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

Kapitel: III.: Entwicklung und Erscheinungsformen gemalter Fassadendekorationen in Basel

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: 16.12.2025

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

III. Entwicklung und Erscheinungsformen gemalter Fassadendekorationen 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 Stockwerksebenen 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 Rahmenfassung[80], 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 setzet», 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 – erhalten[91]; 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 Renaissancemotiven 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. Späte 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 Renaissancemotiven, 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 festgemacht[98], 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 ist[103]: 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 Architekturmotive 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 Bühnenentwürfe 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 werden[114], 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 erhalten[117)], 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 Fensterrahmungen eingepasst, dessen Scheinarchitekturen

wiederum in der Ebene der eigentlichen Fassadenwand angeordnet sind. Beide Systeme – Fassadenrahmung und Fensterrahmungen – sind jeweils nur an ihrer untersten und obersten Zone zusammengeführt und erscheinen im übrigen unverbunden übereinandergelagert; 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 untektonische 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 Platters 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 kompilatorische 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.

Dekorationen der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts und des frühen 17. Jahrhunderts

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. Fensterrahmungen, 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 Reisser 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 Geschosszonen 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 aufhielt[140)], 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 qualitätsvollsten 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 Dekorationstypus, 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 vorzublenden.

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 verbreitet[144], 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 zuzuordnen[147]; 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 Fensterrahmungen, 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 bestimmbaren 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 vergeblich sucht. Naheliegend 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 Nürnberg[155] 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 entstand[158], 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 zeugen[164], 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 Architekturszenerien werden mit aufwendigen Bildprogrammen kombiniert, deren effektvoll dargestellte Handlungsposen 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 verhalten, 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 Szenerien 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, Fensterrahmungen 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 zeigt[175], 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 entsprechend[179] – 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 begegnen[180], 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 sind[181], 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 Rheinlaufs 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 Fasssadenmalerei, 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 bühnenartigen Aufbau der Architekturen und dem effektvoll bewegten 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]