

Zeitschrift: Neujahrsblatt / Gesellschaft für das Gute und Gemeinnützige Basel
Herausgeber: Gesellschaft für das Gute und Gemeinnützige Basel
Band: 172 (1994)

Artikel: Architektur und Malerei : Studien zur Fassadenmalerei des 16. Jahrhunderts in Basel
Autor: Becker, Maria
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1006773>

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](#)

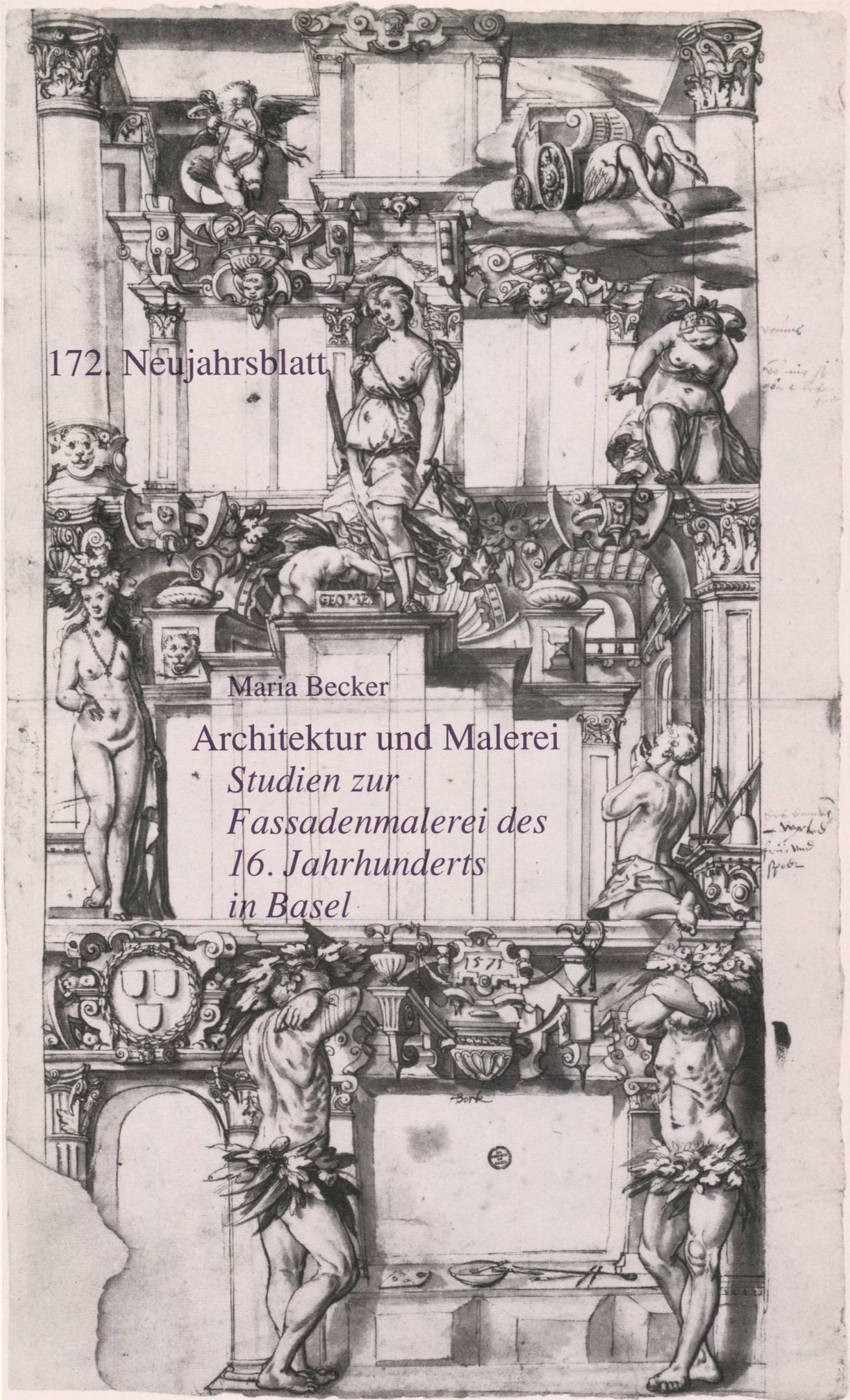
Download PDF: 01.12.2025

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

172. Neujahrsblatt

Maria Becker

Architektur und Malerei
*Studien zur
Fassadenmalerei des
16. Jahrhunderts
in Basel*



Maria Becker

Architektur und Malerei
Studien zur Fassadenmalerei des 16. Jahrhunderts in Basel

Maria Becker

Architektur und Malerei
*Studien zur Fassadenmalerei
des 16. Jahrhunderts in Basel*

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

In Kommission bei Helbing & Lichtenhahn, Basel 1994

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Becker, Maria:

Architektur und Malerei: Studien zur Fassadenmalerei des 16. Jahrhunderts in Basel/

Maria Becker. – Basel: Helbing & Lichtenhahn, 1994

(Neujahrsblatt / Gesellschaft für das Gute und Gemeinnützige; 172)

Zogl.: Diss., 1993

ISBN 3-7190-1337-5

NE: Gesellschaft für das Gute und Gemeinnützige <Basel>: Neujahrsblatt

Umschlag:

Entwurf für Hausfassade von Hans Bock dem Älteren aus dem Jahr 1571.

Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett.

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.

© 1994 by Helbing & Lichtenhahn, Basel

Druck: Boehm-Hutter AG, Reinach BL

Fotolithos: Bufot AG, Reinach

Einband: Buchbinderei Flügel, Basel

ISBN 3-7190-1337-5

Bestellnummer 21 01337

Inhaltsverzeichnis

<i>Vorwort</i>	7
<i>I. Einführung / Forschungsstand</i>	9
<i>II. Fassadenmalerei in Basel: Überlieferung</i>	
Beschreibungen und Stadtansichten	13
Dokumentierte Bemalungen	16
Entwürfe	18
<i>III. Entwicklung und Erscheinungsformen gemalter Fassadendekorationen in Basel</i>	
Basler Bürgerhäuser im Stadtbild des 16. Jahrhunderts	21
Dekorationen des 15. Jahrhunderts	22
Dekorationen der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts	
Die Entwürfe Hans Holbeins des Jüngeren	24
Der Entwurf für das Haus «Zum Greifenstein»	27
Dekorationen der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts und des frühen 17. Jahrhunderts	
Die Entwürfe Hans Bocks des Älteren und Hans Brands	29
Die Bemalung des Spalenhofs und der Rathausfassaden	32
Die Dekorationen am Haus «Zum Löwenzorn» und an der Schmiedenzunft	34
<i>IV. Darstellungen und Themen der Fassadendekorationen</i>	
Auftraggeber und Fassadenprogramme	42
Einzelne Themenbereiche	44
<i>Anmerkungen</i>	47
<i>V. Katalog der Entwürfe und dokumentierten Fassadendekorationen</i>	65

<i>Abbildungen</i>	113
<i>Quellen- und Literaturverzeichnis</i>	155
<i>Abbildungsnachweis</i>	163

Vorwort

Gemalte Fassadendekorationen gehörten einst in prägender Weise zum Erscheinungsbild zahlreicher schweizerischer und süddeutscher Städte; nicht nur herausragende Bauten wie Rathäuser und Stadttürme, sondern auch einfache Bürgerhäuser waren mit umfassend angelegten, d.h. die gesamte Fassade einbeziehenden, farbigen Bemalungen ausgestattet. In den Städten Ober- und Mittelitaliens mit dem Aufkommen der Renaissance entstanden und bald zu reichen Formen entwickelt, fand dieser Sonderzweig der Malerei – in analoger zeitlicher Verschiebung – auch nördlich der Alpen rasch Verbreitung und gelangte hier im Laufe des 16. Jahrhunderts zu einer eigenen Blüte und zu eigenen Gestaltungsformen. Die Wirkung des gemalten Fassadenschmucks im Zusammenhang städtischer Ensembles muss ausserordentlich charakteristisch und eigentümlich gewesen sein; heute ist sie für uns kaum noch nachvollziehbar, da diese Gattung im Norden nahezu vollständig verloren ist und nurmehr als versprengte Reste in Erscheinung tritt. Unsere Kenntnis von ihren Erscheinungsformen kann sich nur auf sehr wenige erhaltene Malereien stützen und beruht in erster Linie auf den in Entwurfszeichnungen und Stadtansichten überlieferten Dekorationen.

Dies gilt auch für die Basler Fassadenmalerei, für die aufgrund einzelner, sehr qualitativvoller Zeugnisse stets eine besonders reiche Entwicklung angenommen wurde. Dekorationen wie die berühmte Bemalung am Haus «Zum Tanz» von Hans Holbein dem Jüngeren begründeten diesen Ruf und scheinen in der Tat innovativ und vorbildhaft für die Entwicklung der Gattung in Basel gewesen zu sein. Von dem einstigen Bestand sind uns nur sehr wenige fragmentarische Dekorationen erhalten geblieben, die – im Verein mit Stadtansichten und schriftlichen Quellen – gewisse Rückschlüsse zulassen auf Verbreitung und Präsenz der Fassadenmalerei im Stadtbild des 16. Jahrhunderts. In erster Linie sind es jedoch auch hier die in grösserer Zahl erhaltenen Entwürfe, die uns die wichtigste Vorstellung von den Erscheinungsformen der Dekorationen vermitteln; sie stellen im wesentlichen den Basisbestand der vorliegenden Studien dar.¹⁾ Mit ihnen auch das weitgehend unerschlossene Material der dokumentierten Bestände in einer zusammenführenden und vergleichenden Darstellung zu erfassen, war vordringliches Anliegen der Arbeit; es bleibt zu hoffen, dass sie zur Grundlage und Fortführung weiterer Untersuchungen dieser – nicht nur in Basel – viel zu wenig beachteten und erforschten Kunstgattung dienen kann.²⁾

Zu einem Teil konnten die Studien auf das bei der Basler Denkmalpflege vorhandene Material aufbauen; zum anderen – dem grösseren – basieren sie auf den im Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung bewahrten Entwürfen zu Fassadendekorationen. Es sei an dieser Stelle all denen gedankt, die mir mit Rat und Entgegenkommen

geholfen und zum Gelingen der Arbeit beigetragen haben. Frau Dr. Uta Feldges unterstützte und förderte die Recherchen in der Basler Denkmalpflege und ermunterte sie durch manchen Zuspruch; wertvolle baugeschichtliche und technische Hinweise verdanke ich insbesondere Dr. Daniel Reicke und dem Restaurator Paul Denfeld. Zu Fragen der Holbein-Forschung beriet mich Dr. Christian Müller vom Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung; Frau Franziska Heuss hat mir bei der Beschaffung des Fotomaterials oft und geduldig zur Seite gestanden. Mein besonderer Dank gilt Herrn Dr. Ulrich Barth vom Staatsarchiv Basel, der mir nicht nur wertvolles unbekanntes Material zugänglich gemacht, sondern auch zahlreiche Hinweise zur Basler Stadtgeschichte und zu einzelnen Bauten gegeben hat. Wichtige Anregungen für die Arbeit erhielt ich ferner von Frau Dr. Mane Hering-Mitgau vom Institut für Denkmalpflege der ETH Zürich. Danken möchte ich schliesslich auch in besonderem Masse Herrn Dr. Friedrich Meyer-Wilhelm und Frau lic. phil. Doris Tranter-Plattner von der Basler GGG, welche die Veröffentlichung der Arbeit in der Reihe der Neujahrsblätter ermöglicht haben.

I. Einführung / Forschungsstand

Der Begriff «Fassadenmalerei» steht im engeren Sinn für «jede zu einem dekorativen System verdichtete Malerei an freiliegenden Aussenwänden». ³⁾ Im weiteren Sinne bezeichnet er auch die farbige Fassung von Architekturteilen und plastischer Dekoration und einzelne Fassadenbilder. Letztere gehen auf den tief ins Mittelalter verfolgbaren Brauch zurück, Wappen, Schutzheilige und Hauszeichen an die Fassaden malen zu lassen. In dieser Tradition und der schon seit der Antike angewendeten, farbigen Fassung der Architektur ist die systematische Fassadenmalerei begründet, wie sie zuerst in der italienischen Renaissance entwickelt und ausgeprägt wurde. ⁴⁾

Eine technische Grundlage für diese Kunstgattung ist die glatt verputzte Mauer, auf der die Bemalung die eigentliche Gliederung und Schmuckwirkung ausmacht. Je nach künstlerischer Intention und allgemeinem Brauch kann nun die vorgegebene Fläche mit dekorativen Kompositionen ausgefüllt werden, deren Bezug zur Architektur nur oberflächlich gewahrt wird – oder sie wird im Einklang mit den architektonischen Gegebenheiten und Strukturen gestaltet. Damit ist eine weitere Grundbedingung der Fassadenmalerei angesprochen: die gemalte Dekoration tritt stets in Beziehung zu ihrem Träger, dem Gebäude, was sich in der Regel auf ihre formale Organisation auswirkt. Was noch beim einzelnen Fassadenbild eher im Sinne einer Applikation gilt, wird bei der umfassenden Bemalung der Renaissance unabdingbar: ihre Anlage reagiert auf die baulichen Gegebenheiten der Fassade, da sie diese in ein zusammenhängendes dekoratives System einbindet. Die einzelnen Elemente einer solchen Dekoration – ob architektonischer, figuraler oder ornamentaler Art – gestalten den zwischen Fenstern und Stockwerken vorhandenen Flächenraum und setzen sie damit in Beziehung zur gegebenen Baugestalt.

Es soll hier nicht auf die vielfältigen Erscheinungsformen dekorativer Systeme der Fassadenmalerei und deren Verhältnis zum Bauwerk eingegangen werden, die uns an italienischen und nordischen Fassadendekorationen begegnen. ⁵⁾ Die Fassadenmalerei konnte in Italien unter anderen entwicklungsgeschichtlichen Voraussetzungen entstehen als die Dekorationen nördlich der Alpen; trotz analoger Tendenzen waren die Bedingungen für ihre formale Organisation und Gestaltung hier grundsätzlich verschieden und brachten artverwandte, aber doch neue Erscheinungsformen hervor. ⁶⁾ Wesentlich ist, dass die hiesigen Dekorationen in der Regel nicht im Sinne einer Betonung und Hervorhebung des Baukörpers angelegt sind, wie dies in der italienischen Fassadenmalerei meist der Fall ist, sondern die Gestalt des Baus mehr oder weniger verschleiern bzw. überspielen. Illusionismus – mittels perspektivischer Scheinräume und lebend dargestellter Figuren – spielt eine weit grössere Rolle als bei den südlichen Beispielen. ⁷⁾ Die Entwicklung und Verbreitung der systematischen Fassadenmalerei erfolgte im Norden

mit der Aufnahme und Umsetzung der neuen Stilformen und -prinzipien, die sich zunächst vor allem im Bereich der Graphik und Malerei manifestierte, während die viel stärker traditionsgebundene Baukunst noch weit bis ins 16. Jahrhundert hinein der spätgotischen Bauweise verhaftet blieb.⁸⁾ So konnte die Fassadenmalerei in der Architektur eine Mittlerrolle übernehmen bei der Angleichung an die modernen Tendenzen. Es fiel ihr die Aufgabe zu, die älteren Gebäude im neuen Geschmack aufzuwerten, auch ältere und neue Teile eines Baukomplexes durch eine einheitliche Fassade optisch miteinander zu verbinden. Hinzu kommt, dass die Architekturformen der Renaissance hier nicht aus dem organischen Verständnis ihrer tektonischen Funktion, sondern als dekorativ einsetzbare, unverbindliche Zierformen angewendet wurden, eine Auffassung, die auch in der Baukunst zunächst bestimmend bleibt, und die erst gegen Ende des Jahrhunderts einer tektonischeren Gestaltungsweise weicht.⁹⁾ Dies kam den baulichen Verhältnissen des spätgotischen Bautypus entgegen, dessen asymmetrisch durchfensterte und im übrigen ungestaltete Fassade einer einheitlich gegliederten Dekoration wenig günstig war, so dass die den klassischen Formenapparat einsetzende Fassadenmalerei meist im Sinne einer Verschleierung der realen Fassadenstruktur konzipiert wurde. Dass sie dabei keineswegs als reines Surrogat entwickelt wurde, zeigt von Beginn an die Betonung der dekorativen Ungebundenheit, des illusionistischen Spiels mit scheinräumlichen Bezügen.¹⁰⁾ So kam die vorgegebene Situation dem entgegen, was ohnehin einen charakteristischen Wesenszug der neuen Dekorationsweise ausmachte: dem ambivalenten Umgang mit architektonischen Strukturen und Elementen, durch den sie auf höchst unterschiedliche Vorgaben der Gebäude reagieren und dabei völlig eigenständige Wirkungen schaffen konnte.

Die Schwierigkeiten, die sich der Erforschung dieser Kunstgattung im süddeutschen und schweizerischen Raum entgegenstellen, betreffen zunächst ganz allgemein die Überlieferung. Originale Fassadendekorationen sind nur noch in verschwindend geringen Resten erhalten; auch da, wo sie nicht dem puristischen Decorum des Klassizismus weichen mussten, machte die Verwitterung häufige Erneuerungen und Übermalungen notwendig, so dass der heutige Zustand meist kaum noch originale Substanz aufweist. Die Forschung kann also nicht auf einen repräsentativen Fundus an originalem Material zurückgreifen wie beispielsweise in Italien¹¹⁾, sondern ist auf die Überlieferung durch Entwurfszeichnungen, Stadtansichten und andere Bildquellen angewiesen, um eine Vorstellung von den hiesigen Dekorationen zu gewinnen. So muss jede umfassendere, über die Behandlung eines einzelnen Gebäudes hinausgehende Darstellung der Fassadenmalerei einer Stadt oder einer Region auf heterogenem Material basieren, das problematische Vergleiche aufwirft: mehr oder weniger fragmentarische Originalmalereien, bis ins Detail ausgearbeitete Entwurfskonzepte und summarisch angedeutete Dekorationen auf Stadtprospekten haben ihren eigenen Überlieferungswert und müssen unterschiedlich beurteilt werden. Bezeichnenderweise gibt es bisher für keine Stadt nördlich der Alpen systematische Aufnahmen der Fassadenmalerei, wie sie für italienische Städte erstellt

wurden; erst in der jüngsten Zeit wurde für den deutschsprachigen Raum ein Projekt in Angriff genommen, das die noch vorhandenen und die bildlich überlieferten Bestände erfassen soll.¹²⁾ Ein kurzer Überblick über die Forschungsgeschichte mag das wechselnde historische Interesse an dieser Kunstgattung aufzeigen, wobei der Schwerpunkt auf den Dekorationen in schweizerischem Gebiet liegen soll.

Im Jahr 1876 konnte Jacob Burckhardt angesichts der noch erhaltenen Bemalung an der Basler Schmiedenzunft «den letzten Rest einer grossartigen, einst die ganze Stadt beherrschenden Kunstübung» feststellen, der gerettet oder in zeichnerischen Aufnahmen bewahrt werden sollte, ein Appell, dem wir im folgenden zwar nicht die Erhaltung, wohl aber die gute Dokumentation der Malereien verdanken.¹³⁾ Das im 19. Jahrhundert erwachte historische Interesse an der Fassadenmalerei trug viel dazu bei, dass die wenigen noch bestehenden Dekorationen erhalten blieben, meist allerdings unter einer im historisierenden Sinne bereicherten Übermalung.¹⁴⁾ Im Gefolge historistischer Tendenzen und der Diskussion um die Architekturfarbigkeit kam es auch zu einer Wiederbelebung der Gattung; so zeugt in Basel das seltene Beispiel einer in frühromantischer Zeit entstandenen Fassadendekoration vom Beginn dieser Bestrebungen und vom Wandel der klassizistischen Auffassung.¹⁵⁾

In die Zeit Burckhardts fällt auch der erste – und einzige – Versuch, eine umfassende Aufstellung und Beschreibung der Fassadenmalerei für das schweizerische Gebiet zu erbringen. Salomon Vögelin in zahlreichen Folgen publizierte «Façadenmalerei in der Schweiz» (1879–1893) stellt auch heute noch eine wertvolle Sammlung und Sichtung des aus der gesamten Schweiz überlieferten Materials dar; viele seiner Bemerkungen zur Tradition der Hauszeichen und Fassadenbilder sind noch heute gültig, ebenso manche Überlegungen zur Anlage und Wirkung der Malereien des 16. Jahrhunderts.¹⁶⁾ Weitere Beiträge aus dem gleichen Zeitraum behandeln einzelne Dekorationen wie die Bemalung am «Weissen Adler» in Stein a. Rh. und die des 1825 abgerissenen Hertensteinhauses (Vögelin, 1883; Liebenau, 1888).¹⁷⁾ In den Werken zur schweizerischen Architektur und Malerei der Renaissance wird die Fassadenmalerei meist nur am Rande, und nie als eigene Gattung, erwähnt (Haendcke, 1893; Rahn, 1882; Ganz, 1950)¹⁸⁾; bei Schneeli, der sich an Burckhardts Bemerkungen zur italienischen Fassadenmalerei und an den Aufzeichnungen Vögelins orientiert, ist ihr jedoch ein längerer Abschnitt gewidmet (1896).¹⁹⁾ Die Literatur zur Architektur des Bürgerhauses behandelt die gemalte Dekoration der Fassaden knapp oder spart sie ganz aus (Bürgerhaus, 1926; Meyer, 1946; Knoepfli, 1969).²⁰⁾ In die Zeit vor der Jahrhundertwende fallen auch die ersten Aufstellungen und Betrachtungen zur Fassadenmalerei in süddeutschen Städten.²¹⁾

Nach 1900 nahm die Aufmerksamkeit für die Gattung wieder ab; bis in die siebziger Jahre ist – mit einer Ausnahme – in erster Linie die Zugehörigkeit zu einem Künstlerœuvre ausschlaggebend für die Beschäftigung mit einzelnen Beispielen der Fassadenmalerei.²²⁾ Heppners unpublizierte Dissertation (1924) ist der erste Versuch, gattungsspezifische Kriterien zu erstellen – ein umfassender Ansatz, der erst in der neueren Arbeit Klemms (1981) wieder aufgegriffen und in grundlegender Weise behandelt

wurde.²³⁾ Mit der seit den sechziger Jahren von der Denkmalpflege zunehmend erforschten historischen Architekturfarbigkeit gewann auch die Fassadenmalerei wieder an grösserem Interesse.²⁴⁾ Für das schweizerische Gebiet gibt es eine umfassende, für die Beurteilung der frühen Aussenmalereien grundlegende Untersuchung für die Stadt Luzern (Meyer, 1983); weitere Beiträge finden sich für St. Gallen und Bischofszell (Anderes, 1980, 1984; Mathis, 1978).²⁵⁾ Speziell zu Basel existiert bisher nur eine systematische Darstellung: die gut dokumentierte und archivalisch belegte Fassadenbemalung des Rathauses wurde im Zusammenhang mit der letzten Restaurierung bearbeitet (Heydrich, 1990).²⁶⁾ Ferner erschien ein Beitrag zur Architekturfarbigkeit des Geltenzunfthauses und ein ikonographischer Exkurs zu den Fassadenentwürfen Hans Bocks des Älteren (Wyss/Emmenegger, 1980; Koepplin, 1984).²⁷⁾

Die vorliegenden Studien zur Basler Fassadenmalerei konnten nur zu einem sehr geringen Teil auf Voruntersuchungen aufbauen; auch fehlen die zur kritischen Einordnung der Dekorationen notwendigen Materialaufstellungen der süddeutschen und schweizerischen Region bisher völlig. Die Überlegungen zu Abhängigkeiten und Einflüssen der Erscheinungsformen müssen daher tastende Versuche bleiben. Um den einzelnen Entwürfen und Dekorationen in entsprechender Ausführlichkeit gerecht zu werden, erwies es sich als sinnvoll, das teilweise unerschlossene Material in einem Katalog mit monographisch angelegten Exkursen zu den jeweiligen Beispielen zusammenzustellen. Dass dabei den formalen Analysen der Dekorationen besondere Aufmerksamkeit geschenkt wird, ist einerseits in den zu Beginn dieses Abschnitts angedeutenden spezifischen Bedingungen der Fassadenmalerei begründet, andererseits werden gerade an der formalen Struktur die unterschiedlichen Erscheinungsformen charakterisierbar, die eine vergleichende Beurteilung und Einordnung der Dekorationen ermöglichen.

II. Fassadenmalerei in Basel: Überlieferung

Beschreibungen und Stadtansichten

In Reisetagebüchern und Stadtbeschreibungen ist die Bemalung der Fassaden meist nur sehr knapp und beiläufig vermerkt; selten wird ein einzelnes Motiv an einem bestimmten Haus erwähnt oder beschrieben. Dies erstaunt insofern, als man annehmen kann, dass die Präsenz der gemalten Dekorationen im Stadtbild zumindest in der Blütezeit im 16. Jahrhundert und wohl auch im folgenden Jahrhundert auffallend genug war, um die Aufmerksamkeit von Besuchern zu erregen. So wird im 1580/81 verfassten Reisetagebuch des Literaten Michel de Montaigne, der die farbig gemusterten Ziegeldächer und Fliesenböden der Bürgerhäuser nicht zu erwähnen vergisst, die Dekoration der Fassaden nur ein einziges Mal angesprochen, und auch dies nur, um ein bestimmtes Haus hervorzuheben.²⁸⁾ Die um 1570 entstandene, die Vorzüge und Schönheiten Basels lobpreisende Beschreibung des französischen Refugianten Petrus Ramus nennt die gemalte Dekoration der Häuser in einem knappen Satz, ohne ein Beispiel folgen zu lassen.²⁹⁾ Für die Bewohner des damaligen Basel scheint die schmückende und repräsentative Ausstattung der Hausfassaden offenbar selbstverständlich gewesen zu sein; ausserhalb der wenigen archivalischen Vermerke findet sie nur in der ausführlichen Lebensbeschreibung des Arztes Felix Platter Erwähnung, der von der Bemalung seines Elternhauses und einer weiteren Fassade in der Umgebung desselben erzählt.³⁰⁾

Die älteste Erwähnung gemalter Dekorationen stammt aus den beiden berühmten Stadtbeschreibungen, die Aeneas Sylvius Piccolomini, der spätere Papst Pius II., während seiner Anwesenheit am Basler Konzil (1431–1437) und kurz danach verfasst hat.³¹⁾ Er nennt die Bürgerhäuser einmal «meistenteils bemalt» («Ciuium aedes ... pictae plerunque»), beim zweiten Mal fügt er hinzu, dass auf ihrem bemalten Äusseren auch die Namen der Besitzer angebracht seien («... extrinsecus picte et nominibus dominorum inscripte,...»)³²⁾ Felix Platter beschreibt ca. hundert Jahre später, wie sein Elternhaus im Jahr 1539 von Matthäus Han, dem Bruder des bekannteren Glasmalers Balthasar Han, mit einem Jagdmotiv bemalt wurde: «Und ist mein lengst gedenken, daß man das hauß zevor Wiße burg, darnoch aber zum Gejejt genannt, dorinnen wir wonten, ußen gemolt hatt, welches, wie die jar zal doran geschriben dorgibt, anno 39 beschechen, do ich gar wol weis, daß meister Mathis der moler zum Fenster auss unnd in auf die gerist steig, mit farben umgieng unnd der hirtzen kopf mit den hornen, so noch am haus stat, hundt und ieger gemolt hatt.» Auch die Bemalung eines zweiten Hauses wird von ihm erinnert: «Wie hernoch daß becken hauß vorüber im volgenden iar 40 auch von im (Mattäus Han) gemolt ist worden mit den moren, dass ich gar wol gedenken.»³³⁾ Von Montaigne ist überliefert, dass auch das spätere Haus Felix Platters am Petersgraben/Ecke Hebel-

strasse³⁴⁾ bemalt war, und zwar mit zierlichen Dekorformen «in französischer Manier»³⁵⁾, und Joachim von Sandrart schliesslich, der sich in seiner «Teutschen Academie» (1675) voll Lob über die Fassadenmalereien zahlreicher Künstler in Augsburg, München und Schaffhausen äussert, erwähnt allein das Hauptmotiv der berühmten, von Hans Holbein dem Jüngeren geschaffenen Dekoration am Haus «Zum Tanz».³⁶⁾

Sandrarts Bemerkungen zur Fassadenmalerei aus dem späten 17. Jahrhundert zeugen noch von einer grundsätzlich achtungsvollen Beurteilung dieser Kunstgattung; zwei Beschreibungen aus der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts hingegen spiegeln die ablehnende Haltung des aufkommenden Klassizismus gegenüber der farbigen Architekturgestaltung wieder. Johann Rudolf von Sinner schildert 1781 die – im negativ verstandenen Sinne – altertümliche Erscheinung des Basler Stadtbildes, die eben von der aus vergangenen Jahrhunderten überkommenen Fassadenmalerei herrühre, und nennt mit leisem Spott die bildlichen Darstellungen der Hausnamen, die den Gebäuden allesamt das Ansehen von Gasthäusern verleihe: «L'architecture des bâtiments particuliers est en general assez mauvaise. La mode autrefois régnante d'orner des façades de peinture accompagnées d'inscriptions conserve à cette ville une air fort antique. On croit voir une suite d'auberges: le cheval blanc, l'ours, le chochon, le soleil, la balance, tout cela se succede de la manière la plus bizarre.»³⁷⁾ Kritisch tadelnd äussert sich der Verfasser der «Theorie der Gartenkunst», C.C.L. Hirschfeld, über die «seltsamen Farbenkleckereyen an den Vorderseiten der Häuser, die bunten sonderbar abstechenden Rahmen und Laden der Fenster, und die burlesken Figuren und Inschriften», die von einem starren Festhalten an überkommenen Traditionen, vor allem aber von einem Mangel an Geschmack zeugten: «Die Giebel sind oft mit allerley Figuren bemalt, und die Wände haben von mancherley Farben ein so buntscheckiges Ansehen, dass das Auge nicht wenig beleidigt wird. Der Geschmack scheint sich hier in den schönen Kabinetten von Gemälden, Kupferstichen und Zeichnungen, wodurch Basel berühmt ist, zu verschliessen; ...»³⁸⁾.

Aus den wenigen Äusserungen zur Basler Fassadenmalerei im Laufe von vier Jahrhunderten lässt sich immerhin schliessen, dass die farbige Gestaltung der Hausfassaden schon seit dem späten Mittelalter zum Stadtbild gehörte und sich offenbar noch bis ins 18. Jahrhundert hinüberretten konnte. Piccolominis Erwähnung scheint sich auf Fassadenbilder wie Heiligendarstellungen oder die Verbildlichung des Hausnamens zu beziehen; architektonische und figurale Dekorationen ganzer Fassaden gab es damals noch nicht.³⁹⁾ Möglicherweise sind mit «pictae» auch die im 15. Jahrhundert üblichen ornamentalen Eck-, Portal- und Fenstereinfassungen bezeichnet (vgl. Kap. III). Im 16. Jahrhundert hatte sich die Fassadenmalerei zu einer eigenen Kunstgattung entwickelt und erfreute sich grosser Beliebtheit; alle uns heute erhaltenen Entwürfe und auch die meisten Bemalungsfragmente stammen aus diesem Zeitraum. Malereien wie die von Platter überlieferten gehörten ganz allgemein zur schmückenden Auszeichnung von Privathäusern und waren sehr verbreitet.

Über eine Fortentwicklung dieser Dekorationsform im Basel des 17. Jahrhunderts ist nichts bekannt⁴⁰⁾; doch sprechen die beiden Äusserungen des 18. Jahrhunderts dafür,

dass man die Tradition der gemalten Fassadengestaltung lange beibehielt und – wie für einige öffentliche Bauten belegt ist – die alten Bemalungen häufig erneuerte.⁴¹⁾ Viele Dekorationen waren vermutlich im 18. Jahrhundert bereits stark verwittert und in sehr schlechtem Erhaltungszustand, wie es in einer kurzen Bemerkung für die Fassade des Hauses «Zum Tanz» überliefert ist.⁴²⁾ Zahlreiche Malereien dürften damals unter Tünche und Putz verschwunden sein. Auch wurden durch die in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts häufig vorgenommenen Fassadenumbauten mit neuer Durchfensterung sicher manche der noch erhaltenen Dekorationen zerstört (vgl. Kat.Nr. 6, 8 u. 9). Die Altertümlichkeit des im wesentlichen durch Bauten des 15. Jahrhunderts geprägten Stadtbildes blieb jedoch auch über die barocke und klassizistische Neufassung hinaus erhalten.⁴³⁾

Im 19. Jahrhundert scheint nur noch sehr wenig sichtbar gewesen zu sein; Stadtansichten und alte Aufnahmen zeigen nahezu ausnahmslos verputzte Fassaden ohne malerische Dekoration. Nur wo aus Traditionsgründen das alte Erscheinungsbild eines öffentlichen Gebäudes gepflegt wurde, blieb die Fassadenmalerei erhalten, meist jedoch unter mehrfachen Übermalungsschichten. So erhielt das Rathaus im Jahr 1827 eine komplette Neubemalung mit gotisierenden Abwandlungen der alten Dekoration von Hans Bock dem Älteren.⁴⁴⁾ Das Haus der Vorstadtgesellschaft «Zur Mägd» besass damals noch eine wohl nicht mehr originale, in der Anlage aber auf die Zeit um 1600 zurückgehende Dekoration.⁴⁵⁾ Die bis in die achtziger Jahre weitgehend unverändert gebliebene Bemalung der Schmiedenzunft war offenbar eine seltene Ausnahme (Kat. Nr. 16).

Die einzige der älteren Stadtansichten, die Fassadenmalerei erkennbar wiedergibt, ist der «Prospect des Kornmarckts zu Basel» von M. Jakob Meyer aus dem Jahr 1651 (Abb. 1). Er zeigt in Umrissen die Dekoration des Rathauses von Hans Bock dem Älteren (vgl. Abb. 43) und mehrerer Privathäuser.⁴⁶⁾ Auf den Fassaden der rechts an das Rathaus anschliessenden Häuserreihe sind architektonische Gliederungselemente – Säulen, Gesimse und Dreiecksgiebel – und Figuren in Nischen abgebildet, ferner Eckquaderungen und durchgehend aufgemalte Quaderfugen. An zwei Häusern – «Zur Neuenburg» und «Zum Salmen» – ist die Darstellung des Hausnamens gut erkennbar.⁴⁷⁾ Auf dem links vom Rathaus gelegenen, stattlichen Haus «Zum Pfauen» sind ausser dem Hauszeichen und einer Sonnenuhr noch Galerien und Figurenszenen in Nischen oder Loggien angedeutet.⁴⁸⁾ Ein um 1840 entstandenes, nach der Vorlage des Meyer-Stichs gemaltes Aquarell von Constantin Guise gibt feinere, vermutlich aber bereichernd hinzuerfundene Details der Dekorationen am «Pfauen» und anderen Häusern wieder.⁴⁹⁾

Die zahlreichen aquarellierten Stadtansichten Johann Jakob Neustücks aus der Mitte des 19. Jahrhunderts überliefern – trotz naiv-gründlicher Wiedergabe von Details – nur sehr wenige Bemalungen, ein mit Diamantquaderung geschmücktes Haus am Barfüsserplatz⁵⁰⁾, die Rathausfassade mit gotisierender Neubemalung und die beiden Fassaden des Schmiedenzunftgebäudes, deren einzigartiger Dokumentationswert schon von Salomon Vögelin, dem Verfasser der «Facadenmalerei in der Schweiz», betont wird.⁵¹⁾ Mit der sorgfältigen, frontal angelegten Aufnahme der Platzfassade dieses Gebäudes sollte viel-

leicht eines der letzten Zeugnisse der alten Basler Fassadenmalerei festgehalten und zur Anschauung bewahrt werden (Kat.Nr. 16, Abb. 38).

Dokumentierte Bemalungen

Der erhaltene Bestand beschränkt sich – mit Ausnahme der Bemalung an der Hoffassade des Rathauses – auf wenige Fragmente einst grösserer Dekorationszusammenhänge; nur im Fall der Schmiedenzunft ist ein nahezu vollständiges Dekorationssystem überliefert. Meistenteils wurden die Fragmente anlässlich von Renovierungen entdeckt und unter mehreren jüngeren Putz- und Malschichten freigelegt und restauriert. Bei den Dekorationen des 15. Jahrhunderts handelt es sich um partiell erhaltene ornamentale Fenster- und Portalrahmungen sowie Eck- und Randeinfassungen. Die Bemalung am Haus «Zum grossen Christoffel» (Imbergässlein 31, Kat.Nr. 1, Abb. 2–2b) weist neben der Fenster- und Eckfassung eine fragmentierte Christophorusdarstellung auf; weitere kleine Fragmente gleichartiger ornamentaler Fassungen konnten an mehreren Aussenwänden freigelegt werden (Abb. 3). Das aus der Zeit zwischen 1560/70 stammende Justitia-Fragment an der Hoffassade des Spalenhofs war ursprünglich in ein über die gesamte Fassade gehendes architektonisches Gliederungssystem eingebunden (Kat.Nr. 7, Abb. 14–18). Nach der ersten Freilegung im Jahr 1918 folgten mehrere Restaurierungen; der heutige Zustand des Fragments zeigt originale Partien und Übermalungsschichten des 18. Jahrhunderts. Mehrere noch in Aufnahmen von 1959/60 sichtbare Fragmente liegen heute unter Putz. Die rekonstruierte Dekoration am Haus «Zum Löwenzorn» (Gemsberg 2/4) basiert auf fleckenhaft erhaltenen kleinen Bemalungsfragmenten, die noch ca. 5% der Bemalungsfläche ausmachen; sie kann nach den partiell noch erkennbaren Motiven ins letzte Viertel des 16. Jahrhunderts datiert werden (Kat. Nr. 15, Abb. 34–36).

An einer der Hoffronten des Rathauses ist die Bemalung Hans Bocks des Älteren von 1608/09 weitgehend erhalten. Bei der letzten Restaurierung 1978–83 wurde die originale Malschicht freigelegt und teilweise ergänzt, unter Belassung von Übermalungen des 18. Jahrhunderts im Bereich der Scheinarchitekturen (Kat.Nr. 17, Abb. 46). Die durch einen glücklichen Umstand fotografisch dokumentierte (heute verlorene) Dekoration an den Fassaden der Schmiedenzunft zeigt den Zustand der Malereien um 1880. Geht man davon aus, dass sich auch hier – vor allem im Bereich der Figurengruppen – Übermalungen befanden, so war die Dekoration aus der Zeit um 1600 zwar in stark verschmutztem und defektem, aber noch gut lesbarem Zustand erhalten (Kat.Nr. 16, Abb. 39–40, 42 u. 42a). Im Bereich der Scheinarchitekturen könnte die originale Malerei unverändert gewesen sein.

Zur Technik der erhaltenen Bemalungsfragmente geben die im Gefolge jüngerer Restaurierungen erbrachten Analysen und die ausführlichen Quellen zur Dekoration des Rathauses Auskunft.⁵²⁾ Bei der Christophorusfigur am Imbergässlein und den ornamentalen Fassungen aus dem 15. Jahrhundert handelt es sich um Secco-Malerei in Kalk-

Kasein-Technik, ebenso bei der im späten 16. Jahrhundert entstandenen Dekoration am Haus «Zum Löwenzorn». Untersuchungen am Justitia-Fragment des Spalenhofs lassen ebenfalls auf eine Secco-Technik schliessen.⁵³⁾ Für die Dekoration des Rathauses ergab die Analyse der ersten Farbfassung von 1511 eine Bemalung in Öltechnik, wie sie häufig auch an Steinskulpturen und plastischen Fassadenteilen angewendet wurde.⁵⁴⁾ Die etwa hundert Jahre später entstandene, in der gleichen Technik aufgebrachte Dekoration Hans Bocks des Älteren ist unmittelbar über der älteren Malschicht angelegt.⁵⁵⁾ Wie die Kalk-Secco-Malerei ist auch diese Technik an Basler Aussenmalereien schon im 15. Jahrhundert nachweisbar und wurde offenbar bis ins 17. Jahrhundert parallel neben der – allerdings sehr viel häufiger praktizierten – Kalkmalerei angewendet.⁵⁶⁾ Sie ist in der Regel an öffentlichen Gebäuden zu finden.⁵⁷⁾ Neben technischen Gründen⁵⁸⁾ spielten Leuchtkraft und prächtige Wirkung dieser Bemalungen, mit denen man repräsentative Gebäude auszeichnete, sicher eine wesentliche Rolle im Vergleich zur stumpfer erscheinenden Kalk-Secco-Malerei; auch sollte die Öltechnik möglicherweise einer raschen Verwitterung entgegenwirken.⁵⁹⁾ An den verputzten Fassaden der Bürgerhäuser scheint – wie auch in Innenräumen – die weniger aufwendige Kalk-Secco-Technik üblich gewesen zu sein, deren geringe Haltbarkeit sicher zum frühzeitigen Verschwinden vieler Dekorationen beigetragen hat.⁶⁰⁾

Zur Farbigkeit vermitteln die erhaltenen Fragmente nur einen winzigen Ausschnitt aus der einstigen Vielfalt. Doch kann man aus dem Wenigen zumindest Rückschlüsse ziehen auf gebräuchliche farbige Gestaltungen. Bei den ornamentalen Dekorationen des 15. und frühen 16. Jahrhunderts wurde heraldische Farbigkeit bevorzugt. Die floralen Motive der sog. Schwarzmustermalerei mit Bollenband und Blumenbüscheln sind meist kontrastierend zur roten Fassung der Fenster- und Portalrahmen oder der Eckquaderung gesetzt, wie am Imbergässlein oder am Torbau des Bischofshofs.⁶¹⁾ An der Hoffassade des Rathauses bestand die erste Farbfassung von 1511 aus zwei Stufen des rot-violetten Caput mortuum-Tons mit aufgemaltem weissen Fugennetz und schmalen schwarzen Ornamentbändern (Abb. 45). Figuren- und Wappendarstellungen dieser frühen Bemalungen waren in der Regel mehrfarbig angelegt.⁶²⁾ Bei den architektonisch gegliederten Dekorationen aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts war mit der grauen Farbgebung der Architekturelemente vermutlich Steinfarbigkeit angestrebt: am Spalenhof kontrastierend zur Buntfarbigkeit der Figur, bei den unbelebten Szenerien des «Löwenzorn» zartfarbig abgesetzt vor blauem Himmelsgrund (Kat.Nr. 7 u. 15). Die in zwei Aquarellen überlieferte Farbgebung der Schmiedenzunft zeigt ebenfalls graue Architekturteile und farbige Figurenszenen (Kat.Nr. 16, Abb. 38 u. 41). Bei der wesentlich intensiveren Farbgestaltung der Rathaus-Dekoration vom Beginn des 17. Jahrhunderts sind die Scheinarchitekturen im dunklen Rotton des Caput mortuum gehalten und mit grauen und bronzefarbenen Schmuckelementen kombiniert; Götterfiguren in Nischen und lagernde Genien erscheinen im goldenen Bronzeton. Die szenische Darstellung auf der linken Fassadenseite ist durch graue Architekturteile und buntfarbige Figuren von den umgebenden Scheinarchitekturen abgesetzt (Abb. 46).

Ergänzungen fragmentarischer Bemalungen wurden bei älteren Restaurierungen mehrfach vorgenommen, meist um dekorative Zusammenhänge optisch zu schliessen, wie z.B. bei der Bollenband-Rahmung am Imbergässlein 31 (Kat.Nr. 1). Hier wurde auch die fehlende Eckquaderung an der rechten Fassadenkante symmetrisch zur fragmentarisch erhaltenen auf der linken Seite ergänzt; Blumenbüschel und Christophorusfigur blieben im fragmentarischen Zustand. Am Justitia-Bild des Spalenhofs ist die ergänzte Zone im oberen Bereich der Scheinarchitektur sichtbar heller gehalten (Kat.Nr. 7, Abb. 14a). Die Rekonstruktion der architektonischen Malerei am Haus «Zum Löwenzorn» konnte sich am oberen Teil der Fassade an den noch lesbaren Formen orientieren; die Architekturen des unteren Teils sind in Anlehnung an die obere Zone frei erfunden (Kat.Nr. 15, Abb. 34).

Entwürfe

Das Basler Kupferstichkabinett bewahrt zwölf Entwürfe für Fassadendekorationen, davon zehn originale Zeichnungen und zwei Kopien nach Originalen. Dass sie für Basler Häuser geschaffen wurden, ist bei sieben der Blätter belegbar, da sie einem bestimmten Haus zugeordnet werden können; bei den übrigen ist dies sowohl aus dem überlieferten Tätigkeitsbereich des Künstlers als auch aus dem in den Entwürfen erkennbaren Haustypus zu schliessen. Die Autorschaft ist bei einem Blatt unbekannt (Kat.Nr. 6); zwei weitere unsignierte Entwürfe können zweifelsfrei Basler Künstlern zugeschrieben werden (Kat.Nr. 13 u. 14).

Bei acht der zwölf Entwürfe zeigt die Herkunft aus dem Amerbach-Kabinett, dass sie bereits in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts – einige nicht lange nach ihrer Entstehung – als Sammlerstücke erworben wurden. Die Kunstsammlung des Basler Rechtsgelehrten Basilius Amerbach (1533–1591) hatte in den Jahren 1577/78 durch Ankäufe von Künstlernachlässen eine beträchtliche Erweiterung erfahren. Damals gelangten vermutlich die zwischen 1571–73 entstandenen Fassadenentwürfe Hans Bocks des Älteren aus dem Werkstattnachlass seines ehemaligen Meisters Hans Hug Kluber in die Sammlung und vielleicht auch der um 1575/77 datierbare Entwurf von Hans Brand (Kat.Nr. 8–12 u. Kat.Nr. 14); zwei Entwürfe Hans Holbeins des Jüngeren und eine anonyme Zeichnung wurden vielleicht mit dem Nachlass Balthasar Hans erworben.⁶³⁾

Verschiedene Grade der Ausarbeitung kennzeichnen die Entwürfe als Studie, Teilentwurf oder komplettes Bemalungsprojekt. Die skizzenhafte Zeichnung Holbeins für das Haus «Zum Tanz» mit der noch offenen Gestaltung des Erdgeschosses, den flüchtig umrissenen Figuren und der unklar belassenen architektonischen Anlage im oberen Teil der Fassade kann als Vorentwurf zur endgültigen Fassung betrachtet werden, die in zwei Kopien überliefert ist (Kat.Nr. 2, Abb. 4). Der Entwurf mit einem thronenden Kaiser hingegen gibt einen sorgfältig und detailgenau gezeichneten Ausschnitt aus einer Fassade wieder (Kat.Nr. 5, Abb. 8). Vollständig ausgearbeitete Dekorationsprojekte im Sinne

einer «Visierung» sind uns vor allem in den Entwürfen Hans Bocks des Älteren überliefert (Kat.Nr. 8–13). Sie dienten der Präsentation der künstlerischen Erfindung vor dem Auftraggeber und als Grundlage für die spätere Ausführung, besitzen einen detailliert ausgeführten Dekorationsaufbau und ein mit Beschriftungen und Randglossen versehenes komplettes Figurenprogramm. Auch alternative Vorschläge zur Gestaltung ornamentaler Details und architektonischer Elemente sind in diesen Entwürfen vielfach enthalten: Säulen, Pilaster, Kapitelle, Giebelfelder, Vasen u.a. sind in der Regel nie mit symmetrisch entsprechendem, sondern stets mit variiertem Dekor dargestellt, oft mehrfach abgewandelt innerhalb eines Fassadenabschnitts (vgl. bes. Kat.Nr. 12). Die variantenreiche Vorführung der Schmuckformen entspricht der Erscheinung von Musterblättern und gehörte offenbar zum Repertoire der künstlerischen Ausstattung, aus dem der ausführende Maler nach Belieben wählen konnte; möglicherweise spielte auch die Verwendung als Vorlage für weitere Dekorationen eine Rolle.⁶⁴⁾ Bisweilen ist das Dekor auch nur einseitig ausgeführt, wie man es ähnlich bei Scheibenrissen findet (Kat. Nr. 6).⁶⁵⁾ Bei einem Fassadenentwurf von Hans Brand scheint die rechte Seite des Blattes nicht nur zur Fortführung des ornamentalen Dekors, sondern auch für weitere thematische Darstellungen offengelassen (Kat.Nr. 14).

Bei nahezu allen Entwürfen – mit Ausnahme eines Teilentwurfs von Hans Holbein und zweier beschnittener Blätter von Hans Brand und Hans Bock – ist die gesamte Fassade vom Erdgeschoss bis zum Ansatz des Daches wiedergegeben. Massstabs- und Detailgenauigkeit der baulichen Verhältnisse treffen bei diesen Aufrissen meist jedoch nur soweit zu, wie zur Kennzeichnung der dekorativen Anlage notwendig war. So sind Anzahl und Lage der Fenster- und Portalöffnungen wohl mit den realen Verhältnissen übereinstimmend abgebildet, Proportionen und Formen derselben können jedoch zugunsten der projektierten Malerei leicht verzerrt oder verändert sein. Dies gilt insbesondere für die Entwürfe Hans Bocks des Älteren. Beim Vergleich des Dekorationsentwurfs für die Fassade des Hauses «Zum Susen» (Blumenrain 28, Kat.Nr. 8, Abb. 20) mit dem Aufriss dieser Fassade aus dem Jahr 1779 (Abb. 22) fällt auf, dass Bock das fünfteilige Fenster im ersten Obergeschoss höher und die einzelnen Teilungen schmaler gezeichnet hat, um die Illusion der perspektivisch nach vorn gezogenen Staffe- lung noch zu verstärken, wohl auch um den seitlichen Figuren mehr Raum zu geben. Ferner ist im zweiten Obergeschoss der Abstand zwischen den beiden Fenstern um soviel verbreitert, wie zur Einfügung der zentralen Figur nötig war, und der Spitzbogen des Eingangsportals in einen Rundbogen verwandelt. In den Entwürfen für das Haus des Theodor Zwinger (Nadelberg 23 a) sind die Fensteröffnungen im Verhältnis zur Fassadenfläche erheblich verkleinert, um der raumfüllenden gemalten architektonischen Anlage Platz zu schaffen (Kat.Nr. 9 u. 10, Abb. 23 u. 24). Ungeklärt bleibt, weshalb hier beide Entwürfe ein giebelständiges Haus zeigen, was seiner realen Gestalt offensichtlich nicht entsprach (vgl. Abb. 25 u. 26). Vergleichsweise korrekter in der Wiedergabe der baulichen Verhältnisse ist der anonyme Entwurf für das ebenfalls noch bestehende Haus «Zum Greifenstein», an dessen Fassade – trotz neuer Durchfensterung

– die Anlage der projektierten Malerei noch heute übertragbar scheint (Kat.Nr. 6, Abb. 12 u. Abb. 13).

Zur Farbigkeit der Dekorationen geben die Entwürfe kaum Auskunft. Die Federzeichnungen sind in der Regel grau, bräunlich oder violett laviert oder gänzlich ohne Lavierung; ein Entwurf Hans Bocks des Älteren weist an einzelnen Architekturteilen gelbe und rosa Lavierungen auf, die jedoch ohne Funktion einer farbigen Gestaltung angebracht sind (Kat.Nr.10, Abb. 24). Farbig angelegt sind nur die beiden Kopien zur Dekoration am Haus «Zum Tanz»: die Architekturen in hellem Grau mit farbig abgesetzten Marmorierungen und Ornamenten, die Figuren sämtlich buntfarbig gefasst (Kat.Nr. 3 und 4, Abb. 5 und 7).

Im Vergleich zu den fragmentarisch dokumentierten Bemalungen bringen die Entwürfe wesentliche Erkenntnisse zur Anlage, Struktur und inhaltlichen Konzeption der Fassadendekorationen. Sie geben Aufschluss über deren formale Organisation durch architektonische, figürliche und ornamentale Elemente; an ihnen wird das Verhältnis des gemalten Dekorationssystems zur gebauten Fassadenstruktur ablesbar; an der thematischen Zusammensetzung ihrer Darstellungen und Programme schliesslich können persönliche Intentionen der Auftraggeber wie auch zeittypische Botschaften lehrhafter und moralisierender Art aufgezeigt werden. Die Entwürfe sind mithin das wichtigste Anschauungsmaterial zur Untersuchung dekorativer Systeme und thematischer Konzeptionen in der Basler Fassadenmalerei.

Zur Ausführung der projektierten Bemalungen ist meist nichts bekannt, selbst wenn sie einem bestimmten Haus zugeordnet werden können; mit Ausnahme der Holbeinschen Dekoration am Haus «Zum Tanz» ist die Ausführung für keinen der Entwürfe belegbar. Dass manche von ihnen als reine Musterblätter ohne eigentlichen Auftrag geschaffen wurden – wie schon vermutet wurde – ist jedoch unwahrscheinlich, da die Fassaden in jedem Fall eigene Züge aufweisen und für eine jeweils individuelle Bestimmung der Entwürfe sprechen.⁶⁶⁾

III. Entwicklung und Erscheinungsformen gemalter Fasadendekorationen in Basel

Basler Bürgerhäuser im Stadtbild des 16. Jahrhunderts

«Wie die Betrachtung lehrt, ist das bürgerliche Basel des Spätmittelalters im heutigen Stadtbild noch mannigfach erkennbar. Die erhaltenen Werke bilden die charakteristischen Akzente, weil sie nicht als vereinzelte Zeugnisse, sondern im Zusammenhang der ursprünglichen städtebaulichen Struktur überliefert sind. ... Die nachfolgenden Jahrhunderte haben ihr Bewusstsein nicht mit schöpferischer Eigenwilligkeit dem Ganzen aufgeprägt, sie haben kein selbständiges Neues aus eigenen Voraussetzungen geschaffen; was später hinzukam, fügte sich in den gegebenen Rahmen ein, veränderte im einzelnen das Bisherige unter steter Wahrung der früheren Eigenart.»⁶⁷⁾ Was Rudolf Kaufmann 1941 über die charakteristische Erscheinung des Basler Stadtbilds schrieb, gilt für die Altstadt – trotz mancher einschneidenden Sanierungsmassnahmen – noch heute. Die bei dem grossen Erdbeben im Jahr 1356 durch Einsturz und Brand stark zerstörte Stadt war in den darauffolgenden Jahrzehnten, vor allem aber in der wirtschaftlichen und kulturellen Blütezeit im 15. Jahrhundert, solider und stattlicher wiedererbaut worden, so dass Aeneas Sylvius Piccolomini 1433/34 behaupten konnte, sie sei «wie in einem Zuge erbaut, überall modern, und kein Gebäude zeige Spuren des Alters».⁶⁸⁾ Das Stadtbild war bis zur Mitte des Jahrhunderts «in seinen Grundzügen geprägt»⁶⁹⁾ und hielt in seinen Bauten bis weit ins 16. Jahrhundert hinein an spätgotischen Bauformen fest.⁷⁰⁾ Die Zeit des Barock und Klassizismus brachte Neuerungen am Äussern der Gebäude, z.B. zahlreiche Fassadenumbauten und ganz allgemein eine andere Farbgebung, die gegebenen mittelalterlichen Stadtstrukturen blieben unberührt.⁷¹⁾

Die in den Entwürfen wiedergegebenen Fassadenrisse zeigen die für das Basler Bürgerhaus des 15. Jahrhunderts typische Gestalt, die auch das städtische Erscheinungsbild des 16. Jahrhunderts bestimmte: es ist der spätgotische Typus des Traufenhauses, in der Regel drei- oder viergeschossig, mit schmaler, hoher Front und meist unregelmässig gruppierter Fensterverteilung.⁷²⁾ Die gelegentlich vorkommenden, auch in mehreren Entwürfen überlieferten, breiten Fronten gehen stets auf das «Zusammenwachsen» ursprünglich einzelner, nebeneinanderliegender Gebäude zurück, die im Laufe der Zeit unter einem Besitzer vereinigt und verbunden wurden, und deren verschobene Stockwerkebenen in der Fassade durch die ungleiche Fensterstellung sichtbar bestehen blieben (vgl. Kat.Nr. 4 u. 14). Im Erdgeschoss befanden sich neben dem Eingangsportal oft eine oder mehrere Bogenöffnungen oder bisweilen auch einfache zweiteilige Fenster, in den oberen Geschossen die charakteristischen mehrteiligen Fenster mit geradem Sturz oder gestaffelter Reihung (vgl. Kat.Nr. 2 u. 8). Die freie Fassadenfläche war verputzt und un-

gegliedert; erst im 16. Jahrhundert treten an den Sohlbänken durchlaufende Stockwerkgesimse auf.⁷³⁾ Die Aneignung des neuen Formenschatzes der Renaissance vollzog sich in der Basler Baukunst nur sehr zögernd und blieb im 16. Jahrhundert zunächst auf einzelne bauplastische Details und Kleinarchitekturen beschränkt.⁷⁴⁾ Erker, Portale und Fensterrahmungen wurden in der durch Architekturbücher und druckgraphische Vorlagen übermittelten neuen Formensprache gestaltet, wobei in der dekorativen Umdeutung derselben gelegentlich recht originelle Schöpfungen entstanden.⁷⁵⁾ Plastischer Fassadenschmuck in der Funktion einer einheitlich strukturierten Gliederung nach den Prinzipien der Renaissancearchitektur findet sich erstmals in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, an den Fassaden der Geltenzunft und des Spiesshofs.⁷⁶⁾

Standesunterschiede der Bewohner traten bei diesem Haustypus meist nur durch die Grösse und Ausdehnung des Anwesens in Erscheinung. Häuser vornehmer Bürger wie der Spalenhof und das Haus des Theodor Zwinger am Nadelberg hoben sich äusserlich allein durch ihre Grösse aus den umgebenden Bauten hervor (vgl. Abb. 26). Die kleineren Bürgerhäuser wurden in der Regel von Handwerkern bewohnt, wobei die Grösse der Liegenschaften und ihrer Gebäude recht unterschiedlich sein konnte (vgl. Kat.Nr. 1, 3, 6, 8, 15).⁷⁷⁾ In Ermanglung plastischen Fassadenschmucks und dekorativer architektonischer Strukturen kam hier der Fassadenmalerei die Aufgabe zu, das Äussere der Bauten angemessen auszustatten und damit Stellung und Ansehen der Bewohner nach aussen hin sichtbar zu machen.

Dekorationen des 15. Jahrhunderts

Gemalte ornamentale Dekorationen an Aussenwänden sind in Basel seit der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts nachweisbar.⁷⁸⁾ Sie entsprechen dem allgemeinen Formenrepertoire der spätgotischen Dekorationsmalerei, das in gleicher Weise in Innenräumen Verwendung fand.⁷⁹⁾ Dazu gehört in erster Linie das sog. Schwarzmusterornament, eine stilisierte, straussförmig gebündelte Ranken- und Blumenmalerei, die in typischer Weise mit dem Bollenband, einer ebenfalls aus dem gotischen Rankenwerk hervorgegangenen Rahmenfassung⁸⁰⁾, kombiniert wurde: in der Regel ist das schwarze Bollenband rings um die rot gefassten Fenstergewände oder Portalrahmen gezogen; an die Ecken und/oder die Mitte des Bandes sind gleich hervorsprossenden Sträussen die ebenfalls schwarzen Ranken- und Blumenbüschel gesetzt (Kat.Nr. 1, Abb. 2b). Ornamentale Vorlagen spielten sicher eine Rolle bei der Verbreitung dieser einfachen Dekorationsform, die bereits um die Mitte des 15. Jahrhunderts allgemein gebräuchlich war, wie die Darstellung eines Stadtausschnitts in einem Tafelbild zeigt.⁸¹⁾ Vielfache Varianten sind noch bis ins folgende Jahrhundert hinein an Innen- und Aussenwänden entstanden, meist als Rahmenwerk um Fensteröffnungen oder als begleitendes Muster an Eckquaderungen. In Basel sind zahlreiche Fragmente dieser Bemalungen erhalten, von frühen Beispielen an der Rückwand des Spalenhofs bis zu reich und feingliedrig gestalteten späten Formen am Innenhof eines Hauses an der Augustinergasse (Abb. 3).⁸²⁾

Quaderungen waren ebenfalls recht verbreitet, meist in der Gestaltung von den Eckquadern, die als Läufer- und Binderverband dargestellt und mit Bollenband und Schwarzmusterornament kombiniert wurden. Sie sind im 15. Jahrhundert in der Regel flächig angelegt mit aufgemalten weissen Fugen; spätere Beispiele aus der Zeit um 1500 zeigen jedoch auch plastisch ausgebildete Formen mit schattierten Diamantquadern (Kat.Nr.1, Abb. 2).⁸³⁾ Fugenmalerei als dekorative Gestaltung einer ganzen Wandfläche ist nur für die erste Dekoration an der Hoffassade des Rathauses überliefert (Kat.Nr. 17, Abb. 45).⁸⁴⁾

Figürliche Malereien in Gestalt einzelner Fassadenbilder sind für öffentliche Basler Bauten seit dem Beginn des fünfzehnten Jahrhunderts urkundlich belegt. Es waren meist religiöse Darstellungen an Türmen, Stadttoren und anderen Gemeindebauten; motivisch benannt ist eine Kreuzigung am Steinentor aus dem Jahr 1430 und ein 1429 entstandenes Madonnenbild «da man einen Rat setzt», vermutlich am damaligen Rathaus.⁸⁵⁾ An Privatbauten gehörten Schutzheilige wohl zu den gebräuchlichsten Darstellungen (Kat.Nr. 1, Abb. 2a); hinzu kamen heraldische Motive an den Häusern adliger Bürger.⁸⁶⁾ Wichtige Dekorationsmotive waren ferner die gemalten Hauszeichen. Sie dienten der individuellen Kennzeichnung eines Gebäudes und waren im 15. und 16. Jahrhundert im ganzen süddeutschen Raum üblich; in manchen Städten war ihre Anbringung sogar obrigkeitlich vorgeschrieben.⁸⁷⁾ Die Darstellungen ergaben sich aus der Verbildlichung des tradierten Hausnamens; bisweilen leitet sich dieser auch umgekehrt von einem individuellen Fassadenbild her (z.B. am Haus «Zum grossen Christoffel», Kat.Nr. 1).⁸⁸⁾ Man kann davon ausgehen, dass in Basel seit dem 15. Jahrhundert nahezu jedes Haus mit einem gemalten oder skulptierten Hauszeichen versehen war und dieser Brauch offenbar sehr lange beibehalten wurde, wie die Bemerkung Sinners von 1781 bezeugt (vgl. oben, S. 14).⁸⁹⁾ Fassadendekorationen des 16. Jahrhunderts nahmen die Darstellung des Hausnamens manchmal in ihre Komposition mit auf, am Haus «Zum Tanz» mit dem Motiv des Bauerntanzes, im Entwurf «Zum Greifenstein» durch die Einfügung des Zeichens in der Fassadenmitte (Kat.Nr. 3, Abb. 5; Kat.Nr. 6, Abb. 12). Erhalten ist von den gemalten Zeichen in der Regel nichts ausser dem nachweisbaren Namen, der heute meist als Schriftzug über der Eingangstür steht.⁹⁰⁾

Welche Präsenz die älteren Malereien im Stadtbild des 16. Jahrhunderts neben den neuen Fassadendekorationen der Renaissance noch hatten, kann nur vermutet werden. Einzelne Fassadenbilder wie Hauszeichen, Wappen und Darstellungen an Tortürmen und anderen öffentlichen Gebäuden wurden sicher aus Traditionsgründen mehrfach erneuert und blieben bis ins folgende Jahrhundert oder länger – wenn auch in veränderter Gestalt – erhalten⁹¹⁾; Heiligenbilder, z.B. die zahlreichen Christophorusdarstellungen, dürften nach der Reformation an den meisten Fassaden unter Tünche und Putz verschwunden sein. Quaderungen und ornamentale Dekorationen wie die für das 15. Jahrhundert typische Schwarzmustermalerei wurden nachweisbar noch im 16. Jahrhundert angebracht.⁹²⁾ Es ist anzunehmen, dass neben den erst im Laufe des 16. Jahrhunderts entwickelten, die gesamte Fassadenfläche einbeziehenden Dekorationen der Renaissance

diese älteren, zur Fassung und Rahmung einzelner Architekturteile dienenden Dekorationsformen teils noch bestanden, teils auch weiterhin angewandt wurden und im städtischen Erscheinungsbild des 16. Jahrhunderts noch einige Zeit präsent blieben.⁹³⁾

Dekorationen der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts

Die Entwürfe Hans Holbeins des Jüngeren

Die Entwürfe Hans Holbeins des Jüngeren für das Haus «Zum Tanz» sind das früheste und zugleich bekannteste Beispiel Basler Fassadendekorationen, das ein systematisches Bemalungsprojekt mit Renaissance-motiven zeigt (Kat.Nr. 2, 3 u. 4). Sie stehen am Beginn einer Entwicklung in der Geschichte der Fassadenmalerei, in der ihnen – zumindest für den Basler Raum – eine initiatorische Bedeutung zukommt. Dass sie einzig dastanden im Basel des frühen 16. Jahrhunderts, ist nicht beweisbar; tatsächlich sind jedoch keine vergleichbaren Zeugnisse aus diesem Zeitraum überliefert, so dass man geneigt ist, anzunehmen, Holbein habe den Beginn einer neuen Auffassung gemalter Fassadengestaltung eingeleitet. Spätere Beispiele der Schwarzmustermalerei belegen, dass noch im gleichen Zeitraum gotische Dekorationsformen verwendet wurden (Abb. 3); Übergangsformen, die – vom einzelnen Fassadenbild oder ornamentalen Fassungen ausgehend – eine Tendenz zur systematischen Bemalung der Fassade aufzeigen, gab es hier offenbar nicht.⁹⁴⁾ Für Basel ist es daher gerechtfertigt, die Entwürfe für das Haus «Zum Tanz» als innovative Setzung einer neuen Dekorationsform zu betrachten, deren vorbildhafte Wirkung entscheidend zur Entwicklung und Ausprägung seiner Fassadenmalerei beigetragen hat.⁹⁵⁾

Drei wesentliche Kriterien kennzeichnen die um 1520 entstandene Dekoration (und sind auch für die folgende Entwicklung der Basler Fassadenmalerei bestimmend): 1) Die Einbindung der gesamten Fassade in ein zusammenhängendes Dekorationssystem; 2) Die Verwendung des klassischen Formenapparats und 3) Die perspektivische Konstruktion der dekorativen Anlage. Besonders auffallend ist die Vielschichtigkeit des architektonischen Systems, das hier eine vollkommen eigenständige Ausprägung erfahren hat. Die Fassadenwand des spätgotischen Hauses ist aufgelöst in ein mehrfach geschichtetes Raumgefüge, das selbst wiederum durch seine offenen Strukturen hindurch den Blick freigibt auf fernere, unbestimmte Räume. Durch perspektivische Mittel ist die reale Position der Fenster verschleiert, so dass sie innerhalb des Raumgefüges vor- und zurückverlagert erscheinen; die Ecke des Gebäudes wird negiert und überspielt durch die Konstruktion des Blickpunktes auf eine scheinbar durchgehende Fassadenfront. Die gemalte Architektur selbst besteht aus einem Konglomerat von Renaissance-motiven, die als frei variierbare, konstruktiv wie tektonisch locker zusammengefügte Elemente eingesetzt sind. Reiches ornamentales Beiwerk ergänzt und bereichert die komplizierte Struktur; lebendig dargestellte, zeitgenössische und mythologische Figuren machen die Räumlichkeit des Architekturgefüges erlebbar (Abb. 5, 6 u. 7).

Bestimmendes Merkmal der Dekoration ist mithin ein auf die effektvolle Verschleierung des realen Baukörpers ausgerichteter Illusionismus. Die häufig zitierte Bemerkung Jacob Burckhardts, die den eigenständigen Charakter der Fassadenmalerei Holbeins hervorhebt, verweist zuerst darauf und wird noch in der folgenden Literatur zur Typisierung dieser Dekorationsform mehrfach herangezogen.⁹⁶⁾ Vögelin verwendet erstmals die Bezeichnung «Fantasie-Architekturen», die dann auch in neuerer Zeit zur typologischen Charakterisierung und zur Einordnung innerhalb der nordischen Fassadenmalerei der Renaissance gebraucht wird.⁹⁷⁾ Die «Architekturphantasie» als unter der Erfahrung und Erprobung des neuen Formenschatzes und der Perspektive entstandene Sonderform ist dabei weitgehend an Holbeins Beispiel festgemacht⁹⁸⁾, fand jedoch regional recht unterschiedliche Ausprägungen.⁹⁹⁾

Vorbilder und Einflüsse innerhalb der zeitgenössischen Fassadenmalerei sind erkennbar, ohne dass direkte Anknüpfungsmöglichkeiten gegeben wären. Holbeins um wenige Jahre früher entstandene Malerei am Hertensteinhaus in Luzern (Abb. 10) zeigt noch die dem oberitalienischen Dekorationstypus entlehnte Aufteilung in einzelne Bildkompartimente von mässiger räumlicher Tiefe, die für viele der frühen Dekorationen nördlich der Alpen kennzeichnend ist, z.B. die aus dem gleichen Zeitraum wie die Fassade am Haus «Zum Tanz» stammende Dekoration am «Weissen Adler» in Stein a. Rhein (um 1520, Abb. 11).¹⁰⁰⁾ Das Vorbild der italienischen Dekorationen wurde jedoch nicht durch unmittelbare Anschauung aufgenommen und verarbeitet, sondern über den Umweg der Augsburger Fassadenmalerei, die Holbein während der Lehrzeit in seiner Heimatstadt vor Augen hatte.¹⁰¹⁾ Dekorationen wie die des Damenhofs (Abb. 9) und der Fuggerhäuser, die zu den frühesten aus Renaissanceelementen erstellten Aussenmalereien im nördlichen Raum gehören (um 1515) schufen wichtige motivische Voraussetzungen für die Entwicklung der Malereien am Hertensteinhaus und am Haus «Zum Tanz».¹⁰²⁾ Bei beiden ist das Vorbild des im späten fünfzehnten Jahrhundert entwickelten oberitalienischen Dekorationstypus evident, der in zahlreichen Städten, vor allem aber in Verona überliefert ist¹⁰³⁾: die gemalte architektonische Gliederung der Fassade besteht in der Regel aus an Fensterstürzen und -bänken durchgezogenen Gesimsen, die eine betonte horizontale Teilung schaffen und zur Anlage von durchgehenden (meist figürlichen) Friesen geeignet sind; einzelne Figurenszenen werden durch kurze Pfeiler oder Säulen gerahmt und getrennt, die gleichzeitig optische Stützfunktion für die Gesimsstockwerke haben; Torbögen geben Einblicke auf Szenen in flachen, meist nicht näher definierten Räumen oder vor landschaftlichen Hintergründen.¹⁰⁴⁾ Begünstigt war die Anlage solcher Dekorationen bei neueren Bauten mit einheitlicher Fensterhöhe und durchlaufenden Geschossintervallen, wie sie am Hertensteinhaus und am Haus «Zum Weissen Adler» gegeben waren (vgl. Abb. 10 u. 11).¹⁰⁵⁾

Im Vergleich zu der nur wenige Jahre früher entstandenen Malerei am Hertensteinhaus zeigt die Dekoration am Haus «Zum Tanz» eine entschiedene Fortentwicklung des architektonischen Systems. Die fingierte Architektur ist in den Vordergrund gerückt und zum Hauptanliegen der dekorativen Anlage geworden, hinter dem das Figurenprogramm

zurücktritt und die Rolle belebender Staffage bekommen hat. Durch Assemblage der Architektur motive und deren geradezu artistisch ausgebildeter perspektivischer Schichtung ist ein illusionistisches Raumgefüge geschaffen, das die reale Erscheinung des spätgotischen Hauses überspielen und durchdringen soll. In gleicher Weise kann der Entwurf für eine Fassadendekoration mit thronendem Kaiser charakterisiert werden (Kat.Nr. 5). Das architektonische System, am Hertensteinhaus noch in erster Linie zur Gliederung der Geschosszonen und zur Rahmung der Bildszenen eingesetzt, hat hier eine eigene Ausprägung und Gestaltung erfahren, für die unter den Augsburger Dekorationen kein vergleichbares Vorbild überliefert ist.¹⁰⁶⁾ Geht man auch davon aus, dass Holbein in den beiden Basler Dekorationskonzepten auf die spezielle Fassadengestalt des Gebäudes reagierte und durch aufwendige Architekturen und perspektivische Mittel z.B. die unregelmässige Lage der Fensteröffnungen zu verschleiern suchte, so muss man bei ihm doch ein besonderes, von diesen vorgegebenen Situationen abgelöstes, Interesse an räumlich-perspektivischen Phänomenen voraussetzen, das zur Erfindung dieser Dekorationen führte.¹⁰⁷⁾ Eine wichtige Rolle spielte dabei die Verarbeitung druckgraphischer Vorlagen. Bereits für die Dekoration des Hertensteinhauses ist eine konkrete Vorlage fassbar, die Holbein zur Gestaltung des Wandfeldes oberhalb des zweiten Stockwerks benutzte: der Triumphzug Cäsars nach Andrea Mantegna wurde als durchlaufender, von fingierten Pfeilerstützen überschnittener Fries eingesetzt.¹⁰⁸⁾ Die beiden Basler Entwürfe greifen nachweisbar auf den nach Bramante gestochenen Sakralraum zurück, der auch anderen Künstlern der deutschen Frührenaissance als Vorlage diente.¹⁰⁹⁾ Holbein übernahm hier teils wörtlich, teils abgewandelt, einzelne architektonische und ornamentale Motive in seinen Kompositionen (vgl. Kat.Nr. 2–5); unverkennbar ist jedoch, dass er sich auch von dem Gegenstand des Stiches, der Darstellung eines phantastischen, ruinösen Architekturraumes, inspirieren liess, ohne dass hier eine analoge thematische Vorgabe gegeben wäre.¹¹⁰⁾ Es wäre zu vermuten, dass er weitere Vorlagen dieser Art kannte und in seinen Architektur-Kompositionen umsetzte, wie beispielsweise die etwas später als der genannte Stich entstandenen Bühnentalentwürfe nach Bramante.¹¹¹⁾ Gleichwohl müssen solche Überlegungen Vermutungen bleiben.

Eine vergleichbare Gestaltung und Betonung des architektonischen Elements ist, wie bereits bemerkt, unter den überlieferten Beispielen der Augsburger Fassadenmalerei, dem Ausgangspunkt der Holbeinschen Dekorationen, nicht zu finden.¹¹²⁾ Eine parallele Erscheinung kann jedoch in Nürnberg mit drei für die Fassaden des Rathauses angefertigten Dekorationskonzepten sowie zwei weiteren für ein Privatgebäude angeführt werden.¹¹³⁾ Die im gleichen Zeitraum wie die Basler Entwürfe entstandenen Risse zeigen ebenfalls – unabhängig von den Dekorationen Holbeins und mit gänzlich anderem Aufbau – eine überaus betonte Gestaltung architektonischer Strukturen mit Scheinräumen und perspektivischen Fluchten, hinter der das Figurenprogramm völlig zurücktritt. Die Rezeption italienischer Vorlagen, aber auch die vorbildhafte Wirkung der Augsburger Dekorationen kann hier – wie bei Holbein – mit einiger Sicherheit angenommen werden¹¹⁴⁾, wobei der ähnlichen Intentionen entspringende Dekorationstypus eine ganz

unterschiedliche Ausprägung fand. Die Kleinteiligkeit der Architekturen mit ihren dünnwandig-starren Formen und der feinen Ornamentierung erinnert an die um die Mitte des 16. Jahrhunderts hier besonders entwickelte Intarsienkunst und scheint auch den in der ersten Jahrhunderthälfte aufkommenden Ornamentstichen der Kleinmeister eigentümlich verwandt.¹¹⁵⁾

Herkunft und Entwicklung der Basler Fassadenentwürfe Holbeins werden mithin über zwei Vermittlungswege greifbar. Zum einen über das Vorbild der Augsburger Dekorationen, in dem Formen und Anlage der italienischen Fassadenmalerei wirksam wurden, zum anderen über die Rezeption druckgraphischer Vorlagen, die das klassische Formeninventar übermittelten und zur Anregung der architektonischen Kompositionen beitrugen. Letzteres entspricht den allgemeinen Tendenzen in der nordischen Malerei und Graphik zu Beginn des 16. Jahrhunderts, die hier – im Medium der monumentalen Wandmalerei – einen frühen und glanzvollen Ausdruck fanden.¹¹⁶⁾ Dass die Zeugnisse einer konstruktiven und phantasiereichen Auseinandersetzung mit dem neuen Formenschatz auf diesem Gebiet gerade in den Entwürfen Holbeins und in den Nürnberger Beispielen, die auf Entwürfe Dürers zurückgehen, überliefert sind, mag kein Zufall sein – in beiden wird das Wirken einer Künstlerpersönlichkeit sichtbar, die sich intensiv den Problemen von Perspektive und Raum zuwandte. Holbein hatte seine künstlerische und handwerkliche Prägung in erster Linie in Augsburg erhalten¹¹⁷⁾, der Stadt also, in der – wie in Nürnberg – die Renaissance am frühesten Einzug hielt und in der die ersten Fassadendekorationen nach italienischem Vorbild entstanden. In Basel, dessen Baukunst und Malerei zu dieser Zeit noch weitaus stärker den spätgotischen Traditionen verhaftet waren, konnte er als innovative Kraft wirken, die sowohl auf dem Gebiet der Malerei als auch der Graphik bis ins spätere 16. Jahrhundert spürbar blieb.¹¹⁸⁾ Für die von ihm am Haus «Zum Tanz» so virtuos in Szene gesetzte neue Dekorationsform war er sicher massgebendes Vorbild, das vermutlich vielfach Nachahmung fand, und dessen Einfluss noch in der Fassadenmalerei der zweiten Jahrhunderthälfte sichtbar wird.

Der Entwurf für das Haus «Zum Greifenstein»

Der Entwurf für die Fassade eines schlichten Bürgerhauses ist – neben den Dekorationen Holbeins – das einzige Zeugnis Basler Fassadenmalerei aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Er kann aufgrund der Architektur- und Ornamentformen und des gesamten Charakters der dekorativen Anlage etwas vage zwischen 1530–1550 datiert werden (Kat.Nr. 6).

Die nahezu ausschliesslich mit architektonischen Elementen gestaltete Dekoration zielt nicht wie beim Haus «Zum Tanz» auf eine Aufhebung der realen Fassadenstruktur, sondern vielmehr auf eine architektonische Fassung derselben. Symmetrisch konstruiert, orientiert sie sich an den Fenster- und Geschosszonen des Hauses, wobei zwei Gliederungssysteme neben- bzw. übereinanderlagern: innerhalb einer monumentalen, perspektivisch hinter die Ebene der Fensteröffnungen gerückten Pfeiler/Gebälkarchitektur ist der gestaffelte Aufbau der Fensterrahmen eingepasst, dessen Scheinarchitekturen

wiederum in der Ebene der eigentlichen Fassadenwand angeordnet sind. Beide Systeme – Fassadenrahmung und Fensterrahmen – sind jeweils nur an ihrer untersten und obersten Zone zusammengeführt und erscheinen im übrigen unverbunden übereinander gelagert; im nicht näher definierten Raum dazwischen findet ornamentales und figürliches Beiwerk Platz. Die räumliche Tiefe ist nur gering ausgeprägt und entspricht der Schichtung der Architekturen; der untektionische Aufbau und die eigenartige Überlagerung der vorderen und hinteren Raumebenen vermitteln den Eindruck einer in erster Linie dekorativ verstandenen Auffassung und Verwendung der architektonischen Elemente.

Seiner konstruktiven Anlage nach steht dieser Fassadenentwurf dem oben beschriebenen Dekorationstypus am Haus «Zum Weissen Adler» und am Hertensteinhaus nahe (Abb. 10 u. 11); die architektonische Gliederung schafft eine «seichte Raumschicht» innerhalb der vorgegebenen Fassadenstruktur, wobei die offenen Zwischenräume nicht durch figürliche Szenen, sondern lediglich ornamental gefüllt sind oder leer belassen wurden.¹¹⁹⁾ Auffallend ist die Beschränkung auf eine architektonische Anlage, die im Detail wie in der Gesamtkomposition aus dem Motiv des Rahmens entwickelt wurde.¹²⁰⁾

Über eine Ausführung der projektierten Malerei ist nichts bekannt (vgl. Kat. 6). Aus dem in Frage kommenden Zeitraum der Entstehung sind mit Ausnahme der Dekorationen Holbeins keine weiteren Beispiele für Basler Häuser überliefert; dass die Bemalung der Fassaden jedoch schon damals keine Seltenheit war, wird durch die Bemerkung Platlers bestätigt.¹²¹⁾

Die architektonische Anlage des Greifenstein-Entwurfs ist erkennbar in der Nachfolge der Holbeinschen Dekorationen konzipiert worden, dies jedoch eher im Sinne einer motivischen Anregung; die Kenntnis des grossen Beispiels am Haus «Zum Tanz» wird man bei dem entwerfenden Künstler wohl voraussetzen können. Der Dekorationsentwurf zeigt weniger die Rezeption bestimmter Architektur- und Ornamentformen und keine Aufnahme kompositioneller Ideen, als vielmehr die Verarbeitung eines allgemeineren Formenrepertoires, wie es im architektonischen Rahmenwerk zeitgenössischer Scheibenrisse – vor allem bei Holbein – entgegentritt.¹²²⁾ Auch der gesamte Aufbau zeigt manche Entsprechung zur Anlage von Scheibenrissen, am deutlichsten am oberen Teil der Fassade, wo zwischen den Ädikulen der Fenster und der grossen Gebälkkonstruktion ein leerer Raum verblieben ist. Es scheint bezeichnend, dass es das Haus eines Glasmalers war, für das die Dekoration entworfen wurde, auch wenn die naheliegende Zuweisung an Matthäus Han, den jüngeren, als Fassadenmaler tätigen Bruder des Besitzers Balthasar Han, nicht belegt und mangels vergleichbarer Werke auch nicht untermauert werden kann.¹²³⁾ Deutlich sichtbar wird an diesem Entwurf jedenfalls die nach Vorlagen entstandene Komposition der Architektur- und Ornamentformen, die weniger aus der Rezeption italienischer Druckgraphik als von den Zeichnungen zeitgenössischer Basler Künstler hergeleitet werden könnte.¹²⁴⁾ Die kompulatorische Verwendung des Formeninventars wie auch das rezipierend-additive Vorgehen weisen die Dekoration als frühes Zeugnis einer architektonischen Fassadengestaltung aus, dessen unmittelbare Vorbilder am ehesten Basler Werkstätten entnommen wurden.

Die Entwürfe Hans Bocks des Älteren und Hans Brands

Hans Bock der Ältere war in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts neben Tobias Stimmer und Wendel Dietterlin einer der führenden Maler im Gebiet des Oberrheins. Sein vielseitiges Schaffen – er war vor allem als Tafel- und Wandmaler tätig und hat ein ausgebreitetes Zeichenwerk an Studien und Dekorationsentwürfen hinterlassen – beschränkte sich nicht auf künstlerisches Gebiet; er war daneben vielfach als Geometer beschäftigt und wurde von seinen Auftraggebern zu speziellen Unternehmungen herangezogen.¹²⁵⁾ Einen gewichtigen Teil seines Schaffens nehmen Wandmalereien ein, von denen allein das grösste, öffentlich beauftragte Werk – die Dekoration der Fassaden, Torhalle und Galerie des Rathauses – teilweise erhalten ist; weitere bedeutende Wandgemälde wie das Reiterbild am Grossbasler Rheintor und ein Zyklus von Bildern im Haus des Arztes Felix Platter sind verloren oder nur als Entwurf überliefert.¹²⁶⁾ Fassadendekorationen für die Häuser privater Auftraggeber gehörten sicher zu seinen häufigsten Aufträgen, wie die vor allem aus der Frühzeit seiner Basler Tätigkeit erhaltenen Entwürfe bezeugen; sie weisen ihn als virtuos arbeitenden, überaus erfindungsreichen Künstler auf dem Gebiet der dekorativen Malerei aus, das seiner vielseitigen Begabung besonders entsprochen haben mag.¹²⁷⁾

Die fünf Entwürfe aus dem knappen Zeitraum zwischen 1571–73 und ein später entstandener wurden für private Gebäude geschaffen, wobei das Haus und die Person des Auftraggebers für zwei der Dekorationsprojekte erschlossen werden konnte; die Ausführung ist für keinen der Entwürfe belegt (Kat.Nr. 8–13). Die individuellen Gegebenheiten der Fassaden und die thematische Vielfalt der Bildprogramme boten hier die Möglichkeit zu höchst variantenreichen dekorativen Erfindungen, mit denen Bock der jeweiligen Situation und den Wünschen der Auftraggeber Rechnung trug.

Das formale Grundelement aller Dekorationen ist – hierin vielleicht noch dem Vorbild Holbeins verpflichtet – die architektonische Gestaltung. Ein meist recht robust und schwer ausgebildeter Apparat aus Scheinarchitekturen wird der gegebenen Fassadenstruktur vorgeblendet bzw. eingepasst, wobei Fenster- und Geschosszonen als Bezugspunkte dienen. Tektonische Folgerichtigkeit ist dabei nur oberflächlich gewahrt und auch nie ernstlich angestrebt; es wird vielmehr mittels sehr willkürlich eingesetzter architektonischer Konstruktionen ein vielschichtiger Aktionsraum für das Figurenprogramm geschaffen (vgl. z.B. die plattformartige Ebene oberhalb der Fensterzone an Kat.Nr. 11 und die nach vorn gezogene Staffelung des Fensters an Kat.Nr. 8). Perspektivisch angelegte, tiefgehende Raumfluchten gibt es in mehreren Dekorationen, am stärksten ausgeprägt im ersten Entwurf für Theodor Zwinger, in dem die Architektur kaum mehr gleichwertig mit dem sonst vorrangigen Bildprogramm, sondern beherrschend in Szene gesetzt ist (Kat.Nr. 9). Das Spiel mit den Raumebenen und perspektivischen Schichtungen, die gesuchten Ambivalenzen zwischen vordergründig verankerten Realitätsbezügen (z.B. Fensterrahmen, fingiertes Mauerwerk) und weitgehender Auflö-

sung der Fassadenstruktur finden sich hier ebenso wie bei der fünfzig Jahre zuvor entstandenen Dekoration am Haus «Zum Tanz» (Kat.Nr. 2–4).

Das bestimmende Merkmal dieser Dekorationen ist jedoch die Präsenz der figürlichen Darstellungen. Der architektonische Aufbau hat daher in erster Linie Bühnencharakter: Loggien und Nischen, vorkragende Gesimse und eigens für den Auftritt der Figuren konstruierte Plattformen bilden Ebenen und Räume für bewegte szenische Darstellungen; die Architektur fungiert als Kulisse für die erzählende Aktion des Bildprogramms. Das figürliche Element steht mithin im Vordergrund der Komposition, überspielt sogar gelegentlich die von der Architektur geschaffenen Berührungsgrenzen und gewinnt einen dynamischen Eigenwert (vgl. bes. Kat.Nr. 8). Ferner werden neben den illusionistisch belebten Figuren auch bildhafte Szenen eingesetzt, als solche stets gekennzeichnet durch Kartuschen- oder Bilderrahmen (Kat.Nr. 10 u. 13); hinzu kommt äusserst plastisch ausgebildetes, ornamentales Dekor, das zur Rahmung und Flächenfüllung dient, oft in bedrängend dichter und raumgreifender Weise angeordnet ist. Das figürliche Element in Gestalt lebendig bewegter Szenen bleibt jedoch in der Regel bestimmend.

Aufbau und Komposition der Entwürfe sind charakteristisch für Bocks frühe Gestaltungsweise, die er in vergleichbarer Weise in seinen Scheibenrissen anwendet. Die Vorrangigkeit des szenischen Elements und die Verknüpfung der thematischen Aktionen kennzeichnen diese Dekorationen, wobei selbst Schmuckfiguren wie Putten und Hermen zueinander in Beziehung gesetzt werden.¹²⁸⁾ Ebenso deutlich, und durch die vehement bewegte Handlung seiner Szenen motiviert, ist die Vorliebe für ausgefallene Haltungen und perspektivische Verkürzungen der Figuren, zu der die Vorgabe der Fassadendekoration besonders günstige Voraussetzungen bot. Hierin ist sein Erfindungsreichtum prinzipiell der Mode seiner Zeit verpflichtet, die Originalität des Einfalls und der Kombination ebenso wie die gesuchte Zurschaustellung virtuosen Könnens zum Primat künstlerischen Ausdrucks erhoben hatte.¹²⁹⁾

Als typischer Vertreter manieristischer Komposition und Gestaltungsweise kopiert und variiert Bock in seinem gesamten Werk nach druckgraphischen Vorlagen internationaler Herkunft, aus denen er vielfältig Anregungen bezog.¹³⁰⁾ So ist schon in den Fassadenentwürfen, die er noch als Geselle in Basel zeichnete, die Verwendung niederländischer Ornamentstiche bemerkbar, mit denen er möglicherweise schon während einer Lehrzeit in Strassburg in Berührung gekommen war.¹³¹⁾ Konkrete Vorlagen sind in diesem Frühwerk nicht nachweisbar, doch ist wohl anzunehmen, dass hier die Vorbilder zahlreicher Fassadendekorationen seiner näheren Umgebung ihren Niederschlag fanden. Die Dekorationen Holbeins in Basel, deren motivische Anregung im ersten Entwurf für das Haus des Theodor Zwinger deutlich sichtbar verarbeitet wurde, aber auch weniger berühmte Fassadenmalereien in den Städten des Oberrheins wie Strassburg, Mülhausen und Colmar waren ihm sicher bekannt und lieferten grundlegendes Anschauungsmaterial für seine Erfindungen und Kompositionen in dieser Kunstgattung.¹³²⁾ Vielleicht kannte er damals auch schon Dekorationen seines bedeutenden Zeitgenossen Tobias Stimmer (1539–1584), der sich 1570 in Strassburg niedergelassen hatte. Stimmers Fas-

sadenentwurf mit der Figur des auferstandenen Christus (um 1560 oder etwas später, Abb. 31) steht im Aufbau der architektonischen Anlage und deren Verhältnis zur bewegten Szenerie der Figuren den Entwürfen Bocks sehr nahe, wenn auch in vergleichsweise gebändigter Gestaltung, die grösseres Interesse an der formalen Einbindung der Dekoration in die vorgegebene Fassadenstruktur erkennen lässt.¹³³⁾ Bocks Entwürfe mit ihrem vehement bewegten Figurenprogramm und dem bühnenmässigen Charakter der Scheinarchitekturen zeugen in erster Linie von seinem Interesse an effektvoller Gestaltung, an räumlich-plastischen Wirkungen und dramatisch gesteigerten Handlungsposen. Hierin zeigt sich seine Gestaltungsweise auffallend unterschieden zu den Rissen des zeitgleich in Basel arbeitenden Malers Hans Brand, der wie Bock Entwürfe zu Fassadendekorationen schuf, dabei aber deutlicher bestimmbare formale Einflüsse erkennen lässt.¹³⁴⁾

Hans Brand (1552–1577/78), dessen Werk nur innerhalb der kurzen Zeitspanne zwischen 1570 und 1576 fassbar ist, war von Beruf Maler, scheint jedoch vor allem als Reisender für Glasgemälde tätig gewesen zu sein.¹³⁵⁾ Sein bisher bekanntes Werk besteht nahezu ausschliesslich aus Scheibenrissen; der zwischen 1575/77 datierbare Fassadenentwurf (Kat.Nr. 14, Abb. 32) verweist, wie auch wenige archivalische Belege, auf seine Tätigkeit als Maler und zeigt, dass sein einfallsreiches dekoratives Talent auch zu grösseren Aufträgen herangezogen wurde.¹³⁶⁾

Der Entwurf ist für eine stattliche Hausfront konzipiert, deren Fassadenstruktur – wie bei anderen breiten Fronten – die unterschiedlichen Fensterebenen zweier ehemals getrennter Häuser erkennen lässt (vgl. Kat.Nr. 4, Abb. 7). Er gliedert und füllt die unregelmässig gestaltete Fassade durch ein dicht angelegtes, feinstrukturiertes Dekorationssystem, in dem figurale, ornamentale und architektonische Elemente etwa gleich gewichtet sind. Ausgehend von den Fenstern, wird mittels feinprofilierter, über die Fassadenbreite durchgezogener Gesimse eine horizontale Aufteilung geschaffen; differenziert gestaltete Pilaster mit kanneliertem Schaft oder mit vorgelagerten Hermen bilden seitliche Rahmungen der Fenster. Rollwerkbekrönungen, Masken, Festons und Putten fügen sich in die flachräumliche Struktur der Dekoration. Der architektonische Apparat dient zur Gliederung der Geschossezonen und zur Einfassung der Fenster; Portale und Ladenöffnungen erhalten repräsentative, durch Putten und Rollwerk bereicherte Architekturrahmen. Sämtliche Elemente sind plastisch-illusionistisch dargestellt, die räumliche Schichtung ist jedoch nur geringfügig ausgeprägt und kaum auf Untersichtigkeit angelegt; starke Bewegtheit der Figuren und Überschneidungen derselben mit den Architekturen sind weitgehend vermieden, so dass der Eindruck einer flächig-dekorativen Struktur überwiegt, die horizontalen Zonen beispielsweise als figürlich oder ornamental gestaltete Friese aufgefasst werden können. Insgesamt dominiert bei dieser Dekoration ein ornamentaler Charakter, der innerhalb der überlieferten Basler Dekorationen und Entwürfe der zweiten Jahrhunderthälfte eher untypisch wirkt und weder den illusionistisch-effektvollen Gestaltungen Bocks noch den späteren, vorwiegend architektonisch angelegten Dekorationen vergleichbar ist.¹³⁷⁾ Auch der Einfluss Holbeins ist hier nicht spürbar, al-

lenfalls in der Aufnahme bestimmter Dekorformen, wie sie an dem um 1538 entstandenen Erasmus-Epitaph zu sehen sind.¹³⁸⁾

Wesentlicher für Brands Dekorationsweise war offenbar der Einfluss Schaffhauser Künstler, der nicht nur in den von Tobias Stimmers Graphik angeregten Puttenmotiven sichtbar wird.¹³⁹⁾ Die Zusammenarbeit mit Daniel Lindtmayer (1552–1606/7), der sich 1574 in Basel aufhielt¹⁴⁰⁾, scheint für die formale Gestaltung von Brands Dekorationen nicht ohne Folgen geblieben zu sein; möglicherweise kam er durch ihn auch nachhaltiger mit Stimmers Werk in Berührung.¹⁴¹⁾ Architektur- und Ornamentformen des Fassadenentwurfs verweisen auf das bei Stimmer und Lindtmayer verwendete Formenrepertoire, und auch die flächig entwickelte Dekorationsstruktur, die Figuren und Dekor gleichmässig in den gegebenen Raum einbindet, scheint der Dekorationsweise Lindtmayers verwandt. Noch der zehn Jahre später entstandene Fassadenentwurf Lindtmayers für das Haus «Zun drei Ständen» (1587) in Schaffhausen, der mit ähnlichen Dekorformen, ohne Tiefenillusion und gleichmässig füllend angelegt ist, zeigt diese Verwandtschaft (Abb. 33).¹⁴²⁾ So wird bei Brand, dessen Risse zu den qualitativsten der damaligen Basler Zeichenkunst gehören, eine neben den Entwürfen Hans Bocks gänzlich anders geprägte Auffassung dekorativer Fassadengestaltung sichtbar, die aber in Basel möglicherweise eine singuläre Erscheinung blieb.

Die Bemalung des Spalenhofs und der Rathausfassaden

Die durch Fragmente und Rekonstruktionszeichnungen überlieferte Dekoration des Spalenhofs entstand zwischen 1564/66 im Auftrag des neuen Besitzers und späteren Basler Bürgermeisters Kaspar Krug (Kat.Nr. 7, Abb. 14–18). Dass sie im folgenden etwas willkürlich mit der mehr als vierzig Jahre später von Hans Bock dem Älteren angelegten Bemalung der Rathausfassaden (Kat.Nr. 17, Abb. 43–47) zusammengestellt und analysiert wird, geschieht aus Gründen der Vergleichbarkeit des Dekorationsstypus, der an beiden Fassaden auf eine einheitliche architektonische Strukturierung zielt und an Hand dieser Grundtendenz entwicklungsgeschichtlich eingeordnet werden kann; auch ergibt sich eine gewisse überlieferungsbedingte Zuordnung, da beide Dekorationen zu den fragmentarisch erhaltenen Zeugnissen der Basler Fassadenmalerei gehören und als solche von den Entwürfen abgegrenzt werden sollen.

Das gemalte architektonische System am Spalenhof war konstruiert als ein der Wandfläche vorgelagertes Gerüst aus Lauben- und Galerienbauten mit einheitlicher Gliederung nach Geschosszonen und Fensterintervallen (Abb. 15–17). Am ersten Geschoss bildeten Diamantquader-Sockel, dorische Säulen und eine breite Gesimszone gleichsam das Fundament für die darüberliegenden offenen Geschosszonen. Die Laubenarchitektur des zweiten Geschosses mit dem vorkragenden Balkon in der Mitte fungierte als Podium für die Figur der Justitia und betonte durch reichere Ausstattung mit ionischen Säulen, Voluten und Bögen die Bedeutung als Hauptgeschoss, hinter dem sich der Festsaal des Gebäudes verbirgt. Das niedrigere dritte Geschoss schliesslich war als zierliche, von korinthischen Säulen begleitete Galerie angelegt. Mit Ausnahme der zentralen Figur

scheint die Dekoration auf architektonische Motive beschränkt gewesen zu sein; die angestrebte Wirkung bestand offensichtlich darin, dem gotischen Bau die reich instrumentierte Fassade eines repräsentativen Renaissancegebäudes vorzublenzen.

Scheinarchitekturen im Sinne einer klassischen Fassadengestaltung, in der die einzelnen Elemente in exaktem Bezug zum Baukörper eingesetzt werden, finden sich in der hiesigen Fassadenmalerei erst gegen Ende des 16., vor allem aber im 17. und 18. Jahrhundert.¹⁴³⁾ In oberitalienischen Dekorationen des 15. und 16. Jahrhunderts vorgebildet und weit verbreitet¹⁴⁴⁾, erscheint dieser Dekorationstypus hier in Abhängigkeit von einem zunehmend organischer werdenden Verständnis der neuen Formensprache und der einheitlichen Fassadenstrukturierung neuer Bauten. Die architektonische Anlage der Bemalung am Spalenhof entsprach dem vermutlich nicht im strengen Sinne, zumal schon die spätgotische Fassadenstruktur keine einheitliche Gliederung zuließ. Auch waren die leeren Laubengeschosse keiner fingierten Wand vorgelegt, sondern aller Wahrscheinlichkeit nach – wie bei vergleichbaren Dekorationen – mit blauem Himmelsgrund gefüllt.¹⁴⁵⁾ Dennoch kann hier – vor allem im Vergleich mit den etwa zeitgleich entstandenen Fassadentwürfen Hans Bocks des Älteren, Hans Brands und Tobias Stimmers – von einer bewussteren Architektonisierung gesprochen werden, angefangen von der Organisation der Geschosszonen mittels Säulen, Gesimsen und Galerien über die Gestaltung der Fensterintervalle als Laubenöffnungen bis zur Abfolge der Ordnungen. Auch der sparsame Einsatz der Dekorformen lässt die architektonische Anlage als solche wirken und kontrastiert auffällig zur gleichzeitig entstandenen, reich gestalteten Wanddekoration des Kaisersaals im Innern.¹⁴⁶⁾

Vergleichbare Dekorationen sind in Basel erst um 1600 und vom Anfang des 17. Jahrhunderts überliefert. Das architektonische System der noch im folgenden zu behandelnden Schmiedenzunftfassade ist weitgehend als plastisch strukturiertes Fassadenrelief behandelt, in dessen Anlage Figurenszenen und Architekturprospekte integriert sind (Kat.Nr. 16, Abb. 38–42). Reine Scheinarchitekturen ohne illusionistische Durchblicke finden sich bei der Dekoration an der Hoffassade des Rathauses von Hans Bock dem Älteren, wobei hier wieder bildhafte Szenen unvermittelt mit der architektonischen Fassung kombiniert wurden (vgl. unten). Im näheren Umkreis ist die Fassadenmalerei am Bau der Neuen Pfalz in Strassburg (1589) diesem Typus zuzuordnen¹⁴⁷⁾; im süddeutschen Raum sind zahlreiche Beispiele auf Stadtansichten überliefert.¹⁴⁸⁾ Insgesamt scheint diese mehr an der Vorgabe der Gebäude orientierte Dekorationsform im Norden bis zum Beginn des 17. Jahrhunderts eher selten vertreten gewesen zu sein, da sie den allgemein beliebten vielfigurigen Bildprogrammen weniger Raum bot, wohl auch eine konsequentere Auseinandersetzung mit der jeweils gegebenen Fassadensituation erforderte. Für Basel drängt sich die analoge Entstehung der ersten plastischen Renaissancedekorationen an den Fassaden des Spiesshofs und der Geltenzunft auf, die von der Aneignung und Verarbeitung der durch Säulenbücher und Traktate übermittelten Regeln der Renaissancearchitektur zeugen, und an denen die Umsetzung druckgraphischer Vorlagen in der Baukunst exemplarisch verfolgt werden kann.¹⁴⁹⁾ Dass diese Auseinander-

setzung auch in der soviel ungebundeneren Gattung der Fassadenmalerei ihren Niederschlag fand und gelegentlich zu strengeren Lösungen führte, scheint angesichts der Dekoration des Spalenhofs wohl denkbar, zumal andere Beispiele die motivische Rezeption der in der zweiten Jahrhunderthälfte vermehrt aufkommenden Architekturbücher und Perspektivserien erkennen lassen.¹⁵⁰⁾

An der in den Jahren 1608/09 entstandenen Dekoration an der Marktfront und den Hoffassaden des Rathauses von Hans Bock dem Älteren ist die Tendenz zur einheitlichen Gestaltung mittels eines durchgehenden Systems von Scheinarchitektur noch besser ablesbar (Kat.Nr. 17, Abb. 46). Schwer und plastisch wirkende Fensterrahmen, konsolengestützte Galerien und Figurennischen gliedern und gestalten die nur durch Gesimsleisten unterteilte Fassadenwand, die selbst wiederum durch fingiertes Mauerwerk und marmorierte Flächen formuliert wird. Die in den Fassadenentwürfen der siebziger Jahre fast überbordende Fülle von Schmuckwerk ist hier vermieden und auf wenige bereichernde Details wie Masken und Rosetten beschränkt. Mit der links an der Hoffront eingesetzten, als illusionistischer Einblick ins Innere angelegten Gerichtsszene wird diese Ordnung allerdings durchbrochen, die jedoch an der Marktfront des Gebäudes konsequent durchgeführt gewesen zu sein scheint (vgl. Abb. 43).¹⁵¹⁾ Im Vergleich zur manieristischen Bewegtheit und Dekorfülle der Entwürfe gewinnt diese Dekoration aus Bocks Spätzeit einen strengeren, gewissermassen statuarischen Charakter. Ihre architektonische Gliederung, die sich an der horizontal betonten – dabei noch gänzlich der gotischen Formensprache verpflichteten – Anlage des Baus orientiert, zielt auf eine repräsentativ und monumental wirkende Erscheinung, die der offiziellen Funktion und Bedeutung des Gebäudes angemessen war. Die figürlichen Elemente werden eher sparsam eingesetzt und als bronzefarbige Statuen oder – wie vermutlich an der Marktfassade – als lebend dargestellte Personen hinter Galerien in den architektonischen Rahmen integriert. Damit nähert sich diese Dekoration mit ihrem klar bestimmbareren Fassadenrelief und den betont schweren Formen den in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts aufkommenden frühbarocken Bemalungen, die – oft in ausgeprägt räumlicher Gestaltung – plastischen Fassadenschmuck imitieren und ersetzen.¹⁵²⁾ In Basel, dessen Fassadenmalerei im 17. Jahrhundert, der Überlieferung nach zu schliessen, keine Fortführung fand, ist sie das späteste Zeugnis monumentaler Wandmalerei, das ohne Nachfolge geblieben zu sein scheint.¹⁵³⁾

Die Dekorationen am Haus «Zum Löwenzorn» und an der Schmiedenzunft

Die fragmentarisch erhaltene Bemalung am Haus «Zum Löwenzorn» und die in Aufnahmen des 19. Jahrhunderts überlieferte Dekoration an den Fassaden der Schmiedenzunft dokumentieren einen weiteren Dekorationstypus, der den bisher behandelten Basler Beispielen nur bedingt vergleichbar ist und auch im näheren Umkreis der Strassburger und Schaffhauser Dekorationen keine Entsprechung findet. Weniger die zeitliche Einordnung, die im letzten Drittel des 16. und um die Wende zum 17. Jahrhundert angesetzt werden kann, bereitet hier Schwierigkeiten als die motivische Ver-

gleichbarkeit, die man auch unter den süddeutschen Beispielen dieses Zeitraums vergleichbar sucht. Naheliegender sind jedoch, wie angedeutet werden soll, Vergleiche mit anderen Dekorationsgattungen, die Einflüsse und verwandte motivische Quellen erkennen lassen.

Die Bemalung am Haus «Zum Löwenzorn» (Kat.Nr. 15) zeigt ausschliesslich architektonische Motive, die sich zu unbelebten Szenerien mit überwölbten Säulenhallen, Treppen und Kolonnaden fügen; im Vordergrund an den Rahmungen der Fenster verankert, öffnet sich die Anlage unmittelbar zwischen denselben zu weiten Räumen vor blauem Himmelgrund und schafft eine eigenartig unbestimmbare Raumstruktur, zu der auch die sonderbar offenen Formen der Fenstergiebel beitragen (Abb. 34a).

Die gleichen Motive finden sich an den beiden Fassaden der Schmiedenzunft, hier jedoch eingebunden in eine mehrfach geschichtete architektonische Anlage (Kat.Nr. 16, Abb. 38 u. 41). Das Verhältnis zur realen Fassadenwand ist bei dieser Dekoration einsichtig und klarer bestimmbar. Die räumliche Disposition wird gebildet aus drei hintereinandergeschichteten Raumebenen: der vorderen Ebene der Scheinarchitektur, die der Fassadenwand ein aufwendiges System architektonischen und skulpturalen Dekors appliziert, der knapp dahinter befindlichen Ebene der szenischen Darstellungen, deren Aktionsraum sich auf Nischen und Innenräume von geringer Tiefe beschränkt, und schliesslich der Ebene der gleichsam in fernere Räume projizierten Architekturprospekte, die von der eigentlichen Fassadenwand abgelöst erscheinen. Es tritt jedoch bei den fingierten Öffnungen weniger die Illusion einer Durchdringung und Auflösung der Fassadenstruktur in den Vordergrund als der Eindruck bildhaft gestalteter Wandkompartimente innerhalb eines übergreifenden Systems von Scheinarchitektur. Die Wirkung der Dekoration mit ihrem reichen ornamentalen Wandrelief zielt in erster Linie auf eine Betonung und Bereicherung der gegebenen Fassadenstruktur.

Das Motiv der Architekturszenerien mit Wandöffnungen und tiefliegenden Scheinräumen legt es zunächst nahe, beide Dekorationen in der Nachfolge der zu Beginn des Jahrhunderts entstandenen Fassadengestaltung Holbeins am Haus «Zum Tanz» einzuordnen.¹⁵⁴⁾ Analogien scheinen hier vor allem im ausgeprägten Illusionismus der Anlage und in der Betonung des architektonischen Elements überhaupt gegeben, die ein gewisses Interesse an der Thematisierung desselben voraussetzen. Der Vergleich mit der Malerei am Haus «Zum Tanz» (Kat.Nr. 4 u. 5, Abb. 5–7) zeigt jedoch, dass Holbein architektonische Assemblage und perspektivische Mittel zur gezielten Verschleierung der vorhandenen Fassadenstruktur einsetzte, mithin die reale Erscheinung des Hauses unmittelbar in sein Dekorationskonzept einbezog, während die gemalten Architekturszenen am «Löwenzorn» und an der Schmiedenzunft sichtbar als reines Dekorationsmotiv und ohne direkten Bezug zur Fassadensituation der Gebäude angelegt wurden. Der vergleichbar erscheinende Illusionismus ergibt sich bei den letzteren aus einer rein motivischen Entsprechung, in der man einen späten Nachklang der Holbeinschen Dekorationen erkennen mag.

In den bereits im Zusammenhang mit Holbeins Dekorationen genannten Entwürfen für das Starcksche Haus in Nürnberg¹⁵⁵⁾ ist das Motiv der Architekturszenerie in verwandter Weise eingesetzt: als perspektivisch weit hinter die Ebene der Fassade gerückter Architekturprospekt, der – wie an der Schmiedenzunft – auch ruinöse Bauformen zeigt.¹⁵⁶⁾ Die zeitgleich mit den Dekorationen Holbeins entstandenen Nürnberger Entwürfe sind den späten Basler Beispielen jedoch nur bedingt und allenfalls in der Entsprechung dieser Motive vergleichbar; in Dekorationen der zweiten Jahrhunderthälfte, deren Hauptgewicht in der Regel im Figürlichen liegt, findet sich kaum Vergleichbares.¹⁵⁷⁾ Eine unmittelbare motivische Beziehung lässt sich jedoch für die beiden Basler Dekorationen mit den Intarsienarchitekturen einer Täferausstattung im Innern des «Löwenzorn» herstellen, die vielleicht im Zusammenhang mit der Fassadenmalerei entstand¹⁵⁸⁾, sicher aber auf verwandte Vorlagen zurückgeführt werden kann (Abb. 36). Die seit der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts in Perspektivbüchern und druckgraphischen Serien verbreiteten Architekturprospekte fanden in erster Linie bei Intarsien Verwendung.¹⁵⁹⁾ Dass sie auch bei der Gestaltung von Fassadendekorationen als Vorlagen dienten, ist denkbar und scheint vor allem bei der Bemalung der Schmiedenzunft offensichtlich, die detailreiche Phantasiegebäude und Ruinenarchitekturen in vielfacher Abwandlung zeigt (vgl. bes. Abb. 40).¹⁶⁰⁾ Es handelt sich also um zeittypisch-geläufige Ornamentvorlagen, die bei diesen Dekorationen Verwendung fanden und deren austauschbare Motive in keinem direkten Zusammenhang mit der Vorgabe der Fassadendekoration zu sehen sind (Abb. 37). Nicht das Gebäude als solches wird durch die Architektur thematisiert – wie bei Holbein –, sondern die Architekturkulisse als reines Dekorationsmotiv, das neben anderen ornamentalen und figürlichen Elementen an Fassaden wie auch in Innenräumen nach Belieben angewendet werden konnte. So fügen sich beide Dekorationen weniger in die Nachfolge der Holbeinschen Fassadengestaltung, deren Wirken noch in den Entwürfen Hans Bocks sichtbar ist, als vielmehr in den grösseren Rahmen der Dekorationskunst der zweiten Jahrhunderthälfte, deren einzelne Zweige in Wechselwirkung zueinander standen und formal wie motivisch analoge Gestaltungsformen zeigen.¹⁶¹⁾

* * *

Die Entwicklung der Basler Fassadenmalerei entspricht in ihrem Gesamtverlauf weitgehend den allgemeinen Tendenzen, die für diese Kunstgattung nördlich der Alpen charakteristisch sind.¹⁶²⁾ Die mittelalterliche Tradition wirkte zunächst fort in der heraldischen Farbgebung der ornamentalen Portal- und Fensterfassungen im 15. Jahrhundert und prägte auch Funktion und Gestalt der Hauszeichen und der religiös motivierten Fassadenbilder an öffentlichen und privaten Gebäuden (Kat.Nr. 1). Die Gestaltung der ornamentalen Dekorationen mit stilisiertem Rankenwerk, Quader- und Fugenmalerei entsprechen der Überlieferung dieses Zeitraums, wie sie uns in den Städten der nördlichen Schweiz und Süddeutschlands begegnet.¹⁶³⁾ Kennzeichnend für Basel und andere, im wesentlichen von spätgotischen Bauformen geprägte Städte wie z.B. Luzern ist das lange Festhalten an diesen Dekorationsformen, die noch im 16. Jahrhundert – neben

der aufkommenden Fassadenmalerei der Renaissance – verwendet und fortentwickelt wurden.

Die grundlegende neue Auffassung gemalter Dekorationen manifestiert sich erstmals in den Fassadenentwürfen Holbeins, die bereits geläufig den klassischen Formenapparat einsetzen und die gesamte Fassadenfläche in ein zusammenhängendes, perspektivisch konstruiertes Dekorationssystem einbinden. Mit ihrem besonderen Interesse an architektonischer Assemblage und gezielter illusionistischer Verschleierung der Fassadenwand führen diese Dekorationen ein im Sinne der systematischen Fassadenmalerei ausgereiftes Konzept vor, das in Basel keine Vorläufer hatte und vermutlich auch unter den zeitgleich entstandenen Bemalungen einzig dastand. Geht man auch davon aus, dass die Aufnahme des neuen Formeninventars in der zeitgenössischen Basler Malerei und Graphik in Ansätzen schon stattgefunden hatte und die zunehmend tiefenräumlicher gestalteten Kompositionen in den Bildhintergründen und im Rahmenwerk der Scheibenrisse von einer bewussteren Anwendung der Perspektive zeugen¹⁶⁴⁾, so scheint doch die eigenständige Entwicklung dekorativer Systeme wie die Holbeins aus der lokalen Tradition kaum möglich; es sind diese vielmehr als importierte Neuerungen anzusehen, die im Basel des frühen 16. Jahrhunderts die Entwicklung der gemalten Fassadengestaltung beförderten, vielleicht auch den Anstoss zu einer spezifisch architektonischen Ausrichtung derselben gaben.¹⁶⁵⁾ Zeugnis für die Aufnahme und Verarbeitung architektonischer Motive und Systeme ist der Entwurf für das Haus «Zum Greifenstein» (Kat.Nr. 6), dessen Anlage kaum den Einfluss der Holbeinschen Fassadendekorationen, deutlich jedoch die Nähe zu zeitgenössischen Scheibenrissen erkennen lässt. Es führt dieses im Vergleich zu Holbeins Dekorationen bescheiden und etwas hölzern gestaltete Fassadenprojekt eine frühe Stufe der Basler Renaissancedekorationen vor Augen, die in ihrer kleinteilig-flachräumlichen Auffassung eine auf monumentale Wirkung zielende Anlage völlig vermissen lässt und die architektonischen Elemente als variabel einsetzbare Zierformen behandelt. Dass dieses schlichte Beispiel einer Fassadendekoration viel eher mit der lokalen künstlerischen Entwicklung vereinbar ist, scheint angesichts der Basler Malerei und Zeichenkunst der ersten Jahrhunderthälfte einleuchtend und durch seine Verwandtschaft mit der sich in diesem Zeitraum hier besonders entfaltenden Kunst der Scheibenrisse bestätigt. Holbeins Vorbild wirkte zunächst vor allem auf diesem Gebiet und hatte sichtbar die Rezeption und Auseinandersetzung mit seinen architektonischen Rahmenwerkkompositionen und Bildhintergründen zur Folge.¹⁶⁶⁾ Ob eine solche Auseinandersetzung auch auf dem Gebiet der monumentalen Wandmalerei stattfand, kann aufgrund der spärlichen Überlieferung der ersten Jahrhunderthälfte nur vermutet werden. Möglicherweise hatte die im Gefolge der Reformation von 1529 eintretende Stagnation künstlerisch bedeutender Aufträge auch für die Entwicklung grossangelegter Fassadendekorationen Auswirkung und bedingte das Fehlen weiterer Entwürfe aus diesem Zeitraum.¹⁶⁷⁾ Erst nach der Jahrhundertmitte setzt die Überlieferung wieder ein, die mit den Entwürfen Hans Bocks des Älteren einen zweiten Höhepunkt der Basler Fassadenmalerei nach dem grossartigen Auftakt der Dekorationen Holbeins aufscheinen lässt.

Bocks Fassadenprojekte zeigen wie Holbeins Entwürfe die souveräne Beherrschung monumentaler Gestaltung, die in komplexer Weise die vorgegebene Fassadensituation einbezieht und zur Anlage höchst eigenwilliger Dekorationssysteme nutzt. Bühnenartig konstruierte Architekturszenarien werden mit aufwendigen Bildprogrammen kombiniert, deren effektiv dargestellt Handlungspose den Gesamteindruck beherrschen. Untersichtigkeit und Scheinräume erzeugen illusionistisch täuschende Wirkungen, die hier noch in weitaus ungebundener Weise eingesetzt werden und den Hang zur manieristischen Übersteigerung der Effekte deutlich ausprägen. Virtuose Könnerschaft und Einfallsreichtum kennzeichnen diese Entwürfe, deren Anlage und Formenrepertoire auf das zahlreich ausgebreitete Vorlagenmaterial der zweiten Jahrhunderthälfte zurückgreifen konnte. Das Vorbild der Dekorationen Holbeins ist in der betonten Ausbildung des architektonischen Apparats und in der auffallenden Konstruktion perspektivischer Scheinräume noch nachvollziehbar; hinzu tritt das den lehrhaften Tendenzen der Epoche entsprechende Bildprogramm, dessen formale Gewichtung in der Regel deutlich im Vordergrund steht und den Gesamteindruck der Anlage bestimmt. Im Vergleich mit der trocken und flach wirkenden Formensprache des Greifenstein-Entwurfs wird hier ein gewaltiger Entwicklungssprung innerhalb der Basler Fassadenmalerei sichtbar; manieristische Dekorfülle und erzählerische Vielfalt werden zu üppig und geistreich gestalteten Dekorationsprojekten verbunden, die das zugrundeliegende Gebäude überspielen und die vorgegebene Fassadenstruktur in bühnenartig angelegte Scheinräume auflösen.

Zeitgleich mit Bocks Dekorationen tritt in dem Fassadenentwurf Brands ein gänzlich anderes formales Konzept entgegen. Die Architektur, Zierformen und Figuren gleichmäßig gewichtende Dekorationsstruktur schafft ein vorwiegend ornamental geprägtes Erscheinungsbild, dem sich auch das Bildprogramm einfügt und unterordnet (Kat.Nr. 14). Räumlichkeit und Dynamik bleiben erhalten, so dass die flächig-dekorative Struktur den Gesamteindruck bestimmt; die Anlage fügt sich in die von der Fassadenfläche vorgegebenen Raumgrenzen und setzt illusionistisch täuschende Effekte nur zurückhaltend ein. Die Betonung des Inhaltlichen in Gestalt eines sinnreich komponierten Bildprogramms entspricht wie bei Bocks Dekorationen den illustrativen Tendenzen der Fassadenmalerei des späteren 16. Jahrhunderts.¹⁶⁸⁾

Neben diesen Dekorationsprojekten, über deren Realisierung uns nichts bekannt ist, entstanden in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts betont architektonisch angelegte Erscheinungsformen mit stärkerer Fassung und Gliederung der Fassadenwand durch ein einheitlich gestaltetes System von Scheinarchitekturen. An der Hoffassade des Spalenhofs bereits um 1564/66 in schlichter Form entwickelt, erscheint dieser Typus zum Ende des Jahrhunderts mit reich geschmücktem Fassadenrelief an den Fronten der Schmiedenzunft (Kat.Nr. 7 u. 16). Figuren und szenische Elemente werden in das übergreifende System integriert, ohne – wie in Bocks Entwürfen – beherrschend in den Vordergrund zu treten; die architektonische Struktur bleibt bestimmend. Eine Reminiszenz an die phantastischen Architekturräume Holbeins und Bocks findet sich in den leeren Szenarien der

Schmiedenzunft und des Hauses «Zum Löwenzorn» (Kat.Nr. 15), die hier jedoch ohne konkreten Bezug zur Anlage in dekorativ illustrierender Weise eingesetzt werden. Insgesamt zeigt sich an diesen Dekorationen die zum Ende des 16. Jahrhunderts hervortretende Tendenz, die verschiedenen Elemente der Fassadenmalerei zu systematisieren, d.h. in funktionell bestimmbarer Zuordnung anzuwenden: Scheinarchitektur als vorgeblendetes Gerüst und bauplastische Gliederung, Figuren als belebende Staffage, Skulpturen oder Bildszenen etc.¹⁶⁹⁾ Die Dekoration der Rathausfassaden vom Beginn des siebzehnten Jahrhunderts nähert sich hierin bereits den repräsentativ angelegten Architektursystemen frühbarocker Fassaden und steht am Ende der Basler Erscheinungsformen, die im folgenden Zeitraum offenbar keine Fortführung und Entwicklung mehr erfuhren.

Weshalb die Überlieferung hier aufhört, während in anderen Zentren der Fassadenmalerei wie Augsburg und München die gemalten Dekorationen in diesem Jahrhundert eine zweite Blütezeit erlebten, findet zunächst keine Erklärung, wenn nicht in einer allgemeinen Stagnation der Bautätigkeit in der Spätzeit der Reformation, die noch im 17. Jahrhundert andauerte und dem privaten Profanbau kaum Erneuerung brachte.¹⁷⁰⁾ Da im inneren Stadtgebiet nur wenige Neubauten entstanden, die älteren Bürgerhäuser aber noch bis zum Ende des 18. Jahrhunderts weitgehend unverändert blieben, wäre zu vermuten, dass für die gemalte Dekoration frühbarocker Prägung die bauliche Voraussetzung nicht gegeben war und der Anstoss zur Aufnahme und Entwicklung neuer Formen fehlte.¹⁷¹⁾ Vorhandene Bemalungen wurden – wenigstens an öffentlichen Bauten – bis ins 19. Jahrhundert beibehalten und erneuert; eine neue Farbgebung der Privatbauten im Geschmack des beginnenden Klassizismus fand erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts statt, im Gefolge zahlreicher Fassadenumbauten.¹⁷²⁾ Dekorationen im Sinne Furttenbachs mit Rustika, Fensterrahmen und Eckfassungen, wie sie in anderen Schweizer Städten überliefert sind, scheinen hier nicht üblich gewesen zu sein, verschwanden möglicherweise auch restlos mit den Renovierungen des Klassizismus.¹⁷³⁾

Folgt man den heterogenen Erscheinungsformen der Basler Fassadenmalerei, die uns die Überlieferung zeigt, so zeichnen sich mehr oder weniger deutlich Einflüsse und Bedingungen ab, die innerhalb der Entwicklung des 16. Jahrhunderts hier wirksam wurden und zur Ausprägung der Dekorationsformen beitrugen. Zunächst war es die lokale Tradition der spätgotischen Architekturfassungen und Fassadenbilder, die die heimische Ausgangssituation für die Fassadenmalerei der kommenden Epoche der Renaissance bildete; sie war die Grundlage, auf der sich die von äusseren Einflüssen angeregten Formen und Systeme der neuen Dekorationen entfalten sollten. Der Beginn des umfassend gestalteten Fassadenschmucks traf hier auf einen reich entwickelten Brauch gemalter Dekoration, insbesondere der Fassadenbilder und Hauszeichen, der von den neuen Formen zunächst nicht vollständig verdrängt wurde. Mit der Aufnahme und Verarbeitung des klassischen Formeninventars wurde freilich ein gänzlich neues Gestaltungsprinzip eingeführt, das nicht auf lokale Traditionen zurückgreifen konnte.

Das Vorbild der oberitalienischen Fassadendekorationen, deren Formen und Systeme schon Ende des 15. Jahrhunderts in vielfältiger Gestalt entwickelt waren, fand in Basel kaum auf direktem Wege Eingang, auch wenn man die Begegnung mit diesen Dekorationen bei dem intensiven Handelsverkehr der Stadt mit Italien und den Reisen gelehrter Bürger wohl voraussetzen kann.¹⁷⁴⁾ Anders als in Augsburg, wo der künstlerische Austausch mit Italien – insbesondere Venedig – schon zu Beginn des 16. Jahrhunderts den unmittelbaren Kontakt mit den dortigen Beispielen dieser Kunstgattung nahelegt und das Wirken bedeutender Maler bereits in den ersten Jahrzehnten den geläufigen Umgang mit der neuen Formensprache zeigt¹⁷⁵⁾, war die Basler Malerei noch wesentlich stärker von der spätgotischen Tradition geprägt und die Aufnahme italienischer Einflüsse vergleichsweise gering.¹⁷⁶⁾ Erst mit Holbeins Fassadendekorationen entstanden Beispiele monumentaler Wandmalerei, die im hiesigen künstlerischen Umfeld neuartig und innovativ gewirkt haben müssen, möglicherweise zunächst auch keine Nachfolger fanden. Bezeichnenderweise war es ein in Augsburg geschulter Künstler, der zu diesem frühen Zeitpunkt die ersten Renaissancedekorationen in Basel eingeführt hatte (und etwas früher noch in einer anderen Schweizer Stadt, am Hertensteinhaus in Luzern). Holbeins unmittelbare Vorbilder waren Augsburger Dekorationen und das dortige künstlerische Umfeld; hinzu kommt der Einfluss italienischer Druckgraphik, der nachweisbar bei der Konzeption seiner Fassadendekorationen mitwirkte und von Holbein in schöpferischer Weise umgesetzt wurde. Dass er italienische Fassaden aus eigener Anschauung kannte, ist nicht belegbar und an keinem konkreten Vorbild festzumachen.¹⁷⁷⁾ Überhaupt dürfte die Aufnahme und Aneignung italienischer Dekorationsformen in der Basler Malerei im wesentlichen über das Medium der Druckgraphik erfolgt sein – analog der allgemeinen Entwicklung im Raum nördlich der Alpen; auf dem Gebiet der gemalten Fassadendekoration jedenfalls hielten sie – über Holbein und die süddeutschen Vorbilder – wohl in erster Linie auf indirektem Wege Einzug und wurden zunächst vermutlich nur zögernd aufgegriffen.¹⁷⁸⁾

Regionale Einflüsse aus dem Raum Südwestdeutschlands und der nördlichen Schweiz sind – der zunehmenden Verbreitung der Kunstgattung und ihrer Überlieferung entsprechend¹⁷⁹⁾ – vor allem in der zweiten Jahrhunderthälfte erkennbar. Zu den süddeutschen Zentren der Fassadenmalerei wie Nürnberg, Augsburg, Regensburg und München ist mit Ausnahme der direkten Linie der Holbeinschen Dekorationen kein Bezug ersichtlich, der sich über allgemeine entwicklungsgeschichtliche Merkmale hinaus konkretisieren lässt. Die für die zweite Jahrhunderthälfte dort typischen Bilderfriese mit ovalen Rahmungen, wie sie z.B. in den Entwürfen der vielbeschäftigten Fassadenmaler Melchior und Hans Bocksberger d. J. und Paul Juvenel, aber auch auf zahlreichen Stadtansichten begegnen¹⁸⁰⁾, finden sich an keinem der Basler Beispiele, in deren Aufbau das architektonische Element nie fehlt. Reine Scheinarchitekturen mit Figuren und reliefhaft angelegter Fassadenstruktur, die vom Ende des 16. Jahrhunderts in Augsburg, Nürnberg und München überliefert sind¹⁸¹⁾, entsprechen der allgemeinen, zunehmend tektonischer werdenden Entwicklungsstufe der Fassadenmalerei, die auch an den Basler Dekoratio-

nen dieses Zeitraums ablesbar ist (Kat.Nr. 14, 16, 17). Wenige, aber konkretere Beziehungen lassen sich zu Dekorationen in den Basel benachbarten Städten längs des Rheinflaufs aufzeigen. Schaffhausen am Hochrhein und das neben Basel bedeutendste künstlerische Zentrum der Region – Strassburg – waren reich an bemalten Fassaden, ebenso kleinere Städte wie Mülhausen, Colmar und Stein am Rhein.¹⁸²⁾ Kulturelle Beziehungen und reger künstlerischer Austausch beförderten die unmittelbare Verbreitung einer so öffentlich wirksamen Kunstgattung wie der Fassadenmalerei, so dass wir eine weit stärkere wechselseitige Beeinflussung annehmen können, als die Überlieferung heute vermuten lässt. Die frühen Dekorationsentwürfe Hans Bocks des Älteren (Kat.Nr. 9–12) zeigen im bühlenartigen Aufbau der Architekturen und dem effektiv bewegtten Einsatz der Figuren sichtbar die Nähe zu Stimmers vor 1570 entstandenem Fassadenentwurf (Abb. 31), was nicht unbedingt auf direkte Berührung, aber doch auf den Einfluss Stimmerscher Vorlagen zurückgeführt werden könnte.¹⁸³⁾ Die am Entwurf Hans Brands (Kat.Nr. 14) auffallende, so deutlich von Bocks Entwürfen unterschiedene Gestaltungsweise lässt hingegen zweifellos die Zusammenarbeit mit Daniel Lindtmayer erkennen und zeigt in Formen und Anlage Ähnlichkeit mit dessen später entstandenem Schaffhauser Entwurf (Abb. 33). Die Wirkung der Dekorationen des Strassburgers Wendel Dietterlin, des neben Bock berühmtesten «Fassadenmalers» der Region, entzieht sich aufgrund mangelnder bildlicher Überlieferung der Beurteilung; Anklänge an die Ornamentformen seiner «Architectura» finden sich vielleicht am reichen Dekor der Bemalung an der Schmiedenzunft (Kat.Nr. 16).¹⁸⁴⁾ Insgesamt scheinen für die Entwicklung der Basler Dekorationen auch in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts regionale Einflüsse und die Rezeption druckgraphischer Vorlagen bedeutsamer gewesen zu sein als das naheliegende Vorbild der italienischen Fassadenmalerei.¹⁸⁵⁾ Das motivische Vokabular wurde nun in geläufiger Weise eingesetzt und zu eigenständigen dekorativen Systemen verschmolzen, in denen die Gattung im Norden zu gänzlich neuen Ausdrucksformen gelangte.¹⁸⁶⁾

IV. Darstellungen und Themen der Fassadendekorationen

Auftraggeber und Fassadenprogramme

Ein kennzeichnendes Merkmal der Fassadenmalerei war ihre Wirkung in der Öffentlichkeit. So spielten neben der rein dekorativen Funktion, die Erscheinung eines Gebäudes schmuckhaft zu bereichern und aufzuwerten, die Inhalte und Botschaften ihrer Darstellungen eine wesentliche Rolle. Deren Intention konnte sehr vielfältig sein: rein illustrativ, zur Veranschaulichung eines Gewerbes, eines Hausnamens oder zur Belebung der gemalten Scheinräume; moralisierend und belehrend mit einem Appell an das Gewissen des Betrachters; schliesslich ganz individuell bestimmt, als verschlüsselte, persönliche Botschaft des Auftraggebers. Wirkung und Lesbarkeit der Darstellungen waren unmittelbar auf den Betrachter ausgerichtet und setzten deren Inhalte in Beziehung zur städtischen Öffentlichkeit. So waren sie für den Hausbesitzer in der humanistisch geprägten Epoche ein überaus wirkungsvolles Mittel zur Selbstdarstellung und zur Demonstration von Bildung und selbstbewusstem Bürgertum; ein breites Themenrepertoire und mannigfache Kombinationsmöglichkeiten standen zur Verfügung, um komplexe Inhalte anschaulich vorzutragen.¹⁸⁷⁾ Doch auch für den entwerfenden und ausführenden Künstler boten gerade die Darstellungen die Möglichkeit, sein Können und seinen Einfallsreichtum öffentlich unter Beweis zu stellen, da sie der «sprechende» und in der Regel meistbeachtete Teil einer Fassadendekoration waren.¹⁸⁸⁾

Bildprogramme und Themen wurden gemäss den Wünschen und Vorstellungen des Auftraggebers gestaltet und gemeinsam mit dem entwerfenden Künstler geplant und ausgearbeitet. Dies geschah durch schriftlichen und mündlichen Austausch und vor allem durch das Vorlegen und Begutachten der «Visierung», der fertigen Risszeichnung der geplanten Dekoration. Deren Anlage brauchte üblicherweise nicht massstabsgetreu in den Verhältnissen der betreffenden Fassade ausgeführt zu sein; sie diente in erster Linie dazu, das künstlerische und programmatische Konzept zu präsentieren.¹⁸⁹⁾ Dass dieses Konzept nach Absprache mit dem Auftraggeber geändert oder gänzlich neu gestaltet werden konnte, zeigt die zweifache Ausfertigung des Entwurfes für das Haus des Theodor Zwinger (Kat.Nr. 9 u. 10). Auf einer fragmentarischen Entwurfszeichnung Hans Brands für ein Glasgemälde ist vom Künstler eigenhändig der Hinweis an den prüfenden Auftraggeber beigefügt, ob er es «auf diese Manier haben wolle oder nicht».¹⁹⁰⁾ In gleicher Weise oblag das viel umfangreichere Konzept einer Fassadendekoration der Zustimmung des Auftraggebers und wurde in seiner gesamten Anlage, vor allem wohl aber hinsichtlich der dargestellten Inhalte begutachtet. Beispielhaft nachvollziehbar ist dieser Austausch an den Entwürfen Hans Bocks, in denen die einzelnen Figuren und

Szenen nicht nur mit Namen, sondern auch mit den entsprechenden literarischen Quellenangaben, teils auch mit Merksätzen, bezeichnet sind, offensichtlich, um den gelehrten Auftraggeber der genauen Kenntnis der darzustellenden Themen zu versichern (vgl. bes. Kat.Nr. 10, 11 u. 13). Auch wurde wohl gelegentlich Rat von ausserhalb eingeholt bei der Gestaltung des Bildprogramms, die nicht in jedem Fall vom Auftraggeber allein geleistet werden konnte. So ist in einem Brief Hans Bocks an den Sammler und Gelehrten Basilius Amerbach die Bitte um Begutachtung einer «fisierung» überliefert, die für den Besitzer des Hauses «Zum Pfauen» am Marktplatz bestimmt war: «... Vch acht wol ir haben gnougsames wissens historien so mine fisierung inhalttet. Bitt üch welandt drüber mach(en) wass üch guott dünckt. ...». ¹⁹¹⁾ Amerbach wurde also um Prüfung der Darstellungen und um Auskunft zu inhaltlichen Fragen gebeten, die dem Auftraggeber, vermutlich einem wohlhabenden Mann aus dem Handwerkerstande, eher fern standen und vom Maler daher an kompetenter Stelle vorgebracht wurden. ¹⁹²⁾ Präzise Programmangaben kann man hingegen bei Theodor Zwinger, dem Besitzer des stattlichen Hauses «Zum Walpach» (Nadelberg 23 a), voraussetzen, der den jungen, noch nicht zünftigen Maler gesellen Bock – wohl über die Vermittlung durch dessen Meister Hans Hug Kluber – mit einer Visierung für die Fassade seines Hauses beauftragte. ¹⁹³⁾ Bocks erstes Dekorationskonzept wurde offensichtlich aus bestimmtem Grunde kritisch beurteilt, wie eine bald danach entstandene zweite Version gleichen thematischen Gehalts vermuten lässt (Kat.Nr. 9 u. 10). Der noch vor den Entwürfen für Zwinger geschaffene Riss für die Fassade des Hauses seines Meisters Kluber (Kat.Nr. 8) scheint jedenfalls das Probestück für Bocks Können als Fassadenmaler gewesen zu sein, das ihm in kurzer Zeit eine ganze Folge gleichartiger Aufträge – alle mit anspruchsvollem inhaltlichen Konzept – einbrachte (Kat.Nr. 9–12). Mit Ausnahme der Risse für Zwinger und Kluber lässt sich jedoch aus den Darstellungen kein Hinweis auf den jeweiligen Auftraggeber gewinnen; dass sich dieser – wie bei Zwinger – aus einem bezeichnenden Motiv des Bildprogramms erschliessen lässt, ist eine seltene Ausnahme. ¹⁹⁴⁾ In den Grundbüchern und Hausurkunden finden sich normalerweise keine Bemerkungen zu künstlerischen Ausstattungen; direkte Belege zum Austausch zwischen Künstlern und privaten Hausbesitzern sind in der Regel äusserst rar (und bei keinem der hier behandelten Beispiele vorhanden). Doch geben die Darstellungen bisweilen recht deutlich Auskunft über die gesellschaftliche Stellung des Bestellers der Dekoration, die mittels emblematischer, auf Reichtum und Prosperität verweisender Sinnbilder ausgedrückt werden kann – wie bei dem Entwurf Hans Brands, der möglicherweise für das Haus eines Kaufmanns konzipiert wurde (Kat.Nr. 14).

Bei Fassadendekorationen an öffentlichen Gebäuden ist die Quellenlage meist besser, Auftrag und Entstehung sind in der Regel archivalisch belegt. ¹⁹⁵⁾ Der offizielle Charakter und die Funktion des Gebäudes gaben zudem Richtlinien für die Gestaltung und Konzeption des Bildprogramms vor, das traditionell vorgegebenen Themenkreisen verpflichtet war. Zur gut dokumentierten Dekoration der Rathausfassaden von Hans Bock existieren zwar eingehende Angaben zur Technik und zur Ausführung der Malerei, je-

doch keine Äusserungen, die das thematische Konzept betreffen; von einer «Vysierung» spricht der Künstler selbst in einer seiner Bittschriften an den Basler Rat.¹⁹⁶⁾ Die Darstellungen – Gerechtigkeitsbilder und Gesetzgeber, Justitia und ein Planetenzyklus – bewegen sich innerhalb des verbindlichen Rahmens der Rathausprogramme.¹⁹⁷⁾ Der Auftraggeber – der Basler Rat – hatte den weit über die Grenzen Basels hinaus hochgeschätzten Maler Bock mit dem umfangreichen Auftrag betraut, den dieser in Zusammenarbeit mit seinen Söhnen ins Werk setzte; das Bildprogramm, zu dessen Autorschaft den Quellen kein Hinweis zu entnehmen ist, wurde wohl – wie bei solchen Aufträgen üblich – von gelehrten Ratgebern ausgearbeitet und dem Künstler als verbindliche Vorgabe bei seinem Dekorationskonzept zur Auflage gemacht.¹⁹⁸⁾ Thematische Vorgaben bestimmten auch die Darstellungen am Gebäude der Schmiedenzunft, wenn auch in vergleichsweise weniger strengem Rahmen als bei der Dekoration des städtischen Repräsentationsbaus. Künstler und Entstehungszeitpunkt sind hier nicht überliefert; die prächtige und auffallend reich gegliederte Bemalung entstand im späteren 16. Jahrhundert, als auch andere Basler Zünfte ihre meist in spätgotischer Zeit eingerichteten Häuser umbauen oder reicher ausstatten liessen.¹⁹⁹⁾ Die Darstellungen zeigten Genreszenen zum Schmiedehandwerk und mythologische Szenen zur Illustration desselben; doch nicht nur die Bildinhalte waren diesem Themenkreis entnommen, auch ornamentale Details der gemalten Scheinarchitektur nahmen Bezug auf einzelne Gewerbesparten der Zunft (Kat.Nr. 16). Wohl kein verbindliches und durchdachtes Bildprogramm mit gelehrtem Anspruch war hier vorgegeben; Darstellungen und Themen sollten zur anschaulichen Präsentation des zünftigen Handwerks dienen und in populär verständlichen Bildern dessen ständische Bedeutung nach aussen hin sichtbar machen.

Einzelne Themenbereiche

In einer Epoche, die moralisierende Lehrinhalte, bürgerliche Tugendideale und religiöse Anschauungen in rhetorisch wirksame Bilder umzusetzen bestrebt war, bot die Fassadenmalerei ein willkommenes Feld, Intentionen verschiedenster Art in der Öffentlichkeit deutlich zu machen. Besonders die Dekorationen privater Hausbesitzer konnten aus einer nahezu unüberschaubaren Fülle von Darstellungen schöpfen, deren Themen und Absichten sowohl allgemeiner Art als auch sehr persönlich bestimmt sein konnten. Verschiedene Darstellungsformen (z.B. allegorische und genrehafte) und Themenbereiche (z.B. antike und zeitgenössische) wurden miteinander kombiniert und gegebenenfalls zu komplexen und vielgestaltigen Programmen verbunden. Öffentlicher Charakter und private Intentionen wirkten hier zusammen und liessen individuell geprägte, und doch auch allgemein lesbare Bildprogramme entstehen, wie sie dem bürgerlichen Selbstverständnis einer humanistisch bestimmten Stadtgesellschaft entsprochen haben mochten.²⁰⁰⁾

Allegorische Darstellungen spielten – dem literarisch geprägten Kunstverständnis der Zeit gemäss²⁰¹⁾ – eine wichtige Rolle, sowohl bei der Verbildlichung profaner Inhalte als

auch bei religiösen Programmen, die im reformierten Basel der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts durch allegorisch übersetzte Inhalte bestimmt waren. Zu diesen gehört der Entwurf Hans Bocks mit den personifizierten Gestalten des Alten und Neuen Testaments, der die kennzeichnende Aussage der protestantischen Lehre – die Rechtfertigung des Sünders durch den Glauben an Christus – zum übergreifenden Thema hat (Kat. Nr. 13). Das Programm verbindet in sinnfälliger Weise den in der Rechtfertigungsallegorie des Protestantismus herausgestellten Gegensatz von alttestamentarischem Gesetz und christlicher Gnade – hier auf die Darstellung der Personifikationen reduziert – mit dem allegorisch verkleideten Exempel des Verlorenen Sohns, dessen spezifisch protestantische Auslegung in den Schauspiel-Dichtungen der Reformationszeit entwickelt wurde.²⁰²⁾ Protestantische Thematik bestimmt auch das Programm des Entwurfs mit alttestamentarischen Engelszenen, in dem die Macht und das Wirken des unsichtbaren Gottes durch biblische Beispiele, die das unmittelbare Eingreifen der von Gott gesandten Engel illustrieren, anschaulich gemacht und fundiert wird (Kat.Nr. 11).²⁰³⁾

Profane Allegorien finden sich in vielfältigen Bezügen, sowohl als Einzelfigur als auch eingebunden in einen übergeordneten thematischen Zusammenhang, oft ergänzt und erläutert durch entsprechend zugeordnete emblematische Darstellungen. Wie keine andere Darstellungsform waren sie geeignet, die abstrakten Begriffe der im Humanismus so beliebten Lehrinhalte anschaulich vorzutragen. So werden in dem Entwurf Hans Brands (Kat.Nr. 14) die allgemein verbindlichen Personifikationen von Weisheit und gerechter Herrschaft mit emblematischen Darstellungen verbunden und ikonographisch erweitert, durch die das Programm eine individuelle Prägung erhält: das an zentraler Stelle eingesetzte Symbol florierenden Wohlstands (Caduceus) schafft sinnfällige Bezüge zu den Bildern der klugen, vorausschauenden Herrschaft (Janus) und der Förderung der Tugend und schönen Künste (Feuerstein und Feuerstahl).²⁰⁴⁾ Ein besonders reizvoll in Szene gesetztes Beispiel ist die Künstlerallegorie mit der personifizierten Geometrie, die von Bock für das Haus seines Meisters Hans Hug Kluber entworfen wurde (Kat.Nr. 8). Der im manieristischen Sinne modifizierte Stoff des Pygmalion-Themas wurde zur Verherrlichung der entwerfenden Zeichenkunst und des massgebenden künstlerischen Konzepts (hier verkörpert durch die Gestalt der Geometrie) dargestellt²⁰⁵⁾; gleichzeitig war das Thema jedoch auch als Lehrbeispiel der guten Heirat lesbar, das dem klassischen Stoff ganz im bürgerlich moralisierenden Sinne der Zeit unterlegt wurde.²⁰⁶⁾

Lehrbotschaften moralisierenden und warnenden Inhalts werden in drei weiteren Entwürfen Hans Bocks thematisiert. Die beiden für den Basler Ethik- und Medizinprofessor Theodor Zwinger geschaffenen Dekorationsprojekte haben als übergreifendes Thema die ganz im weltlichen Sinne ausdeutbare Lehre von menschlicher Vermessenheit und ihrer Bestrafung zum Gegenstand, deren sinnbildhafte Darstellung im Bild des stürzenden Helden Bellerophon auch ein persönliches Mahnbild des Gelehrten war (Kat.Nr. 9 u. 10). Im ersten Entwurf wird das verschlüsselt dargestellte, durch zwei mythologische Varianten illustrierte Thema von den Personifikationen der vorausschauenden Klugheit und des unbeständigen irdischen Glücks begleitet; die zweite Version zeigt es unver-

deckt an zentraler Stelle mit vier beigeordneten Szenen des gleichen Sinngelhalts, die durch das Tugendexempel des Herkules am Scheidewege ergänzt werden. Zwingers anspruchsvolles und in erster Linie dem gelehrten zeitgenössischen Betrachter zugängliches Bildprogramm war als humanistisch geprägte Lehrbotschaft konzipiert, der das wesentlich ältere Thema der Hoffahrt und ihrer Bestrafung zugrundeliegt.²⁰⁷⁾ Auf antike Exempel übertragen und durch allegorische Darstellungen verdeutlicht, gewinnt es allgemeineren Sinn und führt die Grenzen irdischen Wirkens und Strebens vor Augen, worauf der über der Eingangstür des Hauses angebrachte Merkspruch nachdrücklich verweist. Auf ältere, in mittelalterlichen Traditionen begründete Themen geht auch das volkstümlich-genrehaft bestimmte Programm des Entwurfs mit Darstellungen der Torheiten und Gefahren sinnlicher Liebe zurück (Kat.Nr. 12). In komödiantisch vorgetragener Weise werden Szenen sprichwörtlicher Liebestorheiten geschildert wie Torheit des Alters und verderbliche Begehrlichkeit, Geschwätzigkeit und närrisch-unnützer Rat, deren Ursache durch die begleitenden Gestalten von Venus und Amor eindringlich betont wird; ernsten Charakter erhält die ebenso belehrende wie unterhaltsame Darstellung durch die tragische Figur der Dido, die – zusammen mit Aeneas – der zentralen Gestalt der Liebesgöttin zugeordnet ist.²⁰⁸⁾

So steht auch hier die moralisierende Intention im Vordergrund, den Betrachter zu massvoller Lebensführung aufzufordern bzw. vor den Gefahren des Lasters zu warnen, ein bewusst verfolgter, lehrhafter Zweck, der dem künstlerischen Reiz der Darstellungen in zeitgenössischer Auffassung keinen Abbruch tat, sondern ihn vielmehr steigerte: sie sollten «Lehrgemälde» sein, zur Deutung und zum erbaulichen Nachsinnen veranlassen, je vielfältiger auslegbar, desto kunstreicher, was den heute oft inhaltlich überfrachtet erscheinenden Charakter dieser Dekorationsprojekte erklärt.²⁰⁹⁾ Wie keine andere Kunstgattung jedenfalls war die in der Öffentlichkeit wirkende Fassadenmalerei geeignet, der in Versform gekleideten kunsttheoretischen Forderung Johann Fischarts zu entsprechen, die den auf belehrende Unterweisung zielenden Inhalt eines Bildes als obersten Zweck der Kunst formuliert und über dessen künstlerische Ausführung stellt²¹⁰⁾:

...
Aber ein weiser höher sucht
Acht nicht der schal, sonder der frucht,
Dieweil er weiß, das erlich künst
Sind gschaffen zu des menschen dienst.
Was solln aber für dienst diß heißen,
Die nicht das gmüt auch unterweisen?
...

Anmerkungen

- 1) Die Arbeit lag 1993 dem Fachbereich für Kommunikations- und Geschichtswissenschaften der Technischen Universität Berlin als Dissertation vor; angeregt und betreut wurde sie von Prof. Dr. Wolfgang Wolters vom Kunsthistorischen Institut der TUB.
- 2) Dringliche Desiderate bestehen – im schweizerischen Gebiet – vor allem für das überlieferte Material in den Städten Schaffhausen und Stein a. Rh.
- 3) Zur Definition, Geschichte und typologischen Darstellung der gemalten Fassadendekoration im deutschsprachigen Raum die grundlegende Arbeit von Christian Klemm, Fassadenmalerei. In: RDK, Bd.7, 1981, Sp. 690-742.
- 4) Vgl. ebenda, Sp. 705 f.; zur Bedeutung der Fassadenbilder in der Entwicklung der italienischen Fassadenmalerei in Gunter Schweikharts umfassender Aufstellung und Untersuchung der Dekorationen in Verona: Fassadenmalerei in Verona vom 14.–20. Jahrhundert. München 1973. In der Reihe: Italienische Forschungen, 3. Folge, Bd. 7, hrsg. v. Kunsthistorischen Institut Florenz, S. 17. und S. 23 f.; weitere Lit.-Angaben zur ital. Fassadenmalerei s. unten, Anm. 11.
- 5) Vgl. Klemm, Sp. 705 ff.; ders., Edificio – architettura – pittura: soluzioni estreme nelle facciate dipinte tedesche fra gotico e barocco. In: Facciate Dipinte. Conservazione e restauro. Atti di convegno di studi, Genova 1984, p. 19-22.; zu Formen und Systemen in der italienischen Fassadenmalerei erstmals Jacob Burckhardt, Kunst und Kultur der Renaissance in Italien (1860). Ausgabe Köln 1953, S. 400 ff.; Schweikhart, 1973, S. 18-22; Piero Boccardo, Architettura dipinta e struttura architettonica nella decorazione esterna dei palazzi genovesi de secolo XVI. In: Studi di storia delle arti 3, 1980, S. 49-59.
- 6) Klemm, 1981, Sp. 698 ff.; ders., 1984, S. 19 (s. Anm. 5).
- 7) Ebenda, S. 20 f.; vgl. dazu auch Burckhardts Bemerkungen, 1953, S. 402 f.
- 8) Allgemein zur Adaption der Renaissanceformen in Baukunst und Malerei im 16. Jahrhundert bei Wilhelm Lübke, Geschichte der Renaissance in Deutschland, Stuttgart 1882, S. 35 ff.; s. dazu auch die Ausführungen zum Typus des Basler Bürgerhauses in Kap. III. u. zugehörige Anm., S. 23 ff.
- 9) Klemm, 1981, vor allem Sp. 717 f. u. 719 f.
- 10) Ebenda, Sp. 714 ff.
- 11) Systematische Erfassungen und Darstellungen der gemalten Fassadendekorationen gibt es für die Städte Florenz, Genua und Verona: Gunter und Christel Thiem, Toskanische Fassadendekorationen in Sgraffito und Fresko 14. – 17. Jahrhundert. Italienische Forschungen 3, Bd. 3, hrsg. v. Kunsthistorischen Institut Florenz, München 1964; Schweikhart, 1973; Genua Picta. Proposte per la scoperta e il recupero delle facciate dipinte. Genova 1982. Weitere Publikationen behandeln Fassadendekorationen in verschiedenen oberitalienischen Städten. Es sei hier verwiesen auf die Bibliographie der beiden Bde. zur Fassadenmalerei in Genua (s. oben u. Anm. 5). Erwähnt sei noch der 1960 erschienene Katalog zur röm. Fassadenmalerei: Le case romane con facciate graffite e dipinte, catalogo della mostra a cura di C. Pericoli e A. Ridolfini, Roma 1960, u. die neuere Publikation zu Trient: Enrico Castelnuovo, Luochi della Luna. Le facciate affrescate a Trento. Trento 1988.
- 12) Am kunsthistorischen Institut der Universität Bonn wurde 1988 ein Forschungsprojekt zur «Fassadenmalerei in Deutschland vom 14. bis zum 18. Jahrhundert» gestartet. Es sieht den Aufbau einer umfassenden Datei und Fotosammlung vor sowie die Bearbeitung einzelner Gebiete und Städte.
- 13) Die Stellungnahme Burckhardts zur Dekoration der Schmiedenzunft über die Möglichkeit einer Wiederherstellung wird zitiert in der Festschrift: 700 Jahre E.E. Zunft zu Schmieden Basel. 1255-1955. Basel 1955 (Staatsarchiv Basel, Conv. 546), Beitrag v. Heinz Lienhard, S. 56.

- 14) Vgl. Klemm, 1981, Sp. 703; vgl. auch die Bemerkungen Burckhardts zur Fassadenmalerei in einem Basler Vortrag, in: J. B., Vorträge 1844-1887, hrsg. v. Emil Dürr, 3. Aufl. Basel 1919, S. 379.
- 15) Am Haus der Vorstadtgesellschaft «Zur Krähe», Spalenvorstadt 13. Die Dekoration entstand 1816 nach einem Entwurf von Maximilian Neustück (Hist. Museum Basel, Inv.Nr. 1916.248), abgebildet bei Klemm, 1981, Abb. 22.
- 16) Salomon Vögelin, Facadenmalerei in der Schweiz. In: Anzeiger f. Schweizerische Altertumskunde, Bd. 3, 12, 1979, S. 931 f. u. S. 955-957; Bd. 4, 13, 1880, S. 33-35, S. 50-56, S. 75-79; Bd. 14, 1881, S. 111-115, S. 136-141, S. 165-170; S. 201-206; Bd. 15, 1882, S. 270-275, S. 301-305, S. 331-338; Bd. 16, 1883, S. 411-416, S. 444 f., S. 468 f.; Bd. 5, 1884, S. 65-67, S. 95-98; 1885, S. 122-124, S. 155-161, S. 180-184, S. 212-217; Bd. 19, 1886, S. 299-309, S. 336-343; Bd. 20, 1887, S. 402-404, S. 500-504; Bd. 7, 26, S. 256 (Nachtrag v. E. A. Stückelberg).
- 17) Salomon Vögelin, Die Facadengemälde am Haus «Zum Weissen Adler» in Stein a. Rh. In: Mitteilungen d. Schweizer. Gesellschaft f. die Erhaltung hist. Kunstdenkmäler 2, 1883, S. 1-9; Theodor v. Liebenau, Hans Holbein der Jüngere, Fresken am Hertensteinhaus in Luzern, nebst einer Geschichte der Familie Hertenstein. Luzern 1888.
- 18) Berthold Haendcke, Die Schweizerische Malerei im XVI. Jahrhundert diesseits der Alpen und unter besonderer Berücksichtigung der Glasmalerei, des Formschnitts u. des Kupferstichs (zu einzelnen Entwürfen Hans Bocks d. Ä. S. 220); J. R. Rahn, Zur Geschichte der Renaissance-Architektur in der Schweiz. In: Repertorium f. Kunstwissenschaft, 5. Bd., 1882, S. 1-20; Paul Leonhard Ganz, Die Malerei des Mittelalters u. des 16. Jahrhunderts in der Schweiz. Basel 1950 (zu einzelnen Dekorationen u. Entwürfen v. Holbein, Stimmer u.a.), in der Reihe: Schweizer Kunst 5.
- 19) Gustav Schneeli, Renaissance in der Schweiz. München 1896, S. 100-111.
- 20) Das Bürgerhaus in der Schweiz, 17. Bd.: Kanton Basel-Stadt (I. Teil). Hrsg. v. Schweizerischen Ingenieur- u. Architektenverein. Zürich / Leipzig / Berlin 1926, S. LI f.; Peter Meyer, Das schweizerische Bürger- und Bauernhaus. Basel 1946; Albert Knoepfli, Kunstgeschichte des Bodenseeraumes (2 Bde.), Sigmaringen 1969.
- 21) Adolf Buff, Augsburgs Fassadenmalerei. In: Zeitschrift für bildende Kunst XXI, 1886, S. 58 ff.; Hans Pfeiffer, Fassadenmalerei in Italien und Deutschland. In: Zeitschrift des bayerischen Kunstgewerbevereins, München 1894, S. 1 ff.; Karl Trautmann, Fassadenmalerei in Alt-München. In: Monatsschrift des historischen Vereins von Oberbayern, 1884, S. 81 f.; Fritz Traugott Schulz, Beiträge zur Geschichte der Aussenmalerei in Nürnberg. In: Mitteilungen des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg, 1906, S. 141-157; 1908, S. 10-21; 1911, S. 106-132.
- 22) Heinrich Alfred Schmid, Die Malereien Hans Holbeins d. J. am Hertensteinhause in Luzern. In: Jahrbuch d. Preuss. Kunstslg., Bd. 34, 1913; August Schmid, Die Fassadenmalerei am Haus zum Ritter in Schaffhausen u. ihre Wiederherstellung. Schaffhausen 1919; neuere Beiträge behandeln ausschliesslich die Entwürfe Holbeins für das Haus «Zum Tanz» in Basel: Christian Klemm, Der Entwurf zur Fassadenmalerei am Haus «Zum Tanz» in Basel. Ein Beitrag zu Holbeins Zeichnungsœuvre. In: Zeitschrift f. schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 29, 1972, S. 165-175; Emil Maurer, Holbein jenseits der Renaissance. Bemerkungen zur Fassadenmalerei am Haus «Zum Tanz» in Basel (1980). In: Emil Maurer, 15 Aufsätze zur Geschichte der Malerei. Basel 1982.
- 23) Albert Heppner, Deutsche Fassadenmalerei der Renaissance, Ungedruckte Diss. Berlin 1924 (Exemplar an der Berliner Staatsbibliothek). Die Arbeit stellt das seit dem 19. Jahrhundert publizierte Material zusammen; Zuschreibungen und Ordnungskriterien sind heute weitgehend überholt. Zum Artikel Klemms s. Anm. 3.
- 24) Heinrich Kreisel, Die Farbgebung des Äusseren alter Bauwerke. In: Deutsche Kunst u. Denkmalpflege 1963, Heft 2, S. 111-142; Friedrich Kobler / Manfred Koller, Farbigkeit der Architektur. In: RDK 7, 1981, Sp. 274-428.
- 25) Hans Peter Mathis, Fassadenmalerei in Bischofszell. In: Unsere Kunstdenkmäler 29, 1978, 1, S. 139-146; Bernhard Anderes, Grau ist auch eine Farbe. Grisaillemalereien im Kanton St. Gallen. In: Von Farbe und Farben. Festschrift f. Albert Knoepfli zum 70. Geburtstag. In der Reihe: Veröffent-

- lichungen des Instituts f. Denkmalpflege an der ETH Zürich, Zürich 1980, S. 125-132; André Meyer, Architekturpolychromie, Farbige Interieurs und Wandmalereien zwischen Spätmittelalter u. Neuzeit. Luzernische Neuentdeckungen seit 1973. In: Jahrbuch d. hist. Ges. Luzern 1, 1983, S. 24-83.
- 26) Christian Heydrich, Die Wandmalereien Hans Bocks des Älteren von 1608-1611 am Basler Rathaus. Bern / Stuttgart 1990.
 - 27) Alfred Wyss / Oskar Emmenegger, Zur Monochromie der Geltenzunft in Basel. In: Festschrift Albert Knoepfli 1982 (s. Anm. 25), S. 121-123; Dieter Koeplin, Ausgeführte und entworfene Hausfassadenmalereien von Holbein, Stimmer und Bock – Kunsthybris mit dem erhobenen Zeigefinger. In: Spätrenaissance am Oberrhein. Tobias Stimmer 1539-1584. Ausst. Kat. Basel 1984, S. 35-82.
 - 28) Michel de Montaigne, Journal de Voyage en Italie et en Suisse et l'Allemagne en 1580 et 1581. Paris, Ed. Garnier 1955, S. 14-19.
 - 29) Albert Burckhardt-Finsler, Beschreibungen der Stadt Basel aus dem 15. und 16. Jahrhundert. In: Basler Jahrbuch 1908, S. 284 -313 (zu Petrus Ramus S. 304 ff.).
 - 30) Felix Platter, Tagebuch (Lebensbeschreibung) 1536-1567. Hrsg. v. Valentin Lötscher. Basel / Stuttgart 1976, S. 56. Selbst die berühmte und zu ihrer Entstehungszeit sicher Aufsehen erregende Fassadendekoration am Haus «Zum Tanz» von Hans Holbein d. J. findet im 16. Jahrhundert keine eigene Erwähnung.
 - 31) Basel in einigen alten Stadtbildern und in den beiden berühmten Beschreibungen des Aeneas Sylvius Piccolomini. Erstmals im Juli 1951 herausgegeben zur Erinnerung an die Beschwörung des Bundes zwischen Basel und den Eidgenossen. Mit einer Einführung von Edgar Bonjour. (lat. u. deut.) Basel 1954.
 - 32) Ebenda, S. 27 u. 39.
 - 33) Platter, Tagebuch, S. 56. Das Haus «Zum Gejät», Freie Strasse 90 (am rechten oberen Ende der Freien Strasse, heute abgerissen) wurde von der Familie Platter ab 1538 bewohnt. Dazu Valentin Lötscher, Felix Platter und seine Familie. 153. Basler Neujahrsblatt, Basel 1975, S. 50 ff.
 - 34) Haus «Zum Samson», Petersgraben 18/22. Vgl. Lötscher, 1975, S. 119 ff.
 - 35) Montaigne, Journal de Voyage, S. 14: «Nous y vismes de singulier la maison d'un mèdecin nommé Felix Platerus, la plus pinte et enrichie de mignardises à la francoise qu'il est possible de voir; ...» Leider folgt keine nähere Beschreibung dieser Dekoration, die sonst nirgends erwähnt wird und auch – wie nahezu ausnahmslos bei Privatbauten – archivalisch nicht belegt ist. Die Malereien könnten kurz nach 1574, nachdem Platter das Haus «Zum Samson» erworben hatte und teilweise umbauen liess, entstanden sein.
 - 36) Joachim von Sandrart, Teutsche Academie der edlen Bau-, Bild- und Malerey-Künste (Nürnberg 1675). Hrsg. u. kommentiert von Dr. A. R. Peltzer. München 1925, S. 249. Heppner (1924) führt Sandrarts Erwähnungen und Beschreibungen der Fassadendekorationen Augsburger und Münchner Künstler auf, vgl. S. 63/64 u. 123/124. Zu Tobias Stimmers Malerei am Haus «Zum Ritter» in Schaffhausen: Sandrart, 1925, S. 106. Erwähnt sei hier noch Gilbert Burnet, Bischof von Salisbury, der 1685/86 Basel besuchte und von der Dekoration des Rathauses, insbesondere der Darstellung des «Jüngsten Gerichts» im Rathaushof, berichtet. Gilbert Burnet, Durch die Schweiz, Italien, auch einige Orte Deutschlands und Frankreichs im 1685. und 1686. Jahre gethane Reise. Deutsche Ausgabe, Leipzig 1687, S. 249/50. Dazu Rudolf Riggerbach, Die Wandgemälde des Rathauses zu Basel aus dem XV. und XVI. Jahrhundert. I. Die Wandmalereien vor Holbein, in: Die Kunstdenkmäler der Schweiz 3, Basel-Stadt I, Basel 1932, S. 528/529, Anm. 1.
 - 37) Johann Rudolf von Sinner, Voyage historique et littéraire de la Suisse occidentale, Tome 1^{er}, Neuchâtel 1781, S. 55.
 - 38) C.C.L. Hirschfeld, Neue Briefe aus der Schweiz, Kiel 1785, Teil I, S. 60 u. 81. Hirschfelds Äusserung spiegelt deutlich die in der zeitgenössischen Architekturtheorie vertretene Anschauung, dass Buntfarbigkeit im Sinne der belebten Natur für Gebäude nicht angebracht sei, sondern allein die

- Farben der Baustoffe (d.h. Steinfarbigkeit). Vgl. dazu die Ausführungen der anonymen Schrift «Untersuchungen über den Charakter der Gebäude; über die Verbindung der Baukunst mit den schönen Künsten und über die Wirkungen, welche durch dieselben hervorgebracht werden sollen». Leipzig 1788 (ND Nördlingen 1986), 9. Kap.: «Vom Anstrich der Gebäude», S. 194-196. Sinners Bemerkung hebt – neben der Altertümlichkeit – vor allem den die Gebäude abwertenden Eindruck des Fassadenschmucks hervor.
- 39) Vgl. Klemm, 1981, Sp. 696-698; Friedrich Kobler / Manfred Koller, Farbigkeit der Architektur. RDK 7, 1981, Sp. 349 ff.; Hermann Phleps, Die farbige Architektur bei den Römern und im Mittelalter, Berlin 1930.
 - 40) Die in den Jahren 1608-1611 entstandene Dekoration der Rathausfassaden von Hans Bock d. Ä. und die um 1600 datierbare Bemalung der Schmiedenzunft (Kat.Nr. 16 u. 17) stehen am Ende des überlieferten Bestandes. Entwürfe zu Fassadendekorationen aus dem 17. und 18. Jahrhundert sind bisher nicht bekannt.
 - 41) Vgl. Kat.Nr. 16 u. 17.
 - 42) Johannes Müller, Merckwürdige Überbleibsel von Alther-Thümern, Zürich 1777, zu Taf. 5.
 - 43) Dazu Alfred Weber, Wandlungen im Charakter des Basler Stadtbildes – eine historische Betrachtung. In: Jurablätter, 29. Jg., Heft 1, 1957, S. 1-32, zur Bautätigkeit des Barock S. 7 ff.; Zur Architekturfarbigkeit in der Renaissance- und Barockzeit vgl. auch Alfred Wyss / Oskar Emmenegger, Zur Monochromie der Geltenzunft in Basel. In: Festschrift Albert Knoepfli, 1980, S. 121-123.
 - 44) Heydrich, 1990, Abb. IX.
 - 45) Die von Franz August Stocker, Basler Stadtbilder. Alte Häuser und Geschlechter, Basel 1890, S. 38, beschriebene Malerei ist durch eine alte, wenig aufschlussreiche Aufnahme dokumentiert. Vgl. Paul Barth, Basler Bilder und Skizzen aus der Mitte des 19. Jahrhunderts. 93. Basler Neujahrsblatt. Basel 1915, Abb. 32.
 - 46) Auch eine weitere im Staatsarchiv befindliche Radierung mit der Hinrichtung des Dr. Fatio von 1691 zeigt wenige, abbreviaturhaft gezeichnete Bemalungen am Rathaus und an den rechts daran anschliessenden Häusern. Vgl. Kunstdenkmäler der Schweiz 3, Basel-Stadt I, 1971, S. 345, Abb. 258; eine getuschte Federzeichnung aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts mit der Ansicht des Fischmarkts gibt mehrere gemalte Hauszeichen und die Darstellung zweier Figuren (David und Goliath?) wieder. Vgl. ebd., Abb. 476.
 - 47) Vgl. Stocker, 1890, S. 209 ff.
 - 48) Ein von dem Maler Hans Bock d. Ä. an Basilius Amerbach gerichteter Brief erwähnt einen Dekorationsentwurf für dieses Haus, möglicherweise einen verlorenen Fassadenentwurf. Die Bemalung mit Galerien und loggienartigen Einblicken erinnert an die Dekorationen des Rathauses und der Schmiedenzunft und könnte ebenfalls im Zeitraum um 1600 entstanden sein (vgl. unten Anm. 191). Zur Hausgeschichte bei Stocker, 1890, S. 204-209.
 - 49) In Privatbesitz. Abb. bei Eugen Anton Meier, Basel anno dazumal. Basel 1980. Eine ebenfalls um 1840 datierte Kreidelithographie von J. Rothmüller (Staatsarchiv Basel) zeigt alle Häuser – mit Ausnahme des Rathauses – ohne Bemalung.
 - 50) Haus «Zum Vogel Strauss», Barfüsserplatz 16 (heute abgerissen).
 - 51) Salomon Vögelin, Facadenmalerei in der Schweiz. In: Anzeiger für schweizerische Altertumskunde, Bd. 4, 14, 1881, S. 112. Die sorgfältig gezeichneten Stadtansichten von Heinrich Meyer-Kraus, Das alte Basel. Eine Sammlung von 50 Stadtansichten der Jahre 1850-1878. Basel 1890, zeigen gemalte architektonische Rahmen der Uhren sowie Inschriften und Wappen an verschiedenen Tortürmen.
 - 52) Der Maler Hans Bock der Ältere macht in seinen Bittschriften an den Basler Rat genaue Angaben zu Material, Technik und Ausführung seiner Dekoration. Vgl. Heydrich, 1990, Anhang Nr. 21.
 - 53) Ob das Bindemittel auch hier Kalk-Kasein war, ist nicht mehr feststellbar, da die Ölbindung späterer Übermalungen in die originale Malschicht eingedrungen ist (vgl. Kat.Nr. 7).

- 54) Heydrich, 1990, S. 127; Manfred Koller, Wandmalerei der Neuzeit. Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken, Bd. 2, Stuttgart 1990, S. 279 ff.
- 55) Heydrich, 1990, S. 134 ff.
- 56) Die freigelegte Originalschicht der Fragmente des Predigertotentanzes aus der Zeit um 1440 erwies sich als Ölmalerei. Paolo Cadorin, Zur Technik und Restaurierung des Basler Totentanzes. In: Der Tod in Basel, Ausst. Kunstmuseum Basel 1979.
- 57) Z.B. an den Fassaden des Mülhausener Rathauses, das im Jahr 1552 von dem Kolmarer Maler Christoph Bockstorfer (Christian Vacksdörffer) bemalt wurde. Im Vertrag mit dem Rat der Stadt heisst es: ...man sol ime auch alles oel und was zum oeltrenken des steinwerks geherdt, zu hand stellen und er alle farben und gold und was er sonst dorzu broucht in sinen kosten kouffen und haben, doch dass er dis alles mit guten lebhaften farben mache, dass es mag bestendig verblyben, alles erbarlich getrewlich und ungeforlich. ...». Hans Rott, Quellen und Forschungen zur südwestdeutschen und schweizerischen Kunstgeschichte im 15. und 16. Jahrhundert, Stuttgart 1938, Bd. II, S. 365/366. Das in einem Entwurf von Hans Bock dem Älteren überlieferte Reiterbild am ehemaligen Grossbasler Rheintor war nach den Quellen ebenfalls eine Ölmalerei. Elisabeth Landolt, Zur Geschichte des Grossbasler Rheintors und seines Reiterbildes im 16. und 17. Jahrhundert. In: Unsere Kunstdenkmäler 25, 1974, S. 149-167.
- 58) Ölbemalungen wurden traditionell zur Fassung steinerer Fassadenteile wie Fenstergewände und Bauplastik angewandt, da sie auf diesem Grund (meist Sandstein) gut hafteten. Repräsentative, aus Haustein errichtete Fassaden wie am Basler Rathaus boten den gleichen Malgrund, auf dem ein Kalkanstrich schlecht geeignet gewesen wäre. Vgl. Heydrich, 1990, S. 127.
- 59) Dies geht aus der unter Anm. 57 zitierten Quelle zum Mülhausener Rathaus klar hervor. Vgl. auch Heydrich, 1990, S. 127.
- 60) Koller, 1990, Bd. 2, S. 272 ff.; zur Wandmalerei in Basler Innenräumen: Ernst Murbach, Die mittelalterliche Wandmalerei von Basel und Umgebung im Überblick. 147. Basler Neujahrsblatt, hrsg. v. d. Gesellschaft zur Förderung des Guten und Gemeinnützigen. Basel 1969.
- 61) Rittergasse Nr. 1.
- 62) Z.B. die in jüngerer Zeit freigelegten und restaurierten Fragmente an der Rückseite des Spalenhofs aus der Zeit um 1420.
- 63) Es ist nicht unwahrscheinlich, dass Teile des Holbeinschen Nachlasses von Balthasar Han, der in enger Verbindung mit der Familie Holbein stand, übernommen wurden. Vgl. dazu Elisabeth Landolt, Das Amerbach-Kabinett und seine Inventare. In: Das Amerbach Kabinett. Beiträge zu Basilius Amerbach. Ausst. der Öffentlichen Kunstslg. Basel 1991, S. 88-90. Das anonyme Blatt ist für Hans Haus (Stadthausgasse 20) entworfen worden, möglicherweise von Matthäus Han, dem Bruder Balthasars.
- 64) Zu Verwendungsmöglichkeiten von Entwürfen und Rissen vgl. Christian Müller, Holbein oder Holbein-Werkstatt? Zu einem Pokalentwurf der Gottfried Keller-Stiftung im Kupferstichkabinett Basel. In: ZAK 47, 1990, Heft 1, S. 33-42.
- 65) Zur Technik des Reissens vgl. Paul Ganz, Die Basler Glasmaler der Spätrenaissance und der Barockzeit. Basel 1966, S. 13 f. Bei Scheibenrissen wird der Begriff «Doppelprojekt» verwendet, wenn das dekorative Rahmenwerk der beiden Achsenhälften verschiedenartig gestaltet ist. Alternative Dekorationsvorschläge dieser Art finden sich gelegentlich auch bei Fassadenentwürfen. Vgl. Klemm, 1981, Sp. 727, Abb. 16. In der Regel sind jedoch nur einzelne Schmuckelemente u. Architekturteile verschiedenartig gestaltet. Zum Doppelprojekt vgl. auch Friedrich Thöne, Der Basler Monogrammist HB von 1575/77 – Hans Bock d. Ä. oder Hans Brand? In: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Jahresbericht 1965, S. 78-103, vgl. S. 87.
- 66) Heinrich Geissler, in: Die Renaissance im deutschen Südwesten zwischen Reformation und Dreissigjährigem Krieg. Ausst. Heidelberg 1986, S. 341-343, Kat.Nr. E 29 u. E 30.
- 67) Rudolf Kaufmann, Die künstlerische Kultur von Basel. Die Blütezeit. 119. Neujahrsblatt. Hrsg. v. d. Gesellschaft zur Förderung des Guten und Gemeinnützigen. Basel 1941, S. 5.

- 68) «... facies urbis quasi uno contextu edita, noua undique, ne domus ulla uetustatem indicet.» Übersetzung durch Alfred Hartmann in der Edition v. 1954, S. 25 (s. Anm. 31).
- 69) Weber, 1957, S. 5.
- 70) Vgl. Hans Eppens, *Baukultur im alten Basel* (1937). 5. Auflage, Basel 1974, S. X, XII-XIII.
- 71) Weber, 1957, S. 11 ff.
- 72) Die oft ungewöhnlich schmalen Fronten der Häuser waren bedingt durch eine im Lauf der Zeit entstandene, streifenförmige Parzellierung der Grundstücke. Vgl. Barbara Hauss, *Der Renaissancebau des «Spiesshofs» in Basel*. 170. Neujahrsblatt. Hrsg. von der Gesellschaft zur Förderung des Guten und Gemeinnützigen. Basel 1992, S. 45. Zur Fassadenstruktur des Bürgerhauses s. *Das Bürgerhaus in der Schweiz*, 17. Bd., Kanton Basel-Stadt (1. Teil), 1926, S. XI ff.; grundlegend auch: Albert Knoepfli, *Kunstgeschichte des Bodenseeraums*, Bd. 1, Stuttgart 1959, S. 373 ff.
- 73) Vgl. Hauss, 1992, S. 45-50.
- 74) Vgl. Strübin, 1977, S. 150/151; Hauss, 1992, S. 10; vgl. auch: J.R. Rahn, *Zur Geschichte der Renaissancearchitektur in der Schweiz*. In: *Repertorium für Kunstwissenschaft*, V, 1882, S. 1-20.
- 75) Z.B. die mit Muschellünetten bekrönten Staffelfenster am Haus «Zum Kranichstreyt» (Rheinsprung 7) aus dem Jahr 1563. Vgl. Eppens, 1974, S. 122; die Portale am Schützenhaus (1561), ebenda, S. 120, und am Haus «Zum Löwenzorn» (Gemsberg 2/4). Zur Übermittlung und Aneignung des klassischen Formeninventars in der Basler Baukunst die beiden schon genannten, ausführlichen und grundlegenden Arbeiten von Johann Strübin, 1977, und Barbara Hauss, 1992, über die Geltenzunft und den Spiesshof.
- 76) Zum Spiesshof s. Hauss, 1992; zur Geltenzunft s. Johanna Strübin, *Das Zunfthaus zu Weinleuten in Basel*. In: *Basler Zeitschrift f. Geschichte und Altertumskunde*, 1977, S. 139-177.
- 77) Vgl. *Bürgerhaus*, 1926, S. VIII f.
- 78) Z.B. die bei der umfassenden Restaurierung des Spalenhofs in den Jahren 1986-90 freigelegten Bemalungsfragmente an der Rückwand des Kaisersaals, die aus der Zeit um 1430 stammen. Vgl. Uta Feldges / Alfred Wyss, *Zur Restaurierung des Spalenhofs in Basel*. In: *Unsere Kunstdenkmäler* 41, 1990, Heft 2, S. 193-201.
- 79) Zu Erscheinungsformen, Vorlagen und Verbreitung gotischer Dekorationsmalereien vgl. André Meyer, *Architekturpolychromie, farbige Interieurs und Wandmalereien zwischen Spätmittelalter und Neuzeit. Luzernische Neuentdeckungen seit 1973*. In: *Jahrbuch d. hist. Gesellschaft Luzern* 1, 1983, S. 24-83, vgl. bes. S. 33-40; Zur dekorativen Wandmalerei in Basler Innenräumen existiert bisher eine Untersuchung: Dagmar Wilke, *Dekorationsmalereien in Basler Bürgerhäusern zwischen 1300 und 1800*. Unpublizierte Magisterarbeit am kunsthistorischen Institut der Universität Freiburg/Br. 1990.
- 80) Das Bollenband entstand aus stilisierten Knospenranken, was bei frühen Dekorationen – beispielsweise am Torbau des Basler Bischofshofs – noch zu erkennen ist. Vgl. *Bürgerhaus d. Schweiz*, Kanton Basel-Stadt (1. Teil), 1926, Taf. 6 u. 107.
- 81) Altarflügel aus St. Martin, Sierenz. Schule des Konrad Witz, um 1450 (Öffentliche Kunstsammlung Basel). Abb. bei Hermann Phleps, *Die farbige Architektur bei den Römern und im Mittelalter*. Berlin 1930.
- 82) Z.B. als Riegelwerk-Dekoration im Innern des Zerkindenhofs, Nadelberg 13. Die Malerei im Hof des Hauses Augustinergasse 8 wurde 1989 von der Denkmalpflege freigelegt und restauriert. Eine Variante des feinen Rankenwerks zeigt auch das Bemalungsfragment von der Hoffassade des ehemaligen Zeughauses. Rudolf Riggerbach, *Die Wandbilder des Basler Zeughauses*. *Freiwillige Basler Denkmalpflege, Jahresbericht 1937*, S. 13-38.
- 83) Vgl. Meyer, 1983, S. 28-31.
- 84) Der «Prospect des Kornmarckts» von 1651 (Abb. 1) gibt zwei Fassaden mit durchgehend aufgemalten Quaderungen wieder, die aber vermutlich erst im späteren 16. Jahrhundert im Zusammenhang mit architektonischen Bemalungen entstanden sind.

- 85) Vögelin, *Facadenmalerei*, Bd.13, 1880, S. 50, bringt die häufig zitierte Aufstellung urkundlicher Notizen von Fechter, *Basler Taschenbuch* 1856, S. 170 ff. Zur Tradition der Fassadenbilder s. auch Phleps, 1930, S. 101 f.
- 86) Z.B. an der Rückwand des Spalenhofs. Die Bemalungsfragmente lassen wappenhaltende Figuren erkennen.
- 87) Vgl. Ernst Grohne, *Die Hausnamen und Hauszeichen. Ihre Geschichte, Verbreitung und Einwirkung auf die Bildung der Familien- und Gassennamen*. Göttingen 1912, S. 87 f. u. 97; zur Überlieferung der Basler Hauszeichen s. *Bürgerhaus*, 17. Bd., 1926, S. XLVII-LI.
- 88) Der «Prospect des Kornmarckts» von 1651 zeigt Hauszeichen an mehreren Fassaden, von denen drei, «Zum Pfauen», «Zur Neuenburg» und «Zum Salmen» deutlich erkennbar sind (vgl. Abb. 1).
- 89) Dass man in Schweizer Städten an diesem Brauch auch noch im 19. Jahrhundert festhielt, zeigt die Passage der Stadtbeschreibung Goldachs in Gottfried Kellers Erzählung «Kleider machen Leute» (Ausz. Berlin 1924, Bd. 2, S. 144/145).
- 90) Eine Aufstellung sämtlicher nachweisbarer Hausnamen findet man bei Eugen Anton Meier, *Verträumtes Basel*. Basel 1974.
- 91) Z.B. das Reiterbild am Grossbasler Rheintor, vgl. Landolt, 1974, (s. Anm. 57); zur Geschichte und Erhaltung des Predigertotentanzes s. Paul-Henry Boerlin, *Der Basler Predigertotentanz. Geschichte und erste Restaurierungsergebnisse*. In: *Unsere Kunstdenkmäler* 17, 1966, Heft 4, S. 128-140.
- 92) Z.B. am Innenhof des Hauses Augustinergasse 8 (vgl. Anm. 82); zum Schwarzmusterornament vgl. Meyer, 1973, S. 33-34.
- 93) Vgl. Wyss / Emmenegger, 1980, S. 123, Anm. 11: die zitierte Vorschrift aus dem Jahr 1526, die den Maurern das «uss strichen mit bolen und schwarzen bluomen» untersagt, belegt, dass die Schwarzmustermalerei damals noch zu den gebräuchlichen Dekorationsformen gehörte.
- 94) Solche Übergangsformen – ornamentale Fassungen, kombiniert mit übergreifenden architektonischen Motiven – sind z.B. an der Fassade des «Goldenen Adler» in Innsbruck (Dekoration ca. 3. Viertel des 15. Jh.) überliefert. Vgl. Klemm, 1981, Sp. 698, Abb. 1. Die etwas später entstandene, ebenfalls noch gänzlich der spätgotischen Formensprache verpflichtete Bemalung am Harnaschhaus (1505) ebenda, zeigt eine räumlich-illusionistisch angelegte Architekturmalerei. Klemm, 1981, Abb. 2. Ob die 1510/11 angebrachte Vorgängermalerei der Bock'schen Dekoration an der Marktfassade des Basler Rathauses ein übergreifendes System aufwies oder nur aus einzelnen Figuren bestand, ist nicht mehr rekonstruierbar. Vgl. Heydrich, 1990, S. 71 f.
- 95) Eine vergleichbare Bedeutung für die Ausprägung der Gattung in einer bestimmten Stadt haben vor allem die Dekorationen der Fuggerhäuser und des Damenhofs in Augsburg (um 1515). Vgl. dazu Anm. 102.
- 96) «Eine einzige Gattung blieb, wie es scheint, Hans Holbein d. J. vorbehalten: die illusionäre Darstellung eines wirklichen Gebäudes, an dessen Fenstern, Gängen usw. menschliche Gestalten in Zeittracht auftreten.» Jacob Burckhardt, *Kunst und Kultur der Renaissance in Italien*. (1860) Ausgabe Köln 1953, S. 402. Burckhardt erwähnt Holbeins Dekoration in Beziehung zu den von ihm beschriebenen italienischen Dekorationstypen.
- 97) Vögelin, Bd. 3, 12, 1879, S. 956.
- 98) Klemm, 1981, Sp. 714 ff.
- 99) Z.B. die weiter unten erwähnten Entwürfe für das Starcksche Haus in Nürnberg. S. auch Anm. 113.
- 100) Das Kupferstichkabinett Basel bewahrt einen eigenhändigen Entwurf Holbeins für die Dekoration am Erdgeschoss dieses Hauses und einen Entwurf für eine Bildszene unterhalb der Stichkappen am obersten Geschoss. Das Haus wurde 1825 abgerissen. Ein Aufrisschema, das kurz vor dem Abriss angefertigt worden ist, ermöglichte die Rekonstruktion der Malerei (eine aquarellierte Rekonstruktion v. 1870 befindet sich ebenfalls im Kupferstichkabinett Basel). Holbein hat die Bemalung aller Wahrscheinlichkeit nach in den Jahren zwischen 1517 u. 1519 entworfen

und ausgeführt, möglicherweise in Zusammenarbeit mit seinem Vater Hans Holbein d. Ä. Vgl. Christian Müller, Hans Holbein d. J. Zeichnungen aus dem Kupferstichkabinett d. Öffentl. Kunstslg. Basel. Basel 1988, S. 40 ff., Nr. 4 u. 5.; zur Lit. über das Haus u. seine Dekoration s. Riedler, 1978, Anm. 33. Die Dekoration am Haus «Zum Weissen Adler» in Stein a. Rh. kann mit einiger Sicherheit dem Steiner Maler Thomas Schmid zugeschrieben werden. Vgl. dazu Ekkehart Fabian, Holbein-Manuel-Schmid-Studien. Tübingen 1965, S. 14, Anm. 12 u. 13 (Schriften zur Kirchen- und Kunstgeschichte 32).

- 101) Ein Italienaufenthalt ist für Holbein nicht nachweisbar. Zu Leben und Werk vgl. Müller, 1988, S. 11 ff. Er und sein Bruder Ambrosius Holbein gingen vermutlich um 1515 auf Wanderschaft. Man kann jedoch annehmen, dass er die ersten gemalten Renaissancedekorationen in Augsburg (um 1515) kannte. Möglicherweise spielten auch bei der Dekoration am «Weissen Adler» Augsburger Einflüsse eine Rolle. Der Maler Thomas Schmid arbeitete nachweisbar mit Ambrosius Holbein bei den Wanddekorationen im Steiner Kloster St. Georgen zusammen; auch wird eine Lehrzeit bei einem Augsburger Meister vermutet. Vgl. Fabian, 1965, S. 14, Anm. 12 u. 13.
- 102) Vgl. Julius Groeschel, Die ersten Renaissancebauten in Deutschland. In: Repertorium f. Kunstwissenschaft, 11. Bd., Berlin / Stuttgart 1888 (ND Berlin 1968), S. 244 ff., und Nobert Lieb, Die Fugger und die Kunst, Bd. 1, München 1952, (zur Dekoration des Damenhofs) S. 111 ff. Die Bemalung der Fassaden der Fuggerhäuser am Weinmarkt ist nur auf einem Kupferstich von Jakob Custos v. 1634 überliefert, am Damenhof sind wenige Reste der Malerei in den Bogenlaibungen erhalten (die Rekonstruktion v. Groeschel 1888 konnte noch auf verblichene Spuren an den Wänden oberhalb der Bögen zurückgreifen). Durch Joachim v. Sandrart ist der Augsburger Maler Hans Burgkmair d. Ä. als Autor der Malerei an den Fassaden zum Weinmarkt genannt, vgl. Groeschel, S. 244, der auch die Dekoration des Damenhofs geschaffen haben könnte. Zur Frage der Zuschreibung vgl. Lieb, 1952, S. 117 ff.
- 103) Konkrete Einflüsse und Vorbilder sind nicht greifbar, doch kann die Kenntnis italienischer Dekorationen aufgrund der intensiven Handelsbeziehungen Augsburgs mit Italien, insbesondere des Auftraggebers Jakob Fugger, wohl vorausgesetzt werden. Zu nennen sind an italienischen Beispielen vor allem die Fassadendekorationen Liberale da Veronas, vgl. Schweikhart, 1973, Kat. Nr. 16, Abb. 28-30; vgl. auch Trienter Dekorationen aus dem Zeitraum vor und um 1500, Castelnovo, 1988; zum Vergleich mit der Dekoration des Augsburger Damenhofs besonders interessant die zwischen 1488 u. 1493 datierte Fassadenbemalung am Palazzo Geremia, ebenda, S. 144-167.
- 104) Bei Klemm, 1981, Sp. 717 ff., wird dieser Dekorationstypus als «einschichtiges architektonisches Fassadengerüst» beschrieben. Seine Vielseitigkeit und Variierbarkeit machte ihn besonders geeignet für umfangreiche Bildprogramme, wie sie schon bei den ersten Dekorationen nördlich der Alpen, z.B. an den Fuggerhäusern, am Hertensteinhaus u. am «Weissen Adler» in Stein a. Rh., begegnen. Als Grundtypus in dieser Form zuerst ausgeprägt, wird er im Laufe des 16. und bis ins 17. Jahrhundert vielfach variiert und abgewandelt. Eines der bekanntesten Beispiele ist die 1568/70 von Tobias Stimmer geschaffene Dekoration am Haus «Zum Ritter» in Schaffhausen. Zu Stimmers Dekorationen s. Dieter Koepplin, Ausgeführte und entworfene Hausfassadenmalereien von Holbein, Stimmer und Bock – Kunsthybris mit dem erhobenen Zeigefinger. In: Spätrenaissance am Oberrhein. Tobias Stimmer 1539-1584. Basel 1984, S. 35-96.
- 105) Das Haus des Schultheissen Jakob von Hertenstein war in den Jahren nach 1510 errichtet worden. S. Riedler, 1978, S. 16 f. Das Haus «Zum Weissen Adler» wird bereits im 15. Jahrhundert erwähnt; der obere Teil der Fassade lässt einen Umbau im späten 15. oder zu Beginn des 16. Jahrhunderts vermuten.
- 106) Von der einst so reich entwickelten Augsburger Fassadenmalerei ist meines Wissens kein Entwurf und keine Bemalung erhalten. Die Überlieferung stützt sich im wesentlichen auf ältere Stadt- und Gebäudeansichten. Vgl. Adolf Buff, Augsburger Fassadenmalerei. In: Zeitschrift f. bild. Kunst, Nr. 21, 1886, S. 58-71; ders., Augsburg in der Renaissance-Zeit. Augsburg 1893, S. 66 ff. Zur Rekonstruktion der Malerei im Damenhof s. Anm. 102.

- 107) Zum Problem von Raum und Perspektive in Holbeins frühen Zeichnungen s. Christian Müller, Hans Holbein d. J. – Überlegungen zu seinen frühen Zeichnungen. In: Zeitschrift f. schweizerische Archäologie u. Kunstgeschichte 46, 1989, Heft 2, S. 113-129, (zum Haus «Zum Tanz») S. 119 u. 124; zum Phänomen der «Architekturphantasie» vgl. auch Emil Maurer, Holbein jenseits der Renaissance. Bemerkungen zur Fassadenmalerei am Haus «Zum Tanz» in Basel. In: E. Maurer, 15 Aufsätze zur Geschichte der Malerei, Basel 1982, S. 123-133.
- 108) Arthur M. Hind, Early Italian Engravings. (London 1948) ND: Nendeln (Liechtenstein) 1970, Part II, Vol. VI, Nr. 16 u. 16a. Die Darstellung der Kupferstichfolge wurde – soweit in den Aufnahmen und Rekonstruktionen der Bemalung noch nachvollziehbar – ohne grössere Abweichungen übernommen. Vgl. dazu Heinrich Alfred Schmid, Die Malereien Hans Holbeins d. J. am Herensteinhaus in Luzern. In: Jahrb. d. Preuss. Kunstsammlungen, Bd. 34, 1913, S. 173 ff.; John Rowlands, Holbein. The paintings of Hans Holbein the Younger. Complete edition. Oxford 1985, S. 217 f., cat.L.1; Müller, 1988, S. 40/41.
- 109) Hind, 1970, Part II, Vol. 5, S. 101-104, Nr. 1; Franz Graf Wolf Metternich, Der Kupferstich Bernardos de Prevedari aus Mailand von 1481. In: Röm. Jahrb. f. Kunstgeschichte, 11, 1967/68, S. 9-108; zur Verwendung bei zeitgenössischen Malern s. Franz Winzinger, Albrecht Altdorfer. Zeichnungen. Gesamtausgabe. München 1952, S. 42, 46-50, 110 u. Anh. Abb. 12.
- 110) Vgl. Klemm, 1972, S. 169-171.
- 111) Hind, 1970, Part II, Vol. 6, Nr. 2, 2a u. 2b; vgl. auch Maurer, 1982, S. 126 ff.
- 112) Aus der frühen Zeit (etwa den ersten drei Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts) sind mit Ausnahme der angeführten Nürnberger Entwürfe meines Wissens auch für andere Städte Deutschlands und des nördlichen Alpenraums keine dem Holbeinschen Dekorationstypus vergleichbaren Beispiele überliefert. Die bei Klemm, 1981, Sp. 716, diesem Typus zugeordnete Bemalung des Harnaschhauses in Innsbruck (ca. 1505) ist noch gänzlich dem spätgotischen Formeninventar verpflichtet.
- 113) Von den insgesamt fünf der in der Albertina bewahrten Fassadenrisse waren drei für die Fassaden des Nürnberger Rathauses bestimmt, von einem anonymen Kopisten nach Entwürfen Dürers von 1521 angefertigt. Vgl. Matthias Mende, Das alte Nürnberger Rathaus. Nürnberg 1979, S. 410 ff., Farbtafeln XI-XII, Abb. 188. Vermutlich von der gleichen Hand stammen nach Mende die beiden anderen, für die Trauf- und Giebelseite des ehem. Starckschen Hauses geschaffenen Risse. Vgl. ebenda, S. 414; abgebildet in: Hermann Egger, Architektonische Handzeichnungen alter Meister, Bd. 1, Wien / Leipzig 1910, Taf. 8 u. 9; s. auch Schulz, 1911, S. 108 ff. u. 114.
- 114) Konkrete Vorlagen sind jedoch nicht fassbar. Zur formalen und thematischen Analyse der Rathausdekorationen s. Mende, 1979, S. 422 ff.
- 115) Zur süddeutschen Intarsienkunst vgl. Lieselotte Möller, Der Wrangelschrank und die verwandten Intarsienmöbel des 16. Jahrhunderts. Erschienen in der Reihe: Denkmäler Deutscher Kunst. Hrsg. v. Deutschen Verein f. Kunstwissenschaft. Berlin 1956. Ein mit Motiven der Kleinmeister angelegter, in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts entstandener Entwurf für ein (Nürnberger?) Haus erinnert in seiner feinteiligen Ornamentik und den eigentümlich hölzernen Formen an die Fassadenrisse für das Starcksche Haus (Louvre, Inv. 18696). Abgebildet bei Edouard His, Dessins d'ornements de Hans Holbein. Paris 1886, pl. XVIII. Die unhaltbare Zuschreibung an Holbein d. J. (Alfred Woltmann, Holbein u. seine Zeit. Leipzig 1874, Bd. I, S. 148-149, Bd. II, S. 146 u. Nr. 235) wurde auch in den neueren französischen Katalogen übernommen, zuletzt in: Collections de Louis XIV. Exp. Paris 1977/78, n° 101, p. 127.
- 116) Vgl. Klemm, 1981, Sp. 698 ff.
- 117) Vgl. Müller, 1989, S. 113.
- 118) Vgl. Paul Ganz, Geschichte der Kunst in der Schweiz von den Anfängen bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts. Durchgesehen und ergänzt von Paul Leonhard Ganz. Basel / Stuttgart 1960, S. 484 ff. Zum Einfluss der süddeutschen Zentren vgl. auch Paul Leonhard Ganz, Die Malerei des Mittelalters und des 16. Jahrhunderts in der Schweiz. Basel 1950, S. 138; zu Kopien und zur Rezeption Holbeinscher Zeichnungen vgl. Müller, 1988, S. 12 ff.

- 119) Vgl. Klemm, 1981, Sp. 717 ff.
- 120) Die geringe Aufmerksamkeit, die diesem Entwurfsblatt bisher zuteil wurde, mag in der kleinteilig-steifen, wenig originellen Anlage der Dekoration begründet sein, vielleicht auch darin, dass es – trotz auffallender Plazierung des Hauszeichens – keinem bestimmten Haus zugeordnet wurde. Erst von Ganz erfolgte die Identifikation der dargestellten Fassade mit dem Haus des Glasmalers Balthasar Han (Stadthausgasse 20; vgl. Kat.Nr. 6), Ganz, 1966, S. 20, Anm. 28.; knappe Äusserungen zum Charakter der Dekoration finden sich bei Schneeli, 1896, S. 108/109; Heppner, 1924, S. 44/45; Bürgerhaus, 1926, S. LI.
- 121) Vgl. oben, S. 13 u. Anm. 30. Platter überliefert nur das Hauptmotiv der Bemalung – eine Jagddarstellung –, nach der das Haus dann benannt wurde. Es ist anzunehmen, dass solche Dekorationen – ohne aufwendiges Bildprogramm – an den einfachen Bürgerhäusern recht verbreitet waren, vergleichbar den Motiven der Hauszeichen.
- 122) Zu Scheibenrissen Holbeins und seines Umkreises vgl. Müller, 1988, bes. Nr. 11-14, zu Balthasar Han s. Ganz, 1966, S. 19 ff. Zur Verwandtschaft von Fassadenentwürfen und Scheibenrissen vgl. auch Heppner, 1924, S. 32 f.
- 123) Der von Felix Platter bei der Bemalung seines Elternhauses genannte «meister Mathis der moler» war Matthäus Han, vgl. oben S. 13 u. Lötscher, 1975, S. 56 f. Überliefert sind ferner Aufträge für Wandmalereien u. wenige Scheibenrisse. Siehe Adolf Glaser, Die Basler Glasmalerei im 16. Jahrhundert seit Hans Holbein d. J., Winterthur 1937, S. 25; Ganz, 1966, S. 19 ff. Die in den sechziger Jahren restaurierten Wandmalereien im Schützensaal des Schützenhauses werden Matthäus Han zugeschrieben, vgl. Theodor Michel, 500 Jahre Gesellschaft der Feuerschützen Basel. Basel 1966, S. 41 ff. Die Entstehung der Malereien ist durch die Jahreszahl 1562 überliefert. Vergleiche mit den Architektur- und Ornamentformen des Greifenstein-Entwurfs schliessen nach meiner Betrachtung einen gemeinsamen Autor nicht aus.
- 124) Zu erwähnen ist in diesem Zusammenhang der Entwurf für eine gemalte Fensterrahmung von Hans Holbein d. J., vgl. Müller, 1988, Nr. 75.
- 125) Zur Biographie und zum Werk Hans Bocks des Älteren sei hier eine Auswahl aus der vorhandenen Literatur genannt, die vor allem sein Zeichenwerk und seine Basler Beziehungen berücksichtigt. Zu den Scheibenrissen und zur Gestaltungsweise vgl. Friedrich Thöne, Der Basler Monogrammist HB von 1575/77 – Hans Bock oder Hans Brand? In: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Jahresbericht 1965, S. 78-103, und Ganz, 1966, S. 46 ff.; zu Basler Dekorationen und Auftraggebern: Elisabeth Landolt, Materialien zu Felix Platter als Sammler und Kunstfreund. In: Basler Zeitschrift f. Geschichte und Altertumskunde 72, 1972, S. 245-306; Landolt, 1974 (s. Anm. 57); Elisabeth Landolt, Künstler und Auftraggeber im späten 16. Jahrhundert in Basel. In: Unsere Kunstdenkmäler 19, 1978, S. 310-322; zur Rezeption druckgraphischer Vorlagen s. Paul Tanner, Das Marienleben von Hans Bock und seinen Söhnen im Kloster Einsiedeln. In: Zeitschrift f. schweizerische Archäologie u. Kunstgeschichte, 38, 1981, S. 75-93; zur Ikonographie der Fassadenentwürfe vgl. Koeplin, 1984 (s. Anm. 27). Weitere Literaturangaben sind den Arbeiten von Thöne, 1965, Tanner, 1981, und dem Katalog zur Stimmer-Ausstellung, Spätrenaissance am Oberrhein. Tobias Stimmer 1539-1584. Basel 1984, S. 467, zu entnehmen.
- 126) Landolt, 1972, S. 297 f.; Landolt, 1974.
- 127) Dazu vor allem Koeplin, 1984, S. 52 ff.
- 128) Vgl. Thöne, 1965, S. 89 f.; Ganz, 1966, S. 47/48.
- 129) Koeplin, 1984, S. 55; zur Darstellung und Variation figürlicher Posen und perspektivischer Verkürzungen vgl. bes. Bocks Zeichnung eines Engelsturzes (?), ebenda, S. 51, Abb. 26.
- 130) Dass Bock eklektizistisch nach mannigfachen Vorlagen arbeitete, wird in der älteren Literatur stets betont, jedoch kaum untersucht. Vgl. Berthold Haendcke, Schweizerische Malerei im 16. Jahrhundert diesseits der Alpen und unter besonderer Berücksichtigung der Glasmalerei, des Formschnittes und des Kupferstichs. Aarau 1893, S. 221; Thöne, 1965, S. 81; Ganz, 1966, S. 47.

- Erst in neuerer Zeit befasst sich der Aufsatz von Paul Tanner mit der speziellen Auswahl und Verwendung von Vorlagen in Bocks Werk. Tanner, 1981 (s. Anm. 125).
- 131) Vgl. Ganz, 1966, S. 46. Die Vielfalt möglicher Vorlagen dieser Art und Bocks variantenreiche Modifikation der Schmuckelemente lassen kaum eine nähere Bestimmung zu. Zu denken wäre etwa an die Stiche des Cornelis Bos, vgl. Sune Schèle, Cornelis Bos. A study of the Origins of the Netherlands Grottesque, Uppsala 1965.
- 132) Zur Strassburger Fassadenmalerei s. August Schrickler, Bemalte Hausfassaden. In: Strassburg und seine Bauten. Hrsg. v. Architekten- und Ingenieurverein Strassburg. Strassburg 1894, S. 315-121; zu Fassadendekorationen des Christoph Bockstorfer (Christian Vacksdörffer) am Pfisterhaus in Colmar (1537) und am Rathaus in Mülhausen (1552) s. Inventare Elsass-Lothringen 2, S. 308 f. u. 452 f., Abb. 71.
- 133) Der Entwurf für ein unbekanntes Haus befindet sich im Kupferstichkabinett Basel, Inv. 1927.231. Vgl. Friedrich Thöne, Tobias Stimmer. Handzeichnungen. Freiburg i. Br. 1936, Nr. 20. Zu formalen Vergleichen mit Bocks Entwürfen, vor allem aber zur ikonographischen Analyse vgl. Koepplin, 1984, S. 72 ff.
- 134) Brands bis zu Friedrich Thönes klärendem Aufsatz (1965) meist Hans Bock d. Ä. zugeordnetes Werk (vor allem aufgrund gleichlautender Signatur) besteht nach den bisherigen Kenntnissen ausschliesslich aus Zeichnungen, in erster Linie Scheibenrissen, deren Einfluss auf zeitgenössische und jüngere Glasmaler nachweisbar ist. Vgl. Ganz, 1966, S. 49-54. Der breitformatige, unsignierte Fassadenentwurf konnte ihm überzeugend zugeschrieben werden (vgl. Kat.Nr. 14).
- 135) Zu Leben und Werk Hans Brands s. Thöne, 1965; Ganz, 1966; Elisabeth Landolt, Von Scheibenrissen, Kabinettscheiben und ihren Auftraggebern. In: Spätrenaissance am Oberrhein. Tobias Stimmer 1539-1584. Ausst. Basel 1984, S. 392-498, zu Hans Brand: S. 468 ff.; dies., Zwei unbekannte Scheibenrisse von H. Brand. In: Zeitschrift f. schweizerische Archäologie u. Kunstgeschichte 42, 1985, S. 139-144.
- 136) Ein Vermerk in den Rechnungsbüchern des Basler Rats belegt, dass Brand Wandmalereien im Innern des Rathauses ausgeführt hatte, wobei aus der Notiz nicht hervorgeht, ob es eigene Schöpfungen oder Ausbesserungsarbeiten an den vorhandenen Wandgemälden Holbeins waren, die dann im Jahr 1579 von Hans Bock d. Ä. umfassend erneuert wurden. Vgl. Landolt, 1984, S. 468.
- 137) Zur Charakterisierung von Brands Dekorationsweise sei hier Ganz zitiert, der (an Hand der Scheibenrisse) treffend seine künstlerische Eigenart erfasst: «...selbst lebhaftere Bewegungen wahren im Zusammenhang eine Gemeinsamkeit, die in Ruhe ausmündet.» Ganz, 1966, S. 50; vgl. auch Thöne, 1965, S. 89/90. Formale und motivische Einflüsse innerhalb der Basler Scheibenrisse sind spürbar, zumal Brand sich dieser Dekorationsform besonders widmete. Vgl. Landolt, 1984, S. 469.
- 138) Koepplin, 1984, S. 62, Abb. 32, führt diesen Holzschnitt zum Vergleich an. Er könnte Brand m.E. zur Gestaltung der Pilasterhermen in seinem Entwurf, vielleicht auch zur Darstellung der beiden allegorischen Figuren seitlich der grossen Kartusche angeregt haben.
- 139) Stimmers Holzschnitte zu Johann Fischarts 1576 in Basel erschienenen «Newen künstlichen Figuren biblischer Historien» (bei Thomas Guarin) könnten nicht nur zur Erfindung der in Brands Entwürfen sehr einfallsreich und lebendig dargestellten Putten beigetragen haben, sondern auch zur Anlage diverser Schmuckformen wie Rahmenwerk, Masken u.a. benutzt worden sein. Vgl. den Beitrag Paul Tanners im Katalog zur Stimmer-Ausstellung 1984 (s. Anm. 27), Abb. 94, 95, 97, 99 u. 101.
- 140) Die enge Zusammenarbeit mit dem Schaffhauser Maler geht aus dessen 1574 entstandenem Riss mit dem Hl. Lukas hervor, der neben Lindtmayers Wappen und denen zweier anderer Maler auch Brands Wappen zeigt. Vgl. Friedrich Thöne, Daniel Lindtmayer 1552-1606/07. Die Schaffhauser Künstlerfamilie Lindtmayer. Erschienen in der Reihe Oeuvrekataloge Schweizer Künstler, Bd. 2, Schweizerisches Institut f. Kunstwissenschaft Zürich. Zürich / München 1975, S. 45.
- 141) Vgl. Thöne, 1965, S. 90; Ganz, 1966, S. 50.

- 142) Schaffhausen, Herrenacker 10. Der Entwurf ist verschollen. Vgl. dazu Thöne, 1975, S. 189, Nr. 157.
- 143) Zum Dekorationstypus vgl. Klemm, 1981, Sp. 719 f.; zu den Prinzipien einer im Sinne der klassischen Architektur exakt gestalteten Fassadenmalerei vgl. den Exkurs über eine Fassadendekoration des Domenico Beccafumi von Erwin Panofsky, in: *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst* (1955). Köln 1978, S. 236 ff.
- 144) Burckhardt beschreibt die vielfältigen Erscheinungsformen dieses Dekorationstypus, dem weit- aus die meisten Fassadenmalereien der italienischen Hochrenaissance angehören, in knapper, aber exakter Weise. *Kunst u. Kultur der Renaissance in Italien*, Ausgabe Köln 1953, S. 402, § 164; zur architektonischen Organisation der Veroneser Dekorationen s. Schweikhart, 1973, S. 18 ff. Zur Fassadenmalerei in Genua den Katalog zur Ausst. 'Genua Picta', Genua 1982, bes. Franco Boggero, *La struttura dipinta: la trattatistica, i modelli locali*. Ebenda, S. 57-65. Die vielzitierte Passage aus dem 4. Buch des Architekturtraktats von Sebastiano Serlio (cap. XI) gibt genaue Anweisungen zur Gestaltung einer gemalten Fassadendekoration in diesem Sinne.
- 145) Z.B. bei den Dekorationen an der Schmiedenzunft und am Haus «Zum Löwenzorn» (Kat.Nr. 15 u. 16).
- 146) Es handelt sich um eine durch die Jahreszahlen 1564 und 1566 datierte Grisaillemalerei mit Architekturräumung, Rollwerkformen und Masken. Siehe Uta Feldges / Alfred Wyss, *Zur Restaurierung des Spalenhofs in Basel*. In: *Unsere Kunstdenkmäler* 41, 1990, Heft 2, S. 193-201, Abb. 3 u. 6.
- 147) Sie wird Wendel Dietterlin zugeschrieben. Vgl. Schricker, 1894, S. 317, Fig. 225; K. Ohnesorge, *Wendel Dietterlin, Maler von Strassburg*. In: *Beiträge z. Kunstgeschichte*, N.F. XXI, S. 13 ff.
- 148) Vgl. Schulz, 1911, S. 124/125; Buff, 1886, S. 65, Fig. 3. Ein frühes Beispiel von grossem Seltenheitswert ist die gut erhaltene Dekoration am ehemaligen Stadtschreiberhaus in München, die 1552 von Hans Muelich geschaffen wurde: Fensterrahmen mit Karyatiden und Konsolen, fingiertes Mauerwerk, Eckpilaster und Diamantquaderfriese fügen sich zu einer architektonischen Gliederung ohne Tiefenillusion, die den gegebenen Bau ergänzt und bereichert. Walther Bertram, *Die Instandsetzung des ehem. Stadtschreiberhauses in München, Burgstrasse 5, im Jahre 1963*. In: *Berichte des Bayerischen Landesamts f. Denkmalpflege* 22, 1963, S. 5-23.
- 149) Die beiden Fassaden – im Basel des 16. Jahrhunderts allerdings gänzlich isolierte Erscheinungen – sind Werke des vor allem in Bern und Basel tätigen Baumeisters Daniel Heintz, die in den Jahren 1578 (Geltenzunft) und 1585/89 (Spiesshof) entstanden. Dazu die bereits genannten hervorragenden Untersuchungen von Johanna Strübin (1977) und Barbara Hauss (1992), vgl. Anm. 72 und 76.
- 150) Z.B. die weiter unten behandelten Dekorationen an der Schmiedenzunft und am Haus «Zum Löwenzorn» (Kat.Nr. 15 u. 16). Zur Entwicklung der Perspektivserien und Architekturbücher in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts s. Hanno-Walter Kruft, *Geschichte d. Architekturtheorie von der Antike bis zur Gegenwart*. München 1985, S. 187 ff.; Erik Forssman, *Säule und Ornament. Studien zum Problem des Manierismus in den nordischen Säulenbüchern und Vorlageblättern des 16. und 17. Jahrhunderts*. *Acta Universitatis Stockholmiensis, Stockholm Studies in History of Art* 1, Stockholm 1956, S. 83 ff.
- 151) Es sei nochmals auf die Überlieferung der Dekoration an der Marktfassade durch den «Prospect des Kornmarckts» von Meyer (1651) verwiesen (Abb. 43). Die jetzige Bemalung ist eine Neuschöpfung der Jahrhundertwende, die sich im wesentlichen an der Fassung des frühen 19. Jahrhunderts orientiert. Architektur- und Ornamentformen gehen auf die durch Pausen aufgenommene Dekoration Hans Bocks d. Ä. zurück (vgl. Kat.Nr. 17). Vgl. Heydrich, 1990, S. 76 ff.
- 152) Beispiele sind vor allem für den süddeutschen Raum überliefert, z.B. an der Fassade des Münchner Rathauses, die 1624-26 von Thomas Zehentmaier bemalt wurde. Vgl. den Stadtprospekt von Michael Wening, *Historico Topographica Descriptio*, Beschreibung des Churfürsten- und Her-

- zogthums Ober- und Niederbayern, München 1701-1726. Michael Schattenhofer, Das Alte Rathaus zu München, München 1972, S. 41, Abb. 295. Vgl. auch zwei Entwürfe in München, für die Westfassade der Residenz (Stadtmuseum, Inv. Nr. 36/1898) und für ein unbekanntes Haus (Staatl. Graph. Slg., Halm-Maffei Slg. I 91, Inv.Nr. 29803), publiziert in: Das Münster 15, 1962, S. 186/187, Abb. 12 u. 13.
- 153) Vgl. unten, S. 39. Mit Ausnahme der Rathausbemalung von Bock sind in Basel meines Wissens für das 17. Jahrhundert keine Fassadendekorationen überliefert, während die Wand- und Deckenmalerei im Innern in diesem und im folgenden Jahrhundert noch eine reiche Entwicklung erfuhr. S. Alfred Wyss, Bemalte Täferdecken in Basel. In: Ulrich Schiessl (Hg.) Bemalte Holzdecken und Täfelungen, Bern / Stuttgart 1987, S. 13-18.
- 154) Vgl. Klemm, 1981, Sp. 716.
- 155) Vgl. Anm. 113.
- 156) Auch in Holbeins Entwürfen für das Haus «Zum Tanz» findet sich das Motiv der ruinösen Architekturen, jedoch nicht eigenständig, sondern eher als anekdotischer Verweis auf unvollendete Teile seines imaginären Gebäudes.
- 157) Siehe hierzu die unter Anm. 21 aufgeführte Literatur zur Fassadenmalerei im süddeutschen Raum.
- 158) Der sog. Täfersaal des Hauses «Zum Löwenzorn» (Gemsberg 2/4) befindet sich im ersten Obergeschoss von Nr. 2. Vgl. Bürgerhaus, 1930, Bd. 22, S. XXIX-XXX, Taf. 13. Die Intarsien, die an Augsburger Beispiele aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts erinnern, zeigen schlichte, perspektivisch angelegte Bogen- und Kolonnadenarchitekturen, Ruinen und vereinzelt Ausblicke auf Gebäude. Vgl. Möller, 1956, 76 u. 98. Die Datierung könnte im Hinblick auf die Augsburger Beispiele im letzten Drittel des 16. Jahrhunderts anzusetzen sein. Für einen Zusammenhang mit der Entstehung der Fassadendekoration gibt es keine Hinweise, doch könnte die Ausstattung des Saales wie auch der Fassade im Gefolge des um 1560/70 zu datierenden Portals an Nr. 2 angebracht worden sein (vgl. Kat.Nr. 15). Ein weiteres, qualitativvolleres Beispiel dieser Dekorationskunst in Basel befand sich im Bläserhof. Vgl. Bürgerhaus, 1926, Bd. 17, S. XLVI/XLVII; Taf. 98/99.
- 159) Vgl. Möller, 1956; Forssman, 1956, S. 87 f. (zu den Perspektivserien des Vredeman de Vries). Interessant in diesem Zusammenhang sind auch die Holzschnitte des wenig bekannten Regensburger Erasmus Loy (1520-1570), der Tapetendrucke und Vorlagen für Intarsien schuf. Sie zeigen bogenförmig eingefasste Architekturprospekte mit Renaissancegebäuden, Plätzen, Kolonnaden etc., deren Motive und Anordnung den Vorlagen italienischer Bühnendekorationen entlehnt sind. The German Single leaf woodcut 1550-1600. Volume 2: K-R. A pictorial catalogue by Walter L. Strauss. New York 1975, S. 617-632.
- 160) Die weit verbreiteten Architekturprospekte des Vredeman de Vries entstanden beispielsweise nicht unabhängig von seiner Tätigkeit für Festdekorationen und Fassadenmalerei. Vgl. Forssman, 1956, S. 87. Die erste seiner Folgen dieser Art, «Scenographiae siue Perspectivae», erschien 1560 (bei H. Cock, Antwerpen). Siehe auch Hans Mielke, Hans Vredeman de Vries. Verzeichnis seiner Stichwerke und Beschreibung seines Stils. Diss. Berlin 1967, S. 117 ff.
- 161) Interessant wäre in diesem Zusammenhang auch die Wechselwirkung von Wandmalereien im Innern und Fassadenmalerei, ein Aspekt, der bisher jeder Untersuchungsgrundlage entbehrt. Eine Zusammenstellung des Basler Materials zur Wandmalerei in Innenräumen erfolgte bisher nur in der unpublizierten Arbeit von Wilke (s. Anm. 79).
- 162) Zur allgemeinen Entwicklung der Fassadenmalerei im Raum nördlich der Alpen vgl. die Übersicht bei Klemm, 1981, Sp. 696 ff.
- 163) Vgl. Meyer, 1983 (Luzerner Wandmalerei). Zur spätmittelalterlichen Aussenmalerei existieren – dem verschwindend geringen Material entsprechend – nur sehr wenige neuere Untersuchungen, die meist in der Folge restauratorischer und konservatorischer Massnahmen entstanden und in der Regel einzelne Gebäude betreffen. Sehr verdienstvoll die Untersuchung mittelalterlicher Putze und Dekorationen in Regensburg, die wichtiges Vergleichsmaterial liefert: Farbige Architektur.

- Regensburger Häuser – Bauforschung und Dokumentation. Regensburg 1984 (Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, Arbeitsheft 21), S. 65-138. Siehe auch Ludwig v. Fisenne, Die polychrome Ausstattung der Aussenfassaden mittelalterlicher Bauten. In: Zeitschrift f. christl. Kunst, Bd. 2, 1890, Sp. 65-72; Phleps, 1930 (Anm. 81); ferner Abschnitt A. – E. des Artikels «Farbigkeit der Architektur» im Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte (RDK), Bd. 7, 1981, Sp. 314-362; vgl. auch Kreisel, 1963, S. 122 ff. (s. Anm. 24).
- 164) Z.B. bei Urs Graf und Anthoni Glaser, vgl. Kat. zur Stimmer-Ausst. (Basel 1984), Nr. 285, Abb. 279, und zum Amerbach-Kabinett, Bd. «Zeichnungen Alter Meister» (Basel 1991), Nr. 80.
- 165) Zu dieser hypothetischen Überlegung gibt m.E. die Betonung des architektonischen Elements in den Entwürfen und Dekorationen der zweiten Jahrhunderthälfte Anlass. Auffallend ist jedenfalls, dass die Basler Fassadenmalerei keine der im 16. Jahrhundert beliebten und verbreiteten Dekorationen vom Typus des «Weissen Adler» in Stein a. Rh. (um 1520) überliefert, deren Hauptgewicht in szenisch erzählenden Darstellungen liegt und deren architektonische Elemente nur zur Rahmung und Abgrenzung derselben eingesetzt werden (Abb. 11; Holbeins etwas früher entstandene Dekoration am Hertensteinhaus in Luzern zeigt noch diese Aufteilung in einzelne szenische Kompartimente, Abb. 10). Dass Holbeins Dekorationen in Basel unmittelbare Nachfolger fanden, ist unwahrscheinlich, doch wird man eine bewusstere Aufnahme und Verarbeitung architektonischer Motive und Fassadengliederung wohl annehmen können, wie sie der Entwurf für das Haus «Zum Greifenstein» (Kat.Nr. 6) zeigt.
- 166) Vgl. E. Landolts Beitrag zur Basler Glasmalerei im Kat. zur Stimmer-Ausst. (Basel 1984), S. 408 ff.; Müller, 1988, S. 15 f.
- 167) Vgl. Landolt, 1984, S. 410.
- 168) Die vor allem seit der Mitte des 16. Jahrhunderts entstehenden Emblembücher und Holzschnittfolgen fanden starken Niederschlag in der Fassadenmalerei und hatten die in der zweiten Jahrhunderthälfte beliebten vierteiligen Bilderzyklen zur Folge. Vgl. Klemm, 1981, Sp. 734 ff.
- 169) Vgl. Klemm, 1981, Sp. 719 f.
- 170) Vgl. Weber, 1957, S. 7 ff. Die private Bautätigkeit war bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts auffallend gering. Der Zuzug der Refugianten in den Jahrzehnten vor und nach 1600 brachte einzelne Um- und Neubauten, meist ländliche Sitze; das spätmittelalterliche Stadtbild mit seinen gotischen Bürgerhäusern blieb über das 17. Jahrhundert hinaus unverändert. Vgl. auch Eppens, 1974, S. XIII.
- 171) Im 17. Jahrhundert hatte sich für die gemalte Fassadendekoration allgemein ein der klassischen Auffassung entsprechender Kanon architektonischer Gliederung durchgesetzt, der eine einheitliche Fassadenstruktur voraussetzte. Vgl. Klemm, 1981, Sp. 701 f. In Augsburg und München wurden in diesem Zeitraum die Fassaden neuer Stadtpaläste und herrschaftlicher Bürgerhäuser gestaltet, deren gemalte Dekoration bauplastische Gliederung und Skulpturenschmuck imitierte und ersetzte und meist schon bei der Anlage des Baus berücksichtigt wurde (z.B. an den Fassaden der Münchner Residenz). An den in wesentlich älteren Bauformen errichteten Basler Bürgerhäusern und Gemeindebauten waren die Voraussetzungen für eine konsequente Gliederung dieser Art nicht gegeben. Die freieren dekorativen Lösungen der Renaissance waren dagegen – dem noch weitgehend untektionischen Verständnis der Architekturformen entsprechend – an bauliche Vorgaben nicht gebunden.
- 172) Vgl. Abb. 22. Die Farbigkeit des späteren 18. Jahrhunderts bestand in der Regel aus blauen und grauen Pastelltönen, kombiniert mit Weiss, zur Hervorhebung einzelner Architekturteile. Buntfarbige Fassadenmalerei wie an süddeutschen Bauten des Barock und Rokoko befand sich an keinem der an französischen Vorbildern orientierten Basler Barockbauten. Vgl. Eppens, 1974, S. XIII f.
- 173) Z.B. in Luzern, vgl. Meyer, 1983, S. 84 ff., Abb. 23 u. 24. Joseph Furttendach d. Ä. gibt in seinen architektonischen Anweisungen erstmals in der deutschen Architekturtheorie Angaben zur gemalten Dekoration der Fassaden. Es handelt sich ausschliesslich um architektonische Bemalun-

gen mit Geschossteilungen, Fenster- und Eckfassungen und Rustika am Erdgeschoss. Jos. Furttenbach, *Architectura recreationis*, Augsburg 1640 (ND in: *Documenta technica*, Reihe II, Hildesheim / New York 1971), zitiert bei Klemm, 1981, Sp. 713.

- 174) Zu den nach 1500 zunehmend häufiger werdenden Bildungsreisen Basler Studenten und Gelehrter s. Verena Vetter, *Baslerische Italienreisen vom ausgehenden Mittelalter bis in das 17. Jahrhundert*. Diss. Basel 1952, bes. S. 48 ff. Über das Verhältnis zu Italien, das in der Zeit des frühen Humanismus weniger durch persönlichen Kontakt als durch das Buch geprägt wurde, siehe Friedrich Luchsinger, *Der Basler Buchdruck als Vermittler italienischen Geistes. 1470-1529*. Diss. Basel 1953, in: *Basler Beiträge zur Geschichtswissenschaft*, Bd. 45, S. 20 ff.
- 175) Vgl. Heppner, 1924, S. 61 ff. In der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts waren hier zahlreiche Künstler als Fassadenmaler tätig, u.a. Hans Burgkmair d. Ä., Christoph Amberger und Jörg Breu d. Ä., deren Werk venezianische Einflüsse zeigt. Hinzu kommt, dass auch italienische Künstler herangezogen wurden, wie der von Hieronymus Rehlinger mit der Bemalung seines Hauses beauftragte Giulio Licinio, ein Neffe und Schüler des berühmten Venezianers Pordenone. Vgl. auch Adolf Buff, *Augsburg in der Renaissance-Zeit*, Augsburg 1893, S. 68 ff.
- 176) Vgl. Haendcke, 1893, S. 3 ff.; Ganz, 1960, S. 475 ff.
- 177) Der mögliche Zeitpunkt für eine Italienreise wurde in der bisherigen Forschung stets im Zusammenhang mit Holbeins Aufenthalt in Luzern (1517/18) angenommen. Der Einfluss Mantegnas, der an den frühen Scheibenrissen und an der Dekoration des Hertensteinhauses in Luzern nachvollziehbar scheint, kann jedoch greifbarer auf druckgraphische Vorlagen zurückgeführt werden. Vgl. Müller, 1988, S. 12.
- 178) Zur Auseinandersetzung mit der italienischen Renaissance in der schweizerischen Malerei vgl. Ganz, 1950, S. 131 ff.; Schneeli, 1986, S. 100 ff. (zur Fassadenmalerei).
- 179) Die überlieferten Beispiele dieser Region stammen – von wenigen Ausnahmen abgesehen – sämtlich aus der zweiten Hälfte des 16. und vom Anfang des 17. Jahrhunderts. Entwürfe und Dekorationen der Schaffhauser Maler Tobias Stimmer, Daniel Lindtmayer und Hans Caspar Lang, Wendel Dietterlins Dekorationen in Strassburg und die Entwürfe Hans Bocks d. Ä. und Hans Brands in Basel umreissen im wesentlichen den Bestand.
- 180) Melchior und Hans Bocksberger d. J. waren in mehreren Städten Süddeutschlands, vor allem aber in Regensburg und München tätig. Erhalten sind die Entwürfe für das Regensburger Rathaus (Museum der Stadt Regensburg) und ein Entwurf für ein unbekanntes Haus (Graph. Sgl. München). Dazu Maria Schreiber (jetzt: Becker), *Die Bocksbergerschen Dekorationsentwürfe für die Fassaden des Regensburger Rathauses*. Ein Beitrag zur Rathausprogrammatische im 16. Jahrhundert. In: *Ars Bavarica*, Bd. 57/58, 1989, S. 31-64; zu den Entwürfen Juvenels s. Schulz, 1911, S. 125 ff., Taf. I u. II. Typische Dekorationsformen an Fassaden sind bei Wening, *Hist. Top. Descr.* (vgl. Anm. 152) überliefert, z.B. auf den Marktplatz-Ansichten von Landshut und München.
- 181) Vgl. Anm. 148 u. 152.
- 182) Vgl. Anm. 132 u. 147.
- 183) Vgl. z.B. Stimmers Titelholzschnitt mit vier Kirchenvätern von 1570 und das Titelblatt für den ersten Teil der *Historien der Märtyrer* (1571 bei Josias Rihel in Strassburg). *Kat. zur Stimmer-Ausst.*, Basel 1984, Nr. 56 u. 177.
- 184) Wendel Dietterlin, *Architectura. Von Außtheilung / Symmetria und Proportion der Fünff Seulen / ... Getruckt zu Nürnberg / in verlegung Hubrecht und Balthasar Caymox 1598* (Reprint Braunschweig / Wiesbaden 1983). Das als Vorlagenbuch für Kleinarchitekturen wie Portale, Fenster, Brunnen, etc. konzipierte Werk fand auch bei Fassadendekorationen Verwendung, z.B. in einem Entwurf für das Meyersche Haus in Nürnberg von Paul Juvenel, vgl. Schulz, 1911, S. 125, Taf. II. Zu Dietterlins Dekorationen in Strassburg s. Schrickler, 1894, u. Heppner, 1924, S. 49 ff.
- 185) Neben den ikonographisch bedeutsamen Holzschnittfolgen Jost Ammans, *Virgil Solis'* und Stimmers waren die niederländischen Ornamentstiche und Perspektivserien in diesem Zeitraum von nachhaltiger Wirkung.

- 186) Zu den einzelnen Dekorationstypen im nordischen Raum sei nochmals verwiesen auf die systematische Darstellung Klemms, 1981, bes. Sp. 705 ff. Zur Umsetzung architektonischer Formen und Systeme in der nordischen Fassadenmalerei s. auch den Beitrag desselben Autors in den Kongressakten zur Fassadenmalerei in Genua, 1982, S. 19-22 (s. Anm. 5).
- 187) Allgemein zur Ikonographie der Fassadenmalerei und zur Fülle der Themenkreise s. Klemm, 1981, Sp. 731-740.
- 188) Bezeichnenderweise überliefern die schriftlichen Quellen, z.B. die vielen lobenden Beschreibungen Sandrarts, in der Regel nur inhaltliche Details. Das gleiche gilt für das sehr viel reichhaltigere Quellenmaterial zur italienischen Fassadenmalerei, z.B. bei Vasari, vgl. Burckhardt, 1953, S. 401 f.
- 189) Vgl. S. 19.
- 190) Landolt, 1985, S. 142 (s. Anm. 125).
- 191) Zitiert bei Elisabeth Landolt, Entstehung und Bestand des Amerbach-Inventars. In: Das Amerbach-Kabinett. Beiträge zu Basilius Amerbach. Ausst. Basel 1991, S. 95/96. Zum Haus «Zum Pfauen» s. Anm. 48).
- 192) Vgl. ebenda, S. 95/96.
- 193) Die Zuordnung der beiden Entwürfe an Zwinger erfolgte in dem präzisen Beitrag E. Landolts, Materialien zu Felix Platter als Sammler und Kunstfreund. In: Basler Zeitschrift f. Geschichte u. Altertumskunde 72, 1972, S. 245-306 (zum Auftraggeber Zwinger S. 290 ff.).
- 194) S. ebenda u. Kat.Nr. 9 u. 10.
- 195) Beispielhaft der Vertrag für die Bemalung des Mülhauser Rathauses durch Christoph Bocksdorfer (Christen Vacksterffer) von 1552, der u.a. sämtliche zu bemalenden Teile der Fassade, Farben und andere Materialien aufführt. Rott, 1938, S. 365/366. Hat sich kein Vertrag erhalten, so sind doch bei Rathäusern dekorative Ausstattungen und bauliche Veränderungen in der Regel archivalisch vermerkt. Es sei hier noch verwiesen auf die Dekoration des Nürnberger Rathauses (1521), vgl. Mende, 1979, S. 410 ff., und die Bemalung des Regensburger Rathauses von 1573/74, vgl. Das Rathaus zu Regensburg. Festschrift Regensburg 1910, Beitrag II v. Hans Heinisch, S. 35-40. Auch Dekorationen an Stadttürmen und -toren sind üblicherweise gut belegt wie z.B. das von Hans Bock d. Ä. neu entworfene Reiterbild am Grossbasler Rheintor, Landolt, 1974 (s. Anm. 57). Weniger zuverlässig ist die Quellenlage bei Zunfthäusern. In Basel ist die malerische Ausschmückung des Safranzunfthauses durch den Meister Hans Bocks d. Ä., Hans Hug Kluber, vermerkt, vgl. Landolt, ebenda, S. 153 f., ferner Ausstattungen und Umbauten an den Gebäuden der Schlüsselzunft und der Zunft zu Hausgenossen, vgl. Strübin, 1977, S. 140, Anm. 5. Zur Fassadendekoration der Schmiedenzunft ist keine Notiz und kein Hinweis überliefert.
- 196) 1613, 3. Supplication Hans Bocks wegen noch ausstehender Bezahlung, Staatsarchiv Basel, Bau CC1. Aufgeführt bei Heydrich, 1990, Anhg. Nr. 21.
- 197) Zur Rathaus-Thematik s. Ursula Lederle-Grieger, Gerechtigkeitsdarstellungen in deutschen und niederländischen Rathäusern, Diss. Heidelberg 1937; Schreiber, 1989, S. 36 ff.; Heydrich, 1990, S. 85 ff. Der Planetenzyklus am Innenhof des Basler Rathauses geht auf eine Kupferstichfolge Jan Saenredams zurück. Vgl. ebenda, S. 108 ff.
- 198) Vgl. dazu Mende, 1979, S. 410 ff., zum Bildprogramm des Nürnberger Rathauses, das aller Wahrscheinlichkeit nach von Dürer in Zusammenarbeit mit Willibald Pirckheimer entworfen wurde.
- 199) Strübin, 1977, S. 140.; Gustav Adolf Wanner, Zunftkraft und Zunftstolz. Basel 1977.
- 200) Zum öffentlichen Charakter der Fassadenmalerei s. bes. das Kapitel zu den Darstellungen bei Schweikhart, 1973, S. 23 ff. «Die Eigenschaften, Individualität zu betonen und doch in ein allgemeinverständliches Programm umzusetzen, sind kennzeichnend für die Fassadenmalerei, ganz besonders im 16. Jahrhundert.» (S. 25).
- 201) Zur Bedeutung poetischer Lehrgehalte im Sinne der Gedichte Fischarts und Stimmers und zum Kunstverständnis in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts s. den schönen Beitrag von Dieter Koeplin im Katalog zur Stimmer-Ausstellung, Basel 1984, bes. S. 48 f.

- 202) Zur Rechtfertigungsallegorie des Protestantismus s. Ernst Badstüblers Erläuterung zum Tafelbild «Sündenfall und Erlösung» (Cranach-Werkstatt, um 1530), in: Kunst der Reformationszeit. Kat. zur Ausst. Berlin 1983, S. 357, E 52,3. Das Thema des Verlorenen Sohns wurde z.B. in den Schauspiel-Dichtungen von Burkard Waldis (1527) und Jörg Wickram (1540) aufgegriffen. Dazu Ewald Maria Vetter, Der verlorene Sohn und die Sünder im Jahrhundert des Konzils von Trient. In: Span. Forschungen der Görres-Ges., Reihe I, Gesammelte Aufsätze zur Kulturgeschichte Spaniens 15, 1960, S. 175-218 (bes. S. 196). Zum Thema in der profanen Ikonographie vgl. Konrad Renger, Lockere Gesellschaften. Beiträge zur Ikonographie des Verlorenen Sohnes und verwandter Wirtshausszenen in der niederländischen Malerei des 16. Jahrhunderts. Diss. Berlin 1970.
- 203) Dazu Koepplin, 1984, S. 69-72; Adolf Krücke, Der Protestantismus und die bildliche Darstellung Gottes. In: Zeitschrift f. Kunstwissenschaft 13, 1959, S. 59-90 (bes. S. 77 ff.).
- 204) Vgl. Hans Martin von Erffa, Caduceus. In: RDK, Bd. III, 1954, Sp. 303-308; Henkel / Schöne, 1967, Sp. 1779/1780. Otfried Neubecker/Karl-August Wirth, Feuerstahl. In: RDK, Bd. VIII, 1987, Sp. 498-521; Henkel / Schöne, 1967, Sp. 81; Holtzwardt, Picta Poesis, 1581, Embl. XL.
- 205) Zur Künstlerallegorie im Manierismus s. Hanna Peter-Raupp, Zum Thema «Kunst und Künstler» in deutschen Zeichnungen von 1540-1640. In: Zeichnung in Deutschland. Deutsche Zeichner 1540-1640 Ausst.Kat. Stuttgart 1979, Bd. 2, S. 223-230. Zur Darstellung der Geometrie vgl. die von Hieronymus Cock 1551 herausgegebene Folge der Artes Liberales, abgeb. in: Bilder nach Bildern, Druckgraphik und die Vermittlung von Kunst. Ausst.Kat. Münster 1976, S. 11.
- 206) Ovid, Metamorphosen, X, S. 243 ff.; Holtzwardt, Picta Poesis, 1581, Embl. 14; dazu Koepplin, 1984, S. 52 ff.
- 207) Vgl. Raimond van Marle, Iconographie de l'art profane au Moyen-Age et à la Renaissance et la décoration des demeures. T.2: Allégories et Symboles. La Haye 1932, Abb. 105. Die antike Quelle bei Homer, Ilias 6, 201 u. Pindar, Isthmia 7,45; in der emblematischen Darstellung bei Holtzwardt, Picta Poesis, 1581, Embl. 37.
- 208) Zur Figur der Dido s. Edmund W. Braun, Dido. In: RDK III, Sp. 1444-1457; zur übergreifenden Liebes- und Lasterthematik des Entwurfs aufschlussreich: Narren, Schellen und Marotten (Beiträge verschiedener Autoren). In der Reihe: Kulturgeschichtliche Forschungen III, Remscheid 1984.
- 209) «Selbstverständlich ist das Quantum an poetischer Lehrhaftigkeit niemals eine Funktion der künstlerischen Qualität. Zeitgemässe Betrachtung verlangte aber ein Sensorium für beides. Und es gab im 16. Jahrhundert offensichtlich auch einen Genuss der Lehrhaftigkeit, zu welcher die Freude am gekonnten Schein verpflichtete, ...» Koepplin, 1984, S. 76.
- 210) Johann Fischart, Die Kunst, aus der Vorrede zu Tobias Stimmers Holzschnittfolge «Neue Künstliche Figuren Biblischer Historien» (Basel, Thoma Gwarin 1576). Zitiert aus: Dichtungen von Johann Fischart gen. Menzer. Hrsg. v. Karl Goedecke. In der Reihe: Deutsche Dichter des 16. Jahrhunderts, Bd. 15, Leipzig 1880, S. 183-186.

V. Katalog der Entwürfe und dokumentierten Fassadendekorationen

Nr. 1

Haus «Zum grossen Christoffel», Imbergässlein 31

Abb. 2. 2a, 2b

Bemalung der Fassade mit Eckquaderung, schwarzem Bollenband mit Blumenbüscheln und einer Christophorusfigur; in Fragmenten erhalten; Restaurierung 1980-82; Datierung Ende 15. Jahrhundert.

Gebäude und Dekoration

Das ab 1978 in Angriff genommene staatliche Sanierungsprogramm in der Basler Altstadt diente der Erschliessung und Aufwertung innerstädtischen Wohnraums. Bauhistorische Substanz sollte dabei nach Möglichkeit erhalten und restauriert werden (Fingerhuth / Schüpfer / Wyss, 1982). Zu den betroffenen Häusern zählten auch fünf Liegenschaften am Imbergässlein (Nr. 22, 23, 27, 29, 31), von denen jede bis ins 15. Jahrhundert zurückreichende Bausubstanz wie auch spätgotische und barocke Innenausstattungen aufweist. Alle fünf Häuser gehören zum schmalen, hohen, traufseitig stehenden Typus des Basler Altstadthauses (vgl. Kat.Nr. 6, 8, 12).

Die ab 1980 von der Denkmalpflege vorgenommenen Sondierungen an den Fassaden brachten an Haus Nr. 31 eine gemalte Dekoration zu Tage, deren Erhaltungszustand eine Restaurierung und partielle Ergänzung befürworten liess. Mehrere spätere Ölfarben-schichten der Fassade erschwerten die Freilegung der partiell recht gut erhaltenen Malerei, die eine schlichte ornamentale Anlage zeigt (Abb. 2 b). Eine Eckfassung aus roten, abgeplatteten Diamantquadern mit getupften Schattenflächen ist auf der linken Seite fast über die gesamte Fassadenhöhe erhalten und lässt für die rechte Seite, an der kein Fragment der Bemalung gefunden wurde, eine entsprechende Dekoration vermuten. Sie ist begleitet von einem schmalen schwarzen Band mit aufgereihten kreisrunden Bollen, das den vor- und zurückspringenden Quadern der Eckfassung folgt. An den Ecken der Läufer wachsen aus dem Bollenband kleine, ebenfalls schwarze Büschel hervor, die aus rankenförmigen Blättern und länglichen Blütenrispen bestehen. Das gleiche Band-Ornament zieht sich rings um die Fenster der rechten Haushälfte. Zur Freilegungsschicht der ornamentalen Dekoration gehört ferner eine Christophorusfigur in der Fassadenmitte oberhalb des ersten Stockwerks. Sie ist in schwarzer Zeichnung ausgeführt und farbig gefasst, die Farbflächen sind teils mit Schwarz schattiert. Die Fusspartie sowie der

äussere Rand der rechten Gewandseite sind verloren; weitere Fehlstellen befinden sich in der Körpermitte und im Gesicht der Figur (Abb. 2 a). Nach Befund wurde die gesamte Dekoration in Kalk-Kasein-Technik aufgebracht. Die Fenstergewände wiesen Spuren einer roten Fassung auf. Zur Restaurierung: die auf der rechten Fassadenseite verlorene Eckquaderung wurde mit lasierendem Auftrag entsprechend der linken Seite rekonstruiert, die fehlenden Partien des linken Originals blieben offen. Beim Christophorus wurden die Fehlstellen innerhalb des Gewandes und des Gesichts geschlossen und die Figur im übrigen in ihrem fragmentarischen Zustand belassen.

An zwei der anderen Häuser fanden sich Reste ähnlicher Bemalungen: an Nr. 27 winzige Fragmente einer von schwarzen, kleinen Strässen begleiteten Bänderdekoration, an Nr. 29 eine Fenstereinfassung mit rot-schwarzem Band.

Datierung

Die 1345 erstmals erwähnte, später unter dem Namen «Altwyss» oder «Altnach» geführte Liegenschaft erhielt die Bezeichnung «Zum grossen Christoffel» erst zu Beginn des 17. Jahrhunderts (Hist. Grundbuch Basel). Die ornamentale Dekoration mit der Heiligenfigur muss jedoch in vorreformatorischer Zeit entstanden sein. Form und Anlage der Quader- und Fenstereinfassungen mit Bollenband und Blumenbüscheln sind typisch für die spätgotische sog. Schwarzmustermalerei, die seit der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts nachweisbar ist und sehr verbreitet war. Auch in Basel ist sie an Innen- und Aussenwänden bis ins sechzehnte Jahrhundert hinein in vielfachen Varianten vertreten, z.B. an der Rückwand des Spalenhofs (vgl. Kat.Nr. 7). Die Ausbildung der stilisierten Blumenbüschel könnte für eine Entstehung gegen Ende des 15. Jahrhunderts sprechen, vergleichbar der Dekoration im Innern des «Zerkindenhofs» (Nadelberg 13).

Quellen und Literatur

Hist. Grundbuch Basel, Imbergässlein 31; Denkmalpflege Basel, Akte Imbergässlein 31; Fingerhuth / Schüpfer / Wyss / u.a., 1982, S. 1-15

Nr. 2

Entwurf für die Fassade an der Eisengasse am Haus «Zum Tanz», Eisengasse 20

Abb. 4

Hans Holbein der Jüngere (1497/98 – 1543)

Ohne Signatur und Datierung; Federzeichnung mit schwarzer Tusche über Kreidevorzeichnung, 53,3 x 36,8 cm; grau laviert; Blatt aus zwei Teilen zusammengesetzt.

Herkunft: Amerbach-Kabinett

Kupferstichkabinett Basel, Inv. 1662.151

Entwurf und Gebäude

Der Entwurf gehört zum Sammlungsbestand der Holbein-Zeichnungen im Amerbach-Kabinett und ist im Inventar F unter der Bemerkung «Item ein Abriß vber das haus zum Dantz zu Basell in drey Stuckhen» aufgeführt (Major, 1906, S. 60). Ob es sich bei den zwei weiteren der genannten drei Stücke um verlorene Originalentwürfe oder Kopien handelte, ist nicht mehr feststellbar; der Entwurf ist jedenfalls die einzige noch vorhandene eigenhändige Zeichnung zur Dekoration des Hauses. Er stellt einen skizzenhaft projektierten Aufriss zur Bemalung der Hauptfassade dar und darf somit als Vorentwurf für die endgültige Fassung gelten, die uns in mehreren Kopien überliefert ist (s. Kat. Nr. 3, Abb. 5 u. Abb. 6; Reinhardt, 1960, Nr. 266, 267 u. 269; Klemm, 1972, S. 173/174, Anm. 4; Rowlands, 1985, S. 219, Cat.L.4.a,b,c,d; Müller, 1988, Nr. 28 u. 29). Eine weitere Kopie gibt die Dekoration an der Seitenfassade des Hauses wieder (s. Kat.Nr. 4, Abb. 7).

Das Haus Eisengasse 20 wird im Jahr 1401 erstmals unter dem Namen «Zum obern Tanz», später «Zem vordern Tanz» erwähnt (Hist. Grundbuch Basel). 1507 ging die Liegenschaft in den Besitz des Goldschmieds Balthasar Angelroth über, der darin bis zu seinem Tod im Jahr 1544 wohnte (Major, 1906, S. 306 ff.). Der Zeitpunkt des Auftrages an Holbein und die Ausführung der Fassadendekoration sind nicht durch Quellen belegt; die Entstehung der Entwurfsskizze wird heute um 1520 angesetzt (zur Datierung s. unten). Zweifellos kann in der Person Angelroths, der 1527 Zunftmeister zu Hausgenossen wurde und – wie aus seinem Nachlass ersichtlich – über beträchtlichen Reichtum verfügte, der Auftraggeber angenommen werden. Dass die Dekoration tatsächlich ausgeführt wurde und zu grosser Berühmtheit gelangte, belegen zeitgenössische Äusserungen sowie mehrere Erwähnungen in den folgenden Jahrhunderten (Sandrart, 1675, S. 99; Patin, 1676; Müller, 1777). Der Basler Arzt und Gelehrte Theodor Zwinger (1533-1588) nennt in seiner Schrift «Methodus Apodemica» einen Betrag von 40 Gulden, den Holbein für die Bemalung des Hauses erhalten habe (Zwinger, 1577, S. 199); Holbein selbst soll laut einer von Ludwig Iselin überlieferten Bemerkung zu seinen Basler Werken die Fassadenmalerei am Haus «Zum Tanz» lobend hervorgehoben haben (Woltmann, 1876, S. 43). Für die hohe Wertschätzung der Dekoration und der künstlerischen Erfindung sprechen wohl nicht zuletzt auch die ungewöhnlich vielen zeitgenössischen und späteren Kopien, die nach den verlorenen Originalentwürfen und vermutlich nach weiteren, ebenfalls verloren gegangenen Kopien angefertigt wurden (Klemm, 1972, S. 173/174, Anm. 4).

Bis zum Ende des 18. Jahrhunderts scheinen Reste der Bemalung vorhanden gewesen zu sein (Müller, 1777). Das Haus selbst, möglicherweise auch ein klassizistischer Nachfolgebau des spätgotischen Gebäudes, wurde 1907 abgerissen (vgl. Klemm, 1972, S. 173, Anm. 3). Die Lage des Hauses und seine in den Entwürfen überlieferte Gestalt sind mehrfach rekonstruiert worden und haben zu zahlreichen Überlegungen Anlass gegeben (Vögelin, 1879, S. 54; Knackfuss, 1897, S. 43-45; Major, 1916, S. 330; Christoffel, 1926, S. 201; Schmid, 1948, S. 350; Klemm, 1972, S. 174, Anm. 4; Müller, 1989,

S. 119). Es stand als beidseitig traufständiges Eckhaus mit der schmaleren Seite, der Hauptfassade, an der Eisengasse, mit der breiteren an dem seitlich einmündenden Tanzgässlein, einer sehr engen Verbindungsgasse zum Fischmarkt; in der Krümmung der Eisengasse, der damals wichtigsten Durchfahrtsstrasse zwischen Rheinbrücke und Marktplatz, sprang es leicht vor die Flucht der anliegenden Häuser, so dass die Seitenfassade zur engen Gasse hin ein Stück weit sichtbar gewesen sein muss. Diese Situation, die Holbein bei der perspektivischen Konstruktion seiner Dekoration berücksichtigte, indem er sie auf einen Blickpunkt von der Eisengasse auf die Ecke des Hauses ausrichtete, ist auf der 1615 entstandenen Handzeichnung zu Matthäus Merians Vogelschauplan noch erkennbar. Die Gestalt des Hauses entsprach dem Typus des spätgotischen Stadthauses mit breiten Bogenöffnungen im Erdgeschoss, einem vierteiligen Fenster und mehreren kleineren Fenstern in den oberen Geschossen. Die versetzte Stellung der Fenster und die ungewöhnliche Breite der Seitenfassade am Tanzgässlein sprechen dafür, dass hier zwei nebeneinanderliegende, ursprünglich getrennte Liegenschaften zu einem Besitz verbunden worden waren (vgl. Kat.Nr. 5 u. 14). Der Umstand, dass an dieser Seite der Fassade die Dekoration der Enge der Gasse wegen von keinem Punkt aus ganz erfasst werden konnte, wurde häufig vermerkt und ist noch heute nachvollziehbar (vgl. Schmid, 1948, S. 350; Reinhardt, 1960, S. 17 ff.).

Die Skizze stellt eine Vorstudie zur späteren, veränderten Fassung des Dekorationsentwurfs dar (Kat.Nr. 3). Die Zone oberhalb des Erdgeschosses, deren Raum im ausgearbeiteten Konzept mit der Darstellung des Hausnamens belebt werden sollte, ist hier noch nicht ausgeführt; die schwach sichtbare Vorzeichnung zeigt, dass Holbein die Rahmung des Eingangsportals zunächst nach oben hin fortsetzen wollte und die kleine Öffnung darüber in einen auf verkröpftem Gebälk aufsitzenden Rundbogen einbezog, eine Lösung, die ähnlich auf seinem etwas früher entstandenen Entwurf für die Erdgeschossfassade des Hertensteinhauses in Luzern begegnet (vgl. Müller, 1988, Nr. 4). Die Fensterzone des zweiten Geschosses erscheint perspektivisch leicht zurückgedrängt unterhalb einer konsolengestützten Galerie und wird seitlich eingefasst durch käftige, vortretende Pfeilersockel, auf denen die vorderen Säulen des darüberliegenden Geschosses ruhen. Hier nun öffnet sich die Architektur zu einem mehrschichtig angelegten Raumgefüge: die beiden Fenster sind perspektivisch noch weiter nach hinten gerückt, rechts in die Tiefe eines Triumphbogens, links in die zurückgestufte Wand hinter der Galerie. Eine mächtige Kolonnade dreier korinthischer Säulen führt seitlich der grossen Bogenöffnung nach vorn und verbindet die vordere Ebene der Balustrade mit den tieferliegenden Raumschichten. Figuren sind als bewegte Personen hinter der Galerie und als mythologische oder allegorische Gestalten auf den einzelnen Architekturteilen skizziert. In der obersten Zone der Fassade sieht man Ansätze unfertiger Architektur angedeutet.

Als Vorlage zur Komposition einzelner Architekturmotive ist ein Kupferstich Bernardo Prevedaris nach Bramante nachweisbar, den Holbein auch bei seinem Fassadenentwurf mit thronendem Kaiser benutzt hat (Kat.Nr. 5). Es lässt sich darin das Motiv der

in die Tiefe gestaffelten, grossen Kolonnade mit dem seitlich des Bogens verkröpften Gebälk erkennen, das auf die Pfeilerkolonnade des Stiches zurückgeht (Klemm, 1972, S. 170/171; Müller, 1988, S. 105, Nr. 28). Deutlicher jedoch als in der Entwurfsskizze wird die Anregung einzelner Motive in der ausgearbeiteten Fassung des Dekorationskonzepts (Kat.Nr. 3).

Datierung

Die zeitliche Einordnung der Entwurfsskizze war in neuerer Zeit umstritten, nachdem zunächst von Kogler (Reinhardt, 1938), später von Reinhardt erwogen worden war, es könne sich nicht um eine vorbereitende Studie, sondern um eine nachträglich erstellte, verbesserte Version der Dekoration an der Eisengasse handeln (Reinhardt, 1938, S. 23; ders., Kat. Basel 1960, Nr. 269; dazu bes. Klemm, 1972, S. 165 ff.), die Holbein bei seinem Basel-Aufenthalt im Jahr 1538 angefertigt habe. Die mit dem Argument der reiferen und logischer konstruierten Architekturkomposition schwach begründete These, die mehrfach übernommen wurde (Baldass, 1961, S. 95; Anzelewsky, Kat. Berlin 1967/68, Nr. 109) konnte zuletzt überzeugend widerlegt werden (Müller, 1988, S. 105; Nr. 28). Die Zeichnung erhielt damit endgültig ihren Platz vor dem in Kopien überlieferten, ausgearbeiteten Entwurf.

Die Datierung orientiert sich in den wichtigen neueren Untersuchungen an Holbeins erstem längeren Aufenthalt, der in die Jahre 1519-1526 fällt (Klemm, 1972, S. 172; Müller, 1988, Nr. 28). Holbein hatte damals bereits die zwischen 1517 und 1519 entstandene Fassadenmalerei am Haus des Jakob von Hertenstein entworfen und vermutlich zusammen mit seinem Vater Hans Holbein d. Ä. ausgeführt (Müller, 1988, Kat.Nr. 4 u. 5). Für eine Eingrenzung des Entstehungszeitraums um 1520 – also kurz vor dem Auftrag zur Bemalung des Basler Ratssaals im Jahr 1521 – sprechen nach Müller stilistische und historische Gründe.

Literatur

(Es werden hier nur die angegebenen Literaturverweise aufgeführt; zur ausführlichen Bibliographie s. Müller, Katalog der Zeichnungen Holbeins im Kupferstichkabinett Basel, 1988, S. 108-113).

Zwinger, 1577, S. 199; Sandrart, 1675, S. 99; Patin, 1676; Müller, 1777, zu Taf. 5; Woltmann, 1876, Bd. II; Vögelin, 1879, S. 51 - 54; Knackfuss, 1897; Major, 1906 u. 1916; Christoffel, 1926; Reinhardt, 1938; Schmid, 1948; Reinhardt, Kat. 1960; Klemm, 1972; Rowlands, 1985; Müller, Kat. 1988; Müller, 1989.

Nr. 3

Entwurf für die Fassade an der Eisengasse am Haus «Zum Tanz», Eisengasse 20

Abb. 5

Kopie nach Entwurf von Hans Holbein d. J. (1497/98 – 1543)

Signatur HL und Datum von anderer Hand hinzugefügt; Federzeichnung mit schwarzer Tusche, aquarelliert; 57,2 x 33,8 cm; Blatt aus zwei Teilen zusammengesetzt und auf Papier aufgezogen.

Herkunft: nicht feststellbar

Kupferstichkabinett Basel, Inv. 1901.10

Entwurf und Gebäude

s. Kat.Nr. 2 u. 4

Nr. 4

Entwurf für die Fassade am Tanzgässlein am Haus «Zum Tanz», Eisengasse 20

Abb. 7

Kopie nach Entwurf von Hans Holbein d. J. (1497/98 – 1543)

Ohne Signatur und Datierung; Federzeichnung mit schwarzer Tusche, aquarelliert; 62,2 x 58,5 cm; Blatt aus vier Teilen zusammengesetzt und auf Papier aufgezogen; rechte obere Ecke ergänzt.

Herkunft: engl. Privatbesitz; 1955 Geschenk v. H. Sarasin-Koechlin

Kupferstichkabinett Basel, Inv. 1955.144.2

Entwurf und Gebäude

s. Kat.Nr. 2

Nr. 3 zeigt das ausgearbeitete, veränderte Dekorationskonzept für die Fassade an der Eisengasse. Die Kopie mit dem von anderer Hand später hinzugefügten Monogramm und Datum wird heute zum Ende des 16. bzw. Anfang des 17. Jahrhunderts datiert (Klemm, 1972, Anm. 4, Nr. 267; Müller, 1988, Nr. 29); ihre Provenienz ist nicht mehr feststellbar, möglicherweise entstand sie nach weiteren, in Basel vorhandenen Kopien der Originalentwürfe. Eine im Berliner Kupferstichkabinett bewahrte Kopie der Fassade an der Eisengasse könnte nach Müller noch in der Werkstatt Holbeins nach den verlorenen Originalentwürfen angefertigt worden sein (Anzelewsky, 1967/68, S. 90, Nr. 109; Müller, 1988, S. 110). Die Fassade am Tanzgässlein ist durch eine vermutlich ebenso noch in der

ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts entstandene Kopie überliefert (Kat.Nr. 4). Ähnlich wie in der Berliner Zeichnung sind Architektur und ornamentale Details präzise und sorgfältig ausgeführt, was auch bei diesem Blatt nicht unwahrscheinlich macht, dass die originale Entwurfszeichnung als Vorlage gedient haben könnte (Müller, 1988, Nr. 30). Ein stimmiges Paar lässt sich mit keinem dieser drei Blätter fügen; sie stehen jedoch den verlorengegangenen Originalen am nächsten und bilden zusammen mit der eigenhändigen Skizze (Kat.Nr. 2) das wichtigste Überlieferungsmaterial zur Dekoration des Hauses.

Die Erdgeschosszone an der Eisengasse ist nun – wie in der Kreidevorzeichnung der Skizze schon angedeutet – durch kräftige, festonsgeschmückte Säulen geliedert, die jeweils zwischen Portal und Bogenfenster plaziert sind. Darüber lagert eine gänzlich ungegliederte, einem Bühnenboden vergleichbare Plattform, über der – einem durchlaufenden Fries ähnlich – eine Folge lebhaft bewegter Bauerngestalten aufgeführt ist. Das Oberlichtfenster über dem Portal fügt sich nun zwischen ein um einen Tisch gruppiertes Musikantenpaar. Die wesentliche Veränderung betrifft jedoch die Konstruktion des Architekturgefüges in den oberen drei Geschossen. Der grosse Triumphbogen ist nun nach rechts gerückt, so dass sich seine Öffnung direkt vor der Kolonnade befindet. Diese wiederum ist jetzt mit dem grossen Pfeiler an der Hausecke durch einen weitgespannten, am oberen Fassadenrand angeschnittenen freien Bogen verbunden. Die Galerie verläuft nun ohne Unterbrechung zwischen den Säulen der Kolonnade hindurch; die Säulen selbst sind bis zum unteren Rand der Galerie verlängert. Durch den nach links gerückten, mächtigen Triumphbogen, dessen Portraitmedaillons einander über das trennende Element der Kolonnade hinweg zugewendet sind, entfällt die unklare architektonische Situation auf der linken Seite der Skizze; rechts im Hintergrund erscheint ein kleinerer Bogen mit Dreiecksgiebel, dessen Öffnung analog zur Stellung der Kolonnade, vom Pfeiler an der Hausecke überschritten wird. Am oberen Fassadenrand werden Teile unverputzten Mauerwerks sichtbar.

An der Fassade zum Tanzgässlein (Kat.Nr. 4) ist das vielschichtig vor- und zurückgestufte Architekturgefüge fortgeführt. Auf der linken Hälfte erscheinen der spitzgieblig bekrönte Bogen, die Galerie und der Bauernfries quasi um die Ecke gebrochen – ein Phänomen, das erklärbar ist durch die Lage des Hauses: die ursprüngliche Situation in der Krümmung der Eisengasse liess den von der Rheinseite kommenden Betrachter auch einen Teil der Seitenfassade sehen, und zwar mit dem Blickpunkt auf die Ecke des Hauses. Offensichtlich war die Dekoration hier bewusst so angelegt, dass diese Ecke, wenn nicht aufgehoben, so doch illusionistisch überspielt werden sollte, um von einem – dem wichtigsten – Standpunkt der Strasse aus den Eindruck einer durchgehenden breiten Fassade zu erwecken (vgl. Müller, 1989, S. 119). Am restlichen Teil der Seitenfassade wird mittels der Scheinarchitektur wiederum eine vorhandene Gegebenheit des Hauses überspielt: die durch das nach rechts leicht abfallende Gelände bedingte versetzte Lage der Fenster scheint durch geschicktes perspektivisches Vor- und Zurückrücken innerhalb des Architekturgefüges ausgeglichen. Der hohe kassetierte Torbogen mit dem darüber be-

findlichen zurückspringenden Raum für den Reiter schafft zudem einen tiefen Einschnitt in der Fassadenmitte, der die rechte und die linke Hälfte der Fassade auseinanderrückt und gleichzeitig verbindet.

Vieles spricht dafür, dass Holbein beim Entwerfen seiner Dekoration italienische Druckgraphik vor Augen hatte, möglicherweise zu Festdekorationen oder Bühnenarchitekturen, wie schon vermutet wurde (Maurer, 1980, S. 127). Konkrete Vorlagen sind jedoch – mit einer Ausnahme – nicht nachweisbar. Wie schon bei der Entwurfsskizze, nur deutlicher noch, ist die Übernahme und Komposition einzelner Motive aus dem genannten Kupferstich nach Bramante, der das ruinöse Innere eines Sakralraumes zeigt (Müller, 1988, Nr. 28): die Triumphbogenarchitektur mit den seitlich eingesetzten Bildnistondi (vielleicht auch die Überschneidung von Bogen und Kolonnade), Kapitell- und Rosetenschmuck, möglicherweise auch die Staffelung und Überlagerung der Architekturen überhaupt. Auch die beiden oberhalb des Triumphbogenarchitravs kauern den geschwänzten Mischwesen könnten durch die Kentaurengestalten links über der Apsis des Stiches angeregt sein.

Beim Figurenprogramm fällt zunächst die breit angelegte Darstellung des Hausnamens ins Auge, die sich über die Front der Hauptfassade und einen Teil der Seitenfassade zieht. Das seit dem 15. Jahrhundert sehr beliebte Genremotiv des Bauerntanzes ist hier mit lebhaft bewegten, derben Gestalten geschildert; sie agieren – von den übrigen Figuren deutlich abgesetzt – auf einer schmalen, vortretenden Plattform gleichsam wie auf einem eigens für sie konstruierten Tanzboden. Oberhalb des Bauerntanzes befinden sich einzelne mythologische Figuren, teils nicht eindeutig identifizierbar: Minerva und Venus, links von diesen die an den Pfeilersockel angelehnte Gestalt eines nackten, hageren Mannes mit Krückstock, der vielleicht Vulkan vorstellen soll; ganz links neben dem Podest der Kolonnade ein Krieger mit Lanze, möglicherweise Mars darstellend. Rechts an der Seitenfassade tritt – in gleicher Höhe mit dem Bauerntanz – noch die Gestalt des Bacchus mit Fass und einer lagernden, nicht bestimmbar weiblichen Figur hinzu. Am Stockwerk über diesen steht eine Temperantia auf einem säulengestützten Gebälkstück; dicht neben ihr ein Reiter in antikischer Rüstung, dessen Pferd sich vor einer knapp darunter befindlichen weiteren Kriegergestalt aufbäumt. Er hält in seiner Rechten überraschenderweise weder Stab noch Schwert, wie dies für den an Fassaden so beliebten Römerhelden Marcus Curtius kennzeichnend wäre, sondern einen Hammer. Ob dieses Attribut vom Kopisten aus Unkenntnis hinzugefügt wurde oder vielleicht auf die Darstellung des Hl. Eligius, des Schutzpatrons der Gold- und Hufschmiede, und damit auf den Auftraggeber Angelroth anspielen könnte, mag dahingestellt bleiben. Eine weitere, möglicherweise allegorisch zu verstehende Gestalt am linken oberen Rand der Hauptfassade entzieht sich einer Deutung: ein alter, ärmlich gekleideter Mann, der in der rechten Hand einen Stock und in der linken einen Stein hält; ihm beigegeben sind ferner die Attribute Truhe und (Geld)sack. Alle übrigen Gestalten gehören zur üblichen belebend-illusionistischen Staffage von Fassadendekorationen. Es sind Figuren in zeitgenössischer Kleidung, Stadtbürger und fiktive Bewohner des Hauses, die sich dem Betrach-

ter in alltäglichen Posen und Tätigkeiten zeigen, sich ergehend auf der Galerie oder sitzend neben einem angebundenen Pferd am grossen Torbogen an der Seitenfassade. Hinzu kommen noch humoristische Details wie eine schleichende Katze mit einer Maus im Maul und das zurückgelassene Maurerwerkzeug, das auf unvollendete und – wie durch den hervorsprossenden Baum angedeutet – schon wieder ruinöse Teile des Baus verweist. Insgesamt fügen sich die Darstellungen nicht zu einem genauer bestimmbareren Programm, ihre Zusammenstellung lässt Anspielungen auf antike Themen wie auch auf moralisierende Inhalte zu. Die heroische Gestalt des Reiters erinnert an ein bekanntes römisches Tugendideal, der derbe Bauernanzug an volkstümliche Sittenbilder. Möglicherweise spiegeln sich hierin auch die Vorstellungen des Auftraggebers, eines wohlhabenden Mannes aus dem Handwerkerstande, dem es bei der Dekoration seines Hauses weniger auf gelehrte Bezüge als auf eine imposante und witzige Ausstattung ankam.

Literatur

Anzelewsky, 1967/68, Nr. 109; Klemm, 1972; Maurer, 1980; Müller, 1988, Nr. 29 u. 30

Nr. 5

Entwurf für Hausfassade mit thronendem Kaiser

Abb. 8

Hans Holbein der Jüngere (1497/98 – 1543)

Ohne Signatur und Datierung; Federzeichnung mit schwarzer Tusche, grau laviert; 16,7 x 19,9 cm; Kreidevorzeichnung schwach sichtbar; Stockflecken und rotbraune Farbspuren.

Herkunft: Amerbach-Kabinett

Kupferstichkabinett Basel, Inv. 1662.128

Entwurf und Gebäude

Der kleinformatige Entwurf stellt einen Ausschnitt aus einer Fassadendekoration dar. Am unteren Rand liess Holbein zwei grosse Fenster angeschnitten – vermutlich sind das Erdgeschoss und das erste Obergeschoss weggelassen –, der obere Rand und die Seiten der Zeichnung könnten mit der gegebenen Begrenzung der Fassade übereinstimmen. Möglicherweise wollte der Künstler das Motiv des thronenden Kaisers und die artifizielle architektonische Anlage in den Mittelpunkt des Entwurfs rücken; dafür spräche die detaillierte Ausführung des Dekorationsausschnitts, die Architektur und Ornamente differenziert und plastisch hervorhebt. Die versetzte Stellung der Fenster verrät, dass es sich um eine zusammengewachsene Gebäudeanlage handelt (vgl. Kat.Nr. 14). Der Auftraggeber und das Haus selbst sind nicht bekannt. Aufgrund der Figur des Kaisers wurde

der Entwurf früher mit dem Amerbachschen Haus «Zum Kaiserstuhl» zusammengebracht (Ganz, 1937, Nr. 115, Taf. IX,7). Von Klemm wurde ein anderes Haus vorgeschlagen, das im Jahr 1532 anlässlich eines Besitzerwechsels mit dem Namen «Zum Kaiser Sigismund» bezeichnet wird (Hist. Grundbuch, Nadelberg 18, heute «Zum Kaiser»). So wäre auch die Inschrifttafel dicht unterhalb des Kaiserthrons begründet, die auf eine nähere Kennzeichnung des Herrschers hindeuten könnte (Klemm, 1972, S. 174, Anm.12).

Wie beim Haus «Zum Tanz» sucht Holbein auch bei dieser Dekoration die vorgegebene architektonische Situation mit ihrer unregelmässigen Fensterstellung durch perspektivische Mittel zu verschleiern: die starke Zurückstufung der rechten Seite rückt deren Fenster nach hinten in die Tiefe eines (angeschnittenen) Bogens; die reich gegliederte Pfeilerarchitektur schafft eine optische Trennung der beiden Fassadenteile und vermittelt gleichzeitig zwischen Vordergrund und Hintergrund. Die Figur des Kaisers ist auf einer eigenen, oberhalb des linken unteren Fensters nach vorn gezogenen Ebene plaziert; der Thron scheint an die Wand zwischen die beiden von kassettierten Bögen überwölbten Fenster gerückt. Architektur und Figur sind in starker Untersicht dargestellt, was auf einen recht nahe vor der Fassade anzunehmenden Betrachterstandpunkt schliessen lässt.

Der schon bei den Entwürfen für das Haus «Zum Tanz» benutzte Kupferstich nach Bramante diente Holbein auch hier zur Vorlage. Deutlich erkennbar sind die Motive, die er aus der Kapitell- und Gebälkzone des Stiches für die Pfeilerarchitektur seines Entwurfs übernahm: sowohl die komplizierte Staffelung als auch das Detail der einwärts gerichteten Voluten am vordersten Kapitell (Klemm, 1972, S. 169). Auch die im Zwickel des Bogenansatzes oberhalb des Gebälks gelagerte Figur kann auf die an der gleichen Stelle befindliche Kentaurengestalt des Stiches zurückgeführt werden.

Der im Vergleich zur Skizze für das Haus «Zum Tanz» bis in feine Einzelheiten ausgeführte Dekorationsentwurf ist nicht datiert; er kann jedoch aufgrund stilistischer Charakteristika Holbeins Baselaufenthalt in den frühen zwanziger Jahren zugeordnet werden und dürfte etwa im gleichen Zeitraum wie die Entwürfe für das Haus «Zum Tanz» entstanden sein (Müller, 1988, Nr. 31, S. 116).

Literatur

Ganz, 1908, S. 26; Ganz, 1937, Nr. 115; Schmid, 1945, S. 104 u. 348; Grossmann, 1951, S. 39, Anm. 8; Klemm, 1972, S. 169 u. 174, Anm. 12; Rowlands, 1985, S. 220, Cat. L 5; Müller, 1988, Nr. 31, S. 116

Nr. 6

Entwurf für Hausfassade mit Greif

Abb. 12

Anonym

Ohne Signatur und Datierung; Federzeichnung mit schwarzer Tusche, grau laviert; 76,6 x 32,5 cm; an den Rändern ausgeschnitten und aus drei Teilen zusammengeklebt; links aussen am Erdgeschoss ein schmaler Streifen angestückt; bezeichnet im Bogenfeld über dem Eingang: HIE ZUM / GRIFFENSTEI; mit einer halbierten Manuskriptseite mit griechischen und lateinischen Buchstaben verstärkt.

Herkunft: Amerbach-Kabinett

Kupferstichkabinett Basel, Inv. U.II.13

Entwurf und Gebäude

Auf der Rückseite des Entwurfs ist das Besitzerzeichen der Glasmalerfamilie Wannewetsch vermerkt, das nach Ganz auf Jörg II Wannewetsch zurückgeht (ca. 1560 – nach 1619; Ganz, 1966, S. 20 u. 55): ein W mit aufgestecktem Kreuz, begleitet von den drei Schilden des Malerzunftwappens. So ist anzunehmen, dass sich die Zeichnung, bevor sie in die Amerbachsche Sammlung gelangte, im Besitz der Wannewetsch befunden hat und von dort in die Hände des Basilius Amerbach übergang (vgl. Kat.Nr. 8).

Die Bezeichnung über dem Eingang als auch die Figur des Greifen in der Fassadenmitte verweisen auf den Hausnamen des Gebäudes, das mit dem Haus «Zum Greifenstein», Stadthausgasse 20, identifiziert werden kann (Abb. 13). Das Haus wird um 1356/57 erstmals erwähnt; seinen Namen erhielt es vermutlich von einem Sporer Heinz Griff von Weissenburg, der es um 1400 bewohnte (Hist.Grundbuch Basel). Die heutige Fassade geht auf einen Umbau des 18. Jahrhunderts zurück, bei dem die spätgotische Fensteranlage des viergeschossigen Hauses durch zwei Achsen barocker Fenster ersetzt wurde (vgl. Fassadenumbau des Hauses Blumenrain 28, Kat.Nr. 8, Abb. 22). Am Erdgeschoss ist 1898 der Eingang von der linken auf die rechte Seite verlegt worden, so dass sich die heutige Situation des Ladens umgekehrt zu der des Entwurfs darstellt. 1947 wurde das Erdgeschoss nochmals umgebaut, nachdem die Liegenschaft kurz zuvor vom Staat übernommen worden war.

Im Jahr 1516 wurde das Haus «Zum Greifenstein» von der Witwe des aus Reutlingen zugewanderten Glasers Ludwig Han erworben und blieb dann im Besitz der Familie Han bis zum Ende des 16. Jahrhunderts. Balthasar Han (1505-1578), der von 1529 bis 1578 als Besitzer auftritt, war ein Enkel Ludwigs und einer der bedeutendsten Glasmaler der Stadt; er bekleidete viele öffentliche Ämter und besass neben dem «Greifenstein» noch mehrere andere Liegenschaften. Aller Wahrscheinlichkeit nach war er der Auftraggeber der Fassadendekoration (vgl. unten). Über eine Ausführung des Entwurfs ist nichts bekannt.

Der exakt frontal projizierte Fassadenriss gibt die gesamte Hausfläche wieder, vom Erdgeschoss bis zum traufseitig stehenden Dach. Die schmale, hohe Fassade besass damals im ersten Obergeschoss zwei vermutlich dreigeteilte Fenster, im zweiten Obergeschoss zwei kleinere Doppelfenster, im dritten ein weiteres, genau mittig stehendes Doppelfenster. Im Erdgeschoss befanden sich ein Spitzbogenportal und eine breite Bogenöffnung.

Der Entwurf fügt die vorgegebene, schlichte Anlage der Fassade in ein mehrfach geschichtetes System reich verzierter Scheinarchitektur ein. Am Erdgeschoss wird dem schmucklosen Eingang eine aus Postamenten, Säulen und schwerem, verkröpftem Gebälk bestehende Portalarchitektur vorgeblendet; darauf sitzt ein kartuschenartiger, von zwei Grotteskenfiguren gehaltener Rahmen mit der Inschrift des Hausnamens. Das grosse Rundbogenfenster ruht auf dem profilierten Gesims einer Sockelzone, der Bogen selbst erscheint beiderseits auf Postamente gestützt und mit einer von Rankenwerk gezierten Rahmung versehen. Zu beiden Seiten des Fensterbogens sind zudem – im Gefüge des architektonischen Aufbaus etwas beengt – zwei Medaillons mit Imperatorenköpfen angebracht. Ein kräftiges, in der Höhe des Portalgebälks durchgezogenes Gesims schliesst die Erdgeschosszone nach oben hin ab. Unmittelbar darüber, im Wandfeld zwischen Erdgeschoss und den Fenstern des ersten Obergeschosses, ist mittels zweier Sockel und eines Gesimses ein flacher Raum konstruiert, in dem Festonsgehänge Platz finden. Darüber erhebt sich das architektonische Rahmengerüst für die drei oberen Geschosszonen: eine mächtige, alle drei Geschosse umfassende Pfeilerkonstruktion trägt ein unterhalb des Daches abschliessendes, mit Löwenköpfen geschmücktes Gebälk. In der Höhe des zweiten Obergeschosses sind den Pfeilern beiderseits reich verzierte Säulen vorgestellt, die den vorkragenden Gebälkteil tragen. Innerhalb dieses Rahmengerüsts erscheint der stufenartig gruppierte Aufbau der Fensterrahmen leicht vorgelagert; so ist wiederum eine seichte Raumschicht geschaffen für freies, der Architektur locker zugeordnetes Dekor. Die Fensterrahmen selbst werden am ersten Obergeschoss gebildet von drei gebauchten Säulen und einem kräftigen Gebälk, dessen mittlerer Teil gleichsam aufgebogen scheint um eine darin eingelassene muschelförmige Nische herum, in der die Gestalt des Greifen postiert ist. Rankendekor, Meerwesen und zwei kleine harpumentragende Römerfiguren finden Raum oberhalb dieser Gebälkzone. Die beiden Fenster des zweiten Obergeschosses sind gefasst mittels zweier, auf gemeinsamem Sims aufsitzender Ädikulen, deren Giebel bekrönt sind durch reiches Rankenwerk und kleine, wappenhaltende Grotteskenfiguren. Am obersten Geschoss schliesslich besteht die Rahmung aus einer fein profilierten, verkröpften Sockel-Gebälkkonstruktion mit zierlichen vorgestellten Säulen, hinter der die mächtige, löwenkopfgeschmückte Gebälkzone des grossen Rahmengerüsts unmittelbar anschliesst.

Die zu Teilen einseitige Ausführung des Dekors wie auch alternative Gestaltungsvorschläge desselben geben dem Entwurf etwas vom Charakter eines Musterblattes; dem entspräche auch die variantenreiche Vorführung der Schmuckformen überhaupt (vgl. Kat.Nr. 12). Da der Riss zweifellos für ein bestimmtes Haus angefertigt

wurde, darf man wohl annehmen, dass auch die Ausführung der Dekoration geplant war.

Zuschreibung und Datierung

Balthasar Han war von 1529 an bis zu seinem Tod 1578 Besitzer des Hauses «Zum Greifenstein». Man würde daher gern annehmen, dass der Entwurf zur Bemalung des Hauses von dem berühmten Glasmaler selbst geschaffen sein könnte, wie es bei einer Erwähnung der bisher kaum beachteten Zeichnung auch vorkam (Bürgerhaus, 1926, S. LI). Vergleiche mit dem zeichnerischen Werk Hans lassen dies jedoch wenig glaubhaft erscheinen (Ganz, 1966, S. 156). Wohl kann man aber davon ausgehen, dass er der Auftraggeber des Entwurfs war. Das rechte der winzigen Wappen an der Aussenseite der Fenstergiebel im Entwurf könnte dies bestätigen: es zeigt einen Schrägbalken mit einem stabartigen Gebilde, das als Glasbrecher des Hanschen Wappens gedeutet werden könnte (Wappensammlung Meyer-Kraus I). Der fehlende Stern wäre vielleicht erklärbar durch die Kleinheit der Wappenschilder. Der andere Schild auf der linken Seite lässt ein balkenförmiges Kreuz erkennen und verweist vielleicht auf das Wappen der Kleinbasler Ehrengesellschaft «Vogel Gryff», das ein vergleichbares Kreuz trägt (Wappenbuch der Stadt Basel, 1880, S. 77; Wanner, 1976, S. 222).

Von Ganz erfolgte die Zuordnung des Entwurfs an den aus Zürich kommenden Maler Jakob Clauser (1520/25-1578/79), der in Basel vor allem als Illustrator arbeitete und von dem auch eine Tätigkeit als Fassadenmaler überliefert ist (Ganz / Major, 1907, S. 22-23; Riggerbach, 1957, S. 270/271; Ganz, 1966, S. 20). Vergleiche mit den von Ganz angeführten Miniaturen des Bundbuches sind jedoch nicht überzeugend. Ähnlichkeiten finden sich allenfalls in der Verwendung bestimmter Ornamentformen, was aber zeitbedingt sein dürfte. Die zeichnerische Behandlung derselben wie auch die Gestaltung der architektonischen Elemente bieten kaum Vergleichsmöglichkeiten. Dies gilt auch für weitere Vergleiche mit Clausers Werk (Ganz, 1960, S. 254 ff.). Möglich wäre vielleicht eine Zuordnung an Matthäus Han (ca. 1513 – vor 1594), den jüngeren Bruder des Balthasar, dem die 1562 entstandene Wandmalerei im Innern des Schützenhauses zugeschrieben wird (Michel, 1966, S. 42). Dass er auch als Fassadenmaler tätig war, ist durch Felix Platter überliefert (Tagebuch 1536-67, Ausg. 1976, S. 56). Die gemalten Scheinarchitekturen des Schützensaals zeigen denen des Entwurfs verwandte Formen, sind jedoch für Vergleiche auch nur bedingt tauglich.

Die zeitliche Einordnung des Entwurfs ist vage, da sich kaum Anhaltspunkte bieten; mit seiner zierlich-nachzeichnenden, etwas steifen Manier, der Anlehnung an die Holbeinsche Formensprache wie auch der Betonung des architektonischen Elements überhaupt könnte er zwischen 1530-1550 entstanden sein.

Quellen und Literatur

Hist. Grundbuch Basel, Stadthausgasse 20; Denkmalpflege Basel, Hausgeschichte

Stadthausgasse 20; Schneeli, 1896, Taf. XX; Heppner, 1924, S. 44; Bürgerhaus, 1926, S. LI; Ganz, 1966; Kat. Stimmer, 1984, S. 93, Nr. 12

Nr. 7

Spalenhof, Spalenberg 12

Abb. 14-18

Bemalung der Hoffassade mit Scheinarchitektur und einer Justitia in der Fassadenmitte; Justitia-Bild fragmentarisch erhalten; Freilegung 1918, Restaurierung 1988; datiert 1564 und 1566.

Gebäude und Auftraggeber

Die Liegenschaft am Spalenberg zählt zu den bedeutendsten profanen Baudenkmalern in Basel. Sie wird 1247 erstmals erwähnt als «Schurlenkeller», vielleicht benannt nach einem Besitzer namens Konrad Schurla (Hist. Grundbuch Basel; Bürgerhaus, 1926, S. XLIV). Der Komplex umfasst Vorder- und Hinterhaus, Hof und einen hölzernen, zweigeschossigen Laubengang, der die beiden Gebäude miteinander verbindet. Das dreigeschossige Vorderhaus stammt aus dem 15. Jahrhundert; das Hinterhaus, ein auf der Handzeichnung zu Merians Vogelschauplan von 1615 noch teilweise freistehender, die Gebäude deutlich überragender Bau, geht auf älteren Bestand zurück (Reicke, 1986/87, S. 303 ff.). Im 14. und 15. Jahrhundert fanden am Hinterhaus tiefgreifende Umbauten statt; im späten 17. Jahrhundert, wahrscheinlich im Zusammenhang mit dem Umbau des Vorderhauses, für den das Jahr 1678 belegt ist, entstand der Laubengang und der rechts seitlich anschliessende Fachwerk-Vorbau (Abb. 14). Aus dieser Zeit stammt auch die Benennung «Spalenhof» (Hist. Grundbuch).

Das Hinterhaus wurde im Laufe seiner Baugeschichte mehrfach mit gemalten Dekorationen ausgestattet. Eine frühe Bemalung im Innern aus der Zeit um 1420 ist fragmentarisch erhalten (Reicke, 1986/87, S. 304; Feldges / Wyss, 1990, S. 197). Aus derselben Zeit stammen Bemalungsreste an der Rückseite des Hauses, die bei der Restaurierung 1986-90 freigelegt wurden. Reiche malerische Dekoration im Innern und an der Hoffassade erhielt das Gebäude im 16. Jahrhundert. Im Jahr 1564, nachdem die Liegenschaft ca. hundert Jahre im Besitz der Familie Hug von Sulz gewesen war, ging sie an den Eisenwarenhändler und Oberstzunftmeister Kaspar Krug über (Hist. Grundbuch). Krug (1518-1579) wurde 1569 Basler Bürgermeister; es liegt nahe, dass er die wenige Jahre zuvor erworbene Behausung repräsentativ ausstatten liess. In seinem Auftrag muss die gemalte Dekoration im Innern, die an zwei Stellen mit den Jahreszahlen 1564 und 1566 datiert ist, und die Fassadenmalerei mit der Justitia entstanden sein (Feldges / Wyss, 1990, S. 197). Zum ausführenden Künstler gibt es keine Hinweise.

Restaurierung und Rekonstruktion der Bemalung

Am Beginn dieses Jahrhunderts war die Fassadenmalerei offenbar unter einer Tünche verborgen. Anlässlich einer Renovierung im Jahr 1918 wurde die Justitia entdeckt und freigelegt; Untersuchungen an der restlichen Fassade ergaben Hinweise auf eine durchgehende architektonische Bemalung (Jahresbericht Denkmalpflege 1918, S. 11). In zwei damals entstandenen Zeichnungen des Restaurators Alfred Peter sind freigelegte Bemalungsfragmente aufgenommen: sie zeigen die Justitia-Figur mit umgebender Scheinarchitektur und Fragmente der Architekturmalerei seitlich und oberhalb der Spitzbogentür an der linken Fassadenseite (heute im Bereich der Laube). Eine weitere Zeichnung gibt in schematischer Skizzierung die rekonstruierte architektonische Gliederung der gesamten Fassade wieder (Abb. 15-17). Bei der Neutünchung der Fassade wurden damals die kleineren Fragmente wieder überdeckt, das Justitia-Bild blieb freigelegt und erhielt eine neue Fassung bzw. Übermalung.

1959/60 erfolgte eine erneute Behandlung des vom Loslösen der Putzschicht bedrohten Fassadenbildes. Die Übermalung von 1918 wurde entfernt, die freigelegte Malerei wurde fixiert, retuschiert und teilweise ergänzt (Abb. 18). Stichproben an der restlichen Fassadenwand brachten eindeutige Beweise, dass die Dekoration vor der Errichtung der Laube und des rechten seitlichen Anbaus entstanden sein musste, und bestätigten die der Rekonstruktionszeichnung von 1918 zugrundeliegenden Befunde (Denkmalpflege Basel, Untersuchungsbericht 1960, S. 4). Die erste eingehende Analyse der Malschichten am Justitia-Fragment fand schliesslich 1988 statt, die im Gefolge der umfassenden Sanierung des Spalenhofs durchgeführt wurde (Feldges / Wyss, 1990, S. 193 ff.). Sie stellte für das Original die an den Fassaden des 16. Jahrhunderts gebräuchliche Secco-Technik fest; darüber liegen – im Bereich der Figur – zwei vermutlich partiell aufgebrauchte Übermalungen in Ölfarbe aus dem 18. und/oder 19. Jahrhundert. In der Zone der Scheinarchitektur sind noch Fragmente des Originals vorhanden. Die neuerlichen Massnahmen an dem durch Witterungseinflüsse stark geschädigten Fassadenbild bestanden in der Sicherung und Konservierung des Vorhandenen; durch Ausbrüche bedingte Fehlstellen wurden geschlossen. Im Bereich der Laube sollen Fragmente der architektonischen Malerei erhalten sein, die aber unter Putz liegen (Denkmalpflege Basel, Restaurierungsbericht 1988).

Figur und Umfeld der Justitia sind in schadhaftem, durch Übermalungen beeinträchtigtem Zustand erhalten. Die Bemalung der restlichen Fassade ist nur durch die Zeichnungen von 1918 überliefert, von denen eine das Architektursystem in Umrissen andeutet; die andere gibt – farbig und detailliert angelegt – die Fragmente oberhalb und seitlich des Eingangs wieder (Abb. 15-17). Alfred Peter konnte sich bei seinem Versuch, die architektonische Anlage zu rekonstruieren, nur auf partielle Freilegungen an der Fassade stützen. So ist an Hand dieser Zeichnung das Architektursystem in groben Zügen ablesbar; die detaillierte Aufnahme des Fragments am Eingang und der im Bereich der Justitia er-

haltenen Architekturteile ermöglicht Rückschlüsse auf die Gestaltung einzelner Formen. Ergänzt und bestätigt werden die Zeichnungen durch den Bericht von 1960 (s. oben).

Die architektonische Gliederung orientierte sich an den Geschosszonen der Fassade und an der Fensterstellung. Am ersten Geschoss befanden sich jeweils einzeln oder paarweise gestellte dorische Säulen zwischen den Fenstern, die auf diamantquadergeschmückten Sockeln ruhten. Darüber lag eine Gesimszone mit einem durchlaufenden Fries aus kleinen, wiederum paarweise gestellten Säulchen (vgl. Abb. 17). Das zweite Geschoss war ebenso gefasst durch Säulen ionischer Ordnung, die das darüberliegende Gesims trugen. In den breiteren Fensterintervallen waren hier jedoch zusätzlich Bogenöffnungen eingefügt, die gleich offenen Lauben mit einer Balustrade nach aussen hin abschlossen. An der mittleren der Lauben kragt die Balustrade zu einem konsolengestützten Balkon vor und bildet so das Podium für die Gestalt der Justitia. Die Gliederung des dritten Geschosses bestand aus korinthischen Säulen und einer durchlaufenden, von diamantquadergeschmückten Sockeln unterbrochenen Balustrade. Ein profiliertes Gesims schloss die Dekoration zum Dach hin ab. Sämtliche Zonen des Architektursystems waren in Untersicht konstruiert, entsprachen also einem Betrachterstandpunkt vor der Fassadenmitte, etwa dem eines durch das Einfahrtstor des Vorderhauses Hereintretenden.

Unbestimmt bleiben in der Rekonstruktionszeichnung vor allem die leeren Felder zwischen den Fenstern des dritten Geschosses. Das gleiche gilt für die Bogenöffnungen seitlich der Justitia. Kaum lesbar sind die Andeutungen ornamentalen Dekors oberhalb der Fenster. Vermutlich waren es volutenartige Zierformen, wie sie in der Zeichnung mit der Justitia ansatzweise wiedergegeben sind (Abb. 16). Die Zeichnung des Eingangsportals zeigt einen spitzgiebligen Aufsatz als Portalbekrönung, der mit Voluten und einem Putto geschmückt ist; sie überliefert ferner – wie auch die Zeichnung mit der Justitia –, dass eine der Profilleisten des Gesimses zwischen dem ersten und zweiten Geschoss mit einem eierstabähnlichen Band verziert war (Abb. 17).

Zur Farbigkeit der Dekoration können Rückschlüsse aus dem Erhaltenen gezogen werden. Die Befunde an den Architekturteilen zeigen ein bläuliches Grau; in der Gesimszone oberhalb der Figur befanden sich noch rötlich gefasste Teile, ebenso in der Zone unterhalb des Dachansatzes (Abb. 14 a, Untersuchungsbericht von 1960). Es ist anzunehmen, dass die architektonischen Elemente der Dekoration meistens in graublauer Steinfarbigkeit gehalten waren, vielleicht bereichert durch wenige buntfarbige Dekorformen. Die Justitia war auch im Original farbig gefasst; das rote Gewand gehört zu einer Übermalung des achtzehnten Jahrhunderts.

Datierung

Kaspar Krug erwarb den Spalenhof im Jahr 1564. Grösse und Ausstattung der Liegenschaft waren seiner herausragenden gesellschaftlichen Stellung angemessen; die wirkungsvolle Anlage der Bemalung mit der zentralen Figur der Gerechtigkeit könnte im

Zusammenhang mit seinem Bürgermeisteramt gesehen werden. Eine ähnliche, in vergleichbarem Architekturrahmen dargestellte Justitia findet sich unter den Entwurfskopien für den Basler Ratssaal von Hans Holbein d. J. Dass die Fassadenmalerei im Zusammenhang mit der 1564 und 1566 datierten Dekoration im Innern entstand, ist nicht belegbar, jedoch recht wahrscheinlich. Die perspektivisch angelegte Kassettenbemalung an der Decke des sog. Kaisersaals im ersten Obergeschoss, deren Ornamentformen unmittelbar an die des Architekturrahmens am Justitia-Bild erinnern, sprechen zudem für eine gemeinsame Entstehungszeit (Abb. 19).

Quellen und Literatur

Hist. Grundbuch Basel, Spalenberg 12; Jahresbericht der Freiwilligen Denkmalpflege von 1918, S. 11; Bürgerhaus, 1926; Denkmalpflege Basel, Akte Spalenhof; Reicke, 1986/87; Feldges / Wyss, 1990.

Nr. 8

Entwurf für Hausfassade mit Pygmalion und Geometria. 1571

Abb. 20

Hans Bock der Ältere (1550/52 – 1624)

Datiert im Feld der kleinen Rollwerkkartusche oberhalb des Erdgeschossfensters; Signatur HBoock knapp unterhalb des Fenstersturzes am Erdgeschoss; Federzeichnung mit schwarzer Tusche, grau und rosa-violett laviert; 43,5 x 26,4 cm; Blatt in einem Stück, nicht aufgezo-gen; an den Längsseiten originaler Rand mit Beschriftungen des Künstlers, oben und unten gerissener Rand; linke untere Ecke fehlt; Beschriftungen: (zu Füßen der Geometria) GEOMET, (am linken Rand) Ein schönes bildt / an alle gnad, (am rechten Rand) venus / vo(n) mir si aber s leben hedt / des dankt wjr bed / -frü, vnd / spodt

Herkunft: Amerbach-Kabinett

Kupferstichkabinett Basel, Inv. U.IV.66

Gebäude und Entwurf / Darstellungen

Der detailliert ausgeführte Entwurf gehört zu einer Reihe von fünf Fassadenentwürfen, die Bock in den Jahren 1571-73, teils noch während seiner Lehrzeit in der Werkstatt des Basler Malers Hans Hug Kluber, geschaffen hat (Kat.Nr. 9-12). Nach Klubers Tod 1578 erwarb der Basler Rechtsgelehrte und Kunstsammler Basilius Amerbach vermutlich einen grösseren Bestand aus dessen Werkstatt-nachlass (Landolt, 1991, S. 82, 88/89 u. 96). Es wäre denkbar, dass sich darunter auch die fünf Entwürfe aus Bocks Gesellenzeit befanden, die mit Amerbachs Kauf als Reihe in die Sammlung gekommen sein könnten. Dies würde auch die Erhaltung gerade dieser Zeichnungen aus Bocks früher Zeit

erklären; sie könnten im Werkstattinventar Klubers verblieben und als zusammengehörige Serie, vielleicht zu Vorlagezwecken, aufbewahrt worden sein.

Zwei im Basler Staatsarchiv entdeckte Hausaufrisse aus dem 18. Jahrhundert ermöglichen die Bestimmung des Hauses (Heydrich, 1990, S. 121, Anm. 275). Es handelt sich um das Haus «Zum Susen», Blumenrain 28, dessen Name, variierend von «Süsses Hus», «Susen Hus» bis «Zum Sausen», auf einen Bewohner im Jahr 1345, einen Schmied namens Suess, zurückgeführt werden kann (Hist. Grundbuch Basel). Ab 1567 befand es sich im Besitz von Bocks Lehrherrn Kluber, der es über zwei Jahrzehnte bis zu seinem Tod bewohnte und dessen Erben es 1587 an Bock, den ehemaligen Gesellen, verkauften (Hist. Grundbuch; Landolt, 1991, S. 94). Dieser bezog das Haus im gleichen Jahr mit seiner Familie, in deren Besitz es bis 1628 verblieb.

Die beiden 1779 datierten Aufrisse des Hauses zeigen die Fassade vor und nach einem Umbau, der in diesem Jahr stattgefunden hat (Abb. 22). Der «Riss der vorderen Face des alten Hauses» gibt die ältere Fassade mit spätgotischer Fensteranlage wieder, der andere die klassizistische Neugestaltung derselben: «Plan, welcher zu Erbauung der vorderen Mauer von Ingenieur Stehelin vorgeschlagen, und grösstenteils also exequiert worden». Diese Fassade ist bis heute erhalten (Abb. 21). Der Aufriss der alten Fassade stimmt sowohl in der Proportionierung als auch in der Portal- und Fensteranordnung weitgehend mit der von Bock wiedergegebenen Fassade überein. Dies gilt besonders für das auffällige fünfteilige Staffelfenster im ersten Obergeschoss. Die beiden Doppelfenster des zweiten Obergeschosses wie auch Eingang und Fenster am Erdgeschoss sind bei Bock etwas auseinandergerückt, um den Gestalten seiner Dekoration mehr Raum zu geben; der Spitzbogen des Portals ist in einen Rundbogen umgewandelt. Das kleine Doppelfenster im dritten Obergeschoss ist im Riss von 1779 nach beiden Seiten verbreitert, vielleicht aufgrund einer baulichen Veränderung, die noch vor dem klassizistischen Umbau stattgefunden hat.

Als Bock 1571 den Entwurf anfertigte, war er etwa 22 Jahre alt und noch Geselle bei Kluber. Möglich ist, dass er in dessen Auftrag – vielleicht auch nur als Übungsstück – diese Fassadenbemalung entwarf. Die detaillierte Ausführung entspricht einer zur Präsentation vollendeten «Visierung», die ein formal und thematisch komplett ausgearbeitetes Dekorationskonzept vorstellt. Er steht am Anfang einer Reihe von Fassadenentwürfen, die Bocks intensive Beschäftigung mit dieser Gattung bezeugen und ihn bereits als virtuos arbeitenden Dekorationsmaler ausweisen – eine Fertigkeit, die ihm in späterer Zeit bedeutende Aufträge eingebracht hat. Ob der Entwurf jemals ausgeführt wurde, ist nicht bekannt.

Der architektonische Aufbau der Fassadendekoration besteht aus einer robusten, an den Sohlbanklinien der Fenster festgemachten Konstruktion aus Gesimsen und Pfeilern bzw. Säulen. Am Erdgeschoss tragen zwei kräftige Gestalten «wilder Männer» gleich Atlanten die Simsebene des darüberliegenden Geschosses; mächtige Bossenquader, rahmende

Säulen und Pilaster betonen den festen Unterbau dieses Architekturgerüsts, dessen obere Zonen, in denen sich das thematische Geschehen abspielt, offener und weiträumiger gestaltet sind. Über dem Eingang ist im Rund eines Lorbeerkranzes das Wappen der Basler Malerzunft angebracht, zur sichtbaren Kennzeichnung des Hauses als Wohnstätte eines Malers; auf der Fensterbank verweisen noch zusätzlich Palette, Pinsel, Malstab und Reibschale auf das Handwerk des Bewohners. Dementsprechend befasst sich auch das thematische Programm mit der Problematik künstlerischen Schaffens.

Zu beiden Seiten des Staffelfensters im ersten Obergeschoss agieren die Gestalten des mit Hilfe der Göttin Venus lebendig gewordenen Standbildes und seines Schöpfers Pygmalion, der sich aber – ganz unerwartet – weder dem Gegenstand seines Begehrens noch der eigens vom Himmel herabgestiegenen Liebesgöttin zuwendet, sondern in Anbetung der personifizierten Geometrie in die Knie gesunken ist. Diese steht im Mittelpunkt der Fassade zwischen den beiden Fenstern des ersten Geschosses, gleichsam erhöht auf der mittleren Staffel des darunterliegenden Fensters; zu ihren Füßen liest man den Namen GEOMET, wie eine Inschrift am Sockel einer Statue. Rechts aussen, auf der Höhe des zweiten Geschosses, kniet Venus, die aus ihrem Schwanenwagen ausgestiegen ist und sich mit erstaunter, bewegter Geste zu Pygmalion herabbeugt. Auf der linken Seite des obersten Geschosses befindet sich ein mit Augenbinde versehener «blinder Amor», eben im Begriff, seinen flammenden Pfeil auf den betenden Künstler abzuschliessen; ihm gegenüber erscheint der auf Wolken eingeflogene Wagen der Liebesgöttin.

Bock komponierte die architektonischen und figuralen Elemente der Dekoration, indem er das thematische Geschehen auf drei Ebenen innerhalb der Fassade verteilt, von denen aus die Figuren agieren und zueinander in Beziehung treten; die mittels Pfeilern, Säulen und vorkragenden Gesimsen konstruierte Architektur bildet das Gerüst und den Rahmen für diese Aktion. An zwei Stellen ist das architektonische Gerüst durchbrochen und zeigt Einblicke in scheinbar dahinterliegende Räume: hinter der Gestalt des Pygmalion erkennt man durch eine Bogenöffnung hindurch einen hohen Raum mit umlaufender Galerie und Balkendecke; ganz oben an der Fassade geben zwei lukenartige Öffnungen die Sicht frei auf den Himmel, in ihrer Funktion deutlich gekennzeichnet als Einstiegsmöglichkeiten für Venus und Amor. Die Fenster des Hauses sind eingebunden in ein Gefüge vor- und zurückspringender Architekturteile, die gemäss dem Standpunkt des Betrachters in perspektivischer Untersicht angelegt sind, ebenso wie die Figuren. Die zentrale Gestalt der Geometria stellt Bock gleichsam auf das höchste «Podest» des in dreifacher Stufung nach vorn gezogenen Staffelfensters. Die Figuren lässt er frei und beweglich agieren innerhalb ihres begrenzten Spielraums, vergleichbar vor allem den beiden Entwürfen für Theodor Zwinger (Kat.Nr. 9 u. 10). Sehr plastisch ausgebildetes Schmuckwerk – Fruchtgehänge, Roll- und Beschlagwerk – bereichert und überspielt stellenweise das Architekturgerüst.

Das Pygmalion-Thema ist zum einen in volkstümlich moralisierender Bedeutung zu lesen, gemäss dem von Matthias Holtzwardt kommentierten Sinnbild der guten Heirat: UXOR, QUAE COELITUS CONTINGIT, OPTATISSIMA / Der best heirat kompt den

Gott schickt (Holtzwardt, *Picta Poesis*, 1581, Embl. 14). Ovids Legende (Metamorphosen 10, 243-297) von der selbstgeschaffenen, von Venus zum Leben erweckten Geliebten wurde der belehrende Sinn des frommen Ehwunsches unterlegt:

...
es gibt dir aber den bericht
Das kein Eh auff der erden sey
Da meh glück und heil wone bey
Dan wa Gott eim nach seim gebett
Ein from heüsslich weib geben hett.

Zum anderen gehört das Thema zum Bereich der Künstlerallegorie, einem im späteren 16. und im 17. Jahrhundert sehr beliebten Gegenstand der Malerei und der Zeichnung, der hier mit der Gestalt der Geometrie an zentraler Stelle eine besondere Betonung bekommt. Diese steht, ausgestattet mit Zirkel und Richtscheit, für rechtes Mass und (entwerfende) Zeichenkunst, deren Bedeutung in Bocks Entwurf ganz offensichtlich in den Mittelpunkt gerückt und deren Vorrangigkeit gegenüber der künstlerischen Ausführung – verkörpert durch das lebendig gewordene Standbild – hervorgehoben werden soll. Diese Aussage entsprach der im Manierismus herrschenden Wertschätzung von Entwurf und Komposition (vgl. Peter-Raupp, 1980, S. 225). Pygmalion erscheint bei Bock in der Dreierkonstellation zwischen seinem Bildwerk und der personifizierten Geometrie wie Herkules am Scheidewege vor die Wahl zwischen zwei wenn nicht entgegengesetzten, so doch im Rang unterschiedenen Anschauungen künstlerischen Schaffens gestellt und hat sich bereits entschieden: Geometria gebührt Verehrung und Eifer! (vgl. Koeplin, 1984, S. 54; Geissler, 1986, S. 342). Ob der junge Maler Bock, der in seiner späteren Laufbahn mehrfach als Geometer und Kartograph tätig war, in diesem Entwurf u.a. auch seiner Beschäftigung mit der Geometrie Ausdruck verleihen wollte, mag dahingestellt bleiben (vgl. Thöne, 1965, S. 90).

Literatur

Thöne, 1965, Abb. 70; Ganz, 1966, S. 46; Klemm, 1981, Sp. 707 u. 716; Koeplin, 1984, S. 52-55, Nr. 13; Geissler, 1986, S. 341/342, Nr. E 29; Heydrich, 1990, S. 104 u. Anm. 275

Nr. 9

Entwurf für Hausfassade mit Chimäre, Sturz des Ikarus und des Phaethon, Prudentia und Fortuna. 1571

Abb. 23

Hans Bock der Ältere (1550/52 – 1624)

Datiert auf dem linken Quaderpfosten neben dem Portal; Signatur HBoock knapp unter der Datierung; Federzeichnung mit schwarzer Tusche, grau laviert; 49,4 x 39,4 cm; Blatt an allen drei Seiten beschnitten, rechter und linker Rand beschädigt; Beschriftungen: (in der Kartusche über dem Portal und am rechten Pfosten daneben) hast du vil / rum vndt er / er jagt das / al weltt von / dier eracht / huett / dich steig / nit gar / Zu hoch / das du / nit aber / falsst her / noch; ferner fünfmal (auf Quaderpartien): stein

Herkunft: Amerbach-Kabinett

Kupferstichkabinett Basel, Inv. U.IV.65

Gebäude und Entwurf / Darstellungen

Im gleichen Jahr wie der Entwurf für das Haus seines Meisters (Kat.Nr. 8) entstand ein Dekorationsprojekt für das Haus des berühmten Basler Ethik- und Medizinprofessors Theodor Zwinger. Dieser erste Entwurf, dem 1572 ein weiterer für das gleiche Haus nachfolgte (Kat.Nr. 10), zeigt ein grosses, viergeschossiges Gebäude mit einem Eingangsportal in der Mitte der Front sowie zwei dreiteiligen Staffelfenstern und mehreren Doppelfenstern. Aufgrund der Anlage der Fassade und des Zeitpunkts der Datierung, vor allem aber aufgrund des Bildprogramms konnten Auftraggeber und Gebäude zweifelsfrei bestimmt werden (s. unten).

Theodor Zwinger erwarb das stattliche Haus am Nadelberg (Nr. 23 a, Abb. 25), dessen damalige Benennung «Zum Walpach» von einem Bewohner des 14. Jahrhunderts, Heinrich von Walpach, herrührte, im Jahr 1572 (Hist. Grundbuch Basel). Er liess es vermutlich noch im gleichen Jahr für sich herrichten und verschiedene Teile im Innern umbauen. Noch vor dem Kauf muss der Auftrag an Hans Bock bzw. dessen Meister Kluber ergangen sein (Landolt, 1972, S. 291). Der erste Entwurf von 1571 war von Zwinger möglicherweise wegen des fehlenden Hauptmotivs abgelehnt worden; es wurde jedenfalls etwas später der zweite Dekorationsvorschlag angefertigt, der diesen Mangel korrigiert zeigt (Kat.Nr. 10; Koeplin, 1984, S. 55). Einen Hinweis, dass einer der beiden Entwürfe ausgeführt wurde, gibt es nicht.

Grösse und Anlage der Fassade am Nadelberg lassen noch heute die in Bocks Entwürfen wiedergegebene spätgotische Gestalt des Hauses erkennen (Abb. 25). Das Portal befindet sich noch in der Mitte der Front, wurde jedoch in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts umgestaltet, als die Fassade – wie zahlreiche andere, aus gotischer Zeit stammende Basler Bürgerhäuser – eine gänzlich neue Durchfensterung erhielt (vgl.

Kat.Nr. 6 u. 8). Erstaunlich ist, dass beide Entwürfe ein giebelständiges Haus zeigen. In der Zeichnung von 1571 hat Bock das etwa zur Hälfte aufgenommene Giebelfeld nur skizzenhaft angedeutet; im zweiten Entwurf ist auch dieser Teil der Dekoration sorgfältig ausgeführt und in die architektonische Komposition einbezogen (Abb. 24). Die Handzeichnung zu Merians Vogelschauplan von 1615 gibt jedoch den grossen, die Nachbarhäuser deutlich überragenden Bau des Zwingerschen Anwesens als traufständiges Gebäude wieder (Abb. 26). Diese im alten Basel übliche Ausrichtung der Strassenfront war hier aller Wahrscheinlichkeit nach auch zur Entstehungszeit der Entwürfe gegeben und ist bis heute so erhalten. Weshalb das Haus in beiden Entwürfen mit Giebelfeld dargestellt wurde, ist nicht rekonstruierbar.

Bocks erster Entwurf sah eine aussergewöhnlich dynamisch wirkende Architekturszene mit tiefen Raumfluchten und vielfach vor- und zurückspringenden Gesimsebenen vor. Die Zone des Erdgeschosses mit dem durch starke Quaderpfosten gerahmten Portal und zwei weiblichen Hermenfiguren auf der linken Seite ist noch der Ebene der Fassadenwand eingebunden. Oberhalb des Erdgeschosses werden die beiden Fensterachsen des viergeschossigen Baus jeweils zu blockartig übereinandergestaffelten Gehäusen zusammengefasst, die aus wesentlich tiefer liegenden Raumebenen herauszutreten scheinen. Das freie Wandfeld dazwischen nutzte Bock zur Vortäuschung eines Einblicks ins Innere dieser Architektur: eine über drei Geschosse reichende Wandöffnung – halb verstellt durch seitlich einspringende Blöcke – gibt die Sicht frei auf einen pantheonartigen Raum mit umlaufender Galerie und einer grossen Gewölbeöffnung. Kleinere, hinter Balustraden sichtbare Bogenöffnungen auf beiden Seiten der Fassade führen in nicht näher definierte Räume oder Gänge. Eine auf der Höhe des dritten Geschosses verlaufende, zierliche Balustergalerie verbindet – über sämtliche Vorsprünge und Öffnungen hinweg – die einzelnen Teile des Architekturgefüges. Mächtige Eckquader, Pfeiler und Säulen bilden die Randbegrenzung der Fassade. Im Giebelfeld ist eine Architektur aus Pfeilern und Bögen angedeutet.

Kein anderer der Entwürfe Bocks zeigt eine so weitgehende Aufbrechung und Zerklüftung der Fassadenstruktur. Vor dem Hintergrund einer als Hauswand kaum vorstellbaren Raumschicht schaffen die kubisch vorspringenden Blöcke der Fenster eine seltsam dünnwandige Kulissenarchitektur, in der Figuren und ornamentales Beiwerk Platz finden. Die kolossale Öffnung in der Fassadenmitte legt eine unbestimmbar weiträumige Tempelanlage frei. Festigkeit und Substanz besitzt diese Fassade nur in der Zone des Erdgeschosses, wo durch Eckquader und einen Friesstreifen eine Betonung der Wandstruktur gegeben ist. Der Betrachterstandpunkt befindet sich, wie bei allen Fassadenentwürfen Bocks, etwa vor der Fassadenmitte. Auffallend ist dabei, wie Bock die Kanten der Architekturblöcke innerhalb der grossen Öffnung steiler abfallen (auch divergieren) lässt, als es dem perspektivischen Blickpunkt entspricht, offenbar um eine noch stärkere Suggestion fluchtender, fast stürzender Raumtiefe zu erzielen. Der annähernd symmetrischen Anlage fügt er die blickverstellenden, seitlich einspringenden Blöcke in der Mitte

hinzu, wodurch die Komposition noch zusätzlich eine asymmetrische Gewichtung bekommt.

Die grau lavierte Entwurfszeichnung gibt keine Hinweise zur farbigen Gestaltung der Dekoration. Da Bock jedoch jede der vier Quaderpartien im unteren Abschnitt der Fassade wie auch die Säulenrahmung eines Fensters eigenhändig mit «Stein» beschriftet hat, darf man annehmen, dass diese Teile steinfarbig ausgeführt werden sollten. Figuren und Schmuckwerk könnten – kontrastierend zur Architektur – farbig geplant gewesen sein. Gruppieren sind die Figuren in symmetrischer Gegenüberstellung rechts und links von der Fassadenmitte. Die runden Kartuschenrahmen zeigen bildhafte Darstellungen mit dem Sturz des Ikarus und des Phaethon, begleitet jeweils von den Personifikationen der Prudentia und der Fortuna, die als lebende Gestalten auf vorspringenden Gesimsen postiert sind. Ein Putto auf dem Gesims oberhalb des Ikarus-Bildes scheint sich mit seinem Flügelarm in die Luft erheben zu wollen, während ihn ein Gewichtstein zu Boden zieht. Die wichtigste Darstellung des Programms ist nur indirekt erschliessbar durch die Gestalten der erschlagenen Chimäre über dem Hauseingang und des blitzschleudernden Jupiter in der Gewölbeöffnung der Tempelarchitektur: der Sturz des Bellerophon wurde ausgespart, an seine Stelle tritt die eigenartig verschachtelte Architekturszenerie, die von Bock an die zentrale Stelle der Fassadendekoration gesetzt wurde.

Der Sinngehalt der Darstellungen und seine Beziehung zur Person des Auftraggebers wurden von Elisabeth Landolt und Dieter Koeplin eingehend analysiert (Landolt, 1972, S. 290/291; Koeplin, 1984, S. 55-63). Theodor Zwinger war der Autor des Bildprogramms, das nach seinen thematischen Angaben konzipiert wurde. Der Basler Arzt und Professor genoss hohes Ansehen in der Stadt, nicht zuletzt aufgrund seiner umfassenden humanistischen Gelehrtheit; die anspruchsvolle Fassadendekoration, die Bock für ihn in zwei Varianten entwarf, war seiner Stellung angemessen und gab eine weise, ihm ganz persönlich bedeutsame Lehrbotschaft kund. Die Darstellungen vom Sturz des Ikarus, der aus Übermut nicht auf die Mahnungen des Vaters hörte (Ovid, *Metam.* 8, 187-235), und vom Sturz des Phaethon, den sein Unvermögen, den Sonnenwagen zu lenken, zu Fall brachte (Ovid, *Metam.* 2, 1-332), galten als Beispiele der Vermessenheit und Selbstüberschätzung: der Herausforderung überirdischer Gewalten folgt die Strafe unmittelbar (Solis, Ovid *illustr.*, 1563, S. 94/95; Henkel/Schöne, 1967, Sp. 1615/1616). Den beiden Rundbildern sind die Allegorien der vorausschauenden Klugheit und des unbeständigen irdischen Glücks zugeordnet; hinzu gesellt sich der Putto mit Flügelarm und Gewichtstein, die emblematische Darstellung der durch die Armut verhinderten Entfaltung künstlerischer Talente, hier vielleicht auch humoristischerweise im Sinne des durch die Schwerkraft verhinderten Fliegens zu verstehen. Das gleichsam verborgene, doch dem gelehrten damaligen Betrachter sicherlich zugängliche Hauptmotiv des Entwurfs ist wiederum ein Sinnbild der Vermessenheit: der Sturz des siegreichen Bellerophon, der von Jupiter zur Erde geschleudert wurde, da er so verwegen war, mit dem geflügelten Pegasus in den Himmel reiten zu wollen (Pindar, *Isthmia* 7,45; Homer, *Ilias* 6, 201). Matthias Holtzwardt führt diese Szene unter dem Titel «NE NIMIS ALTA PETAS / Steig nitt zu

hoch» auf und endet das zugehörige Bildgedicht mit den Zeilen:

Diß soll ein yeder wol bedenken
Dem das glück den Zaum thut verhenken
Das er zu hoch nicht steig von thal
Vnd desto höher abher fall.

(Holzward, *Picta Poesis*, 1581, Embl. 37). Dies kommt dem Sinngehalt der Inschrift gleich, die Zwinger über dem Portal seines Hauses anbringen lassen wollte, und die den sinnigen Kommentar zum Bildprogramm der Fassade liefert:

hast du vil / rum vndt er / erjagt
das / al welt von / dier eracht
huett / dich steig / nit gar / zu hoch
das du / nit aber / falßt her / noch

Dass die Bellerophon-Darstellung ein für Zwinger bedeutsames Motiv war, verrät nicht nur die zweite Version des Programms, die es übergross an Stelle der Architekturszenerie einsetzt, sondern auch ein um 1586 entstandenes, ebenfalls von Bock geschaffenes Porträt des Gelehrten. Dieses zeigt den Sturz des Bellerophon im Hintergrund, wo in einem Fensterausschnitt die Szene erscheint (Landolt, 1972, S. 290/291). Eine von Bock noch 1571 angefertigte Kompositionsstudie für das grosse Mittelbild des zweiten Entwurfs spricht zudem dafür, das Zwinger eine Änderung des Fassadenkonzepts wünschte und das zentrale Motiv unverdeckt an der Fassade sehen wollte (vgl. Kat. Stimmer, 1984, Abb. 25).

Quellen und Literatur

Staatsarchiv Basel, Hist. Grundbuch, Nadelberg 23 u. Topo Nadelberg 23 a; Thöne, 1965, Abb. 71; Landolt, 1972, S. 291-292; Klemm, 1981, Sp. 705/706 u. 716; Koeplin, 1984, S. 55-63, Nr. 14; Heydrich, 1990, S. 104; Müller, 1991, S. 43, Kat. 136

Nr. 10

Entwurf für Hausfassade mit dem Sturz des Bellerophon und mehreren Figurengruppen: Apollon und Marsyas; Herkules, Virtus und Voluptas; Daedalus und Ikarus; Phaethon und Sol(-Phoebus); Atalante und Meleager. 1572

Abb. 24

Hans Bock der Ältere (1550/52 – 1624)

Datiert auf der Bodenpartie rechts unten im Bellerophon-Bild; Signatur HB in der rechten unteren Ecke des Bellerophon-Bildes; Federzeichnung mit schwarzer Tusche, grau laviert, einzelne Architekturteile gelb und rosa laviert; 54,4 x 41,6 cm; Blatt am unteren Rand beschnitten, linke untere Ecke beschädigt; Beschriftungen: (auf der Tafel über dem Eingang) hast du vil rum / vndt er erjagt dz al / welt nun von dier / sprycht so Hut dich /

steig nith gar Zu hoch / das du nit aber faltz / her noch; (seitlich am Rand und auf Gesimsteilen unterhalb der Figurengruppen) marssia(s), (ph)obus / (b)uch (ovi)dii / hercul(es) / VIRTUS wolust / Dedalus / Icarus / 8 buch / pHaEton phebus 2 ovidii / Atalante meleagro / 8 buch ovidii

Herkunft: Amerbach-Kabinett

Kupferstichkabinett Basel, Inv. U.IV.92

Zum Gebäude s. Kat.Nr. 9

Hans Bocks zweiter Entwurf für die Fassade des Zwingerschen Hauses zeigt nicht nur ein thematisch erweitertes Bildprogramm mit variierten Szenen, sondern auch einen wesentlich veränderten architektonischen Aufbau. Die Portalzone wird nun im unteren Teil durch Mauerwerk betont und nach oben durch einen breiten Fries mit spielenden Putten abgeschlossen. Die darüberliegenden Geschosse sind gegliedert durch kräftige Gesimse und Pfeiler, zwischen denen die Mauerschicht mit den Fenstern leicht nach hinten verlagert wird, um den Figuren auf Gesimsen und in Nischen Raum zu schaffen. Auf der Höhe des dritten Obergeschosses tritt die Wand noch weiter zurück, in die Tiefe zweier loggienartiger Vorbauten, deren schwere, triglyphengeschmückte Gebälke von mächtigen Säulen getragen werden. Im Giebelfeld schliesslich geben zwei grosse Rundbogenöffnungen den Blick auf den Himmel frei. Das gewaltigen Raum einnehmende Bild in der Fassadenmitte ist mit seinem Rahmen unmittelbar vor die Architektur geheftet, so dass grosse Partien derselben verdeckt und teilweise überschritten werden.

Der Sturz des Bellerophon mit der erschlagenen Chimäre im Vordergrund füllt in diesem Entwurf nun überaus sichtbar den Raum der Fassadenmitte; die Inschrift über dem Eingang ist der Darstellung jetzt wie ein Bildkommentar zugeordnet und mahnt nachdrücklich – den vehementen Fall des kühnen Heroen vor Augen führend – vor den Gefahren der Selbstüberschätzung. Die seitlichen Figurengruppen begleiten das beherrschende, zentrale Motiv als thematische Varianten passenden Sinngehalts: links oben erkennt man den an eine Säule gefesselten Satyr Marsyas, der Apollon zum musikalischen Wettstreit herausgefordert hatte und nach seiner Niederlage grausam bestraft wurde (Ovid, *Metam.* 6, 383-400); links unten ermahnt Daedalus seinen Sohn Ikarus, während des Flugs der Sonne nicht zu nahe zu kommen; auf der rechten Fassadenseite bittet Phaethon knieend um die Erfüllung seines Wunsches, der ihm von seinem Vater widerstrebend gewährt wird; knapp darunter hält der siegreiche Jäger Meleager seiner Geliebten Atalante den Kopf des erlegten kalydonischen Ebers hin (Ovid, *Metam.* 8, 299-525). Den vier Exempeln frevelhafter Vermessenheit ist der tugendhafte Held Herkules ergänzend hinzugefügt. Er steht erhöht zwischen Virtus und Voluptas; diese hält eine Laute im Arm und bietet mit einladender Geste einen Weinkelch dar, jene hingegen ist mit Messinstrumenten ausgestattet. Der rechte Weg, den Herkules wählte, verweist mithin auch auf die Tugend des Masshaltens, die der «Vermessenheit» der übrigen Figuren beispielhaft gegenübergestellt ist (vgl. Koeplin, 1984, S. 67).

Bock hat sämtliche Szenen des Entwurfs (mit Ausnahme der Bellerophon- und Herkules-Darstellung) mit den entsprechenden Literaturangaben beschriftet und die einzelnen Figuren mit Namen bezeichnet. Beschriften und Notizen dieser Art finden sich auf nahezu allen seinen Fassadenentwürfen. In einer Nische neben dem Eingangsportal hat Bock noch einen kleinen Hinweis auf das Wirken des Künstlers untergebracht: das «vergessene» Handwerkszeug bringt die Arbeit des Malers in Erinnerung (und ist vielleicht auch als scherzhafte Anspielung auf das gemalte Scheingebäude der Fassade zu verstehen).

Beim Vergleich beider Kompositionen fällt die stärkere Gewichtung der figürlichen Darstellungen im zweiten Entwurf deutlich ins Auge. Die beherrschende Architekturkulisse des ersten Entwurfs mit ihren tiefen Raumfluchten ist hier zurückgenommen zugunsten einer schwer und repräsentativ wirkenden, aber vergleichsweise flach geschichteten Anlage, in der die Figurenszenen breiten Raum einnehmen. Sie agieren lebendig und dem Betrachter näher gerückt auf den Kanten der fingierten Gesimsebenen und bilden dabei eher statische Gruppen, die zur heftigen Bewegtheit der Hauptszene in der Fassadenmitte kontrastieren. Diese ist als gerahmtes, vor die Fassade (sogar mit eingezeichneten Nägeln) geheftetes Leinwandbild recht unvermittelt und etwas gewaltsam in die umgebende Architektur eingesetzt und verdeckt exakt die Stelle der grossen Öffnung im ersten Entwurf (vgl. auch Kat.Nr. 13).

Das Bild des stürzenden Helden – ein in Bocks Werk häufig dargestelltes und vielfach variiertes Motiv (vgl. Koepplin, 1984, S. 40) – ist hier beherrschend in Szene gesetzt, umgeben von weiteren, das übergeordnete Thema illustrierenden Begleitszenen. Der architektonische Bau der Dekoration hat im Vergleich mit dem ersten Entwurf eher ruhigen und repräsentativen Charakter, was vielleicht – neben der deutlicher formulierten Lehrbotschaft – der Intention des Auftraggebers mehr entsprach.

Literatur

Thöne, 1965, Abb. 74; Landolt, 1972, S. 291/292; Koepplin, 1984, S. 63-69, Nr. 16; Heydrich, 1990, S. 104; Müller, 1991, S. 43, Nr. 137

Nr. 11

Entwurf für Hausfassade mit Engelsszenen aus dem Alten Testament. 1572

Abb. 27

Hans Bock der Ältere (1550/52 – 1624)

Datiert im oberen Teil der Eingangstür; Signatur Hans Bock knapp unterhalb der Datierung; Federzeichnung mit schwarzer Tusche, grau laviert; 40,9 x 30,5 cm; Blatt in einem Stück, ohne Klebungen; rechter und linker Rand sowie unterer Rand etwas beschnitten und beschädigt; Beschriftungen: (in den Fenstern unterhalb der beiden äusseren Dar-

stellungen am zweiten Obergeschoss und unterhalb des Rundbildes am Erdgeschoss) NVMERI / XXII CA; Das ander buoch / der Künige / am XIX. cap(itel); GENESIS XXI CAP:

Herkunft: Amerbach-Kabinett

Kupferstichkabinett Basel, Inv. U.IV.71

Der Entwurf ist 1572 entstanden, im gleichen Jahr wie der zweite Fassadenriss für Theodor Zwingers Wohnsitz. Er zeigt die Front eines unbekanntes Hauses, offensichtlich ein kleineres Bürgerhaus, dessen dreigeschossiger Bau traufseitig zur Strasse hin gelegen war. Bock sah bei dieser Dekoration eine vergleichsweise flach geschichtete architektonische Gliederung vor. Die Ebene der Fassadenwand ist als solche deutlich gekennzeichnet durch fingiertes Mauerwerk; ihr vorgelagert ist ein mittels Säulen und Gesimsen, Pfeilern und Bögen konstruiertes Rahmengerüst, in dessen flacher Raumschicht sowohl heftig bewegte Figuren als auch sehr plastisch ausgebildetes Dekor Platz finden. Die Zone des Erdgeschosses ist durch ornamentales und figurales Schmuckwerk gestaltet: gebauchte Säulen und hockende Satyrgestalten bilden die Rahmungen für Eingang und Fenster; oberhalb des Gesimses, in einer friesartigen Zone, befinden sich ein rundes Bildfeld und über dem Eingang eine Tafel, die vermutlich den Hausnamen, vielleicht auch eine Inschrift aufnehmen sollte. Der obere Teil der Fassade ist drei lebhaft agierenden Figurengruppen vorbehalten. Über der durchgehenden Fensterreihe hat Bock eine dünne, vorkragende Ebene konstruiert, die von Konsolen und perspektivisch vorgezogenen Fensterteilen getragen wird; sie fungiert als bühnenartige Plattform für das thematische Geschehen, das sich auf der Höhe des zweiten Geschosses abspielt. Die linke Szene zeigt den Propheten Bileam, dessen vermeintlich störrische Eselin vor dem Engel des Herrn zu Boden ging, während er im Zorn auf sie einschlug; erst als er selbst den Engel mit gezücktem Schwert vor sich sah, begriff er den machtvollen Willen Gottes (Numeri 22, 22-35). Rechts ist der assyrische König Sanherib dargestellt, der angesichts seines vom Engel Jahwes erschlagenen Heeres abziehen und fliehen musste; über ihm schwebt der mit flammendem Schwert berserkerhaft zuschlagende Engel (2 Könige, 19, 35-37). Die mittlere Darstellung ergänzt die beiden äusseren um eine weitere Engelsfigur, die mit erhobenem Blick und Händen zu Gott betet. Alle drei Szenen werden überspannt und eingerahmt durch eine mit fingierter Marmorierung und Tondi geschmückte Pfeiler/Bogenarchitektur. Im übrigen setzt Bock die Effekte von Scheinarchitektur und perspektivisch-räumlicher Illusion hier zurückhaltend ein; das Hauptgewicht der Dekoration liegt in der erzählenden Aktion der Figurengruppen.

Koepplin interpretiert die Engel-Darstellungen als bildliche Zeugnisse vom Wirken des allmächtigen, aber unsichtbaren Gottes im protestantischen Sinne (Koepplin, 1984, S. 69-72; Krücke, 1959, S. 77 ff.). Den alttestamentarischen Szenen des oberen Geschosses ist noch eine dritte hinzugefügt im Rundbild oberhalb des Erdgeschossfensters: sie zeigt die Erscheinung des rettenden Engels vor der in der Wüste verzweifelnden Hagar, die ihren verdurstenden Sohn Ismael in den Armen hält (Genesis 21, 8-21). So ge-

ben die beiden oberen Darstellungen anschauliche Beispiele von der Macht und vom Zorn Gottes gegenüber Ungehorsam und Zweifel, die untere führt dem Betrachter die Güte desselben vor Augen. Die christliche Thematik wirkt ungewöhnlich in der Reihe der übrigen Entwürfe, in denen mythologische Themen und Genrehaftes vorherrschen; sie rückt den Entwurf in die Nähe eines später entstandenen, der ebenfalls ein protestantisch bestimmtes Bildprogramm aufweist (Kat.Nr. 13).

Literatur

Thöne, 1965, S. 100, Abb. 72; Klemm, 1981, Sp. 738; Koeplin, 1984, S. 69-72, Nr. 17; Heydrich, 1990, S. 105

Nr. 12

Entwurf für Hausfassade mit Aeneas, Venus und Dido. 1573

Abb. 28

Hans Bock der Ältere (1550/52 – 1624)

Datiert im ovalen Feld der Kartusche oberhalb des Portals: 1573 HBock Fecit (nachträglich mit brauner Tinte übermalt); Federzeichnung mit schwarzer Tusche, grau laviert; Blatt in drei Teilen, auf Karton aufgezogen; 63,6 x 33,0 cm; sämtliche Ränder leicht reduziert und beschädigt, am unteren Rand fehlt ein grösseres Stück des Entwurfs; Beschriftungen (auf den Sockeln der Figuren am ersten Obergeschoss): AENEAS VENUS DIDO

Herkunft: Amerbach-Kabinett

Kupferstichkabinett Basel, Inv. U.VI.91

Der jüngste aus der Reihe der fünf Fassadenentwürfe, die Bock in den Jahren 1571-73 geschaffen hat, zeigt die schmale, hohe Front eines viergeschossigen Hauses. Am unteren Rand fehlt ein Stück, so dass die Erdgeschosszone um ca. ein Viertel ihrer Höhe beschnitten ist; Portal- (rechts) und Fensteröffnung lassen die an Basler Häusern des 15. Jahrhunderts typische Eingangssituation erkennen.

Die schmale Fassade des Hauses bot wenig Fläche für die Gestaltung der Dekoration; nichtsdestoweniger hat Bock ihr ein differenziertes architektonisches System appliziert, das von zahlreichen Figuren belebt und mit ornamentalem Dekor überreich ausgestattet ist. Am Erdgeschoss erhalten Portal und Bogenfenster reich geschmückte Architekturrahmen, die der mittels Mauerwerk angedeuteten Fassade plastisch vorgelagert sind. In der Zone des darüberliegenden Geschosses werden die freien Flächen zwischen den Fenstern zu Nischen ausgebildet, um die Gestalten dreier antiker Persönlichkeiten aufzunehmen: in der Mitte Venus mit dem Knaben Amor, dem sie lächelnd den verhängnisvollen Pfeil reicht; ihr zur Linken der Held Aeneas und – ergänzend – zur Rech-

ten die karthagische Königin Dido, die sich aus Verzweiflung mit dem Schwert den Tod gibt. Sockelinschriften verweisen nachdrücklich auf die Bedeutung der Dargestellten. An den folgenden Geschossen hat Bock den Fassadenraum geschickt erweitert durch die Vorbauten zweier säulen- und konsolengestützter Balkons, in deren Tiefe mehrere Personen agieren – gleichsam als vorstellbare Bewohner des Hauses. Hinter der Brüstung des unteren Balkons erscheinen die Gestalten einer jungen Frau in der Mitte neben denen eines alten und eines jungen Mannes, die sich ihr von den Seiten zu nähern versuchen; auf den getrennten Balkons darüber befinden sich seitlich ein Liebespaar und ein Mann, der einen Narren um Rat fragt, sowie ein älterer Mann in der Mitte, der sich einem Affen zuwendet. Im Hintergrund der Personen gewährt die Fassade tiefe Einblicke in hohe balkengedeckte Räume mit Galerien und mehrfachen Bogendurchgängen, die das weitläufige Innere des Hauses anzudeuten scheinen. Bedrängend dicht angeordnetes und vielfach variiertes Schmuckwerk ziert Balkonbrüstungen, Säulen und Fensterrahmungen.

Im Vordergrund schuf Bock durch die Architektur Spielraum für sein Figurenprogramm, das hier besonders wirkungsvoll mit seiner Umgebung in Beziehung tritt. Thema der Darstellungen sind die Torheiten und Gefahren der sinnlichen Liebe, die den Menschen der Lächerlichkeit preisgeben oder auch ins Verderben stürzen können. Mit der Figur der Dido wird die tragische Folge enttäuschter Liebe vor Augen geführt (Aeneis IV, 93-104). Ihr heroisches Beispiel zeigt schuldhaftes Handeln als tragisches Schuldmotiv, wie es die Inschrift auf der Darstellung einer Plakettenfolge von Sebald Beham wiedergibt, in der sie neben drei weiteren berühmten Frauen des Altertums erscheint: REGINAE DIDONIS IMAGO: IMPROBE AMOR: QUID NON MORTALIA PECTORA COGIS (Massloser Amor: Es gibt nichts, wozu du menschliche Herzen nicht zu zwingen vermagst; vgl. auch Braun, 1954, Sp. 1456). In der Mitte zwischen Aeneas und Dido steht Venus mit triumphierendem Lächeln als Anstifterin von Didos Liebeswahnsinn, aber auch als Anstifterin der Liebestorheiten, die im oberen Teil der Fassade dargestellt sind. Die Dreiergruppe hinter der Brüstung des unteren Balkons, die an Szenen italienischer Komödien erinnert, demonstriert den begehrliehen Eifer der Verliebten: sowohl in der Gestalt des älteren Mannes, der sich gemäss dem Sprichwort «Alter schützt vor Torheit nicht» der jungen Frau in der Mitte nähern will (dabei aber schon zweifelnd den Konkurrenten im Auge hat), als auch in der Figur des jugendlichen Liebhabers, der seine Rechte bereits siegesgewiss nach der Schönen ausstreckt, während er in der Linken einen Geldbeutel, ein Symbol der Begehrlichkeit und der falschen Liebe, hält. Am obersten Geschoss wird dann die negative Bewertung der Liebestorheit ganz deutlich ausgesprochen, wiederum in Gestalt einer Dreierkonstellation der handelnden Personen: auf der linken Seite durch ein Paar, dem ein Papagei als Attribut der Geschwätzigkeit beigegeben ist; rechts durch einen Mann, der sich Rat bei einem Narren holt, bei einer Figur also, die sowohl erotische Zügellosigkeit als auch schrankenlos törichtes Verhalten beinhaltet. Dem grämlich blickenden Mann in der Mitte schliesslich ist ein Äffchen beigegeben, das populäre Symbol der Torheit und der närrischen, blinden

Liebe. Ergänzt wird das verliebte Treiben zuletzt noch durch die Gestalten von Bacchus und Ceres rechts auf der unteren Balkonbrüstung, die zum üppigen Lebens- und Liebesgenuss auffordern: SINE CERERE ET BACCHO FRIGET VENUS (Terenz, Eunuch, 732).

Literatur

Ganz, 1905, S. 152; Thöne, 1965, Abb. 73; Koeplin, 1984, Nr. 18; Geissler, 1986, Nr. E 30; Heydrich, 1990, S. 105

Nr. 13

Entwurf für Hausfassade mit Personifikationen des Alten und Neuen Testaments

Abb. 29, 29a

Hans Bock der Ältere (1550/52 – 1624)

Ohne Signatur und Datierung; Federzeichnung mit schwarzer Tusche, grau und braun laviert; 48,0 x 31,3 cm; Blatt in einem Stück, am unteren Rand beschnitten; Beschriftungen (auf den Tafeln der Giebelfiguren): DAS GSATZ / IST UNS / DVRCH MOSEM GAE:EN / VE: / TVS / TE: / STA: / M / NOVA / TEST. / GNAD ABER / DVRCH / CHRISTUM / ION.I. (auf und innerhalb des gerahmten Bildes am unteren Teil der Fassade) LAPSVS VIII. OPERA CARNIS. / dre sin dess fleischs Rom. 8. Cap: offenbar sind die werk dess fleischs / = Galat. V. / YTELKEIT WELT EIGENUZ GYT FLEISCH / CONCIENT. GEWUSSNE. (im Dreiecksgiebel unterhalb des Bildes) CON=/CIENTIA.

Herkunft: 1908 Auktion Müller, Amsterdam

Kupferstichkabinett Basel, Inv. 1908.70

Entwurf und Gebäude / Darstellungen

Der im Basler Kupferstichkabinett Hans Bock d. Ä. zugeschriebene, bisher nur zweimal erwähnte Entwurf besitzt weder Signatur noch Datierung. Er gehört nicht zur Reihe der fünf Entwürfe von 1571-73, die sich im Amerbach-Kabinett befanden (Kat. Nr. 8-12), und dürfte um einige Jahre bzw. Jahrzehnte später als die Risse aus Bocks Jugendzeit entstanden sein (s. unten). Er zeigt die Fassade eines vermutlich viergeschossigen Hauses; durch Beschneiden entfiel das Erdgeschoss und die Hälfte des ersten Geschosses, so dass das Gebäude wesentlich verkürzt erscheint. Die regelmässige Fensteranlage mit je zwei Doppelfenstern in den oberen Geschossen weicht in dem angeschnittenen Geschoss ab, wo eine dreiteilige und eine einfache Fensteröffnung erkennbar sind; die spitzgieblige Aussparung oberhalb des leeren Feldes zwischen den Fenstern könnte auf einen kleinen Erkervorbau hindeuten. Der gerade, obere Wandabschluss verweist auf ein

traufseitig gelegenes Dach. Der Auftraggeber wie auch das Haus selbst sind nicht bekannt.

Die Fassadenstruktur des Hauses begünstigte eine symmetrisch angelegte Dekoration. Durch die Fensterzonen wird die Fassade in gleichmässige, horizontale Flächenintervalle unterteilt, die einzelnen Fensteröffnungen stehen – mit Ausnahme derer des unteren Geschosses – annähernd exakt übereinander. Der architektonische Aufbau gliedert und umfasst sämtliche Fensterzonen und rückt sie gleich einem mehrfach gestuften Risalit innerhalb der Fassade nach vorn; profilierte Gesimse und glatte, Pfeilerartige Stützen bilden Geschossteilungen und Fensterrahmen; ein geschwungener, gesprengter Giebel bekrönt die oberste Fensterzone. Dickwandig starres, wie ausgesägt wirkendes Rollwerk füllt das Giebelfeld und die Wandfläche zwischen den beiden Geschossen. Im unteren Teil der Fassade nimmt ein gerahmtes, von Putten gehaltenes Tafelbild den Raum zwischen den Fensterzonen ein. Figuren, spielende Putten und diverses Schmuckwerk fügen sich in die flachräumliche Struktur der Architektur- und Ornamentformen, die der Fassadendekoration einen eigentümlich reliefhaften Charakter verleiht.

Die Darstellungen des Entwurfs haben ausschliesslich christliche Themen zum Inhalt; sie fügen sich zu einem komplexen Programm protestantischer Auslegung, wie es einem Auftraggeber im reformierten Basel im späten 16. Jahrhundert entsprochen haben mag. Die sitzenden Frauengestalten zu beiden Seiten des Giebels stellen Personifikationen des Alten und des Neuen Testaments dar, gekennzeichnet durch ihre jeweiligen Attribute: Gesetzestafeln und aufgeschlagene Schrift des Evangeliums. Die Figur des Alten Testaments trägt zudem eine päpstliche Tiara als Kopfschmuck; zu ihren Füßen ist die kauernde Gestalt des Todes erkennbar. Das personifizierte Neue Testament ist mit Kranz und Ölzweig ausgestattet; dicht hinter ihm kniet ein betender Engel. Beide Figuren werden begleitet von Putten mit Tafeln, deren Beschriftung in verkürzter Form einen Vers aus dem Prolog des Johannesevangeliums zitiert: «Durch Moses wurde das Gesetz gegeben, durch Jesus Christus aber kam Gnade und Wahrheit.» (Joh. 1,17), verweisen also auf den im Protestantismus herausgestellten Gegensatz von mosaischem Gesetz und christlicher Gnade (Badstübner, 1983, S. 357 ff.; Schiller, 1976, S. 45). Die dem Alten Testament zugeordnete Todesgestalt nimmt Bezug auf den von Paulus formulierten Sieg über Tod und Sünde durch Christus, durch den die Macht des Gesetzes und des Alten Bundes überwunden wurde (Kor. 1,15, 56-58). Das Attribut der Tiara gibt gleichzeitig – getreu protestantischer Darstellungstradition – die Überwindung des Papsttums durch die neue Lehre kund (vgl. die von Tobias Stimmer entworfene Fassadendekoration mit dem auferstandenen Christus, Abb. 31; Koepplin, 1984, S. 73). In Verbindung zur Gnade und Erlösung verheissenden Lehre des Neuen Testaments erscheint sodann am mittleren Fassadenabschnitt das Symbol für Christi Todesopfer und Auferstehung in der Gestalt des Pelikans, der seine Brust aufreisst, um die Jungen mit dem eigenen Blut zu nähren (Schiller II, 1969, S.148/149). Innerhalb des Rahmens am Geschoss darunter sind zwei Szenen aus der Geschichte des Verlorenen Sohns wiedergegeben: rechts (vermutlich) der

Abschied des Sohns vom Vater, links die Szene im Wirtshaus, die ihn im Kreise verschiedener Laster – Eigennutz, Geiz und Wollust – und des würfelspielenden Fürsten Welt zeigt (Abb. 29 a). Begleitet wird die Wirtshausszene noch vom mahnenden Vanitassymbol des seifenblasenden Narren und einer am Boden liegenden Gestalt unter dem Fuss des Verlorenen Sohns mit der Beischrift GEWUSSNE – der Personifikation des Gewissens, die auch in der linken Szene, betitelt mit CONSCIENTIA, zwischen Vater und Sohn erscheint. Der im 16. Jahrhundert in zahlreichen Dramen verarbeitete Stoff des «Filius Prodigus» ist hier als religiöse Allegorie dargestellt, vergleichbar einer Cornelisz Anthonisz zugeschriebenen Holzschnittfolge (2. Viertel 16. Jahrhundert) desselben Themas, in der die Wirtshausszene – neben anderen – die gleichen handelnden Personen zeigt (mit Beschriftungen): Proprium commodum, Avaritia und Caro, Vanitas und Mundus, der seinen Fuss auf die am Boden liegende Conscientia setzt (Abb. 30). In der Darstellung des Entwurfs trägt die Szene die Überschrift OPERA CARNIS und nimmt, wie oberhalb der Figuren angegeben, direkt Bezug auf Galater 5,19-21: «Offenbar sind die Werke des Fleisches: Unzucht, Unkeuschheit, Wollust, Götzendienst, Zauberei, Feindschaft, Streit, Eifersucht, Zorn, Zwietracht, Spaltung, Parteiung, Neid, Mord, Völlerei, Schwelgerei und dergleichen. Davon sage ich, wie ich schon früher gesagt habe: die solches treiben, werden das Reich Gottes nicht erben.» Die linke Szene, überschrieben mit LAPSUS, verweist auf Römer 8 und deutet wohl auf den Passus der Erlösung vom Gesetz der Sünde und des Todes durch Jesus Christus hin: «Was aber das Gesetz nicht vermochte, weil es infolge des Fleisches machtlos war, das bewirkte Gott: er hat seinen eigenen Sohn in der Gestalt des sündigen Fleisches und um der Sünde willen gesandt und hat die Sünde an dessen Fleisch gezeißelt.» (Römer 8,3).

Kennzeichnendes Attribut der Conscientia in beiden Szenen sind die Gesetzestafeln. Sie steht links mit auf sich selbst weisender Geste zwischen Vater und Sohn, in der rechten Szene liegt sie, von diesem «mit Füßen getreten», am Boden. So wird mit dem allegorisch verkleideten Exempel des Verlorenen Sohns die Machtlosigkeit des alttestamentarischen Gesetzes vor den weltlichen Versuchungen vor Augen geführt und gleichzeitig auf die Botschaft der Erlösung verwiesen; nur durch das Evangelium und die Gnade Christi kann der gefallene Mensch (LAPSUS ?) von der Sündenlast befreit werden, wie es eine Liedstrophe des protestantischen Dichters Paulus Speratus ausspricht:

«Es wird die sund durchs Gsetz erkant
Vnd schlegt das gwissen nider:
Das Euangeli kompt zuhandt
Vnd sterckt den sunder widder
und spricht ‘nur kreuch zum Creutz herzu,
im gsetz yst widder rast noch rue
mit allen seynen wercken.»

(Paulus Speratus, 1542). Hinter beiden Darstellungen steht letztlich die Überzeugung der evangelischen Lehre, dass allein durch den Glauben und das Vertrauen auf Christus

der Sünder gerechtfertigt und der Gnade Gottes teilhaftig werden kann (Vetter, 1960, S. 204/205).

Datierung

Die Zuschreibung an Hans Bock den Älteren im Kupferstichkabinett Basel geht von einer Datierung im Zeitraum zwischen 1590-1600 aus, wie eine knappe Notiz auf der Rückseite des Blattes vermerkt. Vergleiche mit den fünf Fassadenentwürfen Bocks von 1571-73 (Kat.Nr. 8-12) zeigen auffallende Unterschiede, aber auch wesentliche Gemeinsamkeiten. Die Zeichnung des unsignierten Entwurfs ist sehr viel skizzenhafter und lockerer in der Linienführung, Gesichter sind nur angedeutet und haben keine Ähnlichkeit mit den bocktypischen Physiognomien. Die schlanken, gestreckten Putten erinnern kaum an die für Bock sonst kennzeichnenden rundlich-kurzgliedrigen. Architektur und ornamentales Dekor bilden ein flach geschichtetes Raumgefüge ohne tiefergehende Perspektiven, sind aber doch vergleichbar mit den schmalen Aktionsebenen der Figuren im Vordergrund der fünf Entwürfe, wie auch die Art, die Figuren auf und zwischen den Architekturteilen zu plazieren und agieren zu lassen, viel Gemeinsames hat (vgl. bes. Kat.Nr. 9 u. 10). Die zwischen Gesimsebenen gesetzte, tafelbildartig gerahmte Szene erinnert unmittelbar an das gleiche formale Gestaltungselement am zweiten Entwurf für Theodor Zwinger (Kat.Nr. 10). Vergleichbar vor allem sind jedoch die Beschriftungen der einzelnen Personen und Szenen, die – sowohl in Schreibrschrift als auch in Grossbuchstaben – auf allen Fassadenentwürfen Bocks vorkommen und auf eine für ihn typische Weise mit den Quellenangaben der jeweiligen Darstellungen versehen sind (vgl. bes. Kat.Nr. 10 u. 11). Geht man davon aus, dass der Entwurf in einigem Abstand zu den fünf Entwürfen des Amerbach-Kabinettes entstand, so ist es wohl gerechtfertigt, ihn Hans Bock zuzuschreiben. Die skizzenhafte Zeichenweise mit der weniger scharf akzentuierenden Lavierung, die beim Vergleich mit den frühen Entwürfen besonders auffällt, begegnet im späteren Zeichenwerk Bocks mehrfach (vgl. bes. Müller, 1991, Nr. 138). Da nahezu alle seine Zeichnungen signiert sind, wäre anzunehmen, dass auch diese eine Signatur besass; möglicherweise befand sie sich am Erdgeschoss der Fassade, das durch Beschneiden des Blattes weggefallen ist. Die Datierung könnte, abgegrenzt vom Frühwerk, ab 1580 angesetzt werden.

Literatur

Klemm, 1981, Sp. 737 f.; Koeplin, 1984, Nr. 19

Nr. 14

Entwurf für Hausfassade mit Janus

Abb. 32

Hans Brand (1552 – 1577/78)

Ohne Signatur und Datierung; Federzeichnung mit schwarzer Tusche und brauner Tinte über einer Vorzeichnung mit grauer Kreide; Blatt aus vier Teilen zusammengesetzt und an drei Seiten beschnitten, auf Karton aufgezogen; 58,7 x 77,5 cm; Beschriftungen in mehreren Tür- und Fensteröffnungen sowie auf dem Vordach rechts unten (Erdgeschoss): Ladenn hußthür thür Ladenn (am ersten Obergeschoss): Stubenn fennster Dach (am zweiten Obergeschoss): Stubenn

Herkunft: nicht feststellbar

Kupferstichkabinett Basel, Inv. Z.177

Entwurf und Künstler / Darstellungen

Die Herkunft der grossformatigen Zeichnung ist nach den Angaben des Kupferstichkabinetts nicht eruiert; sie war offenbar zu keiner Zeit unter den Beständen des Amerbach-Kabinetts inventarisiert. Dennoch wäre es vorstellbar, dass sie mit den Nachlassankäufen des Basilius Amerbach in die Sammlung gelangt sein könnte (Landolt, 1984, S. 468).

Das Blatt ist sowohl an den beiden Schmalseiten beschnitten als auch am unteren Rand, wo etwa die Hälfte des Erdgeschosses fehlt. Auf der rechten Seite ist die Federzeichnung nur zu Teilen ausgeführt; zwischen der zweiten und dritten Fensterreihe oben zeigt die schwach sichtbare Kreidevorzeichnung die Fortführung der Scheinarchitektur und der Ornamente. An allen übrigen leer gebliebenen Partien des Blattes sind – mit Ausnahme der grossen Kartusche auf der linken Seite – keine Spuren der Vorzeichnung zu finden. Die sorgfältige Ausführung der Details auf der linken Hälfte des Risses lässt vermuten, dass auch die rechte Hälfte vollendet werden sollte. Vielleicht waren manche, zum Programm der Fassadendekoration geplante Darstellungen noch nicht festgelegt und sollten mit dem Auftraggeber besprochen werden (vgl. Landolt, 1985, S. 142).

Der unsignierte Entwurf konnte im Katalog der Stimmer Ausstellung (Basel 1984) aufgrund klar ausgeprägter Stilmerkmale dem wenig bekannten Basler Maler Hans Brand zugeschrieben werden (Koepplin, 1984, Nr. 9). Brand, dessen Schaffenszeit bisher nur in der kurzen Zeitspanne von 1575-1577 belegbar ist, wurde 1552 in Basel geboren, lebte und arbeitete dort und ist vermutlich schon 1577 oder 1578 gestorben. Sein bis heute bekannt gewordenes Werk weist ihn vor allem als Entwerfer von Scheibenrissen aus; durch verschiedene Quellennotizen ist jedoch auch seine Tätigkeit als Maler und Wandmaler bezeugt (Thöne, 1965, S. 82/83; Ganz, 1966, S. 49 ff.; Landolt, 1984, S. 468 f.). Im 1578/79 verfassten Inventar der Zeichnungen von Amerbach ist – ohne

Nennung des Werks – der Name Hans Brand aufgeführt (Ganz / Major, 1907, S. 36; Landolt, 1991, S. 468). Für Bedeutung und Ansehen, die der junge Maler in Basel und Umgebung genoss, sprechen Aufträge von reichen, vornehmen Familien ebenso wie der Umstand, dass seine Kompositionen mehrfach kopiert worden sind (Ganz, 1966, S. 52 u. 54; Landolt, 1984, S. 468).

Der Entwurf zeigt ein grosses, viergeschossiges Haus mit ungewöhnlich breiter Front. Im Erdgeschoss befinden sich drei Eingänge, zwei davon vom Künstler mit «hussthüre» und «thüre» beschriftet, offensichtlich zur Kennzeichnung von Hauptportal und Nebeneingang. Zwei breite, ebenfalls beschriftete Ladenöffnungen verweisen auf Verkaufsräume; das rechts sichtbare, schmale Dach mag eine der hölzernen Lauben andeuten, die zu Verkaufszwecken an den Häusern angebracht waren. Auf der linken Seite besitzt die Fassade ein sieben teiliges Fenster, das als «Stubenn fenster» bezeichnet ist. Die übrigen Fenster der drei Obergeschosse sind jeweils drei- oder zweiteilig; ihre versetzte Stellung innerhalb der Front verrät deutlich, dass hier zwei ursprünglich getrennte Liegenschaften zu einem Besitz vereinigt und miteinander verbunden worden sind (vgl. Kat.Nr. 5). Grösse und Typus des Anwesens kennzeichnen den Besitzer als wohlhabenden, dem Kaufmanns- oder Gelehrtenstande angehörenden Stadtbürger. Auch die Darstellungen der Dekoration weisen darauf hin.

In der Mitte der linken oberen Fassadenhälfte befindet sich ein besonders hervorgehobenes Motiv, um das mehrere Darstellungen gruppiert sind: die runde, leer erscheinende, von zwei Putten gehaltene Kartusche sollte – wie die schwach sichtbare Vorzeichnung erkennen lässt – einen Caduceus mit Flügelhut, begleitet von zwei (leer belassenen) Wappenschilden, beinhalten. Das gleiche Motiv (ohne Wappenschilder) findet sich noch einmal, in ovaler Kartusche und kleiner, links aussen am Rand der Fassade. Seitlich der grossen Kartusche lagern zwei allegorische Figuren, links eine Frau mit Buch und Lorbeerkranz, rechts ein Mann mit Ölzweig, Zepter und Krone. Sie können etwa mit «Gelehrsamkeit bringt Weisheit und Ruhm» und «Friedvoller Herrschaft gebührt Macht und Krone» übersetzt werden, drücken also jene Tugenden aus, die mit dem Sinnbild des Caduceus verbunden wurden. «VIRTUTI FORTUNA COMES / das Glück ist der Tugend gefert» lautet Alciatis Überschrift zu diesem Emblem, das hier als Zeichen von Reichtum und Prosperität, umgeben von den Allegorien der Weisheit und der guten Regentschaft, auffallend in den Mittelpunkt gerückt erscheint (Alc. 1531 B; Held, 1567, Nr. 65). Direkt unterhalb der Kartusche ist ein weiteres Sinnbild angebracht, dessen Bedeutung mit der des Caduceus verknüpft werden kann. Zum Feuerstein, der hier von einem Putto mittels eines Feuerstahls zum Funkensprühen gebracht wird, gibt Holtzwards Emblem dichtung unter dem Titel «VIRTUS LAESA MAGIS LUCET / Tugend will geübt sein» folgenden Kommentar:

Die alten haben angedeut
Die tugent zue der ihren zeit
Das sie gleich seye einem schwammen

und einem Kißling stein mit nammen
 Dan wan du truckts den schwammen milt
 Würt er ganz lehr nitt vil mehr gilt
 Wan aber schlecht den Kißling stein
 So fahrt herauß das feuer gantz rein
 Also wan die Tugent truckt
 So lescht sie auß und würt verschmuckt
 Wan du sie aber ybest fast
 So last sie auß ein schönen glast.

(Holtzwardt, *Picta Poesis*, 1581, Embl. XL). Das Bild des Feuersteins steht für die verborgene Tugend oder Begabung, die der Herausforderung bedarf, um zutage zu treten und wirksam werden zu können (Henkel / Schöne, 1967, Sp. 81, Feuerstein und Feuerstahl: INTUS LATET / Inwendig verborgen). In der Verbindung mit dem Caduceus wird die Bedeutung sinnfällig erweitert um den fördernden Einfluss von Reichtum und Wohlstand, der die Entstehung bedeutender Werke ermöglicht (vgl. RDK 8, 1987, Sp. 510-518).

Dem funkenschlagenden Putto ist in gleicher Höhe auf der rechten Fassadenseite ein weiteres Emblem bild gegenübergestellt. Der kleine Knabe mit dem Gewichtstein am einen und dem Flügelpaar am anderen Arm zeigt den lähmenden Einfluss der Armut an, der die Entfaltung der Geistesgaben behindert: «PAUPERTATEM SUMMIS INGENIIS OBESSE NE PROUEHANTUR / Armut verhindert viel gute Köpff daß sie nicht hinfür kommen» heisst der entsprechende Spruch bei Alciati mit der anschaulichen Erklärung darunter:

An einer Hand hangt mir ein Stein
 An der ander leichtfettig rein
 Was dfechtig heben mich in dhöch
 Das truckt zu boden der Stein göch
 Ich kündt mit meim verstandt vnd sin
 Die freyen Künst lehrnen durch hin
 So mich nicht nidertruckten thet
 Die vberlistig Armut stet.

(Held, 1567, Nr. 64). So erscheint das Sinnbild der durch fehlende materielle Förderung verhinderten Begabung gleich einem Kommentar der Figurengruppe auf der linken Seite zugeordnet und bekräftigt die Aussage von Caduceus und Feuerstein: nur auf dem fruchtbaren Boden des Wohlstands können die Künste blühen.

Knapp unterhalb der Fassadenmitte ist eine Figur plaziert, die wiederum zur Allegorie des guten Regiments in Beziehung gesetzt werden kann. Die Gestalt des doppelgesichtigen Janus, die, ebenfalls ausgestattet mit Zepter und Krone, zwischen den Fenstern des ersten Obergeschosses thront, wurde als Sinnbild der weisen Herrschaft gelesen; in der Rückschau auf das Vergangene und dem vorausschauenden Erwägen des Zukünftigen gründet kluges Handeln (Henkel / Schöne, 1967, Sp. 1819). Ergänzt wird das ge-

lehrte, mit sinnreichen Bezügen komponierte Bildprogramm schliesslich noch durch die Darstellung der vier Elemente, die oberhalb des siebenteiligen Fensters gleich einem Fries gelagert sind. Sicher nicht zufällig befindet sich direkt unter dem Feuerstein-Putto die Personifikation des Feuers, die ihre rauchende Kugel an dem Funkenregen zu entzünden scheint.

Datierung

Brands knappe Schaffenszeit kann an den Daten seines Zunfteintritts (1571) und wenigen, zwischen 1575 und 1577 datierten Werken festgemacht werden. Hinzu kommt ein Vermerk in den Rechnungsbüchern des Basler Rats, der die Arbeit an Wandgemälden im Rathaus belegt (s.o.). Da es nach 1577 keine schriftlichen Zeugnisse und keine datierten Werke von ihm gibt, muss man annehmen, dass er im Pestjahr 1577/78 gestorben ist. So bleibt für die Datierung des Fassadenentwurfs die Zeitspanne von 1571-1577.

Der in der Literatur bisher nur einmal als anonymes Werk erwähnte Entwurf wurde in Koepplins Beitrag zur Fassadenmalerei erstmals näher betrachtet und überzeugend Hans Brand zugeschrieben (s.o.). Er sieht einen Anhaltspunkt zu einer noch genauer umrissenen Datierung in einer Janus-Darstellung aus den 1574 erschienenen Livius-Illustrationen von Tobias Stimmer, die als Vorlage zu Brands Figur gedient haben könnte. Dies könnte auch zusammengehen mit einer von Stimmers Kompositionen beeinflussten Gestaltungsweise.

Literatur

Thöne, 1965, S. 81-90; Klemm, 1981, Sp. 692; Koepplin, 1984, Nr. 9; Falk, 1984, S. 516; Landolt, 1985, S. 141

Nr. 15

Haus «Zum Löwenzorn», Gemsberg 2/4

Abb. 34-35

Bemalung der Fassade von Nr. 4 mit Scheinarchitekturen und fingierten Einblicken in Hallen- und Kolonnadenräume; ca. letztes Viertel des 16. Jahrhunderts; in Fragmenten erhalten; Freilegung und Rekonstruktion der Malerei 1968/69.

Gebäude und Dekoration

Die Liegenschaft «Zum Löwenzorn» besteht aus zwei deutlich voneinander unterschiedenen Gebäudetrakten: dem niedrigen, bergwärts zum Gemsbrunnen gelegenen Haus Nr. 4 und dem stattlichen, Richtung Spalenberg liegenden Gebäude Nr. 2 (Abb. 34). Auf der Handzeichnung zu Merians Vogelschauplan von 1615 ist diese Situation gut erkennbar (vgl. Abb. 26).

Kontrastierend zur Stattlichkeit des dreigeschossigen Nr. 2 entspricht der zweigeschossige Bau von Nr. 4 seiner Grösse und Anlage nach dem Typus eines schlichten Bürgerhauses. Die langgestreckte, leicht gebogene Front mit drei knapp hervortretenden Stützpfählern folgt dem ansteigenden Strassenzug; die Anlage der Fenster ist unregelmässig, auf der rechten Seite in beiden Geschossen noch original aus der Erbauungszeit. Die Eingangstür wurde im späten 18. Jahrhundert gestaltet und entstand wohl im Zusammenhang mit der barocken Ausstattung im Innern.

Das aus dem Umbau zweier kleinerer Anwesen hervorgegangene Gebäude kann auf den 1517 verzeichneten Besitzer und späteren Basler Bürgermeister Heinrich Meltinger zurückgeführt werden (Hist. Grundbuch Basel). Dieser hatte bereits mehrere Jahre zuvor die angrenzende grössere Hofstatt auf dem Grund des heutigen Nr. 2 erworben. Die ungleichen, nunmehr zu einem Besitz vereinigten Häusertrakte wurden vermutlich kurz nach 1517 unter seiner Leitung umgebaut und miteinander verbunden; es heisst von ihm, er habe sie «in eine Huswohnung gebuwen» (Hist. Grundbuch). Nach Meltinger folgen in kurzer Zeit zwei weitere Besitzer, beide Buchdrucker, bis die Liegenschaft 1555 an den Spediteur und Grosskaufmann Balthasar Ravalasca übergeht, dessen Tochter sie 1580 wieder veräussert. In den folgenden Jahrhunderten wechselt die Liegenschaft noch mehrmals den Besitzer; 1874 wird im Haus Nr. 2 die heute noch bestehende Gastwirtschaft eingerichtet; seit 1938 befinden sich beide Gebäude in der Hand der Brauerei Feldschlösschen. Der Name «Löwenzorn» erscheint 1781 erstmals im Grundbuch.

Im August 1968 wurden bei einer Fassadenrenovierung am Haus Nr. 4 Fragmente einer Wandmalerei entdeckt. Die von der Denkmalpflege durchgeführte Freilegung brachte eine weitgehend zerstörte Kalk-Kasein-Malerei zum Vorschein, deren erhaltener Bestand noch ca. 5% der gesamten Fassadenfläche ausmacht. Sämtliche Partien der Malerei waren durch Putzlöcher sehr beschädigt und bildeten einen mehr oder weniger zusammenhängenden Flickenteppich kleiner und kleinster Fragmente (Abb. 35). Die flächengrösste Erhaltung fand sich an der rechten Hälfte des Obergeschosses; am Erdgeschoss war nur ein kleiner Streifen am rechten äusseren Rand der Fassade erhalten.

Der freigelegte Zustand liess an drei zusammenhängenden Partien am Obergeschoss eine Dekoration erkennen, die aus perspektivisch angelegten Architekturen in abgestuften Grautönen bestand, bereichert durch Zonen von blauem Himmelgrund, jedoch ohne Belebung durch Figuren und nahezu ohne ornamentales Beiwerk. Die kleineren Fragmente an der linken Hälfte des Obergeschosses und am rechten äusseren Rand des Erdgeschosses bestätigten die Annahme, dass ein durchgehendes architektonisches System einst die ganze Fassade überzog. Den Angaben der Denkmalpflege zufolge wurden auch an der Front von Nr. 2 geringe Fragmente der gleichen Malerei gefunden (Denkmalpflege Basel, Restaurierungsbericht 1969). Die Rekonstruktion der Fassadenmalerei auf der schmalen Basis des erhaltenen Bestandes konnte sich zu ca. 30% an den noch lesbaren Architekturformen am Obergeschoss orientieren; das gemalte Architektursystem wurde dort, wo die erhaltenen Partien gross genug waren, teils durch Retuschen geschlossen, teils analog fortgeführt, so dass die Rekonstruktion – bei aller Problematik –

zumindest partiell auf festerem Boden steht. Die Architekturen des Erdgeschosses sind in Anlehnung an die obere Zone frei erfunden; die rekonstruierten Partien wurden um mehrere Stufen heller als die Fragmente ausgeführt, damit die Sichtbarkeit des Originals gewahrt blieb (Abb. 34, 34 a).

Datierung

Hinweise zum Auftraggeber und Künstler der Fassadendekoration gibt es nicht. Möglicherweise entstand die Bemalung im Gefolge des Renaissance-Portals an Nr. 2, das dem 1561 datierten Portal des Schützenhauses verwandt ist (Bürgerhaus, 1930, S. 29). Anhaltspunkte zur Datierung bieten sich auch durch die Intarsienarchitekturen des Täfersaals im ersten Obergeschoss von Nr. 2 an, die ebenfalls um 1560 entstanden sein könnten (Abb. 36). Vergleichbare Architekturszenarien finden sich an den Hof- und Platzfassaden der Schmiedenzunft, die etwas später datiert werden dürften (Kat.Nr. 16).

Quellen und Literatur

Staatsarchiv Basel, Hist. Grundbuch, Gemasberg 2/4; Denkmalpflege Basel, Akte Löwenzorn; Bürgerhaus, 1930, Bd. 22, S. 29-30; Klemm, 1981, Sp. 730

Nr. 16

Schmiedenzunft, Gerbergasse 22 a / Rümelinsplatz 6

Abb. 38-42 a

Bemalung der Hof- und Platzfassaden mit Scheinarchitektur, Szenen zum Schmiedehandwerk und Architektur-Prospekten; nicht erhalten; überliefert durch aquarellierte Gebäudeansichten aus den Jahren 1859 und 1861 sowie durch photographische Aufnahmen von ca. 1880-86.

Gebäude und Dekoration

Die Schmiedenzunft ist das einzige aus spätgotischer Zeit erhaltene Zunftgebäude Basels. Seit 1411 befand sich das ehemals mit einem Ritterhof bebaute Areal im Besitz der Zunft. Das Gebäude entstand vermutlich auf der Grundlage eines Vorgängerbaus im wesentlichen um 1450; zu Beginn des 16. Jahrhunderts erfolgten verschiedene Ausbauten, die ihm seine heute noch erkennbare Gestalt mit den Staffelfenstergruppen an der Hof- und Platzfassade gaben (Staatsarchiv, Archivalien zur Schmiedenzunft). Die Liegenschaft blieb in Zunftbesitz bis zum Jahr 1887. Nach dem Verkauf an die Gesellschaft für das Gute und Gemeinnützige (GGG) wurde das Gebäude gänzlich renoviert und den Zwecken der Institution gemäss umgestaltet (Staatsarchiv, Umbau u. Neubau der Schmiedenzunft 1887-91). Beide Fronten erhielten damals partiell eine neue Durchfen-

sterung; das leicht abfallende Dachgesims wurde an beiden Fassaden begradigt. In den siebziger Jahren unseres Jahrhunderts wurde das Gebäude wiederum eingreifenden Umbaumaassnahmen unterzogen, die grössere Verluste an alter Bausubstanz zur Folge hatten.

Die heutige Fensterstellung des Baus entspricht an beiden Fronten nur noch im Bereich der Staffelfenstergruppen der des 16. Jahrhunderts. Ursprünglich befanden sich in beiden Fassaden mehrere kleine, unregelmässig verteilte spätgotische Doppelfenster, die beim Umbau 1887-91 durch neugotische Fenster ersetzt wurden. Das Bodenniveau an der Front zum Rümelinsplatz ist in den siebziger Jahren um ca. 1 Fensterhöhe angehoben worden; die Front ist daher heute um etwa 1 halbe Geschosshöhe verkürzt, die Erdgeschossfenster liegen nun zu 2 Dritteln unter Bodenniveau. Die alte Eingangstür befand sich entsprechend tiefer unten, in der Zone des ehemaligen Erdgeschosses. An der Hoffront sind die in den achtziger Jahren des letzten Jahrhunderts angelegten Bogenfenster zum Arkadengang mit Geschäftsräumen ausgebaut worden.

Zwei in den Jahren 1859 und 1861 entstandene Aquarelle des Basler Malers Johann Jakob Neustück geben jeweils die Hof- und Platzansicht des Zunftgebäudes wieder (Abb. 38 u. 41). Sie überliefern in sorgfältiger zeichnerischer Aufnahme die gemalte Dekoration der Fassaden, die sich damals zwar in reduziertem, an den erhaltenen Partien aber noch gut lesbarem Zustand befunden haben musste. Etwas mehr als zwei Jahrzehnte später, im Jahr 1876, beratschlagte der Zunftvorstand noch die Möglichkeit einer Wiederherstellung der Malereien. Ein von Jacob Burckhardt persönlich dazu abgegebenes Gutachten sprach sich für die auffallende Qualität und den dokumentarischen Seltenheitswert der Dekoration aus und plädierte für ihre Restaurierung: «Stellt man (dagegen) das Ganze, wenn auch mit einigen Opfern, noch einmal her, nur soweit es noch vorhanden ist, so wird man sich vielleicht belohnt finden durch ganze grosse Partien, welche noch recht gut erhalten und nur jetzt stark bestäubt sind; ... sollte aber aus irgendwelche Gründen die völlige Erneuerung nicht zu umgehen sein, so wäre zu wünschen, dass gute Aquarellkopien der beiden Fassaden aufgenommen würden.» (Lienhard, 1955, S. 56). Offensichtlich wurde das Restaurierungsvorhaben wieder fallengelassen; die Fassaden blieben noch weitere zehn Jahre im gleichen Zustand. Nach dem Verkauf an die GGG erfolgte eine gründliche Renovierung des gesamten Gebäudetraktes; nach Baubericht wurde dabei an beiden Fassaden der alte Verputz entfernt. Die Dekoration war damit endgültig verloren. Man hatte jedoch – wohl zur Dokumentation kurz vor der Renovierung – Photoaufnahmen von beiden Fassaden anfertigen lassen, die uns heute den authentischen Zustand der Bemalung um 1880 überliefern (Abb. 39-40, 42, 42 a).

Nach Burckhardts Angaben von 1876 war die Malerei partienweise gut erhalten und lediglich stark verschmutzt. Genaueres zum Erhaltungszustand vermerkt Vögelin, der die Dekoration 1881 beschreibt: «... Um so bedauerlicher ist der Zustand der Verwahrlosung, in welchem sich die Malereien gegenwärtig befinden. Zum Theil sind sie durch Abblätterung des Bewurfs defekt geworden, zum Theil geschwärtzt, zum Theil verblü-

chen. Gerade die figürlichen Kompositionen haben am stärksten gelitten, so dass sie nur mit äusserster Mühe sich erkennen lassen.» (Vögelin, 1881, S. 112). Die photographischen Aufnahmen bestätigen diese Beschreibung. Sie zeigen die Malereien in grösstenteils verwittertem und verschmutztem Zustand; einzelne Partien, die durch vorkragende Dächer vor Nässe und Russ geschützter waren, hatten sich besser erhalten als die übrigen (Abb. 42 a). Die architektonische Gliederung der Dekoration war noch gut erkennbar, teilweise bis in feine ornamentale Details; die grösseren Figurengruppen in der Zone des zweiten Geschosses hingegen waren stark korrodiert und abgeblättert und insgesamt am schlechtesten erhalten, möglicherweise auch durch Restaurierungsversuche und Übermalungen, da man diesen Partien der Dekoration wohl die meiste Aufmerksamkeit geschenkt hatte (Abb. 42). Belegt ist nur eine Restaurierung, die im Jahr 1754 von dem Basler Maler Johann Rudolf Awengen ausgeführt wurde, der auch an der Ausbesserung der Rathausdekoration (1759) beteiligt war (Staatsarchiv, Ausgabenbuch der Schmiedenzunft; Heydrich, 1990, Anhang Nr. 37).

Neustücks aquarellierte Wiedergabe der Dekoration wird durch die ca. zwei Jahrzehnte später entstandenen Photos bis in einzelne Details bestätigt. Beide Dokumente können einander teilweise ergänzen; dies gilt insbesondere für die Fassade am Rümelinsplatz. Das Aquarell zeigt hier eine exakt frontal ausgerichtete Gebäudeansicht, die das gemalte Dekorationssystem gleichmässig erfasst (Abb. 38). Die Bemalung war demnach in der Zone des zweiten Geschosses über die ganze Fassade, in der des ersten Geschosses nur an der rechten Fassadenhälfte erhalten. Ursprünglich war sie auch an der linken Hälfte des Geschosses, die in der Aquarellzeichnung so unvermittelt leer erscheint, fortgeführt gewesen: knapp oberhalb des Fensters sind noch Ansätze gemalter Architekturen wiedergegeben, die zweifellos eine Fortsetzung des Dekorationssystems nach unten hin – wohl bis zur Sohlbankhöhe der Fenster – andeuten. Der in den Photos erkennbare Zustand zeigt die Abbruchlinie der Dekoration etwas weiter nach oben gerückt, so dass die Ansätze von Bögen und Konsolen ganz verschwunden oder nur noch knapp zu sehen sind (Abb. 40). Vermutlich war die in diesem Bereich schadhafte gewordene Malerei übertüncht worden. Dies trifft wohl auch für das Figurenpaar in den beiden Wandfeldern oberhalb des Eingangs zu, das bei Neustück noch abgebildet, in der Wiedergabe der Photos jedoch nicht mehr vorhanden ist.

An der Hoffront waren ebenfalls die Zonen des ersten und zweiten Geschosses bemalt (Abb. 41-42 a). Ganz rechts hatte sich eine durch das vorgezogene Dach am äusseren Rand geschützte Partie der Bemalung auffallend gut erhalten (Abb. 42 a). Knapp darunter, in der Zone des ersten Geschosses, fehlt sie bei Neustück gänzlich, während die Photoaufnahme an dieser Stelle noch sehr verblasste Reste von Gesimsen und Segmentgiebeln zeigt (Abb. 42 a). Das gemalte Architektursystem war demnach auch hier fortgeführt gewesen. Für die Erdgeschosszone ist keine Bemalung überliefert; ob sie ursprünglich in das Dekorationssystem einbezogen war, wie Vögelin vermutet, ist für beide Fassaden nicht nachweisbar (Vögelin, 1881, S. 111).

Die Fassade am Rümelinsplatz

Geht man von der sorgfältigen Wiedergabe der Aquarelle aus, so bot sich dem Betrachter das Bild einer differenziert strukturierten gemalten architektonischen Anlage. Die beiden oberen Fenster- und Geschosszonen waren gegliedert und gefasst durch ein System von Gesimsen, Rahmenwerk, Segmentgiebeln und kassettierten Flächen; Giebelfelder, Fensterrahmen und Gesimszonen trugen reiches Dekor, bestehend aus Rollwerk, Vasen und vegetabilischen Rankenformen. An der linken Seite des zweiten Geschosses waren konsolenträgende, über strangförmig gedrehten Säulen aufsitzende Männer- und Frauenfiguren angebracht. Gleichartige Konsolträger, nur entsprechend kleiner, rahmten die beiden kleinen Bildfelder oberhalb des Eingangs. Direkt über dem Eingang erkennt man ein kleines Relief mit den Handwerkszeichen der Schmiedenzunft.

Eingefügt in das System architektonischer und ornamentaler Gliederungselemente, waren die Wandfelder zwischen den Fenstern als Bogenöffnungen gestaltet, die Einblicke in tieferliegende Scheinräume mit verschiedenen Szenerien boten. Die beiden grossen Öffnungen der oberen Geschosszone zeigten Darstellungen zum Schmiedehandwerk, links eine Werkstattszene, rechts zwei Wappenhalter im Harnisch mit dem Zunftwappen. Beide Darstellungen sind in Innenräume mit gewölbter Deckenzone und von geringer räumlicher Tiefe plaziert, an der Werkstattszene links öffnet sich im Hintergrund ein Durchblick auf blauen Himmelsgrund. Vermutlich waren auch die beiden leeren Felder auf der linken Seite des unteren Geschosses als Öffnungen mit Blick auf Innenräume gestaltet gewesen; die bei Neustück aufgenommenen Ansätze einer kassettierten Decke und eines Nischenbogens könnten dies andeuten. In den Bogenöffnungen der beiden kleineren Bildfelder oberhalb des Eingangs befanden sich rechts eine Justitia, links ein junger Mann in Römertracht mit erhobenem Schwert (Justinian ?). Zum Themenkreis des Schmiedehandwerks gehörten ferner die Darstellungen zweier Konsolfiguren auf der rechten Seite, die mit Harnisch und Schleifstein ausgestattet waren und somit auf die Tätigkeit der Harnischmacher und Schleifer, die der Zunft unterstellt waren, verwiesen (Abb. 39 a).

Die vier verbleibenden schmalere Wandfelder an der oberen Geschosszone hatten sämtlich reine Architekturszenerien zum Gegenstand, Ausblicke auf galerienbekrönte Kolonnaden und Loggien und kleine, ausschnittshafte Stadtprospekte vor blauem Himmelsgrund. Eine Detailaufnahme vom äusseren Bereich der Fassade zeigt eine Sicht auf zierliche, bis in feine Einzelheiten von Kapitellen, Balustraden und Mauerwerk gestaltete Stadtgebäude (Abb. 40). Die übrigen, in den Aufnahmen nur mühsam erkennbaren Architekturprospekte stellten Kolonnaden mit umlaufenden Galerien und Loggienbauten dar; ganz rechts ist in der Bogenöffnung eine Ruinenarchitektur angedeutet (Abb. 39 b).

Die Fassade zum Hof

An der Hoffront befand sich analog zur Platzfront ein gleichartiges gemaltes Dekorationssystem: eine architektonische Gliederung in der vorderen Ebene der Fassade, die

sich auf den Wandfeldern zwischen den Fenstern zu Scheinräumen und Durchblicken öffnete (Abb. 41). Auch hier schloss die Anlage gemäss den vorgegebenen Fensterintervallen sechs einzelne Bildfelder ein. Die beiden figürlichen Darstellungen sind bei Neustück aufgrund des entfernteren Blickpunktes sehr kleinteilig und nurmehr summarisch erfasst; auf den Photos sind sie nicht mehr lesbar (Abb. 42). Nach Vögelin und Burckhardt fügten sich beide Darstellungen in den Themenkreis zur Illustration des Schmiedehandwerks: (links) Venus in der Schmiede des Vulkan und (rechts) Thetis verlangt von Vulkan die Waffen für ihren Sohn Achill (Vögelin, 1881, S. 111; Lienhard, 1955, S. 56). Eine weitere Szene zu diesem Themenkreis befand sich an dem rechts an die Hoffassade anschliessenden Flügelbau, der im 18. Jahrhundert erweitert worden war. Sie schilderte eine im 15. und 16. Jahrhundert häufig dargestellte Legende aus dem Leben des Hl. Eligius, des Schutzpatrons der Schmiede. Sowohl Burckhardt als auch Vögelin vermuten, dass dieses Bild, das ausserhalb des Zusammenhangs der übrigen Bemalung stand, vor der Entstehung der Fassadendekoration angebracht worden war. Die übrigen Bildfelder wiesen in den Bogenöffnungen – wie an der Fassade zum Rümelinsplatz – Ansichten von Architekturszenen auf. Das gut erhaltene Beispiel rechts aussen zeigt einen Gebäudeausschnitt mit mächtiger Pfeilerkolonnade und vasengeschmückter Galerie (Abb. 42 a).

Datierung

Weder zur Entstehung noch zum Künstler der Fassadendekoration gibt es Hinweise. Burckhardt datiert die Malereien zum Ende des 16. Jahrhunderts und führt zum Vergleich die Dekorationen Hans Bocks d. Ä. an; Vögelin erweitert die Datierungszeitspanne bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts, ohne weitere Vergleiche anzugeben (Lienhard, 1955, S. 56; Vögelin, 1881, S. 111). Bocks Fassadenentwürfe aus den Jahren 1571-73 (Kat.Nr. 8-12) bieten kaum Vergleichsmöglichkeiten; Ähnlichkeiten in der Anlage der Scheinarchitektur finden sich allenfalls bei der 1608-11 entstandenen Dekoration der Rathausfassaden (Kat.Nr. 17). Der Schmiedenzunft-Dekoration motivisch verwandt ist die Bemalung am Haus «Zum Löwenzorn» (Kat.Nr. 15). Hier wie dort erscheint als wichtiges – am «Löwenzorn» sogar als beherrschendes – Gestaltungsmerkmal das Motiv der leeren Architekturszenen, deren offene Säulenhallen und Loggienbauten unmittelbar vergleichbar sind. Ähnliche Motive finden sich ferner an den Intarsien des Täfersaals im Haus «Zum Löwenzorn» und an der Vertäfelung des Bläserhofs, die beide um 1560 datiert werden können und mit Augsburger Beispielen aus der gleichen Zeit verwandt sind (Bürgerhaus, 1930, S. 29; ebenda, 1926, S. 46). Die Schmiedenzunft-Dekoration dürfte etwas später anzusetzen sein als die genannten Intarsienbeispiele. Architekturen und vor allem Ornamentformen mit vegetabilisch-lappigem Rankenwerk, Masken und gedrehten Säulen verweisen eher auf die Zeit um 1600 oder auch etwas später.

Quellen und Literatur

Staatsarchiv Basel, Repertorium des Archivs E.E. Zunft zu Schmieden. I. Regesten der Urkunden 1361-1688, Schmiedenzunft 45 a; Ausgabenbuch I. 1635-1790, Schmiedenzunft 48; Umbau und Neubau der Schmiedenzunft 1887-1891. Privatarhive 146, A 18,2; Denkmalpflege Basel, Schmiedenhof; Vögelin, 1881, S. 111-112; Lienhard, 1955; Wanner, 1970, S. 7-22

Nr. 17

Rathaus Basel, Marktplatz

Abb. 43-47

Hans Bock der Ältere (1550/52 – 1624)

1608-1609 Bemalung der Marktfassade und dreier Hoffassaden mit Scheinarchitektur, Figuren und szenischen Darstellungen; Original an der Hoffassade des Vorderhauses freigelegt und partienweise erhalten; an den übrigen Fassaden Neubemalungen aus den Jahren 1901-1903.

Entstehung und Geschichte der Dekoration

Die Bemalung des Basler Rathauses ist die einzige sowohl dokumentarisch belegte als auch – zu Teilen – erhaltene Fassadendekoration Hans Bocks des Älteren: Zum Spätwerk Bocks gehörig, entstand sie ca. 40 Jahre nach den Rissen aus seiner Jugendzeit (Kat.Nr. 8-12).

Geschichte und Darstellungen der Malereien erfuhren durch Baer erstmals eine ausführliche Behandlung (Kdm. Basel-Stadt, I, 1923, S. 609-624). Die 1990 erschienene monographische Arbeit Heydrichs befasst sich nunmehr eingehend mit den Auftragsumständen der Dekoration, vor allem aber mit ihren späteren Übermalungen und Restaurierungen, die auf der Basis der Untersuchungsergebnisse der letzten Restaurierung (1978-1983) betrachtet werden. Zwei weitere Abschnitte sind der Maltechnik und der Rekonstruktion des Bildprogramms gewidmet (Heydrich, 1990; zur Bibliographie s. ebenda, S. 30/31, Anm. 1-10; im Anhang werden sämtliche die Bemalung und Restaurierungen betreffenden Quellen aufgeführt). Die folgende Zusammenfassung stützt sich im wesentlichen auf diese Untersuchungen.

Das grosse Auftragswerk umfasste die Schauseite zum Marktplatz hin und drei Hoffassaden des Rathauskomplexes sowie mehrere Wandbilder in der Torhalle und in der Galerie desselben. Bock erhielt den Auftrag vom Rat der Stadt vermutlich zu Beginn des Jahres 1608, kurz nach der Fertigstellung des neuen Kanzleiflügels, der sich links seitlich an das ältere Rathausgebäude anschliesst. Dieser Erweiterungsbau, der die Marktfassade des ursprünglichen Baus aus den Jahren 1505-11 um zwei Fensterachsen

verbreiterte, machte eine neue, übergreifende Dekoration notwendig; auch mochte die alte Farbfassung aus der Erbauungszeit dem Anspruch eines repräsentativen Sitzes der Stadtregierung wohl nicht mehr genügen. Die Bemalung der Marktfassade und der drei Hoffassaden (Rückwand des Vorderhauses, Fassade des Hinterhauses und Kanzleiflügel) erfolgte in der Zeit von 1608-1609 unter der Mitarbeit der Söhne Hans Bocks (Heydrich, 1990, Anhg. Nr. 2-9). Entwürfe sind nicht erhalten; eine «Vysierung» wird jedoch von Bock selbst in einer seiner Bittschriften an den Rat erwähnt (Heydrich, 1990, Anhg. 21). Sämtliche Malereien wurden in Öltechnik ausgeführt.

Die erste umfassende Restaurierung der Fassaden fand in den Jahren 1710-11 statt. Unter Beibehaltung der originalen Anlage wurden die Malereien teils partiell, teils gänzlich in barocker Farbgebung übermalt, wobei Architekturformen im Sinne des Zeitgeschmacks geringe Abwandlungen erfuhren (Heydrich, 1990, Anhg. 27-31). Eine völlige Neubemalung wurde im Jahre 1827 im Gefolge grösserer Umbauten vorgenommen. Die Fassaden erhielten eine Dekoration im neugotischen Stil des frühen 19. Jahrhunderts, die sich an der Marktfassade noch an Bocks Anlage orientierte, die Hoffassaden jedoch gänzlich veränderte (Abb. 44). Die Erweiterung und Neufassung des Rathauskomplexes von 1900-1903 brachte schliesslich den grössten Eingriff für die Malereien. An der Marktfassade wurde die gesamte Bemalung aufgrund ihres zu schadhaft befundenen Zustandes abgeklopft und durch eine neue Dekoration in Mineralfarbe ersetzt. Sie kopiert zu Teilen das Architektursystem und die ornamentale Gestaltung der Bock'schen Dekoration, die vor der Entfernung des Putzes untersucht und partiell durch Pausen aufgenommen worden war. Die Figuren der Galerie und der Fries links oberhalb des Erdgeschosses gehen auf die gotisierende Fassung des 19. Jahrhunderts zurück; die leuchtend bunte Farbigkeit entspricht nicht dem Original, dessen stumpfere Farbgebung uns heute an der Hoffassade des Vorderhauses überliefert ist (Abb. 46). Hier wurde Bocks Malerei damals aufgrund des besseren Erhaltungszustandes freigelegt und neugefasst bzw. wiederum übermalt. An der Hoffassade des Kanzleiflügels hingegen konnte man nur auf sehr geringe Reste des Originals zurückgreifen; sie erhielt wie die Marktfassade eine Neubemalung in Anlehnung an die architektonische und figurale Gestaltung der erhaltenen originalen Partien. Die dritte der von Bock bemalten Fassaden verschwand mit dem Abriss des alten Hinterhauses im Jahr 1900 und wurde durch einen Neubau mit moderner Dekoration ersetzt.

Die in den Jahren 1978-83 erfolgte umfassende jüngste Restaurierung beschränkte sich bei der Marktfassade und Kanzleifassade auf eine Reinigung der Malereien der Jahrhundertwende. An der Hoffassade konnte die Übermalung dieser Zeit entfernt und das Original Bocks wieder freigelegt werden; Fehlstellen wurden retuschiert und teilweise ergänzt, die im Bereich der Scheinarchitekturen noch vorhandenen Übermalungen des achtzehnten Jahrhunderts wurden belassen. Der erhaltene Bestand an originaler Fassadendekoration aus den Jahren 1608-1609 beschränkt sich heute mithin auf die Hoffassade des Vorderhauses, an der allein Anlage und Farbgebung der Bemalung Hans Bocks beurteilt werden kann.

Die Marktfassade

Bis zur Erweiterung des Marktplatzareals in den achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts befand sich der Standort des Rathauses an der nordöstlichen Ecke des Platzes; ca. ein Viertel der Fassadenfront ragte in die seitlich einmündende Sporengasse. Der «Prospekt des Kornmarckts zu Basel» von M. Jakob Meyer von 1651 zeigt die Front um eine Fensterachse verkürzt und etwas weiter in den Platz hineingerückt (Abb. 43). Er ist die einzige der älteren Ansichten, die – summarisch umrissen – die Dekoration Hans Bocks wiedergibt: unterhalb des durchlaufenden Fensterbankgesimses am zweiten Stock läuft eine Balustergalerie über die Breite der Fassade, überschritten von dem vorkragenden Uhrgehäuse. Jeweils über dem mittleren, erhöhten Teil der Staffelfenster am ersten Stock sieht man spitzgieblige Bekrönungen; die Bögen der drei Eingangstore tragen Schilde mit dem Basler Stadtwappen. Hinter der Balustrade sind beiderseits der Uhr Speerträger mit Wappenschilden erkennbar. Die übrigen der angedeuteten Figuren lassen sich nicht bestimmen, doch kann mit Bestimmtheit vermutet werden, dass es sich bei der Gestalt links zwischen den Fenstern des ersten Stocks um eine Justitia handelt, die für die Marktfassade überliefert ist. Ein im Jahr 1825 – zwei Jahre vor der gotisierenden Bemalung – verfasstes Verzeichnis führt die damals noch vorhandenen Darstellungen der Fassaden auf (Heydrich, 1990, Anhg. 47). Es nennt für den unteren Teil der Marktfassade Geniefiguren mit Palmenzweigen, eine sitzende Justitia mit Schwert und Gesetzestafeln und einem schlafenden Soldaten an der Seite der Wachstube. Auf der Galerie werden zwei Schildhalter mit Hellebarden und mehrere andere Figuren und Figurengruppen aufgezählt, deren Bestehen weder an dem Stich von 1651 noch an den 1901 aufgenommenen Resten der originalen Malerei nachprüfbar ist. Durch die Pausen der Jahrhundertwende ist gesichert, dass über den Eingangstoren beidseitig gelagerte Viktorien angebracht waren, analog zur Gestaltung der Tore an der Rückwand zum Hof (Abb. 45). Sie wurden offensichtlich bei der gotisierenden Fassung von 1927 übernommen, ebenso wie die thronende Justitia, deren Zugehörigkeit zum Figurenbestand der Dekoration Bocks zwar nicht belegt, aus dem programmatischen Kontext einer Rathausdekoration aber mit grosser Wahrscheinlichkeit angenommen werden kann. Die Farbigkeit der Marktfassade darf man sich – dies gilt zumindest für die Architekturteile und die Viktorien – entsprechend dem erhaltenen Original an der Hoffassade vorstellen.

Die Hoffassade des Vorderhauses

Bei der letzten Restaurierung konnte hier mittels Sondierungsuntersuchungen eine ältere, unter der Malerei Hans Bocks liegende Bemalung – ebenfalls eine Ölmalerei – festgestellt und zeichnerisch rekonstruiert werden (Abb. 46). Es handelt sich um die erste Farbfassung des 1511 vollendeten Baus des Vorderhauses. Sie wird heute dem Maler Hans Franck zugeschrieben, der in den Jahren 1510-11 für die Bemalung des Rathauses bezahlt wurde (Heydrich, 1990, S. 15 u. 31, Anm. 20). Reste dieser Bemalung waren schon 1901 bei der Untersuchung der Marktfassade entdeckt worden; den Berichten zufolge sollen dort auch Figuren erkennbar gewesen sein (Riggenbach, 1932, S. 517 ff.;

Heydrich, 1990, S. 71). An der Hoffassade des Vorderhauses beschränkte sich die Dekoration auf eine Hervorhebung der architektonischen Anlage: Wandpfeiler und Torbögen waren in dunklem caput mortuum mit aufgemalten weissen Fugen gefasst, die Mauerfläche über den Bogenöffnungen in leicht hellerem Ton mit ebenfalls weissem, waagrecht laufendem Fugenwerk. Die Rahmung der Fenster und des Uhrgehäuses bestand aus einer schlichten Einfassung mit dem helleren caput mortuum-Ton, an den Staffelfenstern bereichert durch rote und schwarze Bänder und kleine schwarze Bogenfriese. Die Wandfläche der beiden oberen Geschosse mit dem grossen leeren Feld auf der linken Seite war weiss getüncht.

Die fast hundert Jahre später entstandene Dekoration Hans Bocks ist, wie die Untersuchungen ergaben, direkt über dieser älteren Bemalung angelegt worden; ein transparenter Ölauftrag bildete die Grundierung. Der jetzige restaurierte Zustand gibt die architektonische Anlage mit den Figuren und der rechten grossen Bildszene vollständig wieder; ergänzende Retuschen finden sich vor allem an der Figur des Mars rechts oben und im Bereich der Bildszene, die nur sehr schadhaft erhalten ist (Abb. 46). Die Farbigkeit im oberen und unteren Teil der Fassade entspricht weitgehend dem Original: die Scheinarchitekturen zeigen ein dunkles caput mortuum, die Wandfelder eine hellgraue Marmorierung; die lagernden Viktorien über den Torbögen und die Figuren in Nischen sind bronzefarben, die Bildszene buntfarbig angelegt. An den Scheinarchitekturen zwischen dem ersten und zweiten Stock hebt sich die rosafarbene Übermalung von 1710/11 deutlich ab (bei der die ursprünglich runden Baluster eine eckige Form erhielten). Die Dekoration ist wie folgt gegliedert: wie an der Marktfassade geben zwei durchlaufende Fensterbankgesimse eine Teilung in drei Geschosszonen vor. Unterhalb der Fenster des zweiten Stocks ist eine konsolengestützte Galerie angebracht, die Staffelfenster darunter tragen Spitzgiebel und Voluten. Über der Galerie und oberhalb des Bildfeldes sind die Wandfelder zwischen den Fenstern zu Nischen ausgebildet, in denen die bronzefarbenen Figuren dreier antiker Gottheiten Platz finden: links Saturn, dessen Gestalt durch das darunterbefindliche Bildfeld überschritten wird, rechts Jupiter und Mars. Das sog. Richterbild, dessen Darstellung im letzten Jahrhundert nicht mehr gedeutet werden konnte, zeigt einen thronenden Herrscher innerhalb einer Säulenhalle; es gibt nach Heydrich das zur Gerechtigkeitsthematik der Rathäuser zählende «Urteil des Kambyses» wieder, ein grausames, die Durchsetzung unerbittlichen Rechtssinns demonstrierendes Beispiel (Heydrich, 1990, S. 94). Saturn, Jupiter und Mars gehören zu einem Planetenzyklus, dessen Darstellungen uns durch das Verzeichnis von 1825 überliefert sind. Demnach befanden sich an der Fassade des rechts anschliessenden Kanzleiflügels die Figuren von Venus, Merkur, Apollon und Diana, die den Zyklus vervollständigten (Heydrich, 1990, Anhg. Nr. 47).

Die Hoffassade des ehemaligen Hinterhauses

Das noch aus dem 15. Jahrhundert stammende Hinterhaus wurde im Zuge der Um- und Neubauten im Jahr 1900 abgebrochen und durch ein neues Gebäude ersetzt. Vor dem

Abbruch waren auch hier Untersuchungen an der Fassade vorgenommen und eine überlebensgrosse Christophorusfigur aufgedeckt worden (Riggenbach, 1932, S. 520-522), Abb. 398). Sie erstreckte sich auf der Höhe des zweiten Geschosses in der Fassadenmitte, also genau an jener Stelle, auf die Bock später einen Fährnrich setzte. Das Verzeichnis von 1825 nennt einen «Pannermeister an der vorderen Face des hinteren Hauses» (Heydrich, 1990, Angh. Nr. 47). Eine um 1824 entstandene Skizze von Jakob Christoph Bischoff zeigt die Ansicht des Hintergebäudes mit dem Fährnrich an der bezeichneten Stelle (Abb. 47). Sie gibt darüberhinaus in zarter, aber detaillierter Aufnahme die architektonische Gliederung der Fassade wieder, die sich damals noch in weitgehend originaler Anordnung befunden haben musste: eine Scheinarchitektur analog zur Hoffassade des Vorderhauses mit durchlaufenden Gesimsen, Balustergalerie und Spitzgiebeln über den Fenstern der ersten beiden Geschosse und geschwungenen Giebeln über den Fenstern im obersten Geschoss. Kräftige Säulen – im Erdgeschoss dorischer, im darüberliegenden ionischer Ordnung – scheinen als zusätzliches Gliederungselement eingesetzt gewesen zu sein. Mit Ausnahme des Fährnrichs war die Dekoration hier offenbar auf architektonische Elemente beschränkt.

Literatur

Riggenbach, Kdm. 3, Basel-Stadt I, 1932, S. 517-522; Baer, Kdm. 3, Basel-Stadt I, 1932, S. 609-624; Maurer, Kdm. 3, Basel-Stadt I, 1971, S. 776; Rathaus, Dokumentation der Restaurierung 1977-83, Heydrich 1990



Abb. 1
«Prospect des Kornmarckts zu Basel.» Radierung von M. Jacob Meyer. 1651. Staatsarchiv Basel. Ausschnitt

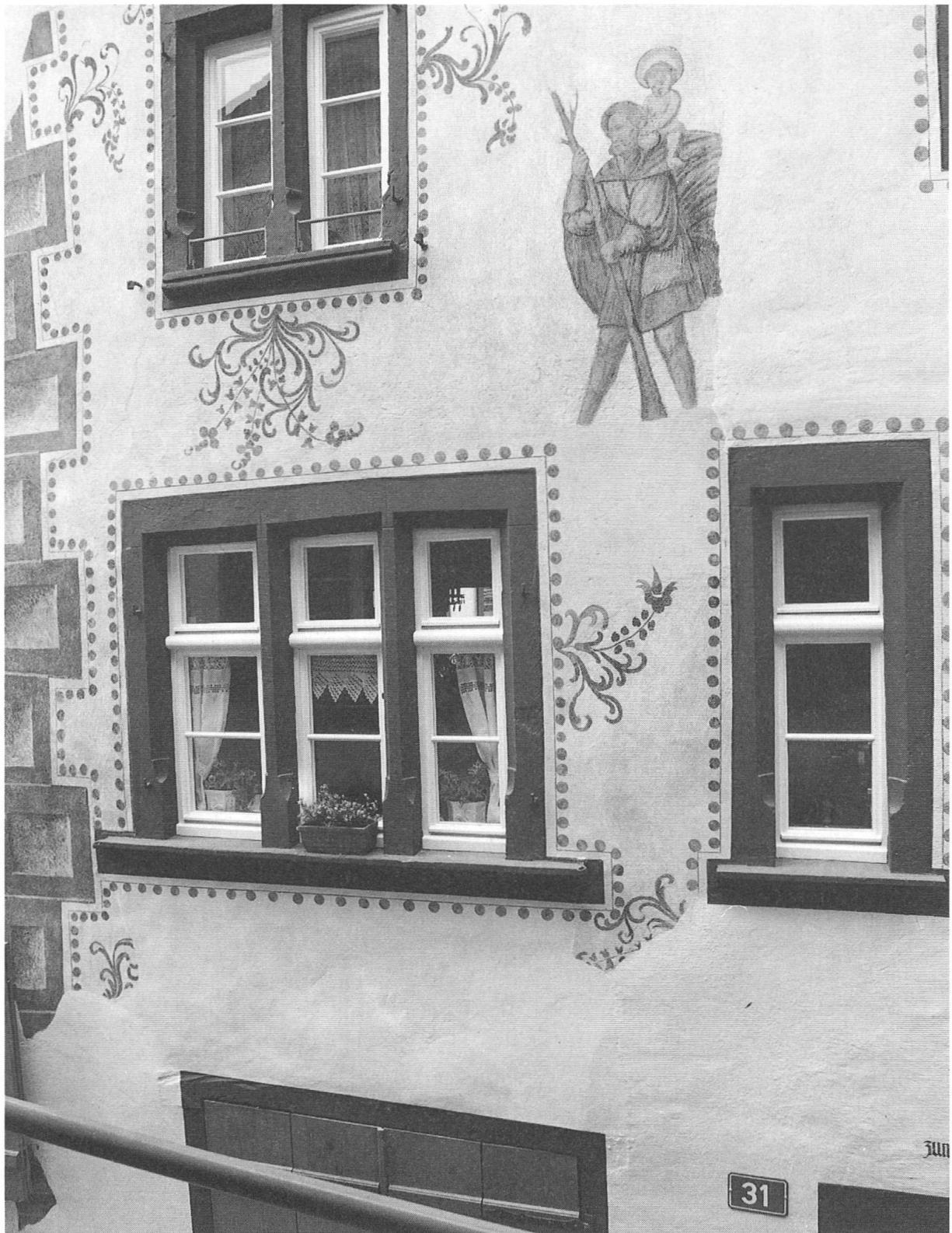


Abb. 2, Kat. Nr. 1
Haus «Zum großen Christoffel», Imbergässlein 31. Fassadenbemalung ca. 2. Hälfte 15. Jahrhundert.
Zustand nach der Restaurierung 1980/81.



*Abb. 2a, Kat. Nr. 1
Haus «Zum großen
Christoffel». Zustand nach der
Freilegung 1980. Detail.*



*Abb. 2b, Kat. Nr. 1
Haus «Zum großen
Christoffel». Zustand nach der
Freilegung 1980. Detail.*



*Abb. 3
Innenhof Augustinergasse 8. Fassadenbemalung ca. 1. Hälfte 16. Jahrhundert. Zustand nach
Freilegung und Putzergänzung.*

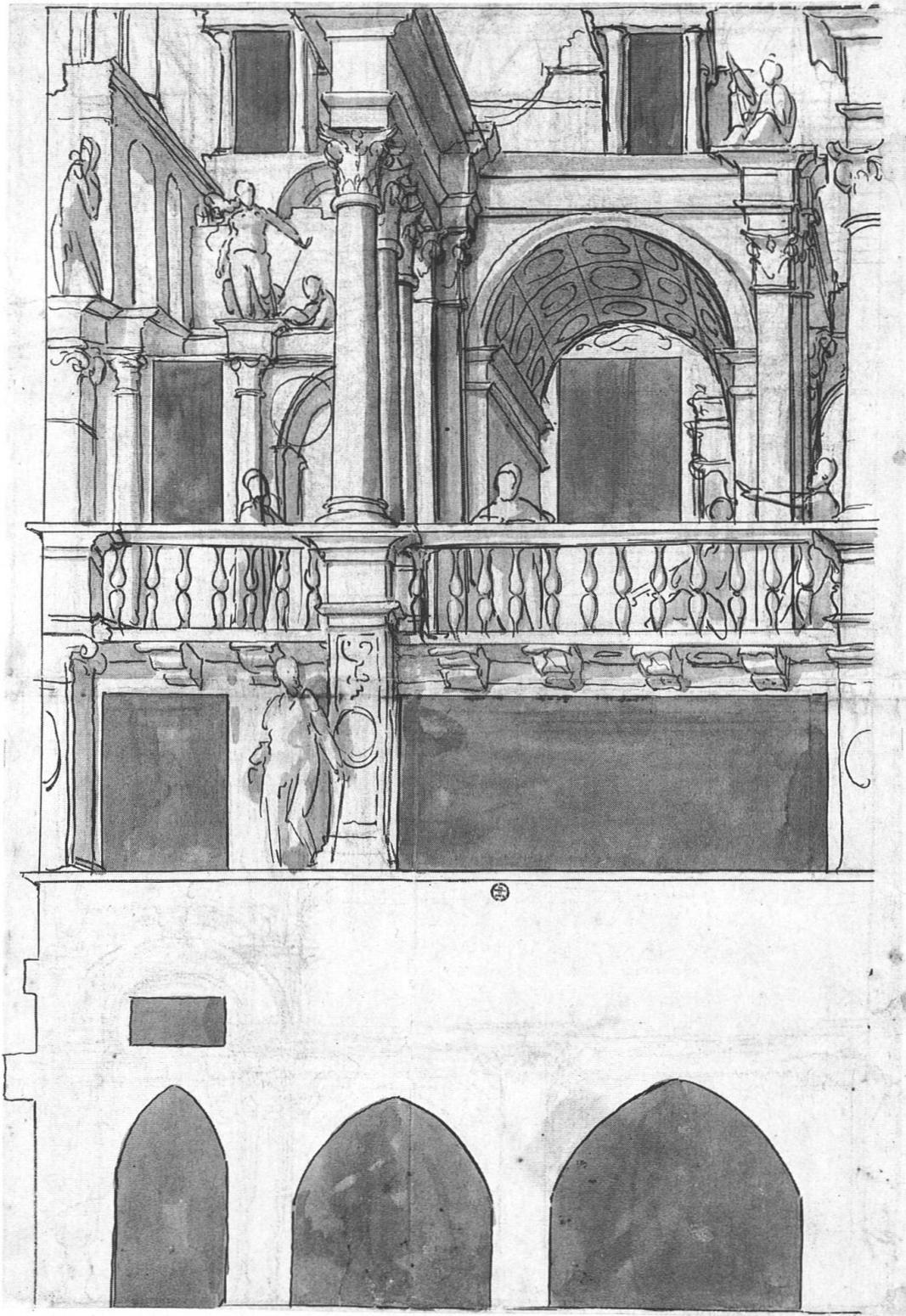


Abb. 4, Kat. Nr. 2

Hans Holbein der Jüngere, Entwurf für die Fassade an der Eisengasse am Haus «Zum Tanz»
(Eisengasse 20, abgerissen). Um 1520. Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett.

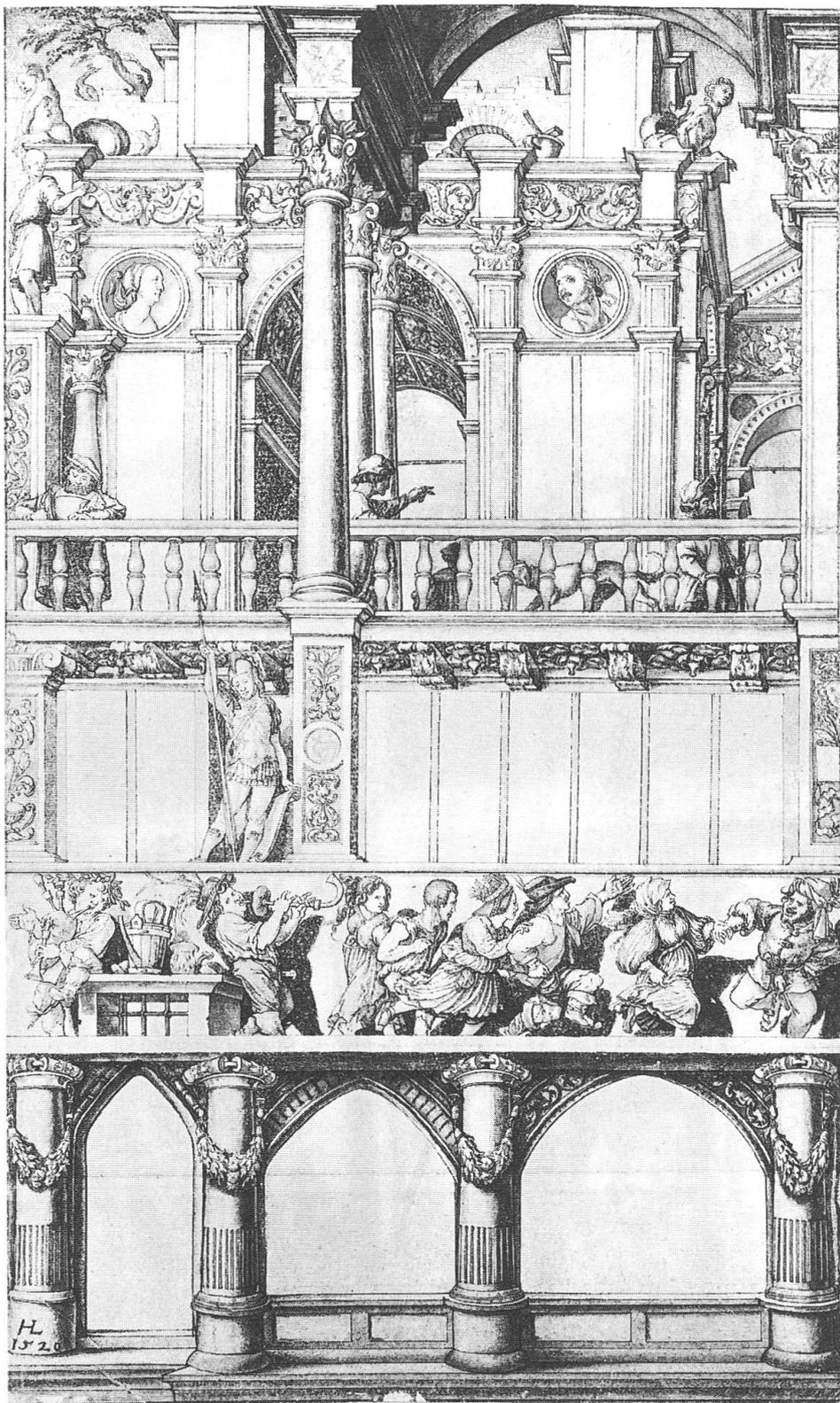


Abb. 5, Kat. Nr. 3

Hans Holbein der Jüngere, Entwurf für die Fassade an der Eisengasse am Haus «Zum Tanz». Kopie. Um 1600. Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett.

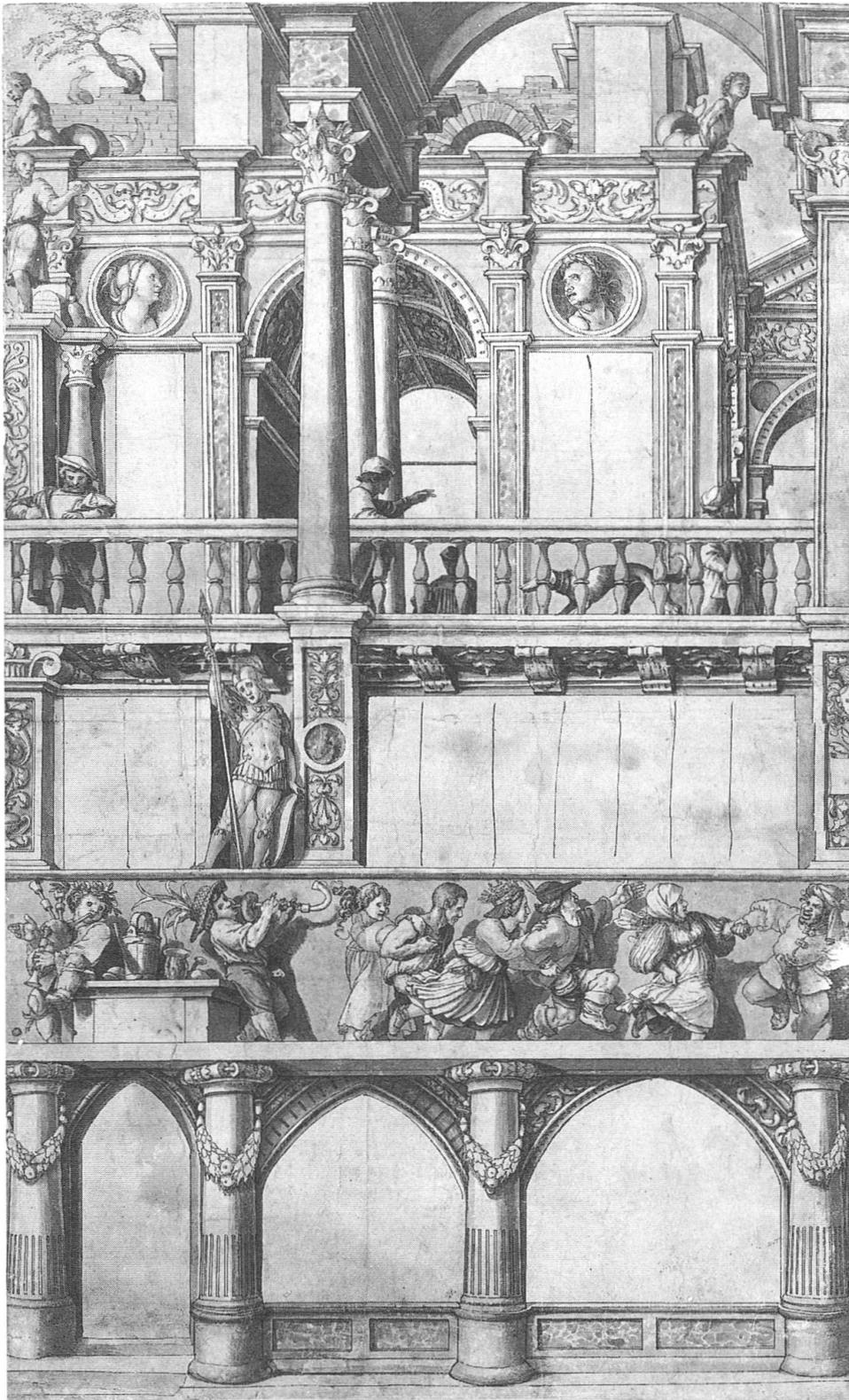


Abb. 6
Hans Holbein der Jüngere, Entwurf für die Fassade an der Eisengasse am Haus «Zum Tanz». Kopie.
Ca. 2. Drittel 16. Jahrhundert. Berlin, Staatl. Museen Preuß. Kulturbesitz, Kupferstichkabinett.

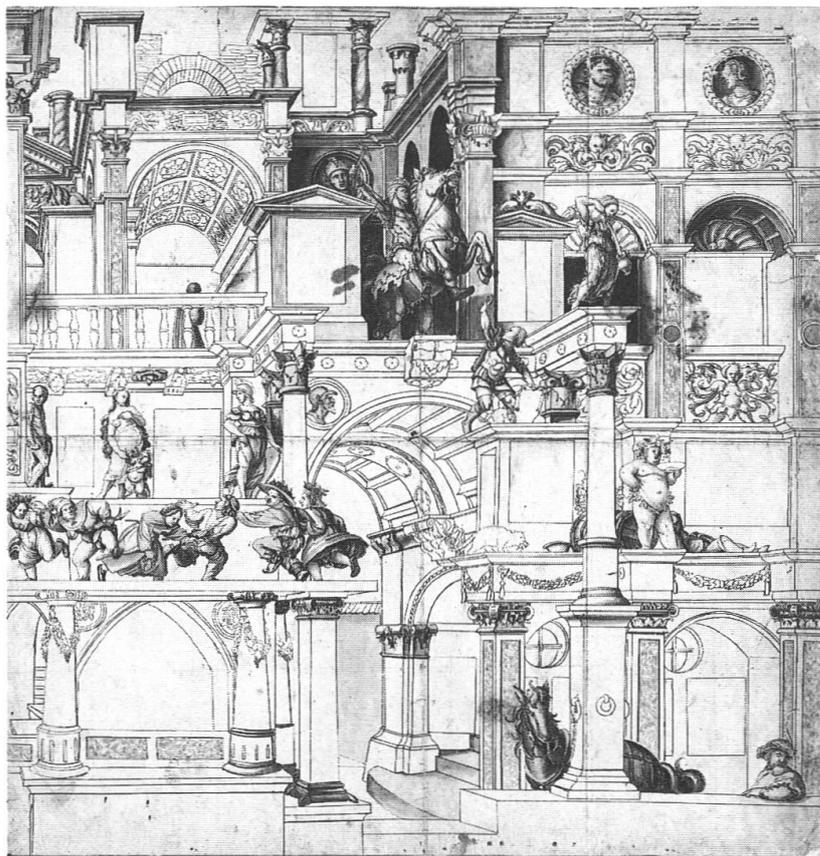


Abb. 7, Kat. Nr. 4
 Hans Holbein der Jüngere,
 Entwurf für die Fassade am
 Tanzgässlein am Haus
 «Zum Tanz». Kopie.
 Ca. 2. Drittel 16. Jahrhundert.
 Öffentliche Kunstsammlung
 Basel, Kupferstichkabinett.

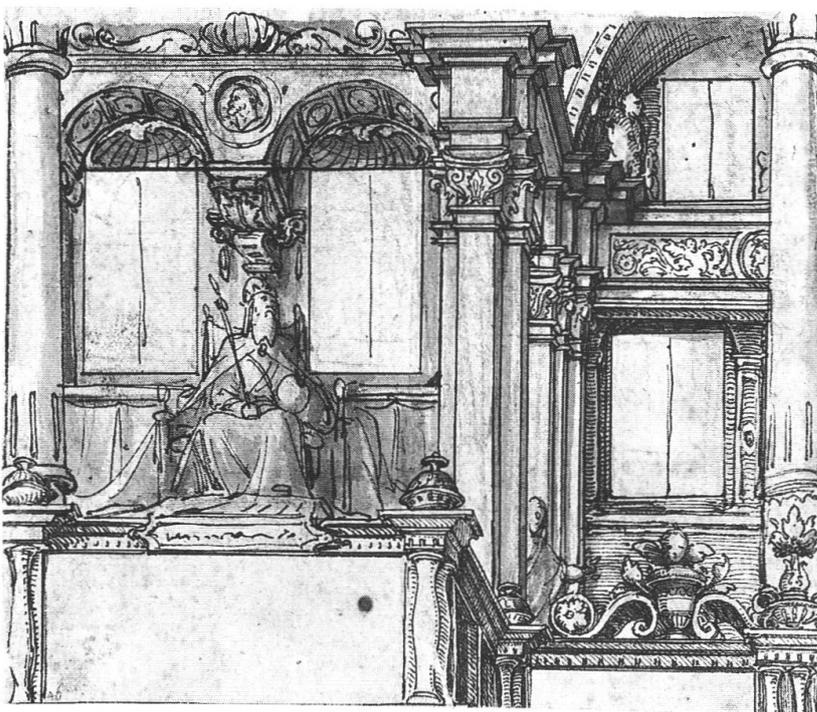


Abb. 8, Kat. Nr. 5
 Hans Holbein der Jüngere,
 Entwurf für eine Fassaden-
 dekoration mit thronendem
 Kaiser. Um 1520. Öffentliche
 Kunstsammlung Basel,
 Kupferstichkabinett.

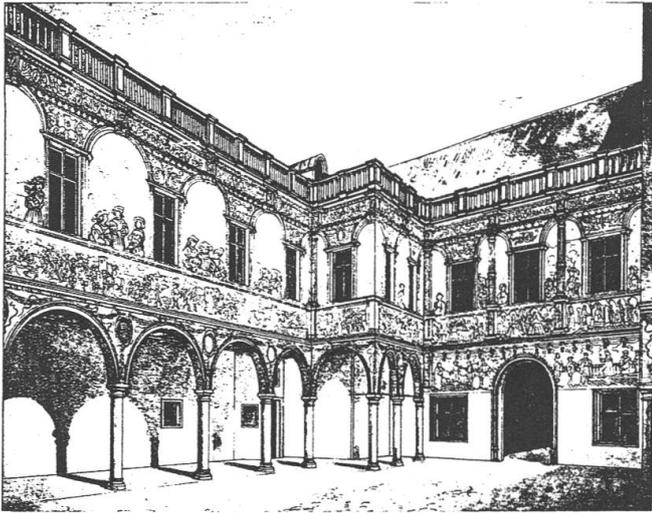


Abb. 9
Augsburg, Haus Maximilianstrasse 36 (Fuggerhaus
am Weinmarkt), Damenhof. Rekonstruktion der
Bemalung von 1515 durch Julius Groeschel (1888).

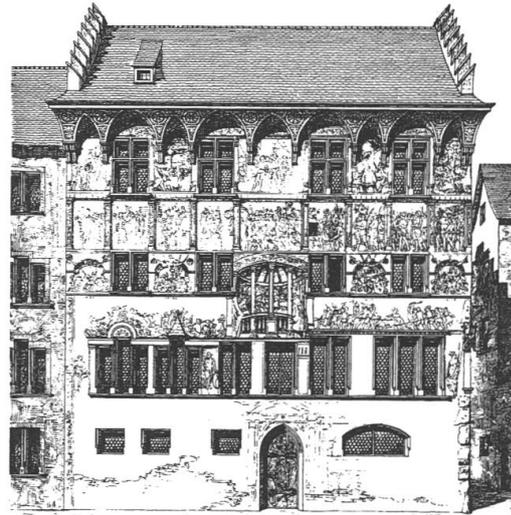


Abb. 10
Luzern, Hertensteinhaus (1825 abgerissen).
Rekonstruktion der Bemalung von
Hans Holbein d.J. (ca. 1518) durch
Heinrich Alfred Schmid (1948).

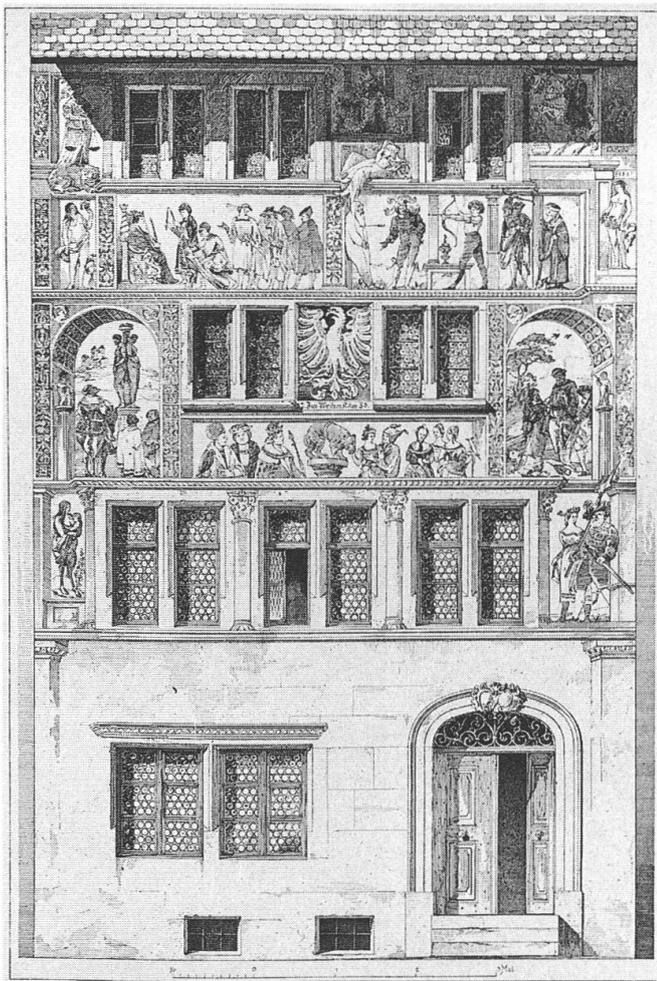


Abb. 11
Stein am Rhein, Marktplatz.
Haus «Zum Weißen Adler».
Fassadendekoration ca. 1520–30.
Thomas Schmid zugeschrieben.
Holzschnitt nach Photographie der
Fassade um 1870.

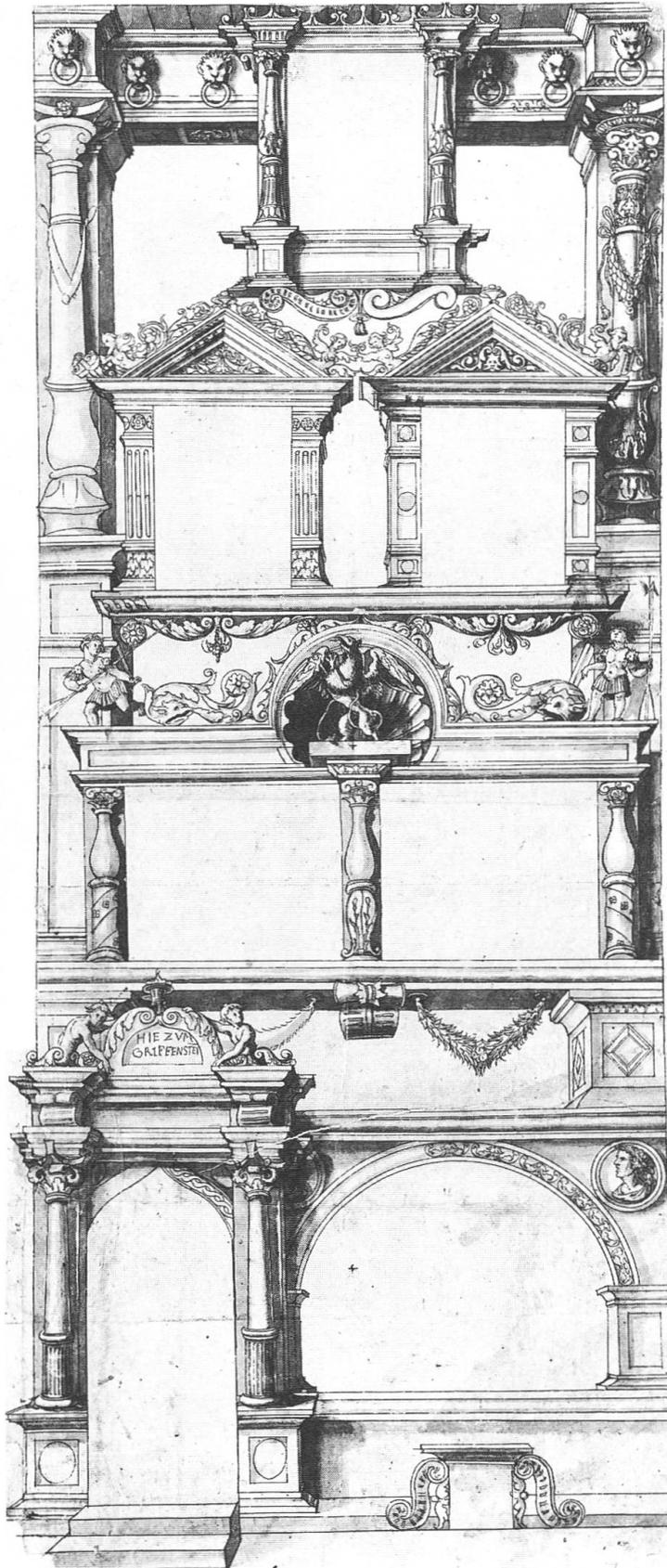


Abb. 13
 Haus «Zum Greifenstein»,
 Stadthausgasse 20.

Abb. 12, Kat. Nr. 6
 Entwurf für Hausfassade mit Greif.
 Ca. 2. Drittel 16. Jahrhundert.
 Öffentliche Kunstsammlung Basel,
 Kupferstichkabinett.

*Abb. 14a, Kat. Nr. 7
Spalenhof. Hoffassade. Wandbild mit Justitia.
1564/66.*



*Abb. 14, Kat. Nr. 7
Spalenhof, Spalenberg 12.
Hoffassade.*

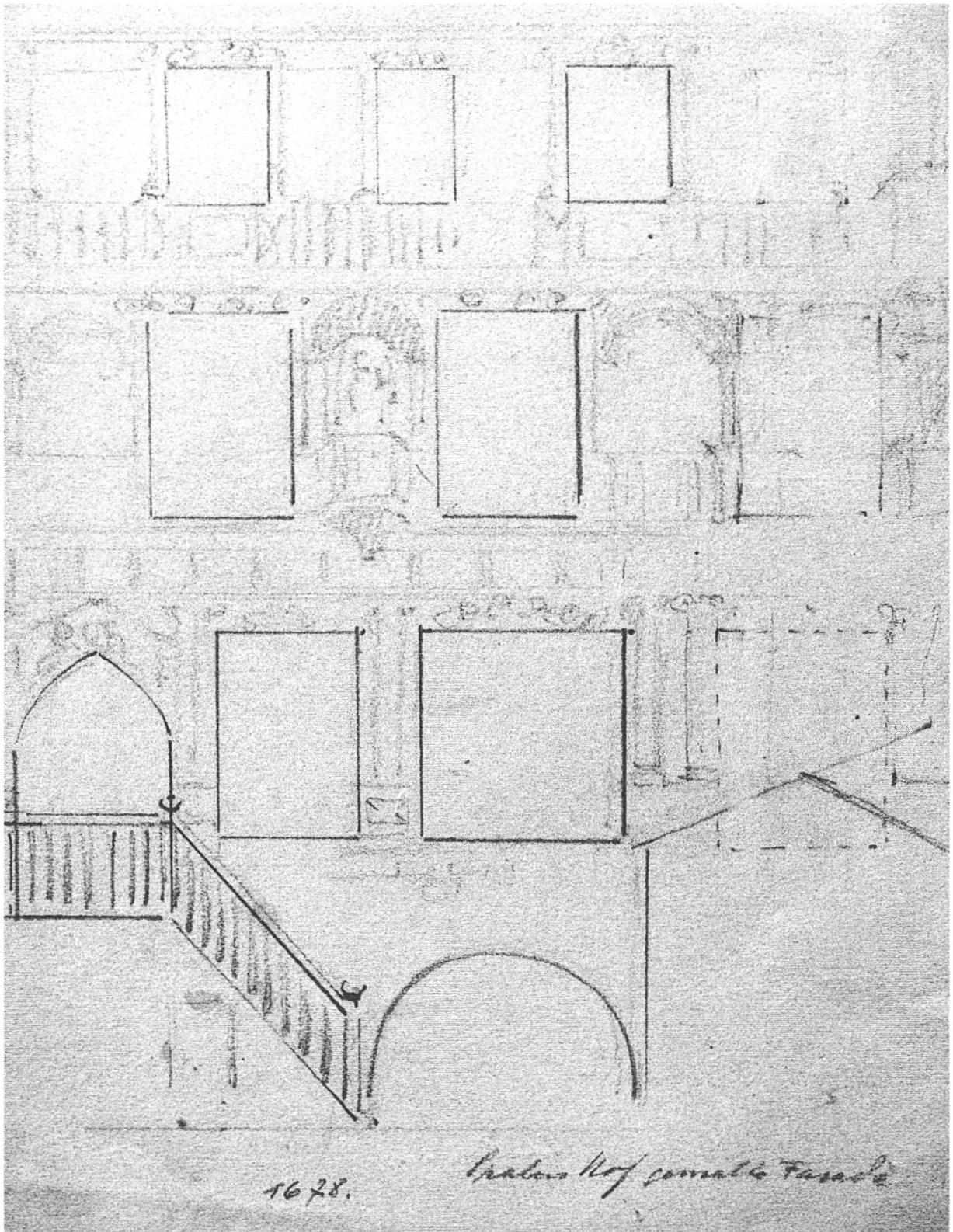


Abb. 15, Kat. Nr. 7
Spalenhof. Skizze der Hoffassade mit Andeutung des gemalten Dekorationssystems.
Von Alfred Peter. 1918. Stadt- und Münstermuseum Basel.

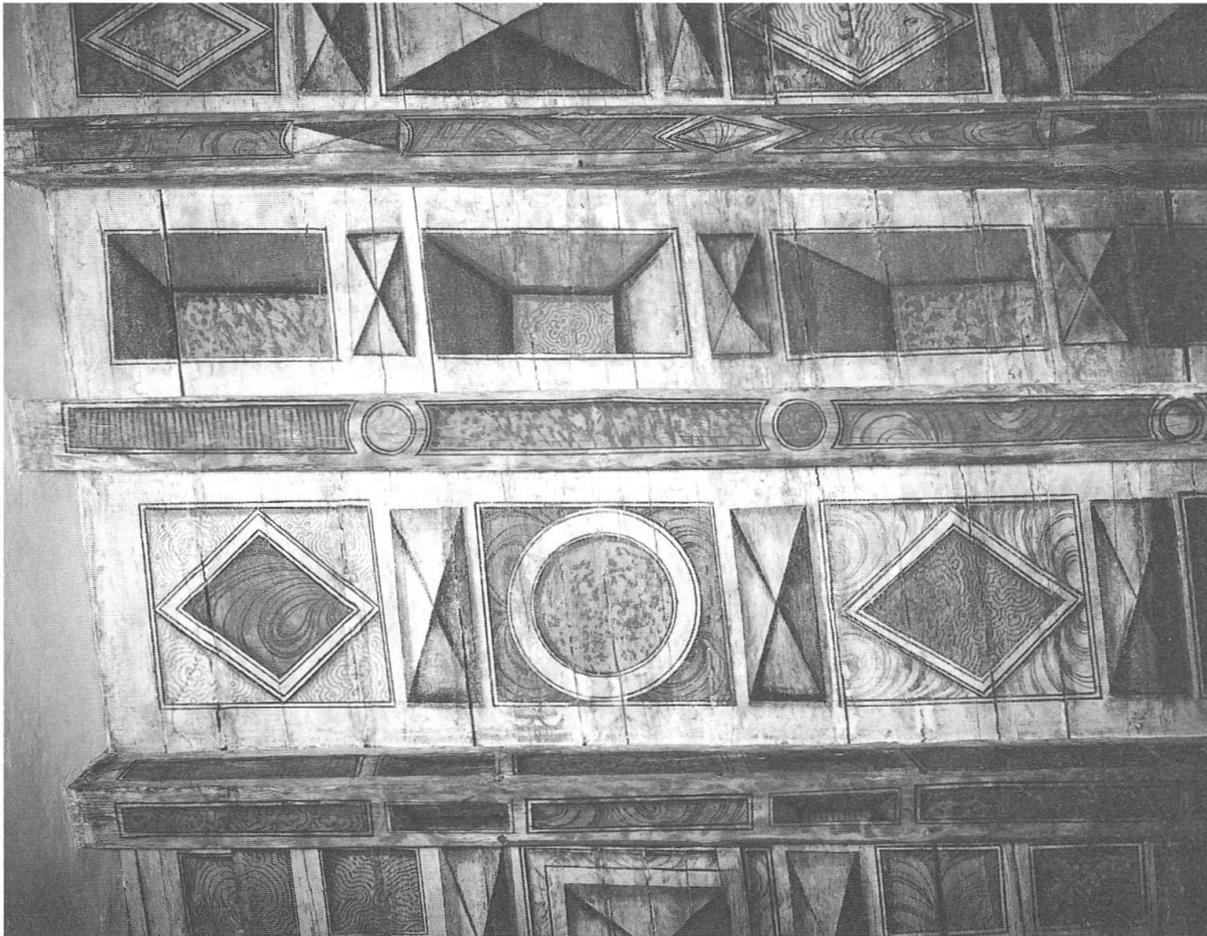
Abb. 16, Kat. Nr. 7
 Spalenhof. Skizze des Justitia-Wandbildes.
 Von Alfred Peter. 1918.



Abb. 17, Kat. Nr. 7
 Spalenhof. Skizze des Eingangsportals an
 der Hoffassade mit Malerei-Fragmenten.
 Von Alfred Peter. 1918. Stadt- und Münster-
 museum Basel.



Abb. 18, Kat. Nr. 7. Spalenhof. Hoffassade. Zustand nach Freilegung des Wandbildes 1959/60.



*Abb. 19
Spalenhof. Kaisersaal. Detail der Deckenbemalung von 1564/66.*



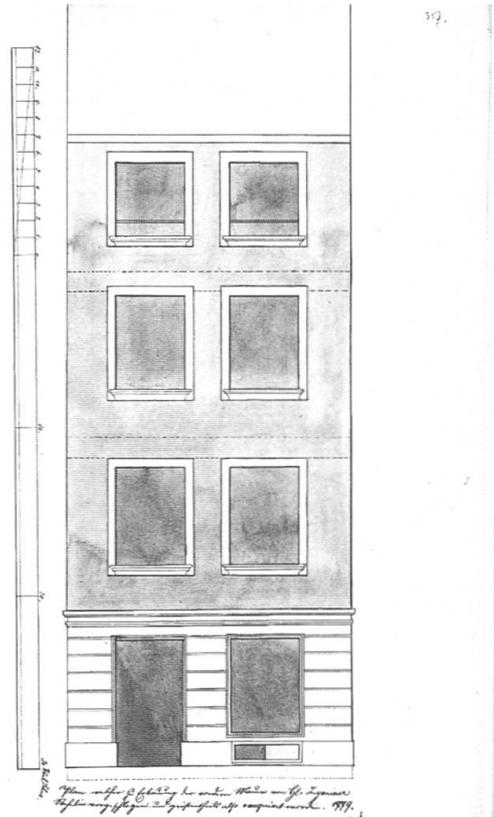
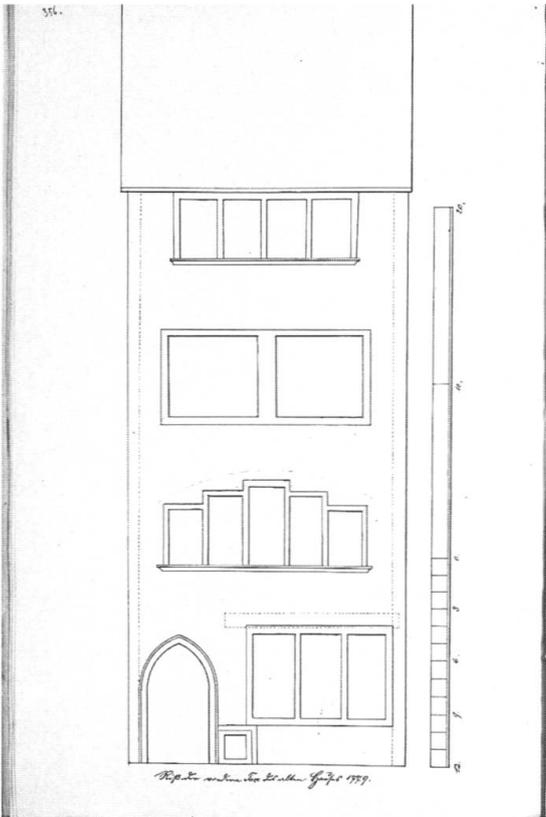
Abb. 20, Kat. Nr. 8

Hans Bock der Ältere, Entwurf für Hausfassade mit Pygmalion und Geometria. 1571.
43,5 × 26,4 cm. Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett.



Abb. 21
 Haus «Zum Susen», Blumenrain 28.

Abb. 22
 Haus «Zum Susen». Aufriss der alten Fassade vor 1779 und Aufriss der projektierten neuen Fassade. 1779. Staatsarchiv Basel.



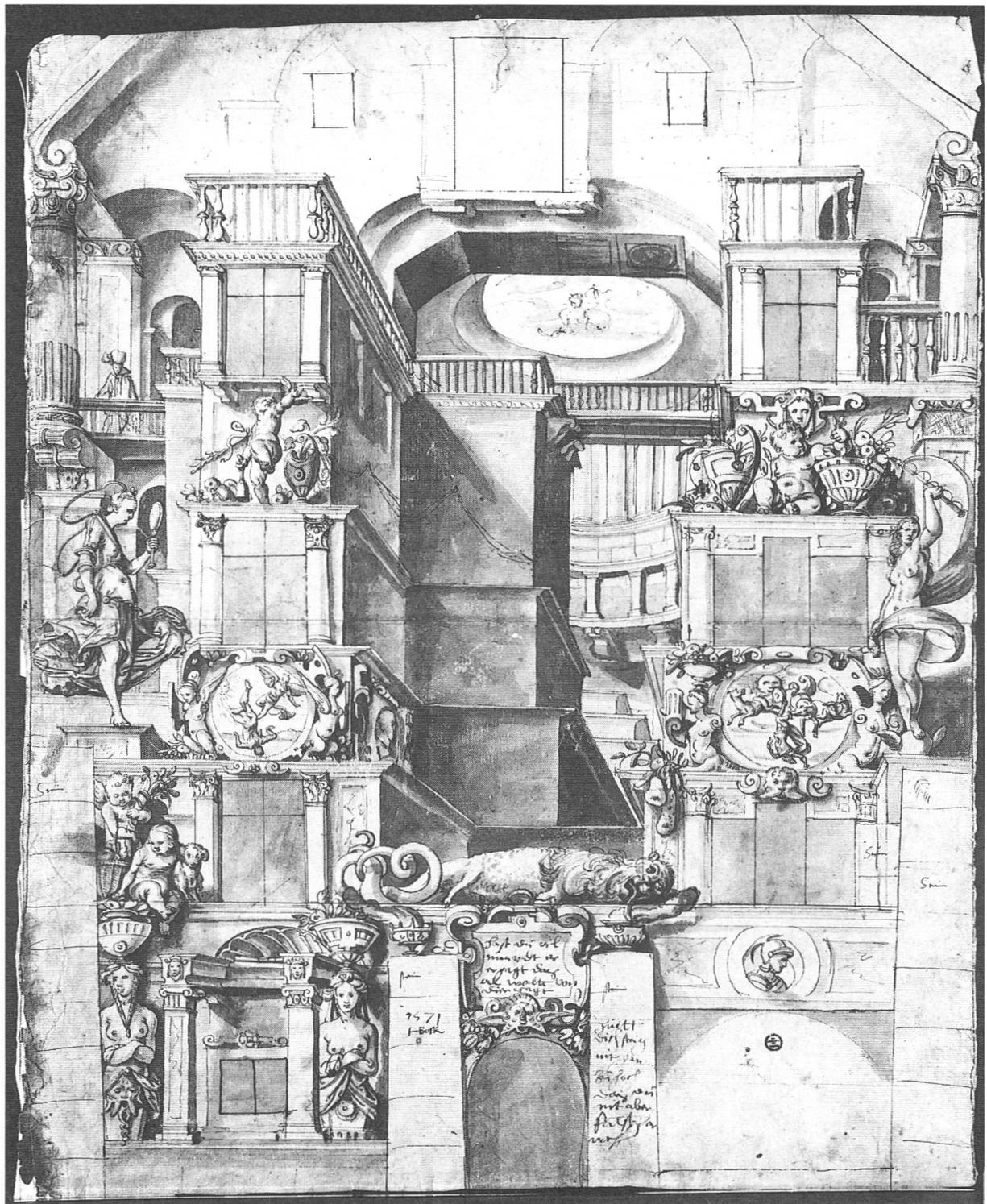


Abb. 23, Kat. Nr. 9

Hans Bock der Ältere, Entwurf für Hausfassade mit Chimäre, Prudentia, Fortuna und anderen Figuren. 1571. 49,4 × 39,4 cm. Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett.



Abb. 24, Kat. Nr. 10
 Hans Bock der Ältere, Entwurf für Hausfassade mit dem Sturz des Bellerophon und mehreren
 Figurengruppen. 1572. 54,4 × 41,6 cm. Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett.



Abb. 25
Haus «Zum Walpach», Nadelberg 23a.

Abb. 26
Spalenberg und Nadelberg (→ 23a). Handzeichnung zum
Vogelschauplan von Matthäus Merian d. Ä. 1615.
Facsimile-Reproduktion im Massstab 1:1 nach dem Original
im Hist. Museum Basel. Staatsarchiv Basel. Ausschnitt.



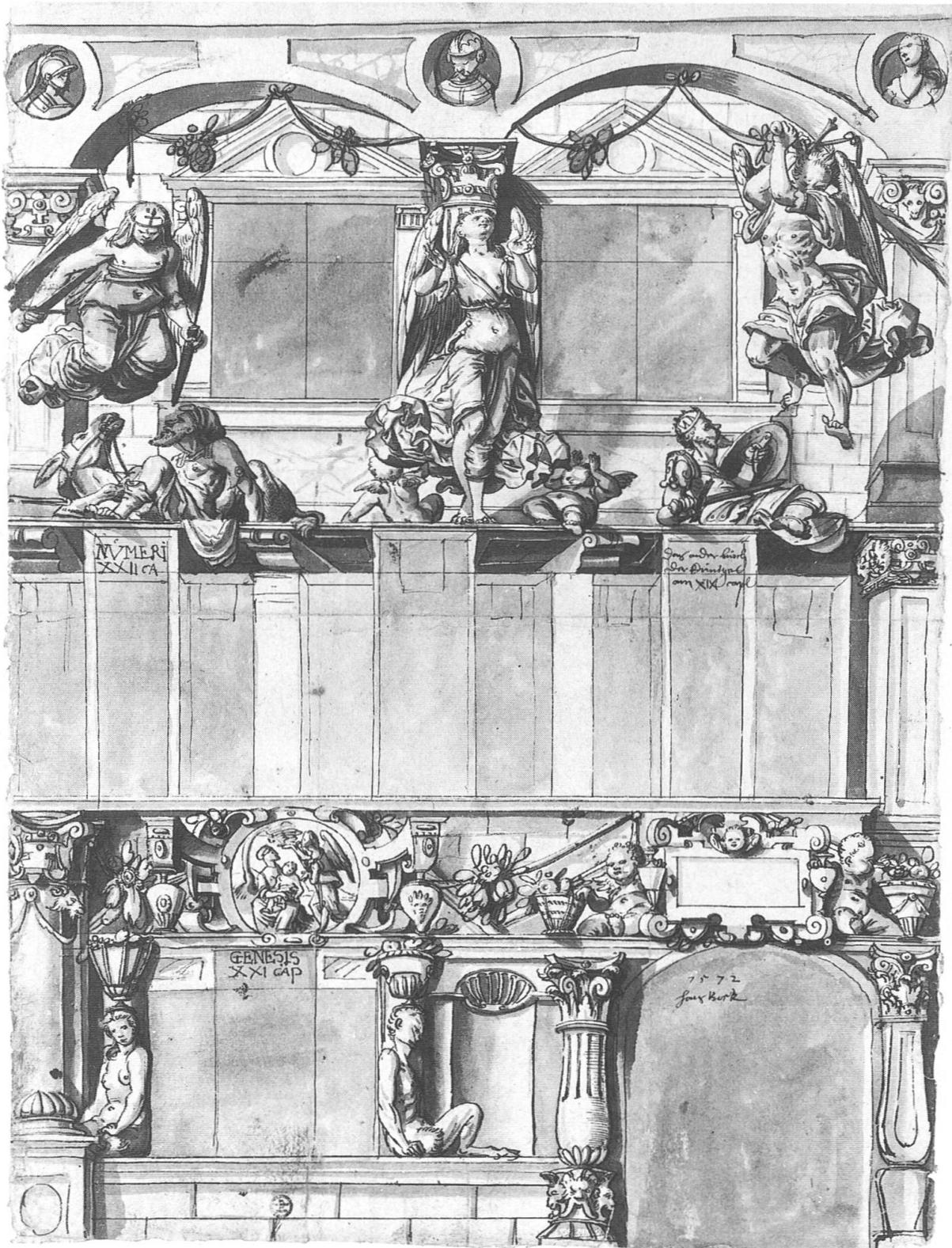


Abb. 27, Kat. Nr. 11
 Hans Bock der Ältere, Entwurf für Hausfassade mit Engelsszenen aus dem Alten Testament. 1572.
 40,9×30,5 cm. Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett.

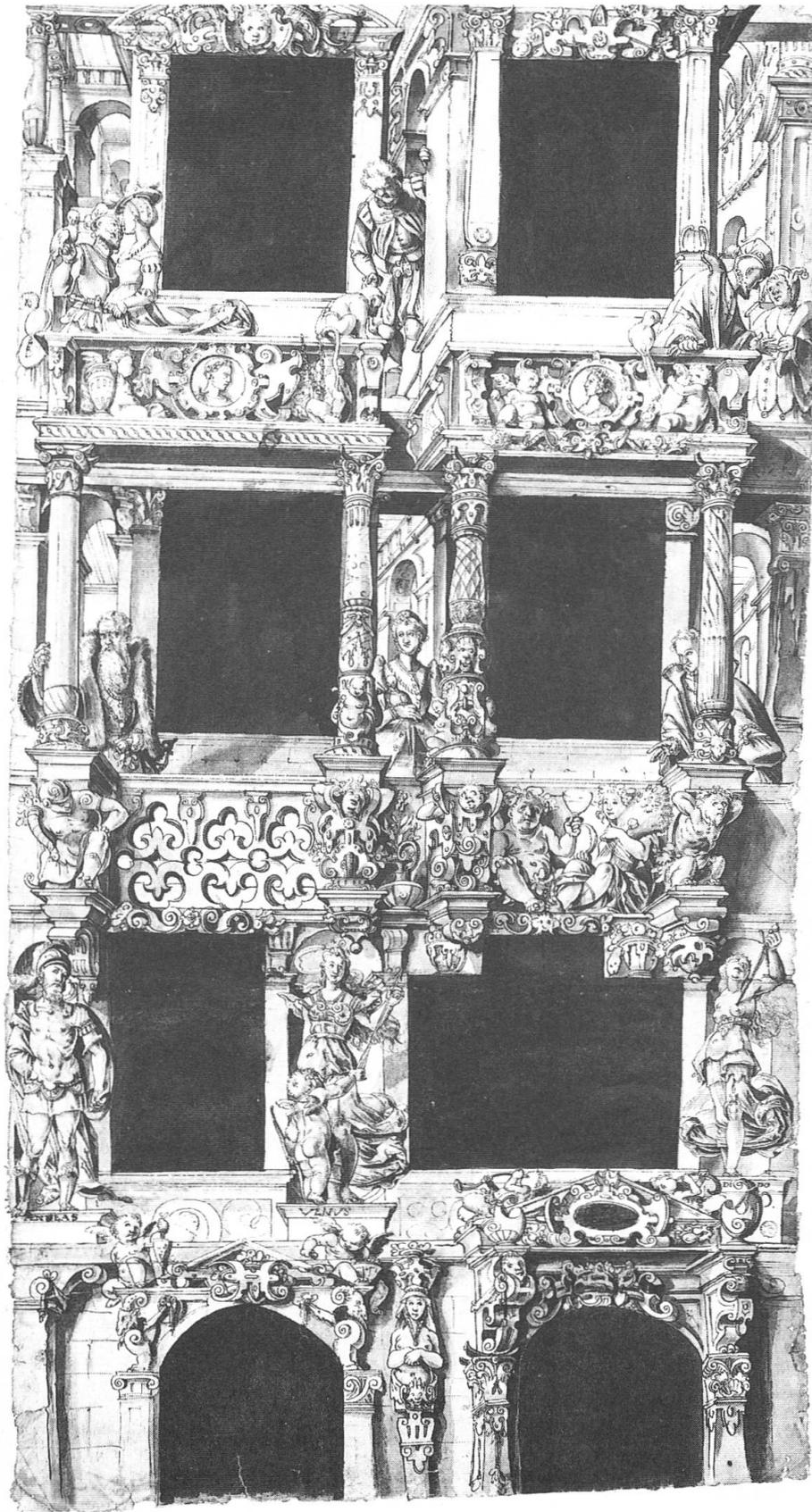


Abb. 28, Kat. Nr. 12
Hans Bock der Ältere,
Entwurf für Haus-
fassade mit Aeneas,
Venus und Dido. 1573.
63,6 × 33,0 cm. Öffent-
liche Kunstsammlung
Basel, Kupferstich-
kabinett.

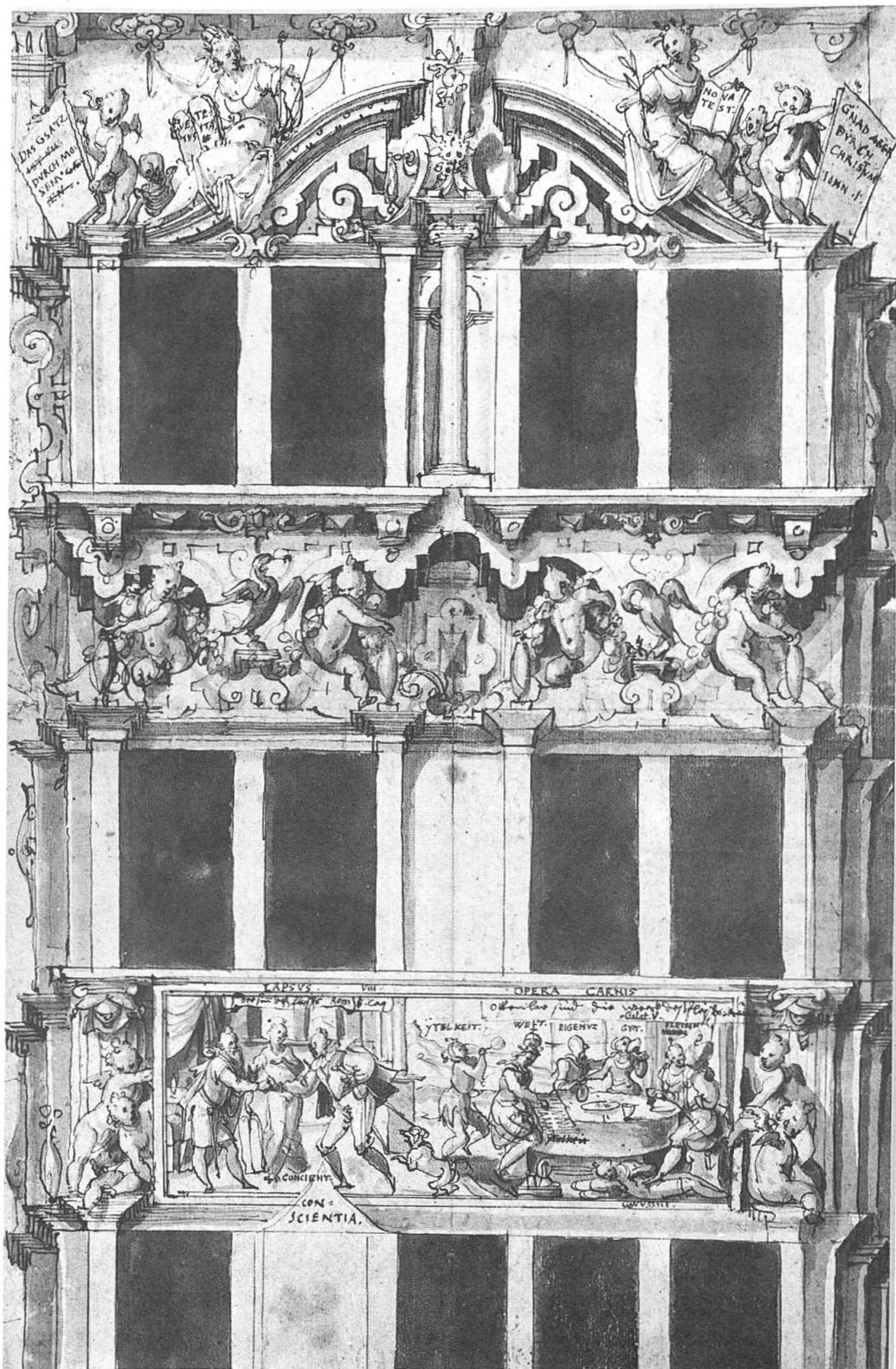


Abb. 29, Kat. Nr. 13
Hans Bock der Ältere, Entwurf für Hausfassade mit Personifikationen des Alten und Neuen Testaments. 48,0×31,3 cm. Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett.

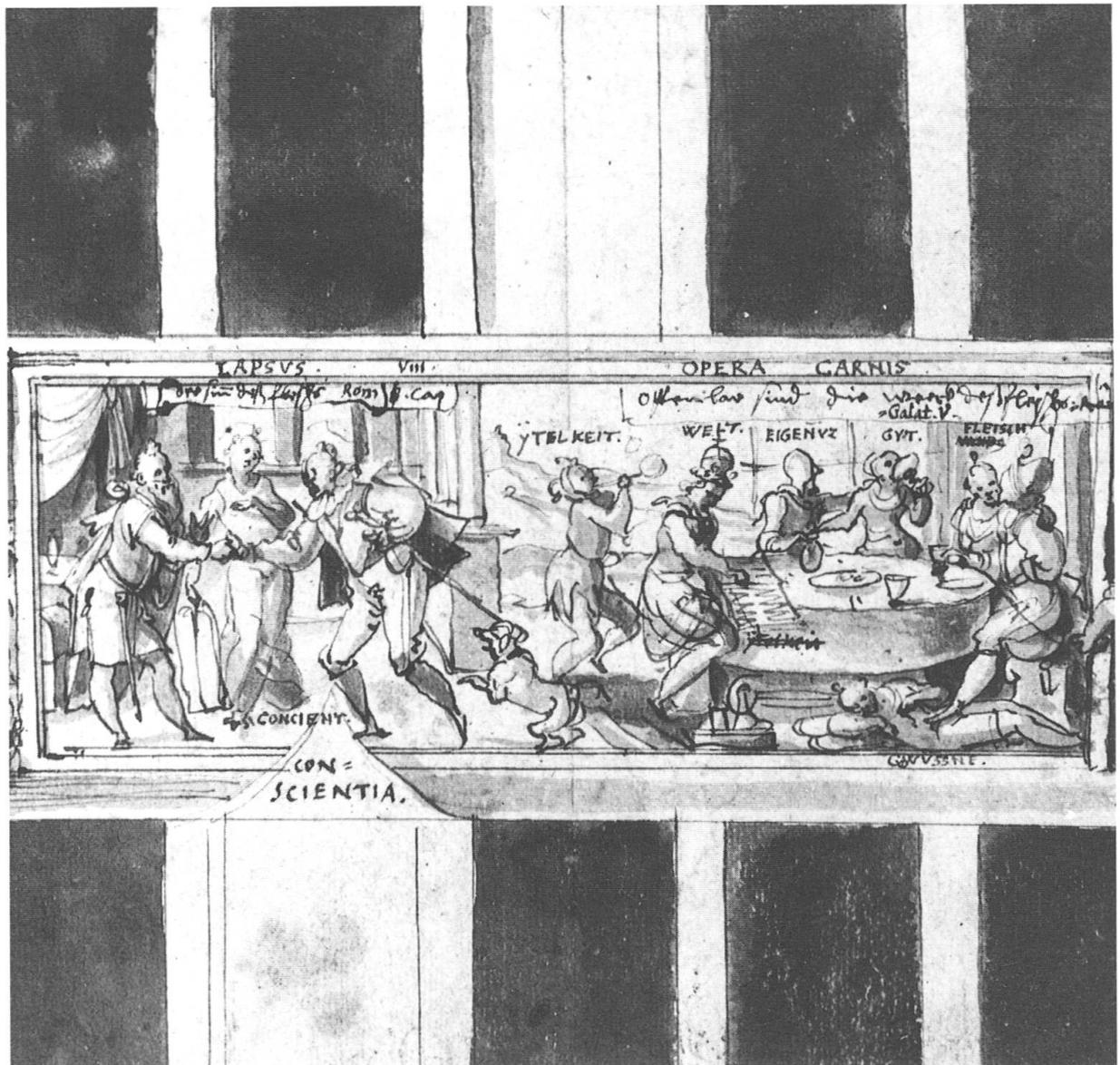


Abb. 29a, Kat. Nr. 13
 Hans Bock der Ältere, Entwurf für Hausfassade.
 Detail aus Abb. 29.



Abb. 30
 Cornelisz Anthonisz, Der verlorene Sohn. Wirtshausszene. Holz-
 schnitt 2. Viertel 16. Jahrhundert.

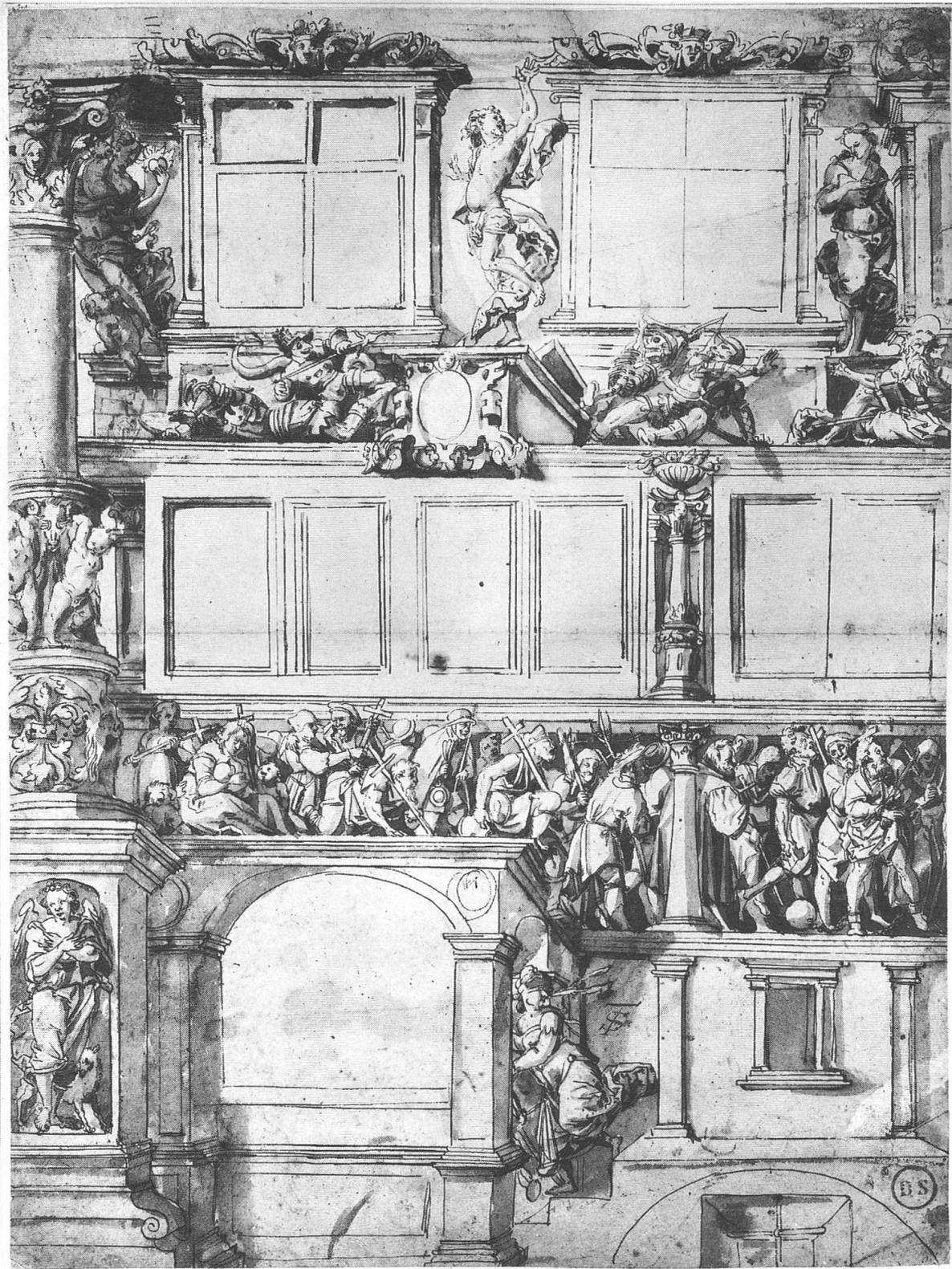


Abb. 31
 Tobias Stimmer, Entwurf für Hausfassade mit Auferstehung Christi, Zug der Gläubigen u.a. Um 1560 oder später. 41,6×31,1 cm. Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett.

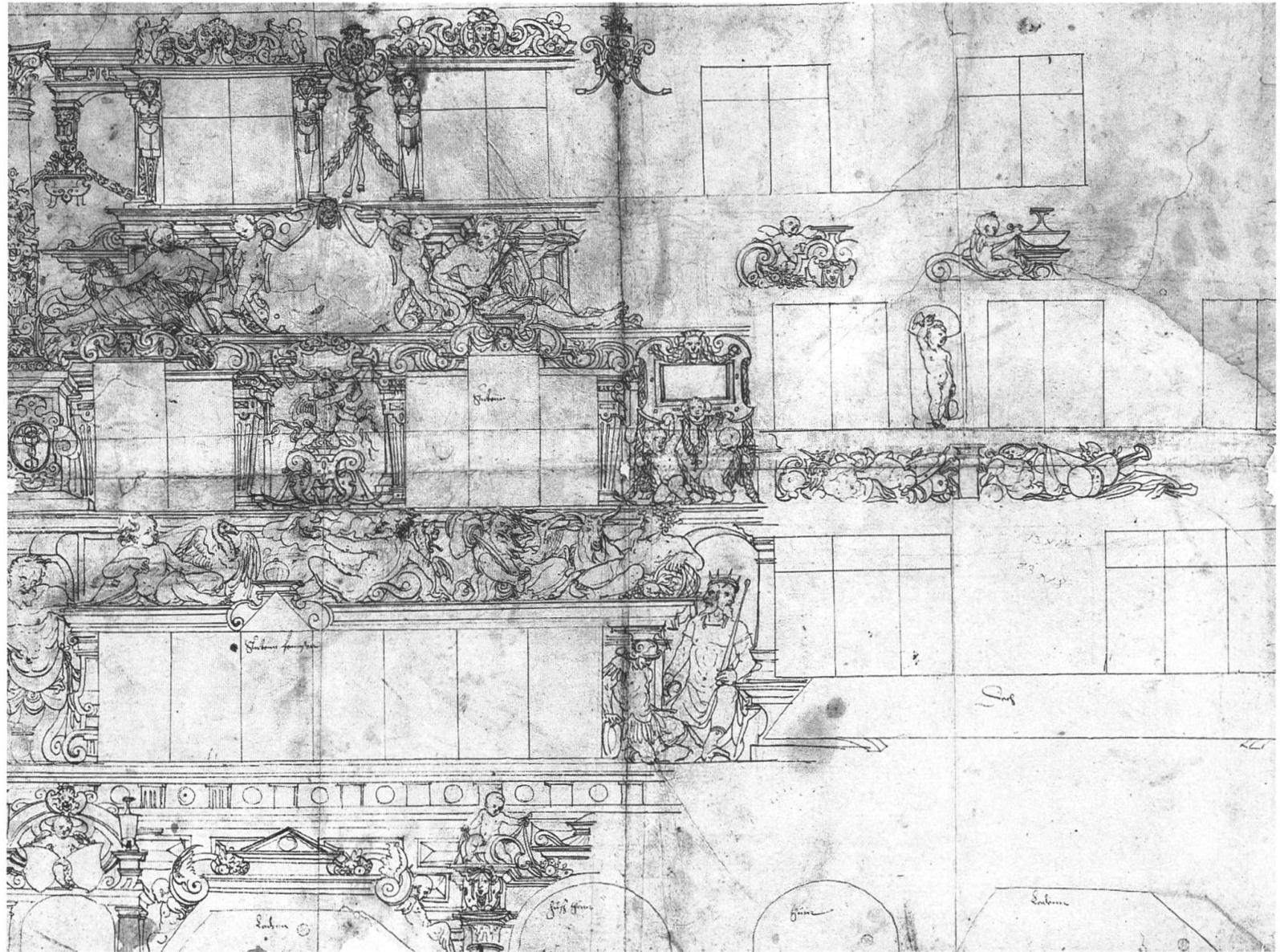


Abb. 32, Kat. Nr. 14

Hans Brand, Entwurf für Hausfassade mit Janus, Personifikationen der Elemente u.a. Um 1575/77. 58,7×77,5 cm. Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett.

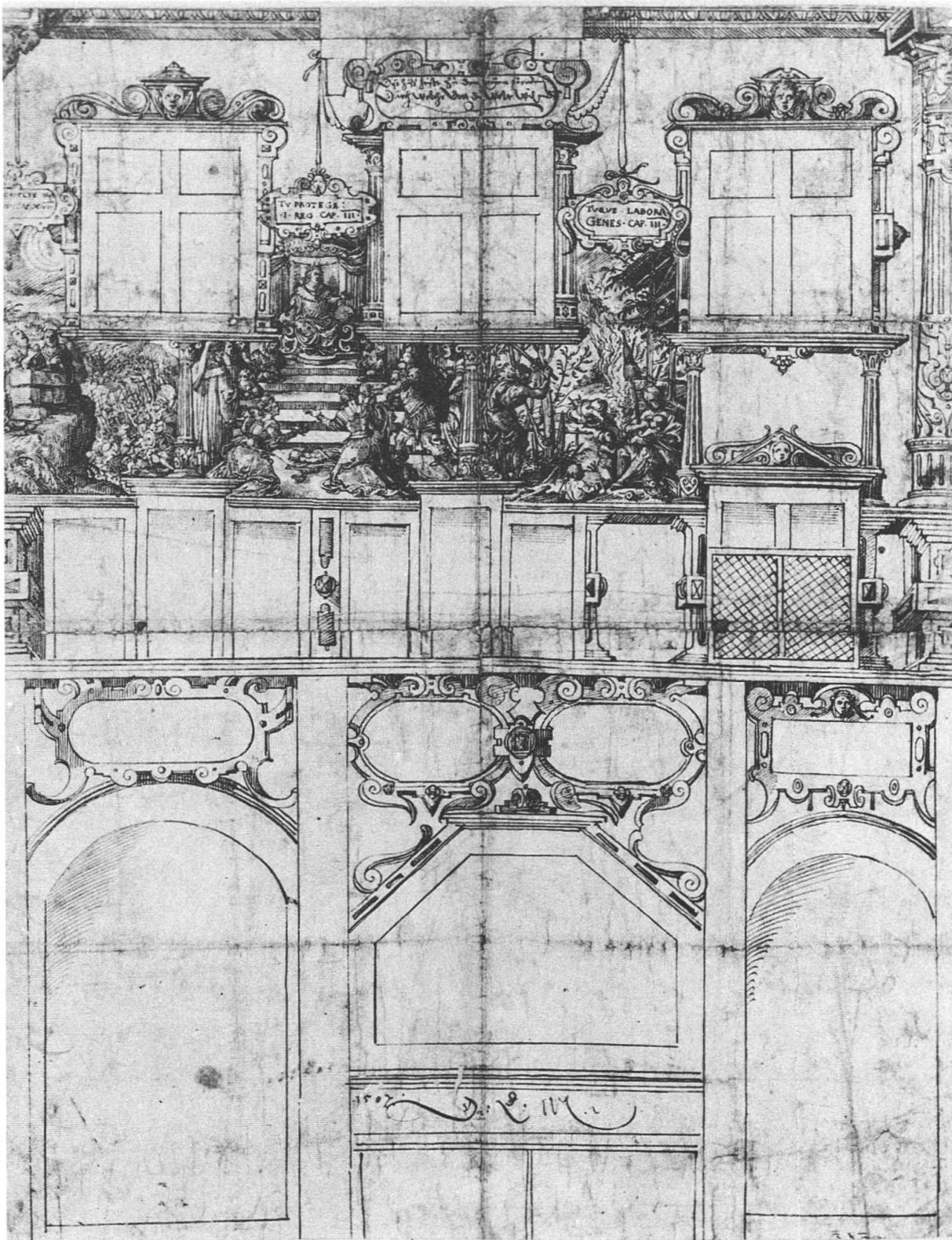


Abb. 33
 Daniel Lindtmayer, Entwurf für die Bemalung des Hauses «Zun drei Ständen» in Schaffhausen
 (Herrenacker 10). 1587. Verschollen. Ehemals Schaffhausen, Dr. Heinrich Peyer.



Abb. 34, Kat. Nr. 15

Haus «Zum Löwenzorn», Gemsberg 2/4 (Ansicht von Nr. 4). Fassadendekoration Ende 16. Jahrhundert. Restaurierung und Rekonstruktion 1968/69.



*Abb. 34a, Kat. Nr. 15
Haus «Zum Löwenzorn». Detail der Fassadendekoration.*



*Abb. 35, Kat. Nr. 15
Haus «Zum Löwenzorn». Zustand nach Freilegung 1968.*

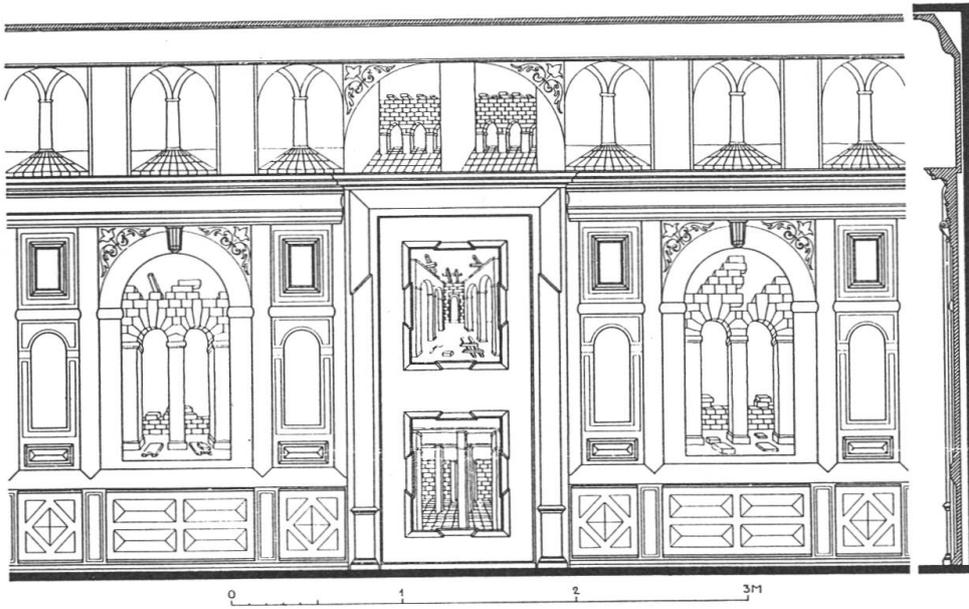


Abb. 36
 Haus «Zum Löwenzorn». Wandtäfer im 1. Obergeschoss von Nr. 2. Um 1560.

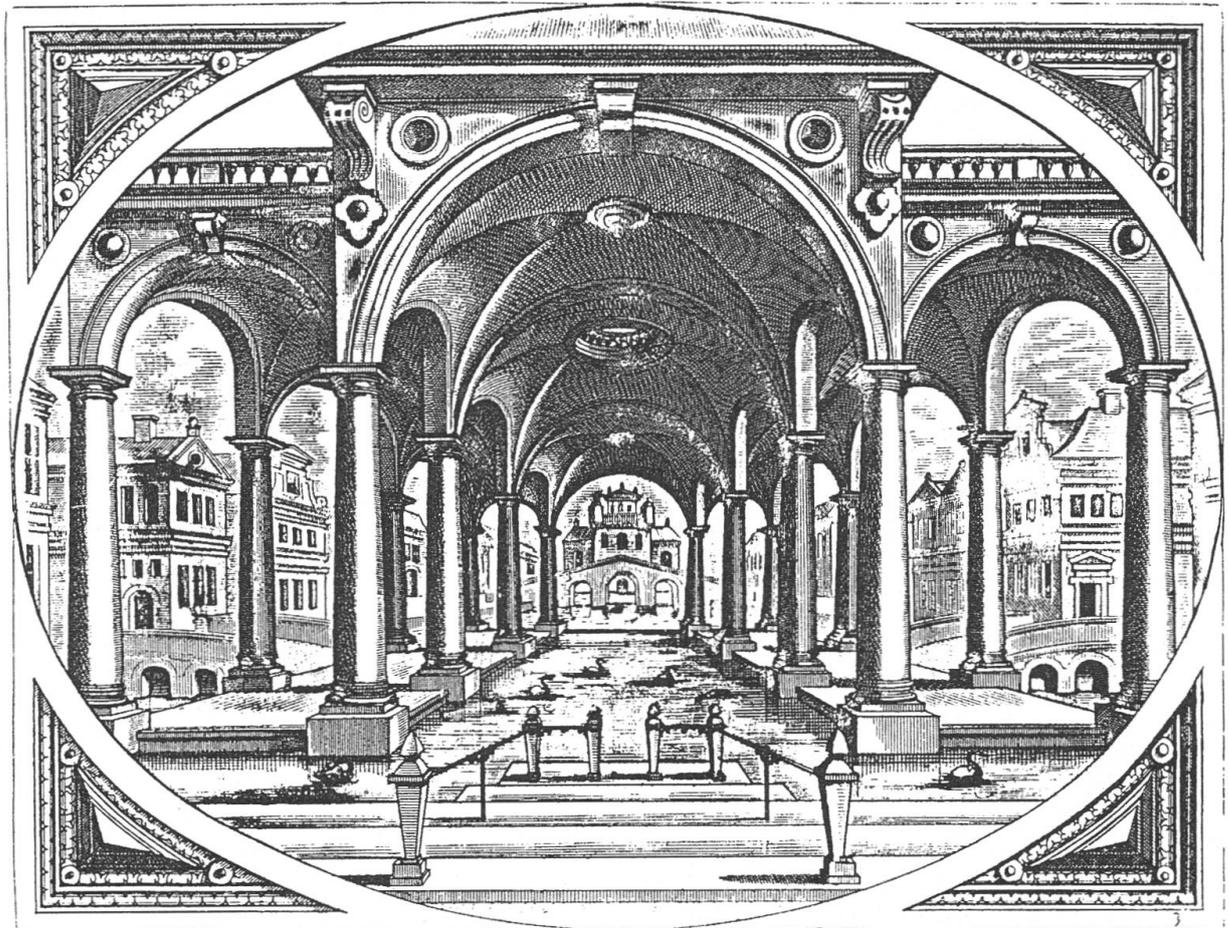


Abb. 37
 Hans Vredeman de Vries, *Variae Architecturae Formae*. Antwerpen 1601.

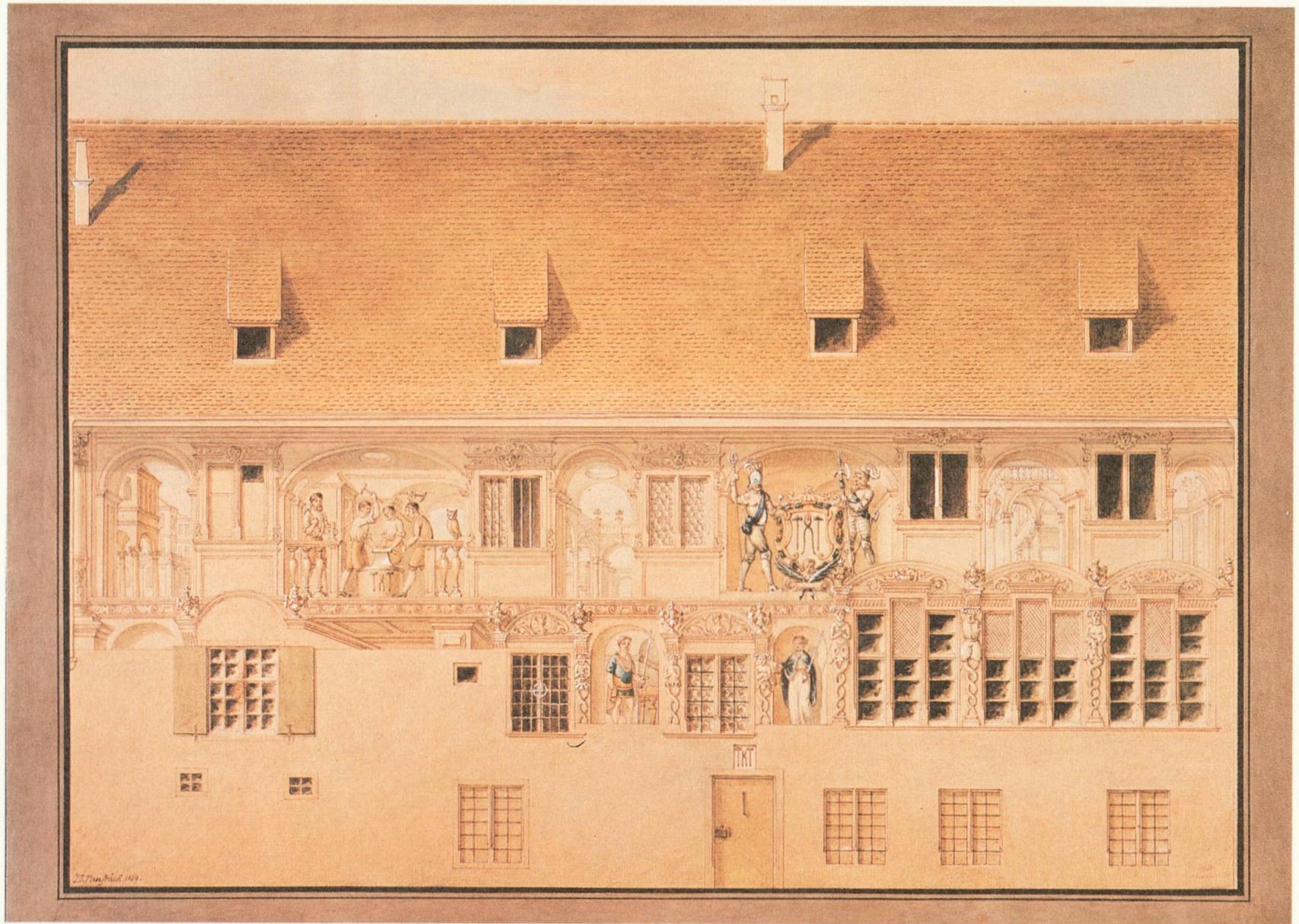


Abb. 38, Kat. Nr. 16
Zunftthaus zu Schmieden, Gerbergasse 22a/Rümelinsplatz 6. Fassade zum Rümelinsplatz. Aquarell von Johann Jakob Neustück. 1859.



Abb. 39, Kat. Nr. 16
Zunftthaus zu Schmieden. Fassade zum Rümelinsplatz. Aufnahme um 1880.



*Abb. 39a, Kat. Nr. 16
Zunfthaus zu Schmieden. Detail aus Abb. 39.*



*Abb. 39b, Kat. Nr. 16
Zunfthaus zu Schmieden. Detail aus Abb. 39.*



*Abb. 40, Kat. Nr. 16
Zunftthaus zu Schmieden. Fassade zum Rümelinsplatz. Linke obere Fassadenseite. Aufnahme um
1880.*

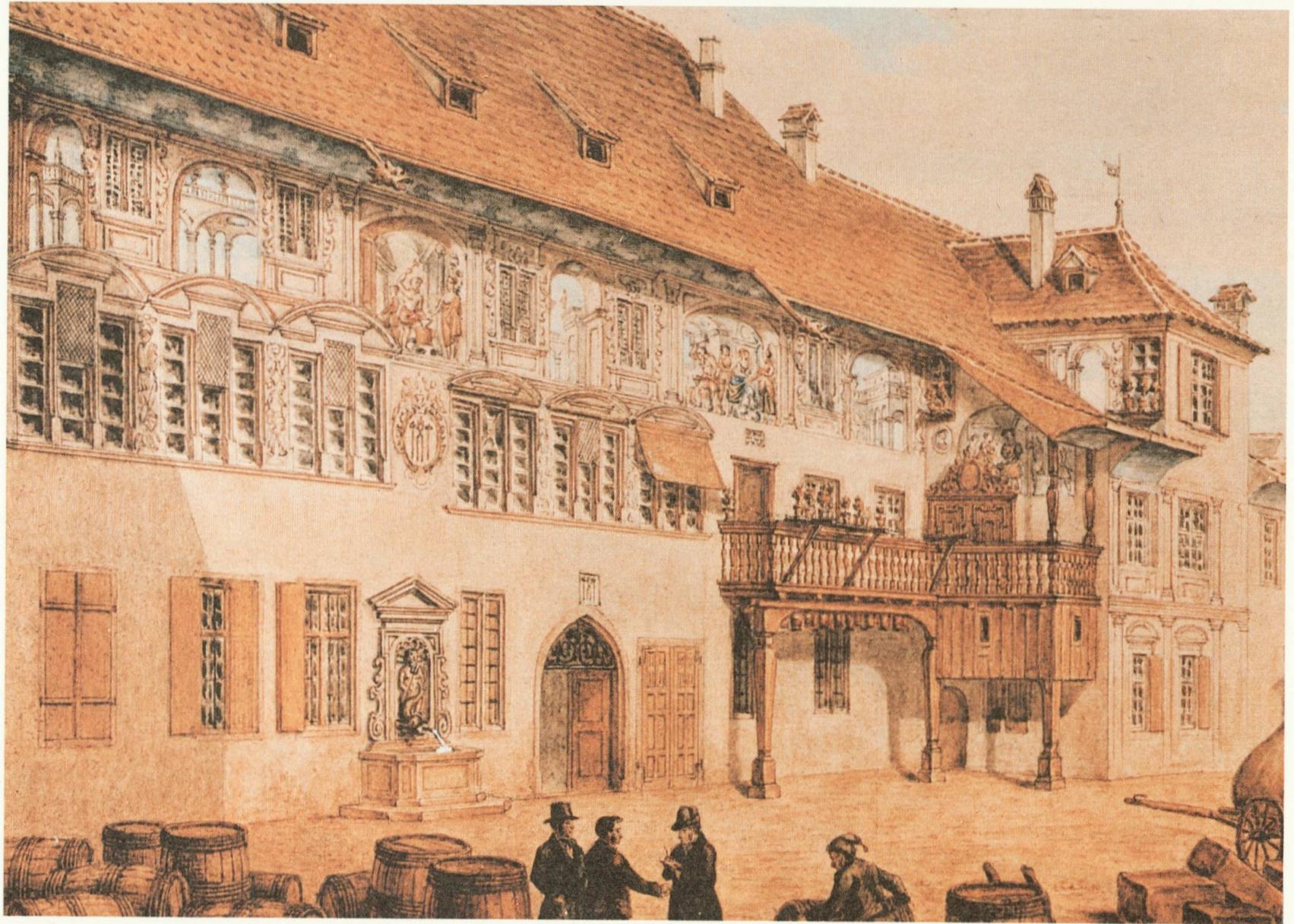


Abb. 41, Kat. Nr. 16
Zunftshaus zu Schmieden. Hofansicht. Aquarell von Johann Jakob Neustück. 1861. Ausschnitt.



Abb. 42, Kat. Nr. 16
Zunftshaus zu Schmieden. Hofassade. Aufnahme um 1880.





Abb. 43, Kat. Nr. 17
 Rathaus Basel. Ausschnitt aus der Radierung
 «Prospect des Kornmarckts zu Basel»
 v. M. Jacob Meyer. 1651 (s. Abb. 1).

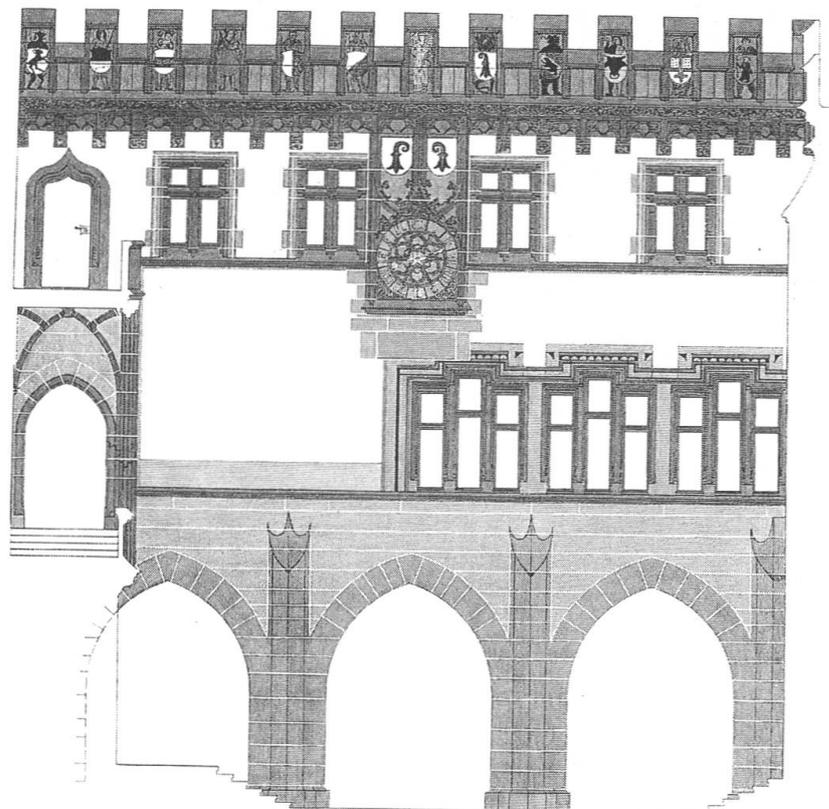
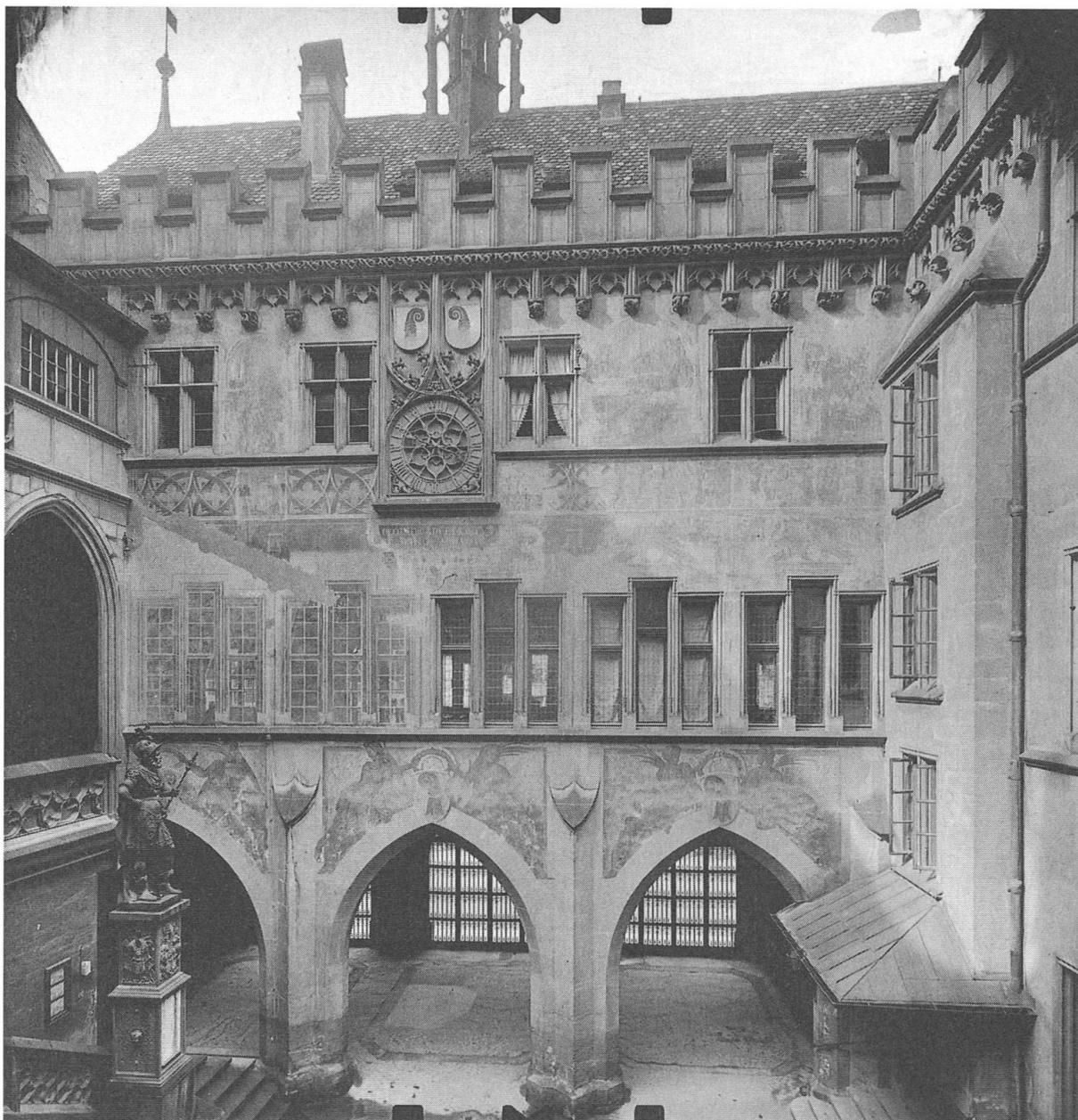
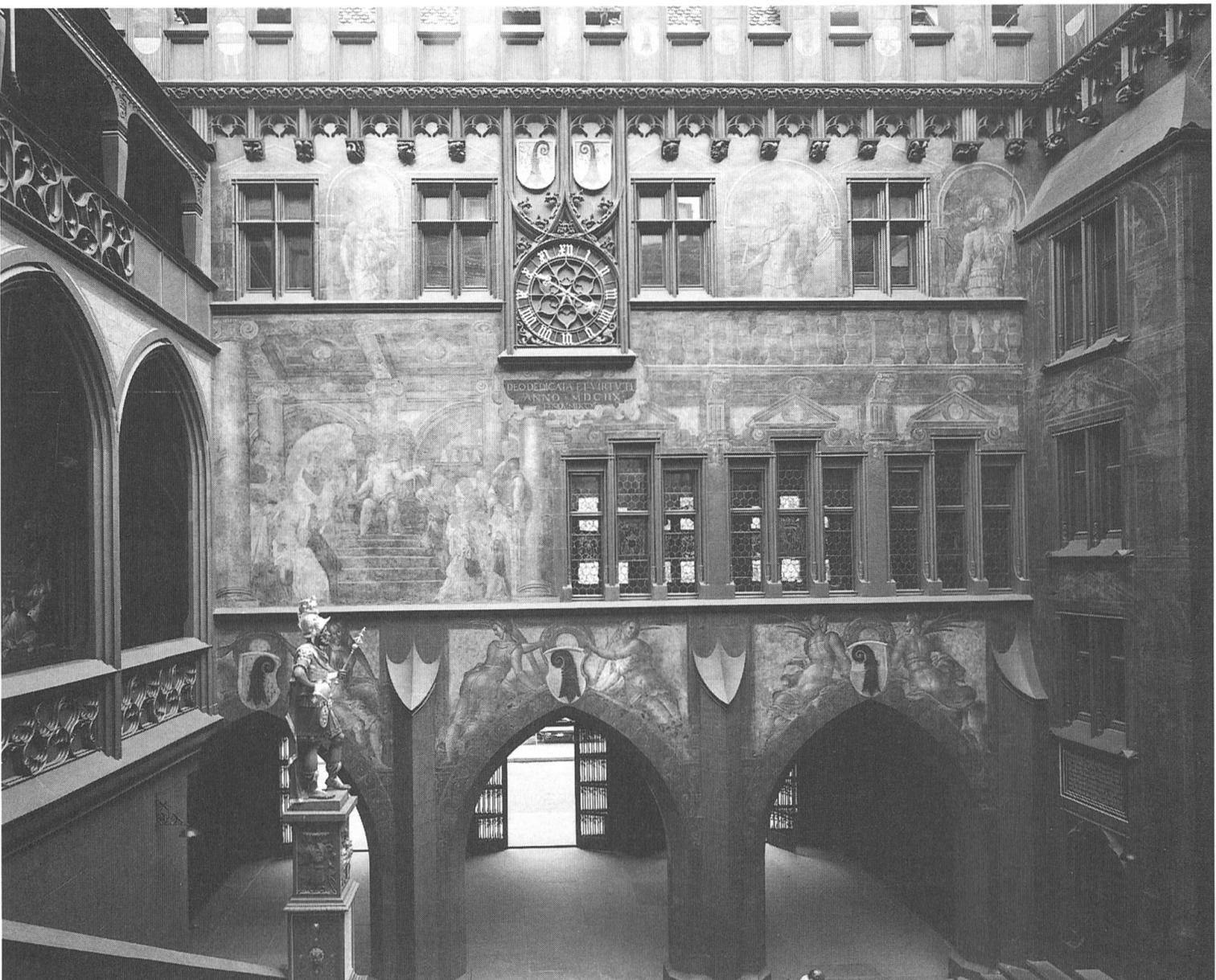


Abb. 45, Kat. Nr. 17
 Rathaus Basel. Hoffassade des
 Vorderhauses. Rekonstruktion
 der Farbfassung von 1511.



*Abb. 44, Kat. Nr. 17
Rathaus Basel. Hoffassade des Vorderhauses. Messbildaufnahme 1897.*



*Abb. 46, Kat. Nr. 17
Rathaus Basel. Hoffassade des Vorderhauses nach der Restaurierung 1978–1983.*

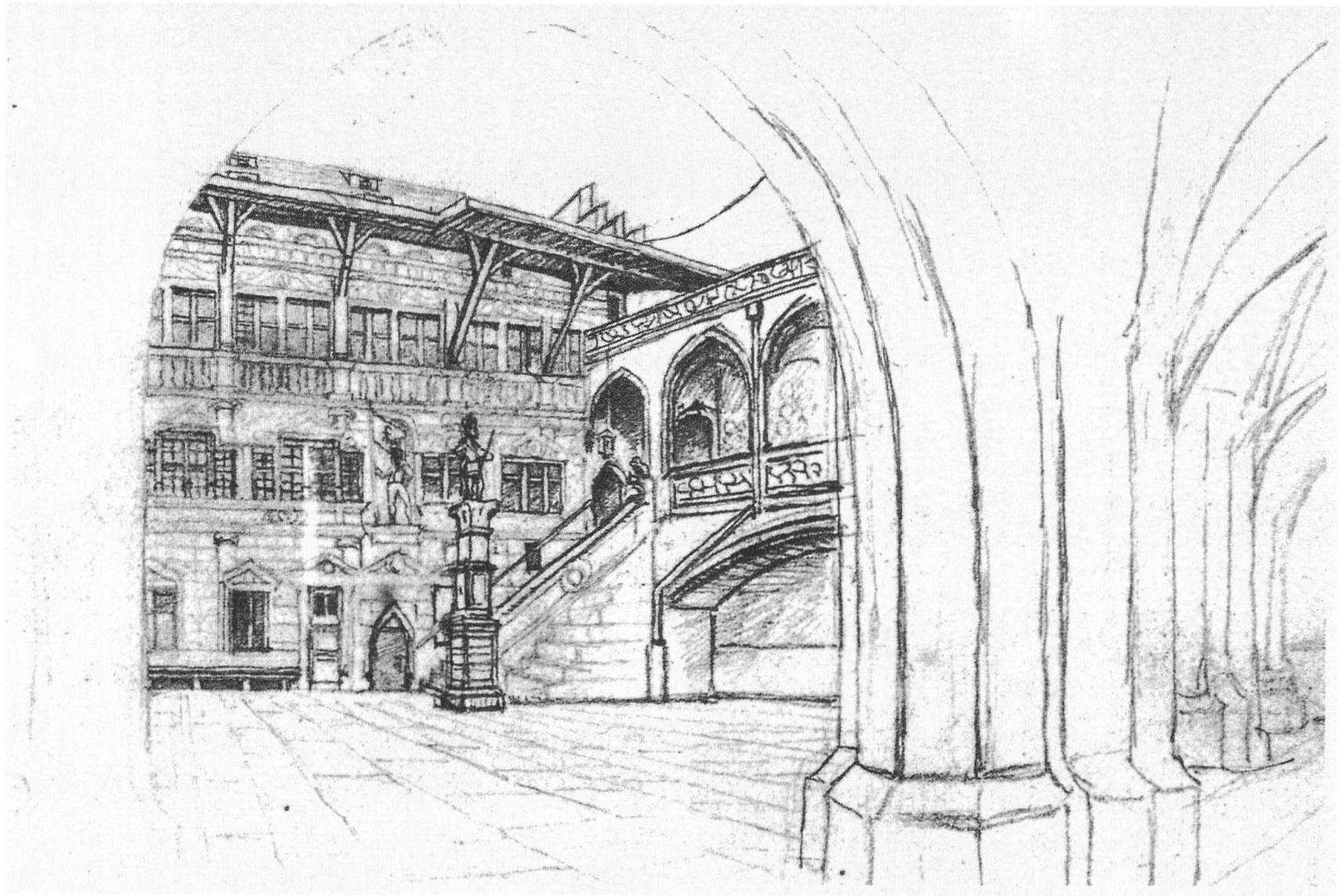


Abb. 47, Kat. Nr. 17
Rathaus Basel. Hoffassade des ehemaligen Hinterhauses. Skizze v. Jakob Christoph Bischoff. Vor 1824.

Quellen- und Literaturverzeichnis

Staatsarchiv Basel

Historisches Grundbuch Basel (HGB)

Repertorium des Archivs E.E. Zunft zu Schmieden. I. Regesten der Urkunden 1361-1688, Schmiedenzunft 45 a

Ausgabenbuch I. 1635-1790, Schmiedenzunft 48

Umbau und Neubau der Schmiedenzunft 1887-1891. Privatarhive 146, A. 18,2

Topo Nadelberg 23 a

Liber copiarum 1548-1863, Vol. V

Denkmalpflege Basel

Akte Imbergässlein 31

" Spalenhof, Spalenberg 12

" Löwenzorn, Gemsberg 2/4

" Stadthausgasse 20

" Schmiedenhof, Gerbergasse 22a / Rümelinsplatz 6

" Blumenrain 28

" Augustinergasse 8

Anderes, Bernhard

Nachreformatorische Wandmalereien im Kanton St. Gallen bis um 1630.

In: Rorschacher Neujahrsblatt 1984, S. 23-51

– Grau ist auch eine Farbe. Grisaillemalereien im Kanton St. Gallen. In: Festschrift Albert Knoepfli, 1980, S. 125-132

Anzelewsky, Fedja

Dürer und seine Zeit. Ausst. Kat. Berlin 1967/68

Badstübner, Ernst

s. Kunst der Reformationszeit

Baer, Casimir Hermann

Die Wandgemälde des Rathauses zu Basel aus dem 17.-19. Jahrhundert. 1. Die Fassadenmalereien Hans Bocks d. Ä. und ihre Schicksale. In: Die Kunstdenkmäler der Schweiz 3, Bd. I, Basel-Stadt 1932, S. 608 ff.

Barth, Paul

Basler Bilder und Skizzen aus der Mitte des 19. Jahrhunderts. Basler Neujahrsblatt 1915. Basel 1915
Basel in einigen alten Stadtbildern und in den beiden berühmten Beschreibungen des Aeneas Sylvius Piccolomini. Mit einer Einführung von Edgar Bonjour. Basel 1954

Die Entwicklung des *Basler* Stadtbildes bis auf Matthäus Merian d. Ä. In: Mittlg. d. hist. u. antiqu. Ges. zu Basel, N.F., Beilage zu Heft 4. Basel 1894

Baur-Heinhold, Margarete

Süddeutsche Fassadenmalerei vom Mittelalter bis zur Gegenwart. München 1952

– Bemalte Fassaden. Geschichte, Technik, Vorbild, Erneuerung. München 1975

Blum, E. / Nüesch, Th.

Basel einst und jetzt. Eine kulturhistorische Heimatkunde (Textbd. u. Bildbd.). Basel 1913

Boerlin, Paul Henry

Der Basler Prediger-Totentanz. Geschichte u. erste Restaurierungsergebnisse. In: Unsere Kunstdenkmäler 17, 1966, Heft 4, S. 128-140

Braun, Joseph

Trachten und Attribute der Heiligen in der deutschen Kunst. Stuttgart 1943

Das *Bürgerhaus* in der Schweiz, 17. Bd., Kanton Basel-Stadt (1. Teil). Hrsg. v. Schweizerischen Ingenieur- und Architektenverein. Zürich / Leipzig / Berlin 1926

Das *Bürgerhaus* in der Schweiz, 23. Bd., Kanton Basel-Stadt (2. Teil). Zürich / Leipzig 1930

Buff, Adolf

Augsburg in der Renaissance-Zeit. Augsburg 1893

– Augsburger Fassadenmalerei. In: Zeitschrift für bildende Kunst XXI, 1886, S. 58 ff.

Burckhardt, Jacob

Der Cicerone. ND der Ausgabe Basel 1855, Stuttgart 1986

– Kunst und Kultur der Renaissance in Italien (1860). Köln 1953

Burckhardt, Paul

Geschichte der Stadt Basel. Basel 1942

Burckhardt-Finsler, Albert

Beschreibungen der Stadt Basel aus dem 15. und 16. Jahrhundert. In: Basler Jahrbuch 1908, S. 284-313

Christoffel, Ulrich

Hans Holbein der Jüngere. Berlin 1926

Cuany, Françoise / Schiessl, Ulrich

Maltechnische Ergebnisse technologischer Untersuchungen an Malereien auf Holzdecken in der Stadt Basel. In: Ulrich Schiessl (Hg.), Bemalte Holzdecken und Täfelungen. Bern / Stuttgart 1987

Dietterlin, Wendel

Architectura. Reprint d. Ausgabe v. 1598. Hrsg. in Zusammenarbeit mit dem deut. Architekturmuseum Frankfurt am Main. Mit einem Vorwort v. Erik Forssman. Braunschweig / Wiesbaden 1983

Egger, Hermann

Architektonische Handzeichnungen alter Meister, Bd. I, Wien 1910

Eppens, Hans

Baukultur im alten Basel (1937). Hrsg. v. Hans Eppens. 8. Auflage, Basel 1974

Falk, Tilman

Rezension der Ausst. «Spätrenaissance am Oberrhein», Kunstmuseum Basel 1984. In: Kunstchronik 1984, S. 513 ff.

Farbige Architektur. Regensburger Häuser - Bauforschung und Dokumentation. Ausst. Regensburg 1984. Bayerisches Landesamt f. Denkmalpflege, Arbeitsheft 21. München 1984

Feldges, Uta / Wyss, Alfred

Zur Restaurierung des Spalenhofs in Basel. In: Unsere Kunstdenkmäler 41, 1990, Heft 2, S. 193-201

Festschrift Albert Knoepfli - Von Farbe und Farben. Festschrift für Albert Knoepfli zum 70. Geburtstag. In der Reihe: Veröffentlichungen des Instituts f. Denkmalpflege an der ETH Zürich, Bd. 4

Fingerhuth, Carl / Schüpfer, Joseph / Wyss, Alfred u.a.

Sanierung von staatlichen Liegenschaften in der Basler Altstadt. In: Schweizer Ingenieur und Architekt, Heft 36, 1982

Ganz, Paul

Handzeichnungen Hans Holbeins d. J. in Auswahl. Berlin 1908

- Malerei der Frührenaissance in der Schweiz. Zürich 1924
- Die Handzeichnungen Hans Holbeins d. J. Berlin 1911-1937. In der Reihe: Denkmäler deutscher Kunst (5 Bde)
- Geschichte der Kunst in der Schweiz von den Anfängen bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts. Durchgesehen und ergänzt von Paul Leonhard Ganz. Basel / Stuttgart 1960

Ganz, Paul / Major, Emil

Die Entstehung des Amerbach'schen Kunstkabinetts. Die Amerbach'schen Inventare. In: Öffentl. Kunstslg. Basel, 59. Jahresbericht, N.F. III, 1906, S. 1-68, Basel 1907

Ganz, Paul Leonhard

- Die Malerei des Mittelalters und des 16. Jahrhunderts in der Schweiz. Basel 1950. In der Reihe: Schweizer Kunst 5
- Die Miniaturen der Basler Universitätsmatrikel. Stuttgart / Basel 1960
- Die Basler Glasmaler der Spätrenaissance und der Barockzeit. Basel 1966

Groeschel, Julius

Die ersten Renaissancebauten in Deutschland. In: Repertorium f. Kunstwissenschaft, Bd. XI, Heft 3, 1888, S. 240-255 (ND Berlin 1968)

Gross, Johannes

Urbis Basiliensis. Epitaphia et inscriptiones omnium templorum, curiae, academ. & aliam aedium public. Lat. & German. Basilea 1624 (UB Basel)

Grossmann, F.

Holbein Studies I, II. In: Burlington Magazine XCIII, 1951, S. 39-44 u. 111-114

Haendcke, Berthold

Die schweizerische Malerei im XVI. Jahrhundert diesseits der Alpen und unter besonderer Berücksichtigung der Glasmalerei, des Formschnitts und des Kupferstichs. Aarau 1893

Hauss, Barbara

Der Renaissancebau des «Spiesshofs» in Basel. 170. Basler Neujahrsblatt. Hrsg. von der Ges. f. d. Gute u. Gemeinnützige. Basel 1992

Heydrich, Christian

Die Wandmalereien Hans Bocks d. Ä. von 1608-1611 am Basler Rathaus. Zu ihrer Geschichte, Bedeutung und Maltechnik. Bern / Stuttgart 1990

Henkel, Arthur / Schöne, Albrecht (Hrsg.)

Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des 16. und 17. Jahrhunderts. Stuttgart 1967

Heppner, Albert

Deutsche Fassadenmalerei der Renaissance. Ungedruckte Dissertation Berlin 1924 (Staatsbibliothek Berlin)

Hind, Arthur M.

Early Italian Engravings. A critical catalogue with complete reproduction of all the prints described (4 Bde). London 1948 (ND Nendeln/Liechtenstein 1970)

Die Malerfamilie *Holbein* in Basel. Ausst. Kat. Basel 1960

Holtzwardt, Matthias

Emblemata / Tyrocinia ... // Eingebäumete Zierwerck / oder Gemäldepoesy // Zu Strassburg bei Bernhard Jobin M.D.LXXXI.//

Kaufmann, Rudolf

Die künstlerische Kultur von Basel. Die Blütezeit. 118/119. Basler Neujahrsblatt. Basel 1940/41

- Die bauliche Entwicklung der Stadt Basel. 126/127. Basler Neujahrsblatt. Basel 1948/49

Klemm, Christian

Der Entwurf zur Fassadenmalerei am Haus «Zum Tanz» in Basel. Ein Beitrag zu Holbeins Zeichnungseuvre. In: ZAK 29, 1972, S. 165-175

Klemm, Christian

Fassadenmalerei. In: RDK VII, 1981, Sp. 690-742

Knackfuss, Hermann

Holbein der Jüngere. Leipzig / Bielefeld 1827

Kobler, Friedrich / Koller, Manfred

Farbigkeit der Architektur. In: RDK VII, 1981, Sp. 274-428

Kölner, Paul

Basler Zunftherrlichkeit. Basel 1942

Kunst der Reformationszeit. Ausst. Kat. Berlin 1983

Die Kunstdenkmäler der Schweiz, Bd. 3 u. 4, Basel-Stadt I u. II. ND der Ausg. 1932. Basel 1971

Landolt, Elisabeth

Materialien zu Felix Platter als Sammler und Kunstfreund. In: Basler Zeitschrift f. Geschichte u. Altertumskunde 72, 1972, S. 245-306

– Zur Geschichte des Grossbasler Rheintors und seines Reiterbildes im 16. und 17. Jahrhundert. In: Unsere Kunstdenkmäler 25, 1974, S. 149-167

– Künstler und Auftraggeber im späten 16. Jahrhundert in Basel. In: Unsere Kunstdenkmäler 29, 1978, S. 310-322

– Von Scheibenrissen, Kabinettscheiben und ihren Auftraggebern. In: Spätrenaissance am Oberrhein. Tobias Stimmer 1539-1584. Ausst. Basel 1984, S. 392-498

– Zwei unbekannte Scheibenrisse von Hans Brand. In: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 42, 1985, S. 139-144

– Das Amerbach-Kabinett und seine Inventare. In: Das Amerbach-Kabinett. Beiträge zu Basilius Amerbach. Ausst. Basel 1991, S. 207-303

LCI - Lexikon der christlichen Ikonographie. Hrsg. v. Engelbert Kirschbaum u. Wolfgang Braunfels. Bd. 1-8, Rom / Freiburg / Basel 1968-1976

Liebenau, Theodor von

Hans Holbein d. J., Fresken am Hertensteinhaus in Luzern, nebst einer Geschichte der Familie Hertenstein. Luzern 1888

Lied-Spruch und Fabeldichtung im Dienste der Reformation. Deutsche Literatur, Reihe Reformation, Leipzig 1938, Bd. 4

Lienhard, Heinz

700 Jahre E.E. Zunft zu Schmieden Basel. 1255-1955. Basel 1955

Lübke, Wilhelm

Geschichte der deutschen Renaissance. Stuttgart 1873. In der Reihe: Kuglers Geschichte der Baukunst V

Major, Emil

s. Ganz, Paul (1906)

– Der Nachlass des Basler Goldschmieds Balthasar Angelroth. In: Basler Zeitschrift f. Geschichte u. Altertumskunde 14, 1916, S. 306-334

Mathis, Hans Peter

Fassadenmalerei in Bischofszell. In: Unsere Kunstdenkmäler 29, 1978, S. 139-149

Maurer, Emil

Im Niemandsland der Stile. Bemerkungen zur Schweizer Architektur zwischen Gotik und Barock. In: Unsere Kunstdenkmäler 31, 1980, S. 296-316

Maurer, François

Zu den Rathausbildern Hans Holbeins des Jüngeren. In: Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Stadt. Nachträge v. 1932-1971 zu Bd. 1, Basel 1971

Meier, Eugen Anton

Das verschwundene Basel. Basel 1968

- Meier, Eugen Anton*
Basel anno dazumal. Basel 1980
- Meyer, André*
Architekturpolychromie, farbige Interieurs und Wandmalereien zwischen Spätmittelalter und Neuzeit. Luzernische Neuentdeckungen seit 1973. In: Jahrb. d. hist. Gesellschaft Luzern 1, 1983, S. 24-83
- Meyer, Peter*
Das schweizerische Bürger- und Bauernhaus. Basel 1946
- Meyer-Kraus, Heinrich*
Das alte Basel. Eine Sammlung von 50 Stadtansichten der Jahre 1850-1878, grösstenteils nach der Natur gezeichnet u. hrsg. v. H. Meyer-Kraus. Basel 1890
- Montaigne, Michel de*
Journal de voyage en Italie et en Suisse et l'Allemagne en 1580 et 1581. Paris Ed. Garnier 1955
- Michel, Theodor*
500 Jahre Gesellschaft der Feuerschützen in Basel. Basel 1966
- Müller, Christian*
Die Zeichnungen Hans Holbeins d. J. aus dem Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung Basel. Ausst. Kat. Basel 1988
– Hans Holbein d. Jüngere - Überlegungen zu seinen frühen Zeichnungen. In: ZAK 46, 1989, Heft 2, S. 113-128
– Das Amerbach-Kabinett. Zeichnungen alter Meister. Ausst. Kat. Basel 1991
- Müller, Johann*
Merckwürdige Überbleibsel von Alter-Thümern. Zürich 1777
- Murbach, Ernst*
Die mittelalterliche Wandmalerei von Basel und Umgebung im Überblick. 147. Basler Neujahrsblatt. Basel 1969
- Patin, Charles*
Vita Joannis Hobenii pictoris Basilensis. In: Desiderii Erasmi Roterodami Stultitiae laus figuris Holbeniansis adornata. Basilea 1676
- Peter-Raupp, Hanna*
Zum Thema «Kunst und Künstler» in deutschen Zeichnungen v. 1540-1640. In: Zeichnung in Deutschland. Deutsche Zeichner 1540-1640. Ausst. Kat. Stuttgart 1979/80, S. 223-230
- Platter, Felix*
Tagebuch (Lebensbeschreibung) 1536-1567. Hrsg. v. Valentin Lötscher. Basel / Stuttgart 1976
- Rahn, J. R.*
Zur Geschichte der Renaissance-Architektur in der Schweiz. In: Repertorium f. Kunstwissenschaft V, 1882, S. 1-20
- Rathaus* Basel. Dokumentation der Restaurierung 1977-1983. Basel 1985 (UB Basel)
- Reclams* Handbuch der künstlerischen Techniken, Bd. 2: Wandmalerei und Mosaik (v. Albert Knoepfli, Oskar Emmenegger, Manfred Koller u. André Meyer). Stuttgart 1990
- RDK - Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte.* Hrsg. v. Otto Schmidt, Bd. 1 ff., Stuttgart 1937 ff.
- Reicke, Daniel*
Vorbericht über die baugeschichtl. Untersuchungen im Spalenhof - Spalenberg 12 (1986/87). In: Basler Zeitschrift f. Geschichte u. Altertumskunde. Sonderdruck: Archäologische Bodenforschung d. Kantons Basel-Stadt, Jahresbericht 1987. Basel 1988, S. 301-307
- Reinhardt, Hans*
Holbein. Paris 1938
– Die Malerfamilie Holbein in Basel. Ausst. Kat. Basel 1960
Die *Renaissance* im deutschen Südwesten zwischen Reformation und dreissigjährigem Krieg. Ausst. Kat. Karlsruhe 1986 (2 Bde)

- Riedler, Michael*
Blütezeit der Wandmalerei in Luzern. Fresken des 16. Jahrhunderts in Luzerner Patrizierhäusern. Luzern 1978
- Riggenbach, Rudolf*
Die Wandgemälde des Rathauses zu Basel aus dem XV. u. XVI. Jahrhundert. In: *Kunstdenkmäler der Schweiz*, Bd. I, Basel-Stadt, Basel 1932, S. 517 ff.
- Rowlands, John*
Holbein. The Paintings of Hans Holbein the Younger. Complete edition. Oxford 1985
- Rott, Hans*
Quellen und Forschungen zur südwestdeutschen und schweizerischen Kunstgeschichte im 15. u. 16. Jahrhundert (3 Bde). Stuttgart 1938
- Sammeln in der Renaissance. Das Amerbach-Kabinett. Ausst. Kat. Basel 1991 (5 Bde)*
- Sandart, Joachim von*
Teutsche Academie der Edlen Bau-, Bild- und Mahlereykünste von 1675. Hrsg. u. kommentiert v. A. R. Peltzer. München 1925
- Schiller, Gertrud*
Ikonographie der christlichen Kunst, Bd. 2 (Die Passion Christi) Gütersloh 1968
– Ikonographie der christlichen Kunst, Bd. 4,1 (Die Kirche). Gütersloh 1976
- Schmid, August*
Die Fassadenmalerei am Haus zum Ritter in Schaffhausen und ihre Wiederherstellung. Schaffhausen 1919
- Schmid, Heinrich Alfred*
Die Malereien Hans Holbeins d. J. am Hertensteinhaus in Luzern. In: *Jahrb. d. Preuss. Kunstslg.* 34, 1913, S. 173-206
– Hans Holbein d. J. Sein Aufstieg zur Meisterschaft und sein englischer Stil. Basel 1945-48 (3 Bde)
- Schneeli, Gustav*
Renaissance in der Schweiz. München 1896
- Schricker, August*
Bemalte Hausfassaden. In: *Strassburg und seine Bauten*. Hrsg. v. Architekten- und Ingenieurverein. Strassburg 1894, S. 315-321
- Schulz, Fritz Traugott*
Beiträge zur Geschichte der Aussenmalerei in Nürnberg. In: *Mittlg. des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg* 1911, S. 106-132
- Sinner, Johann Rudolf von*
Voyage historique et littéraire de la Suisse occidentale, Tome 1^{er}, Neuchâtel 1781
- Spätrenaissance am Oberrhein. Tobias Stimmer 1539-1584. Ausst. Kat. Basel 1984*
- Stocker, Franz August*
Basler Stadtbilder. Alte Häuser u. Geschlechter. Basel 1890
- Strübin, Johanna*
Das Zunfthaus zu Weinleuten in Basel. In: *Basler Zeitschrift f. Geschichte und Altertumskunde* 77, 1977, S. 139-177
- Teuteberg, René*
Basler Geschichte. Basel 1986
- Thöne, Friedrich*
Der Basler Monogrammist HB von 1575/77 - Hans Bock d. Ä. oder Hans Brand? In: *Schweizerisches Institut f. Kunstwissenschaft, Jahresbericht* 1956, S. 78-103
Der *Traum* vom Raum. Gemalte Architektur aus 7 Jahrhunderten. Ausst. Nürnberg 1986. Marburg 1986

Vetter, Ewald

Der verlorene Sohn und die Sünder im Jahrhundert des Konzils von Trient. In: Span. Forschungen der Görres-Ges., Reihe I, gesammelte Aufsätze zur Kulturgeschichte Spaniens, 1960, Bd. 15, S. 175-218

Vetter, Verena

Baslerische Italienreisen vom ausgehenden Mittelalter bis in das 17. Jahrhundert. Basler Beiträge zur Geschichtswissenschaft, Bd. 44, Basel 1952

Vögelin, Salomon

Die Façadengemälde am Haus «Zum Weissen Adler» in Stein a. Rh. In: Mitteilungen d. Schweizerischen Gesellschaft f. Erhaltung hist. Kunstdenkmäler 2, 1883, S. 1-9

Wackernagel, Rudolf

Geschichte der Stadt Basel. Basel 1907-1924 (4 Bde)

Wanner, Gustav Adolf

Zünftiges Handwerk im alten Basel. Aus der Geschichte der Zünfte zu Schmieden, zu Schuhmachern und Gerbern, zu Schneidern und Kürschnern. In: Basler Staatskalender 1970, S. 7-22

Weber, Alfred R.

Wandlungen im Charakter des Basler Stadtbildes – eine historische Betrachtung. In: Jurablätter 19. Jg., 1957, Heft 1, S. 1-32

Weis, Adolf

Ekklesia und Synagoge. In: RDK IV, 1958, Sp. 1189-1215

Woltmann, Alfred

Holbein und seine Zeit. Bd. I, Leipzig 1874, Bd. II, Leipzig 1879

Wyss, Alfred

Bemalte Täferdecken in Basel. Eine Vortragsskizze. In: Ulrich Schiessl (Hg.), Bemalte Holzdecken u. Täfelungen. Bern / Stuttgart 1987, S. 13-18

Wyss, Alfred / Emmenegger, Oskar

Zur Monochromie der Geltenzunft in Basel. In: Fests. Albert Knoepfli, S. 121-123

ZAK - Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte. Basel (ab Bd. 26 Zürich), 1, 1939 ff., Nachfolger von: Anzeiger f. Schweizerische Altertumskunde, 1, 1855 - N.F. 40, 1938

Zeichnung in Deutschland. Deutsche Zeichner 1540-1640. Ausst. Kat. Stuttgart 1980 (2 Bde)

Zwinger, Theodor

Theodori Zwingeri methodus apodemica. Basel 1577 (UB Basel)

Abbildungsnachweis

Staatsarchiv Basel-Stadt

- Abb. 1 - Bildersammlung Bild Wack. D 155
- Abb. 22 - Liber copiarum 1548-1863, Bd. 5, S. 356/357
- Abb. 26 - Bibl. Mf 27 (As)
- Abb. 38 - Zunftarchiv E.E. Zunft zu Schmieden
- Abb. 41 - Zunftarchiv E.E. Zunft zu Schmieden
- Abb. 42 - Negativsammlung, Neg. 6239
- Abb. 44 - Bildersammlung Bild 8,17
- Abb. 46 - Negativsammlung, Neg. R 1893

Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett

- Abb. 4 - Inv. 1662.151
- Abb. 5 - Inv. 1901.10
- Abb. 7 - Inv. 1955.144.2
- Abb. 8 - Inv. 1662.128
- Abb. 12 - Inv. U.II.13
- Abb. 20 - Inv. U.IV.66
- Abb. 23 - Inv. U.IV.65
- Abb. 24 - Inv. U.IV.92
- Abb. 27 - Inv. U.IV.71
- Abb. 28 - Inv. U.IV.91
- Abb. 29 - Inv. 1908.70
- Abb. 29a - Inv. 1908.70 (Ausschnitt)
- Abb. 31 - Inv. 1927.231
- Abb. 32 - Inv. Z 177

Denkmalpflege Basel

- Abb. 2 - Imbergässlein 31, Neg. D 6887
- Abb. 2a - Imbergässlein 31
- Abb. 2b - Imbergässlein 31
- Abb. 3 - Augustinergasse 8
- Abb. 19 - Spalenhof. Kaisersaal.
- Abb. 35 - Löwenzorn, Gemsberg 2/4

Stadt- und Münstermuseum Basel

- Abb. 15 - Inv. 1959.92
- Abb. 17 - Inv. 159.164

Berlin, Staatl. Museen Preuss. Kulturbesitz, Kupferstichkabinett

- Abb. 6 - Inv. Kd. Z.3104

Das Bürgerhaus in der Schweiz, Bd. 22, Basel-Stadt II, Zürich / Leipzig 1930

- Abb. 36 - S. 12/13

Die Kunstdenkmäler der Schweiz 3, Basel-Stadt I, Basel 1971(ND d. Ausg. 1932)

- Abb. 43 - S. 344, Abb. 257

Konrad Renger, Lockere Gesellschaften. Beiträge zur Ikonographie des Verlorenen Sohnes und verwandter Wirtshausszenen in der niederländischen Malerei des 16. Jahrhunderts. Berlin 1970

- Abb. 30 - S. 64/65, Abb. 4

Hans Vredeman de Vries, *Variae Architecturae Formae* (Antwerpen 1601). ND Amsterdam 1979

- Abb. 37

Elisabeth Landolt, Die Statue des Munatius Plancus und der Bildhauer Hans Michel. In: Basler Stadtbuch 1980, S. 235-240

Abb. 47 - S. 237, Abb. 3

Christian Heydrich, Die Wandmalereien Hans Bocks d. Ä. von 1608-1611 am Basler Rathaus. Zu ihrer Geschichte, Bedeutung und Maltechnik. Bern 1990

Abb. 45 - S. 170, Abb. VIII

Julius Groeschel, Die ersten Renaissancebauten in Deutschland. In: Repertorium für Kunstwissenschaft, Bd. 11, 1888, Heft 3, S. 240-255 (ND Berlin 1968)

Abb. 9 - Taf. vor S. 245

Michael Riedler, Blütezeit der Wandmalerei in Luzern. Luzern 1978

Abb. 10 - Abb. S. 19

Andre Lambert / Eduard Stahl, Motive der deutschen Architektur des 16., 17. und 18. Jahrhunderts in historischer Anordnung. Bd. I: Früh- und Hochrenaissance 1500-1650. Stuttgart o. Jg.

Abb. 11 - Taf. S. 14

Friedrich Thöne, Daniel Lindtmayer. 1552-1606/07. Die Schaffhauser Künstlerfamilie Lindtmayer. In der Reihe: Oeuvrekataloge Schweizer Künstler, Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft Zürich. Zürich 1975

Abb. 33 - Kat. 157, Abb. 196, 197

Peter Heman, Basel

Abb. 16, 18

Privatbesitz Basel

Abb. 39, 39a u. b, 40

Autorin, Bürstadt (D)

Abb. 13, 14, 14a, 21, 25, 34, 34a

Die Verfasserin dankt den beteiligten Instituten für die Gewährung des Abbildungsrechts.

ISB N 3-7190-1337-5



9 783719 013370