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: V.: Katalog der Entwürfe und dokumentierten Fassadendekorationen

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: 10.12.2025

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

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 Ölfarbenschichten der Fassade erschwerten die Freilegung der partienweise 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 Sträussen 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 vielteiligen 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 Koegler (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 wesentlicheVeränderung 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 überschnitten 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 Rosettenschmuck, möglicherweise auch die Staffelung und Überlagerung der Architekturen überhaupt. Auch die beiden oberhalb des Triumphbogenarchitravs kauernden 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 bestimmbaren 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 bestimmbaren 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 Bauerntanz 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 Dekorationssausschnitts, 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 überging (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 projektierte 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 Groteskenfiguren 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 Fensterrahmungen leicht vorgelagert; so ist wiederum eine seichte Raumschicht geschaffen für freies, der Architektur locker zugeordnetes Dekor. Die Fensterrahmungen 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 harpunentragende 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 Groteskenfiguren. 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 Wappenschilde. 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; Riggenbach, 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 Baudenkmälern 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 aufgebrachte 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 meistenteils 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 Enstehungszeit (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 HBock 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 aufgezogen; 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 Werkstattnachlass (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 ermöglichten 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 abzuschiessen; 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 Holtzwart kommentierten Sinnbild der guten Heirat: UXOR, QUAE COELITUS CONTINGIT, OPTATISSIMA / Der best heürat kompt den

Gott schickt (Holtzwart, 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 Ehewunsches 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. Koepplin, 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; Koepplin, 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 HBock 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 Waltpach, 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; Koepplin, 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 Enstehungszeit 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 Architekturszenerie 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. Gruppiert 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 Koepplin eingehend analysiert (Landolt, 1972, S. 290/291; Koepplin, 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 Holtzwart 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 höcher abher fall.

(Holzwart, 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 weltt 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; Koepplin, 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 / pHaeEton 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 überschnitten 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. Koepplin, 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. Beischriften 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 unbekannten 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; Koepplin, 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 Fassadenwand 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 begehrlichen 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 beigesellt, 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; Koepplin, 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 Fensterrahmungen; 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 Fleischs: 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 Fleischs machtlos war, das bewirkte Gott: er hat seinen eigenen Sohn in der Gestalt des sündigen Fleischs und um der Sünde willen gesandt und hat die Sünde an dessen Fleisch gegeisselt.» (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 Schreibschrift 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.; Koepplin, 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 eruierbar; sie war offenbar zu keiner Zeit unter den Beständen des Amerbach-Kabinettes 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 siebenteiliges Fenster, das als «Stubenn fennster» 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 Wappenschilde) 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 Holtzwarts Emblemdichtung unter dem Titel «VIRTUS LAESA MAGIS LUCET / Tugent 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.

(Holtzwart, 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 Emblembild 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 nidertrucken 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 Rechungsbüchern 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 Fasssade 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 Stützpfeilern folgt dem ansteigenden Strassenzug; die Anlage der Fenster ist unregelmässig, auf der rechten Seite in beiden Geschosssen 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 Anlehung 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 Architekturszenerien 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 Umbaumassnahmen 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 verbli-

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 schadhaft 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 konsolentragende, 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 schmaleren Wandfelder an der oberen Geschosszone hatten sämtlich reine Architekturszenerien zum Gegenstand, Ausblicke auf galerienbekrönte Kolonnaden und Loggien und kleine, ausschnitthafte 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 Architekturszenerien 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 Architekturszenerien, 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. Privatarchive 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, überschnitten 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 Genienfiguren 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 bronzefarbigen Figuren dreier antiker Gottheiten Platz finden: links Saturn, dessen Gestalt durch das darunterbefindliche Bildfeld überschnitten 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 Fähnrich 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 Fähnrich 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 Fähnrichs 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

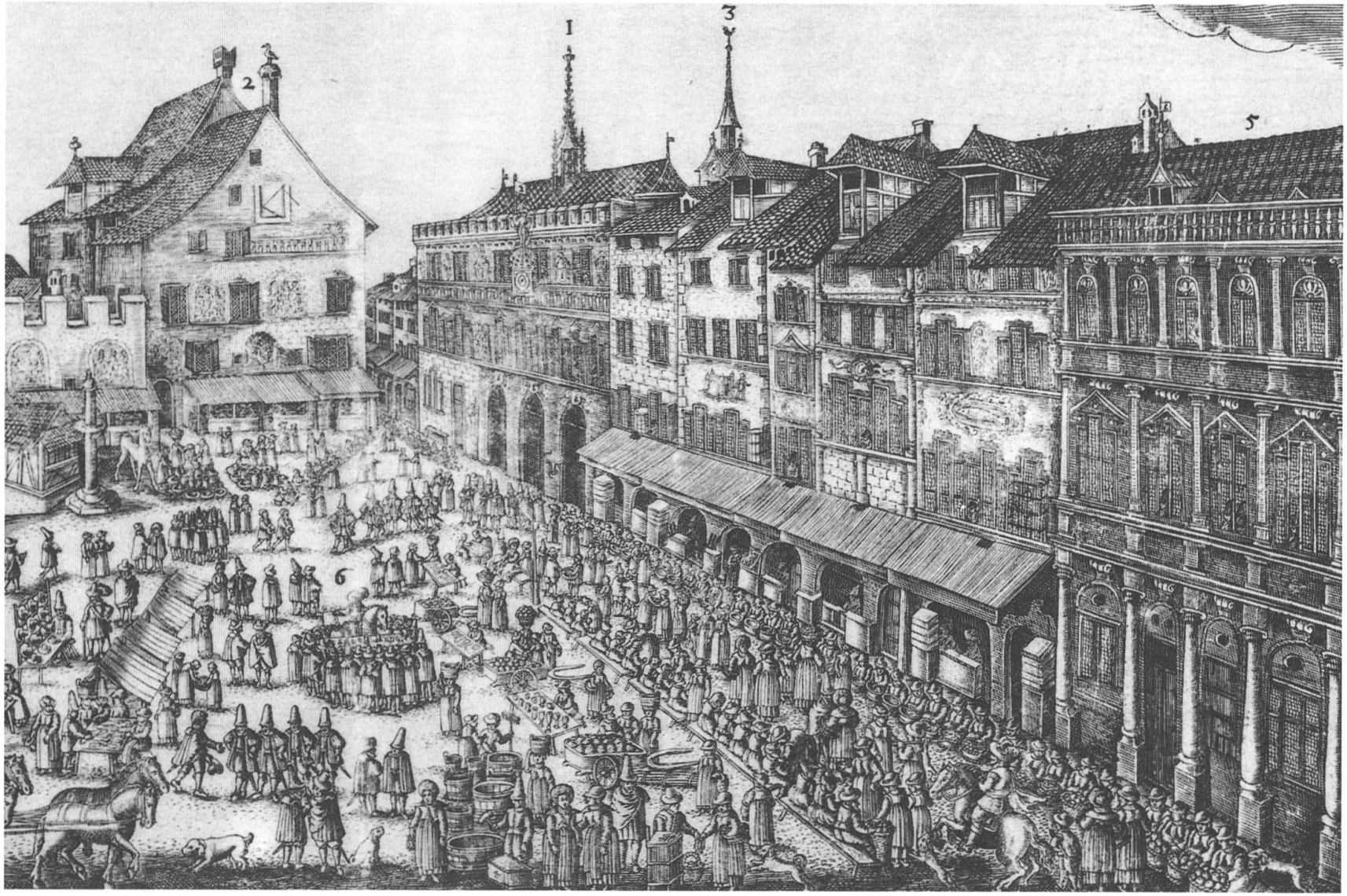


Abb. 1
«Prospect des Kornmarckts zu Basel.» Radierung von M. Jacob Meyer. 1651. Staatsarchiv Basel. Ausschnitt

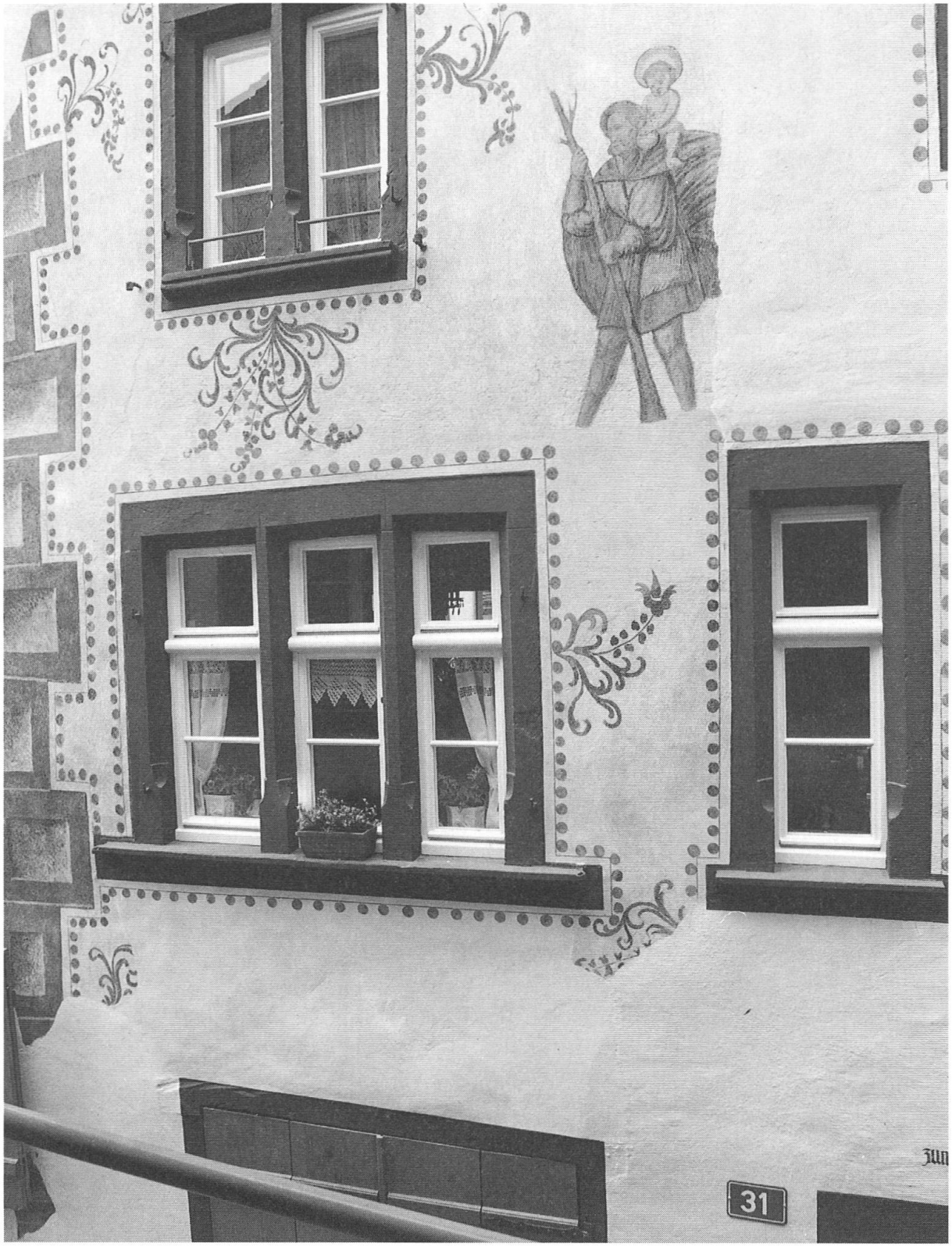


Abb. 2, Kat. Nr. 1
Haus «Zum großen Christoffel», Imbergässlein 31. Fassadenbemalung ca. 2. Hälfte 15. Jahrhundert. Zustand nach der Restaurierung 1980/81.

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.

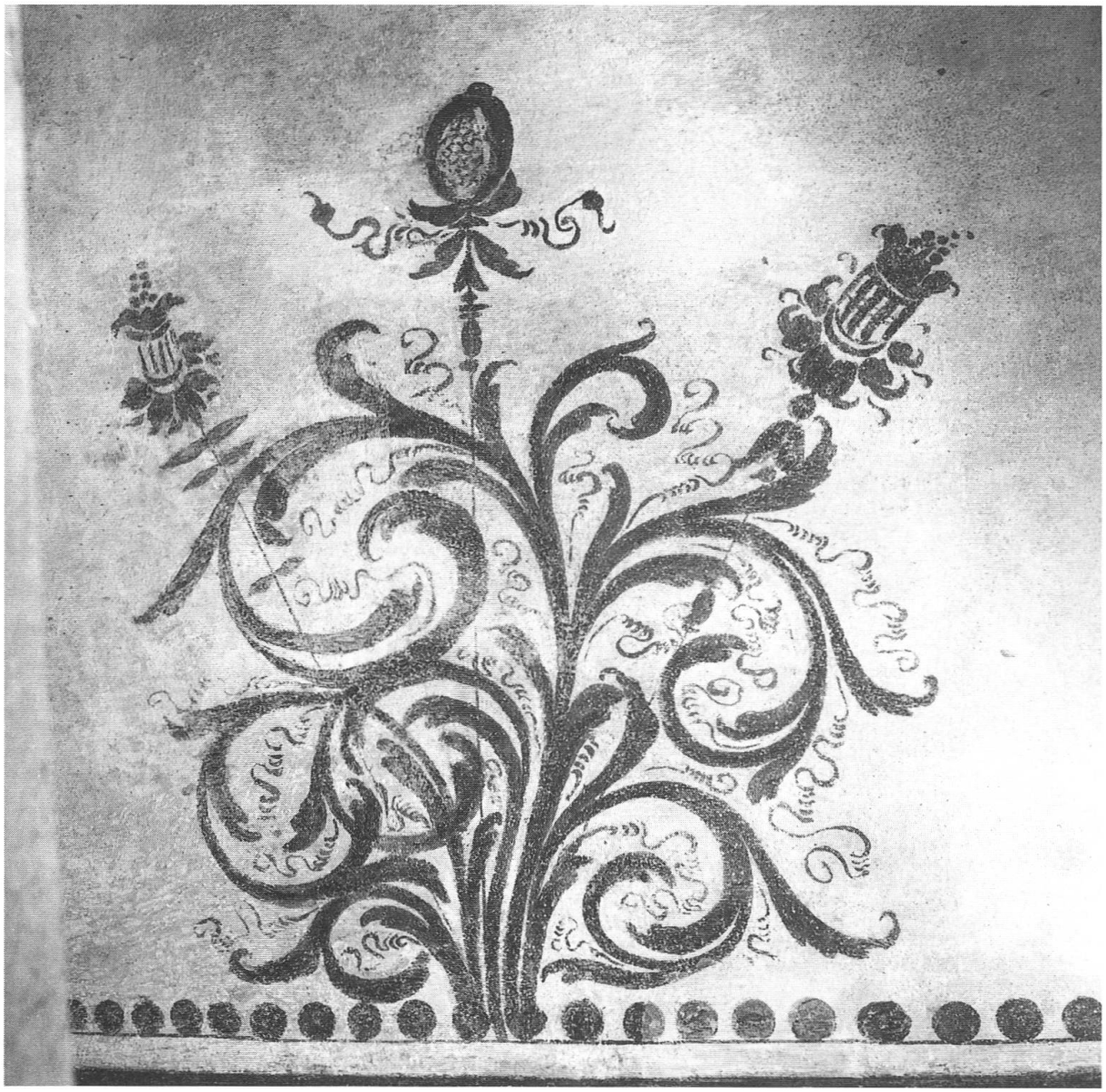


Abb. 3
Innenhof Augustinergasse 8. Fassadenbemalung ca. 1. Hälfte 16. Jahrhundert. Zustand nach Freilegung und Putzergänzung.

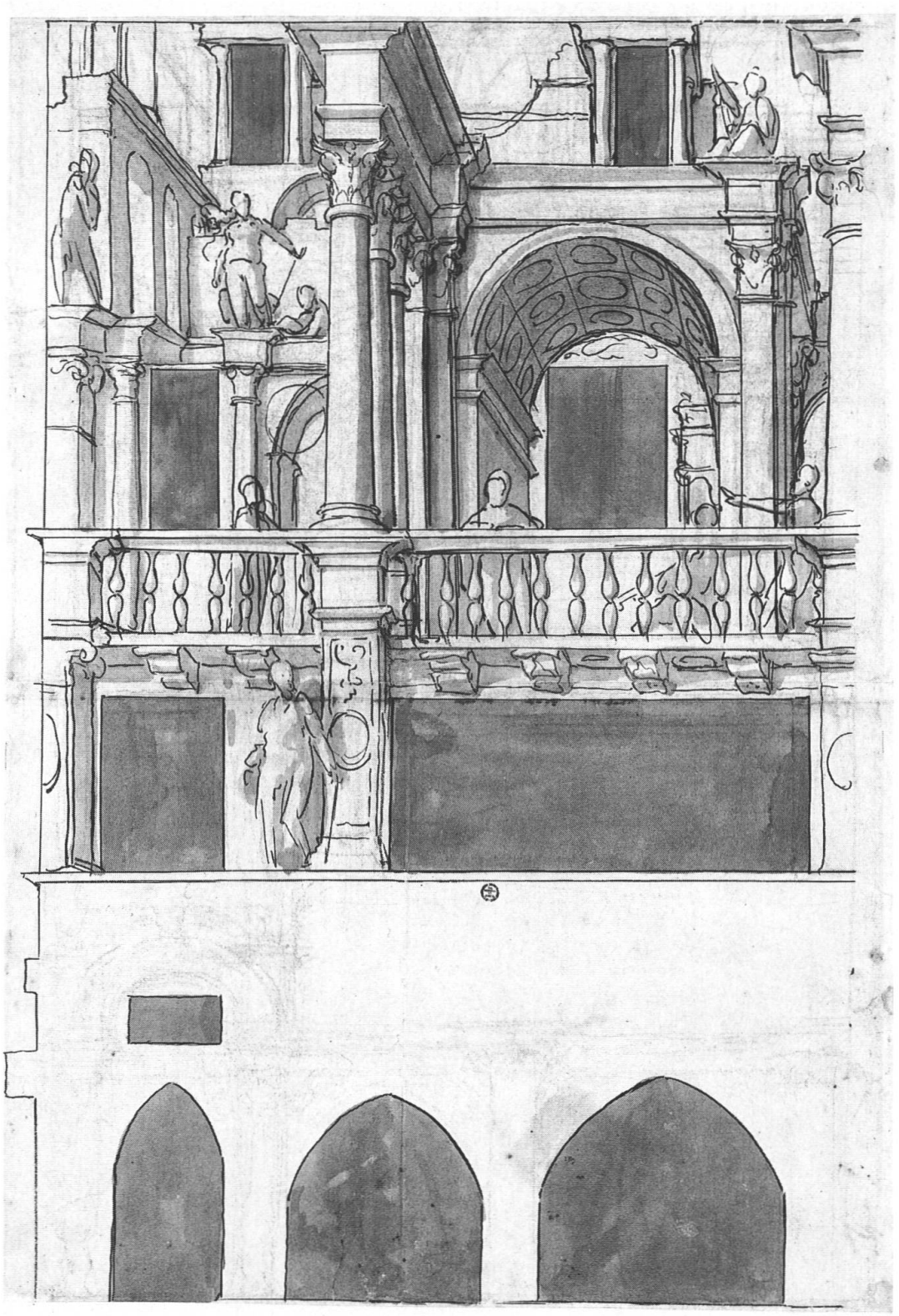


Abb. 4, Kat. Nr. 2
Hans Holbein der Jüngere, Entwurf für die Fassade an der Eisengasse am Haus «Zum Tanz» (Eisengasse 20, abgerissen). Um 1520. Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett.

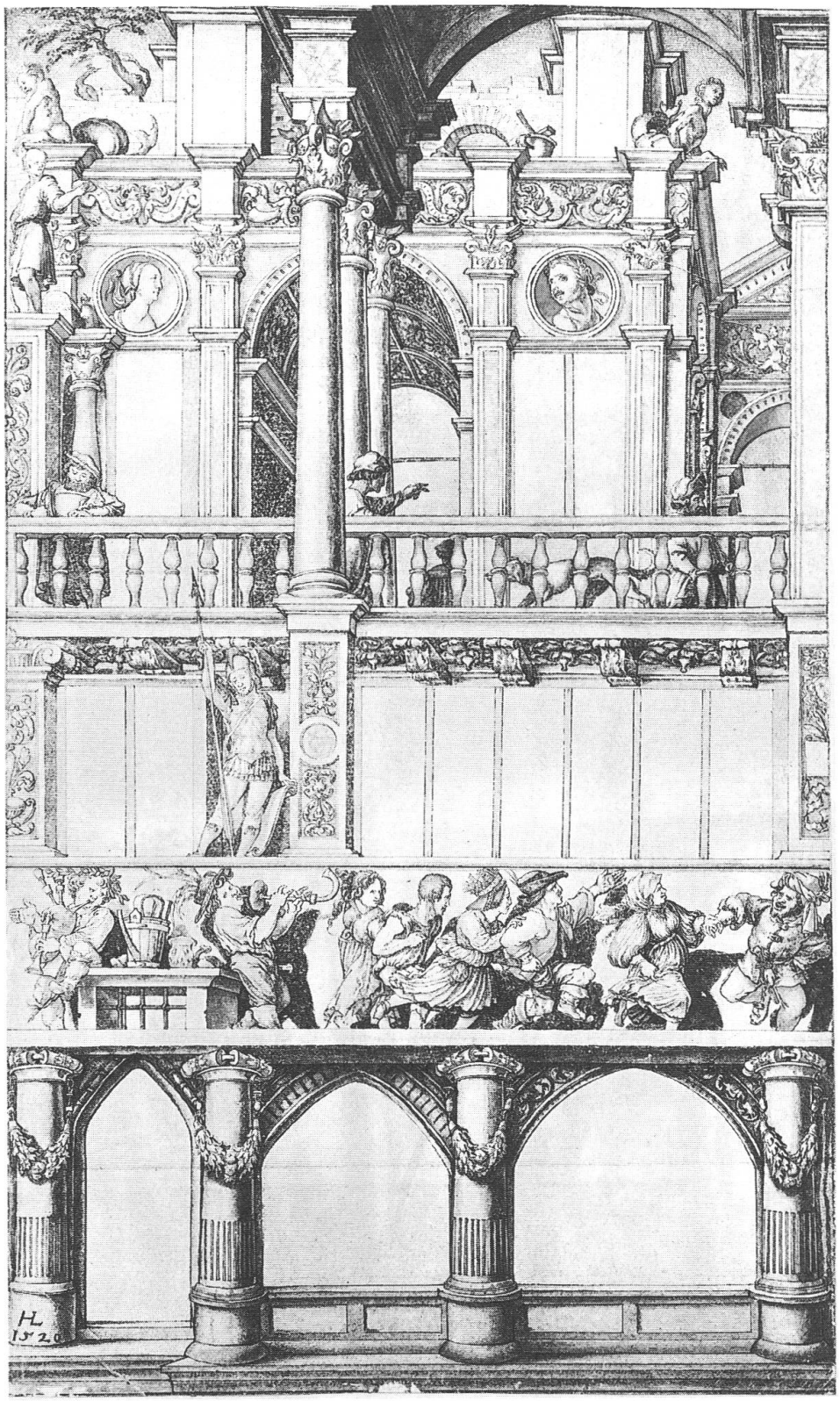


Abb. 5, Kat. Nr. 3
Hans Holbein der Jüngere, Entwurf für die Fassade an der Eisengasse am Haus «Zum Tanz». Kopie. Um 1600. Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett.

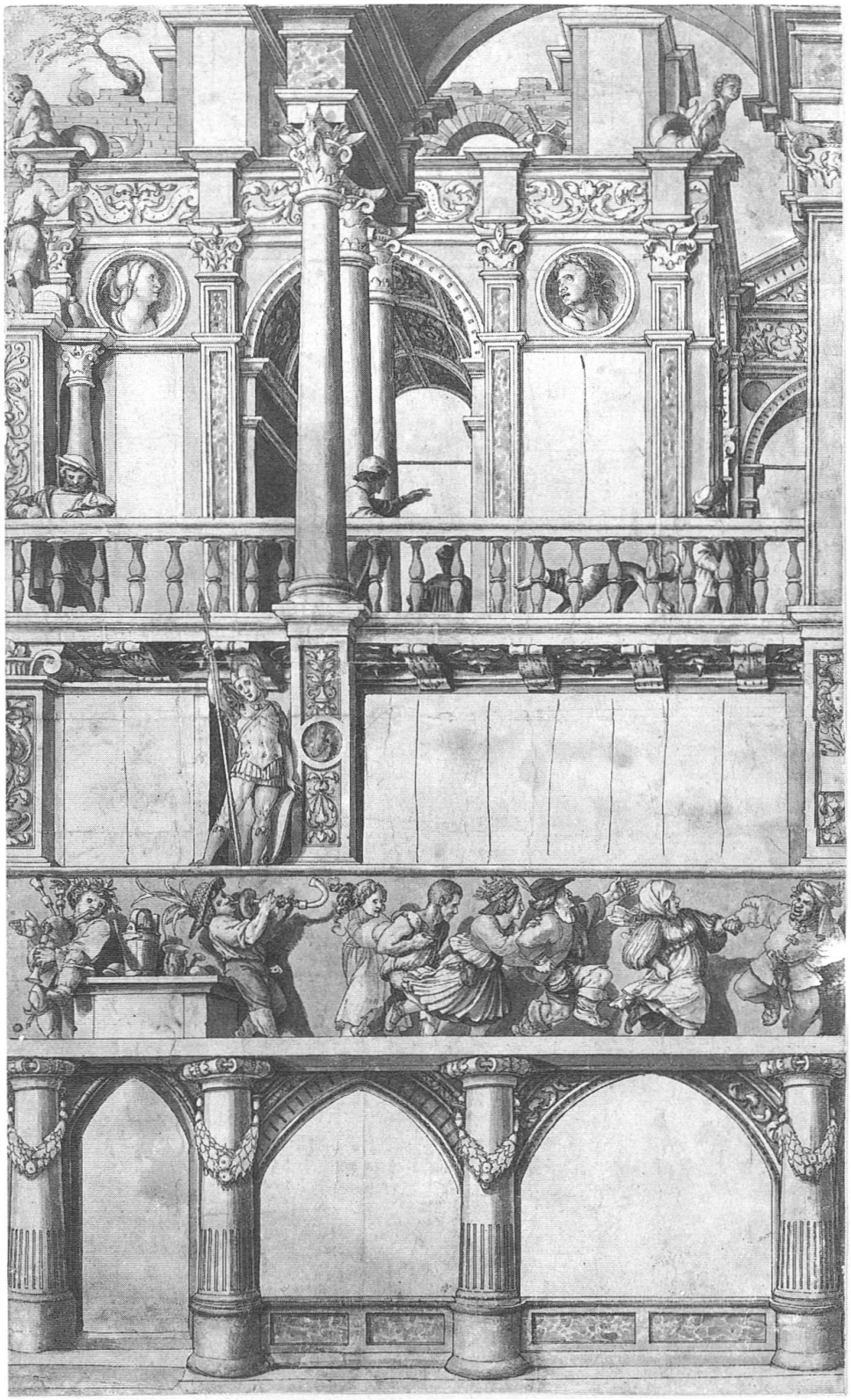


Abb. 6
Hans Holbein der Jüngere, Entwurf für die Fassade an der Eisengasse am Haus «Zum Tanz». Kopie. Ca. 2. Drittel 16. Jahrhundert. Berlin, Staatl. Museen Preuß. Kulturbesitz, Kupferstichkabinett.

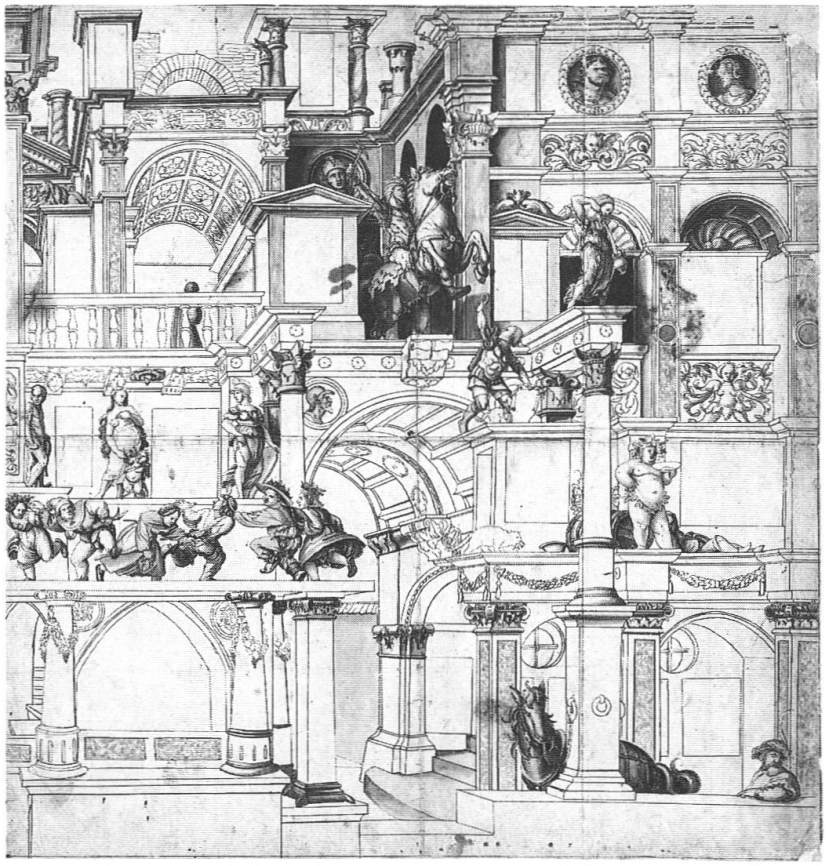


Abb. 7, Kat. Nr. 4
Hans Holbein der Jüngere, Entwurf für die Fassade am Tanzgässlein am Haus «Zum Tanz». Kopie. Ca. 2. Drittel 16. Jahrhundert. Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett.

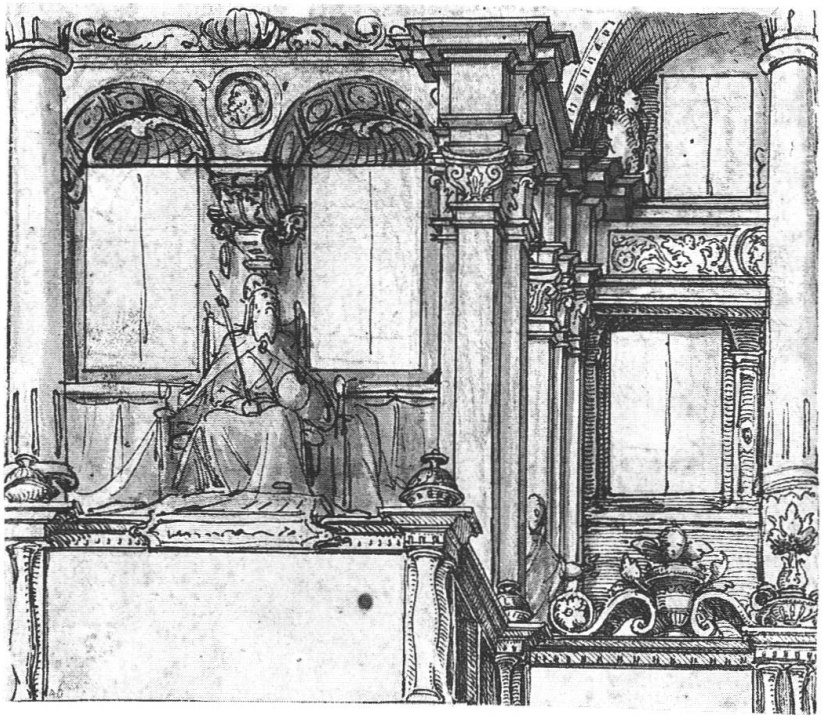


Abb. 8, Kat. Nr. 5
Hans Holbein der Jüngere, Entwurf für eine Fassadendekoration mit thronendem Kaiser. Um 1520. Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett.

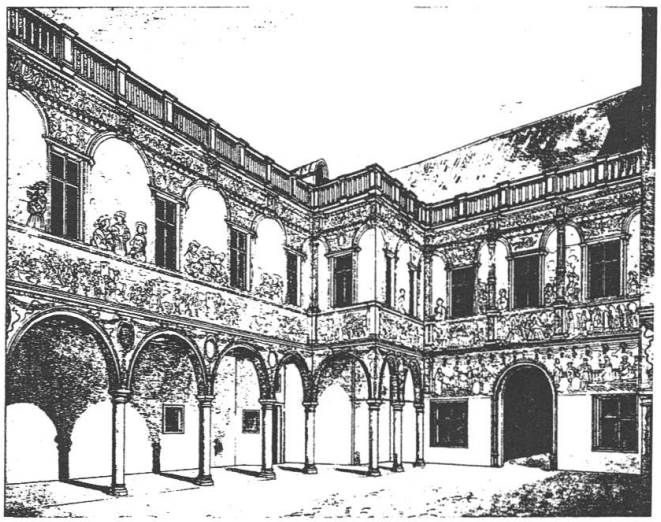


Abb. 9
Augsburg, Haus Maximilianstrasse 36 (Fuggerhaus am Weinmarkt), Damenhof. Rekonstruktion der Bemalung von 1515 durch Julius Groeschel (1888).

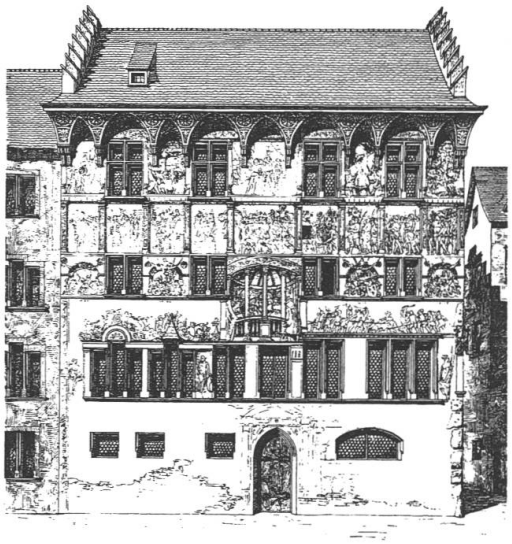


Abb. 10
Luzern, Hertensteinhaus (1825 abgerissen). Rekonstruktion der Bemalung von Hans Holbein d.J. (ca. 1518) durch Heinrich Alfred Schmid (1948).

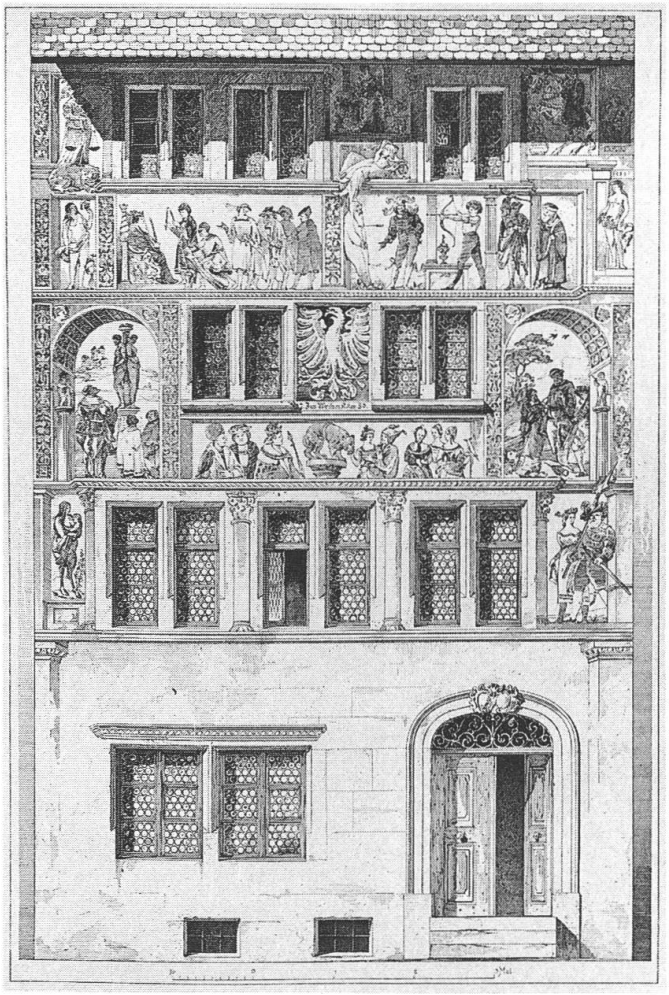


Abb. 11
Stein am Rhein, Marktplatz. Haus «Zum Weißen Adler». Fassadendekoration ca. 1520–30. Thomas Schmid zugeschrieben. Holzschnitt nach Photographie der Fassade um 1870.

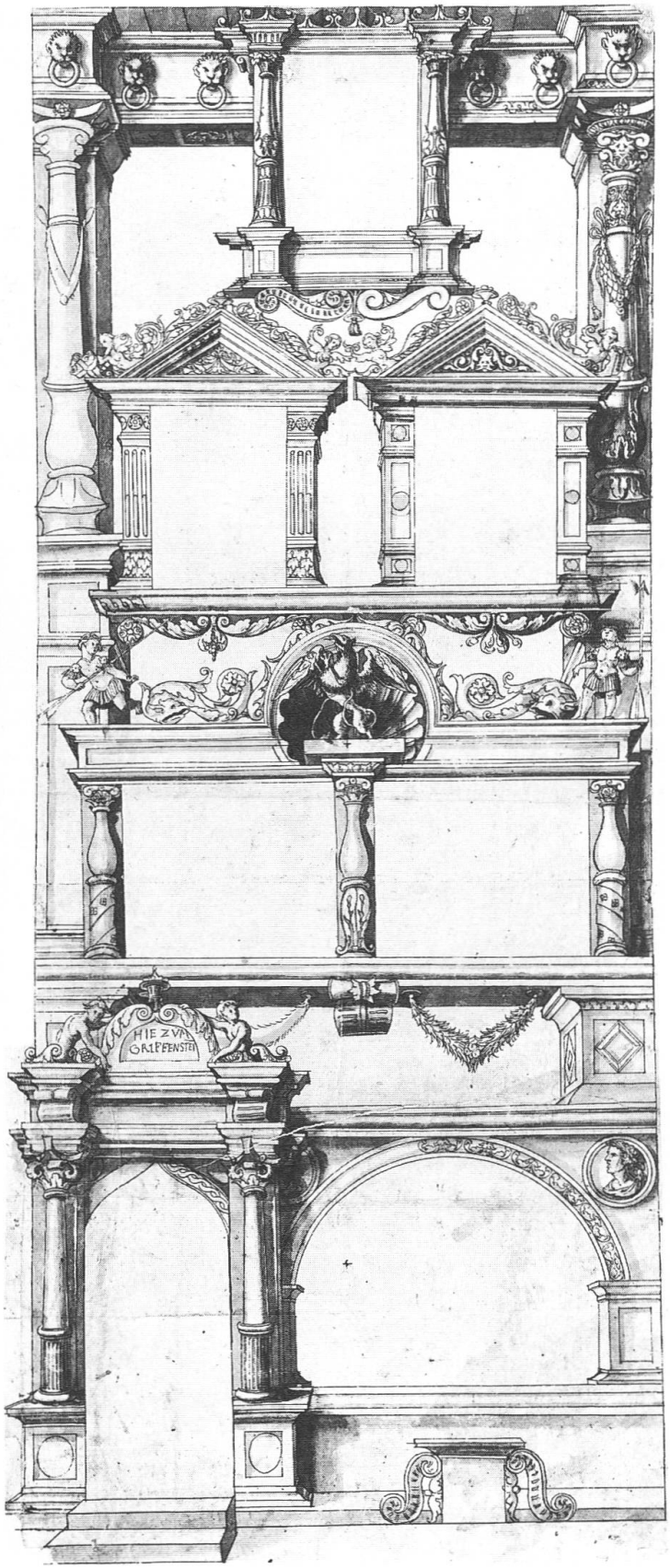


Abb. 13
Haus «Zum Greifenstein», Stadthausgasse 20.

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.

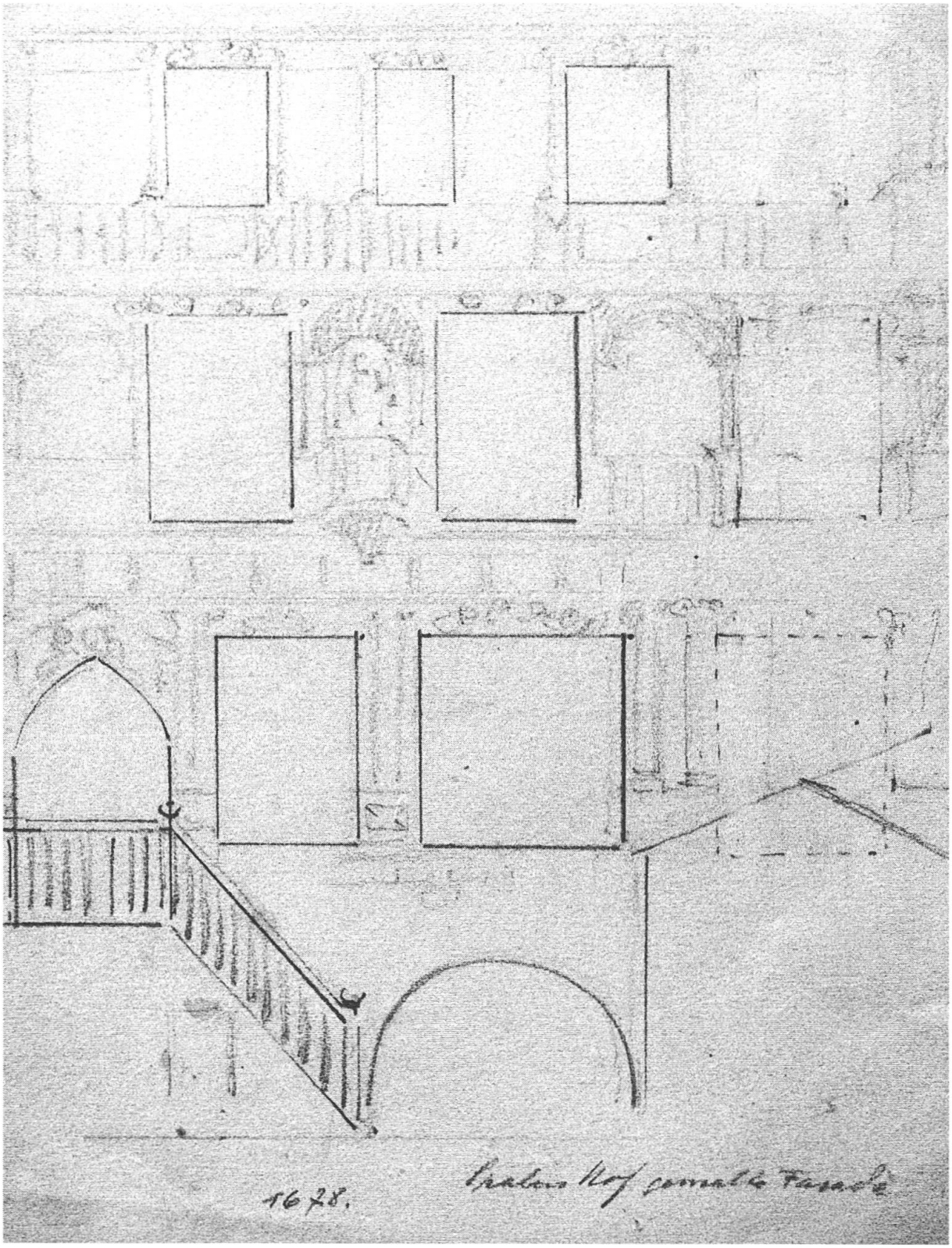


Abb. 15, Kat. Nr. 7
Spalenhof. Skizze der Hoffassade mit Andeutung des gemalten Dekorationssystems.
Von Alfred Peter. 1918. Stadt- und Münstermuseum Basel.

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

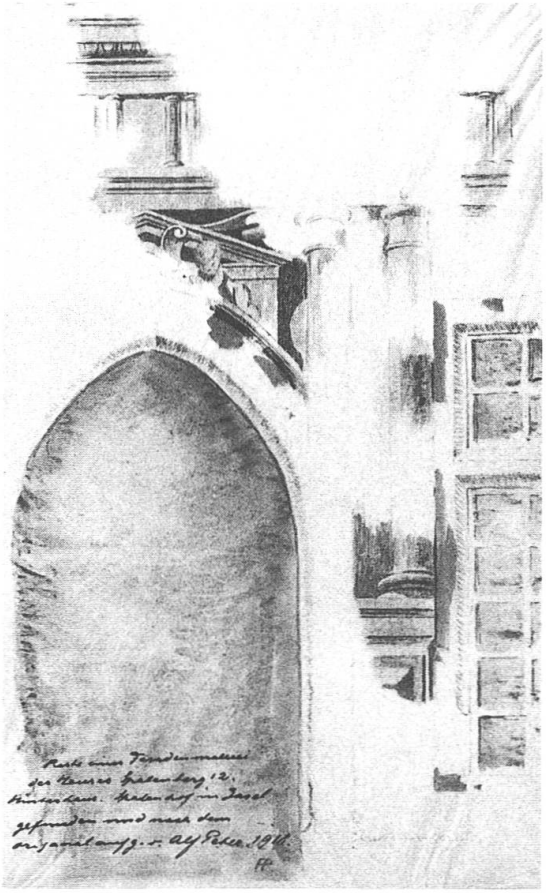


Abb. 17, Kat. Nr. 7
Spalenhof. Skizze des Eingangsportals an der Hoffassade mit Malerei-Fragmenten. Von Alfred Peter. 1918. Stadt- und Münstermuseum Basel.

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

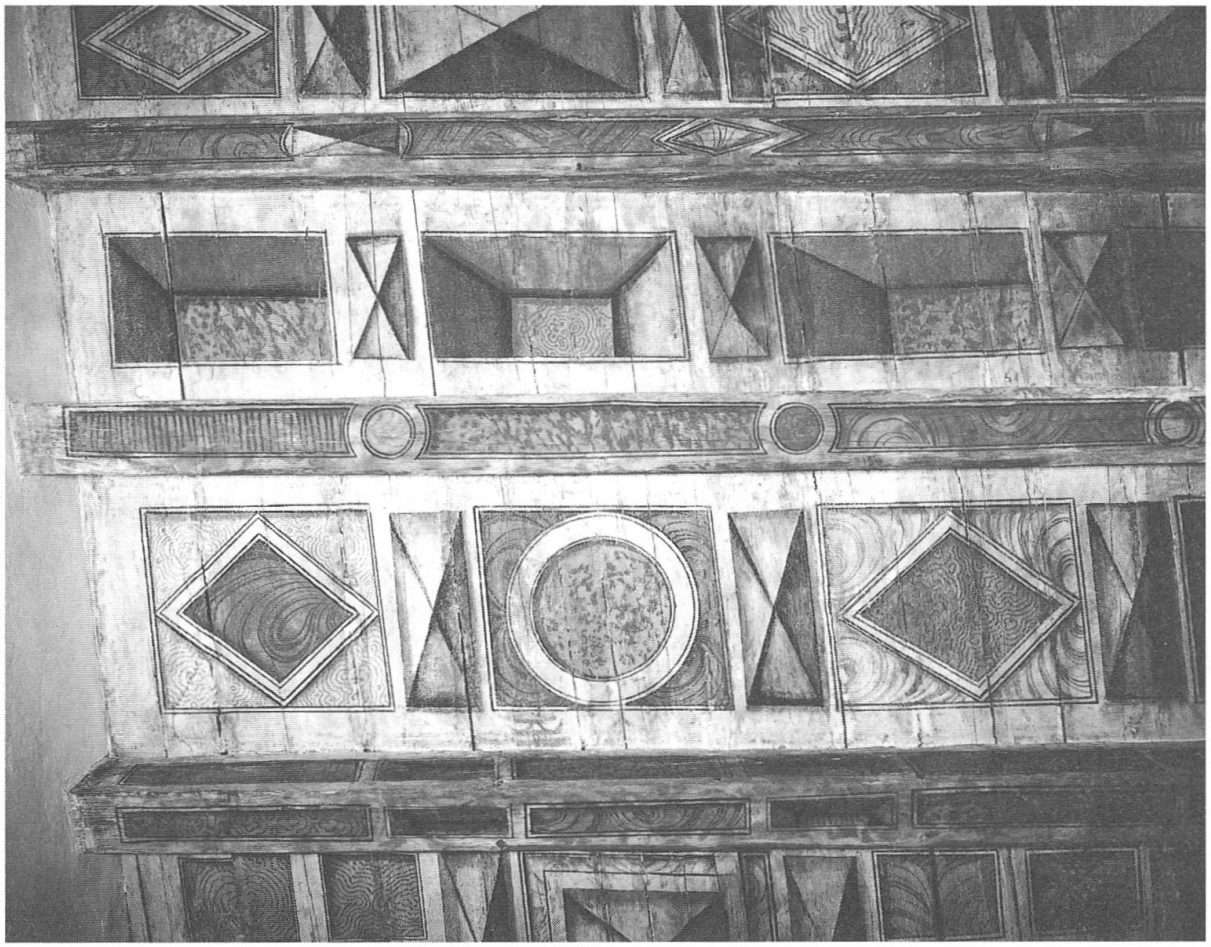


Abb. 19
Spalenhof. Kaisersaal. Detail der Deckenbemalung von 1564/66.

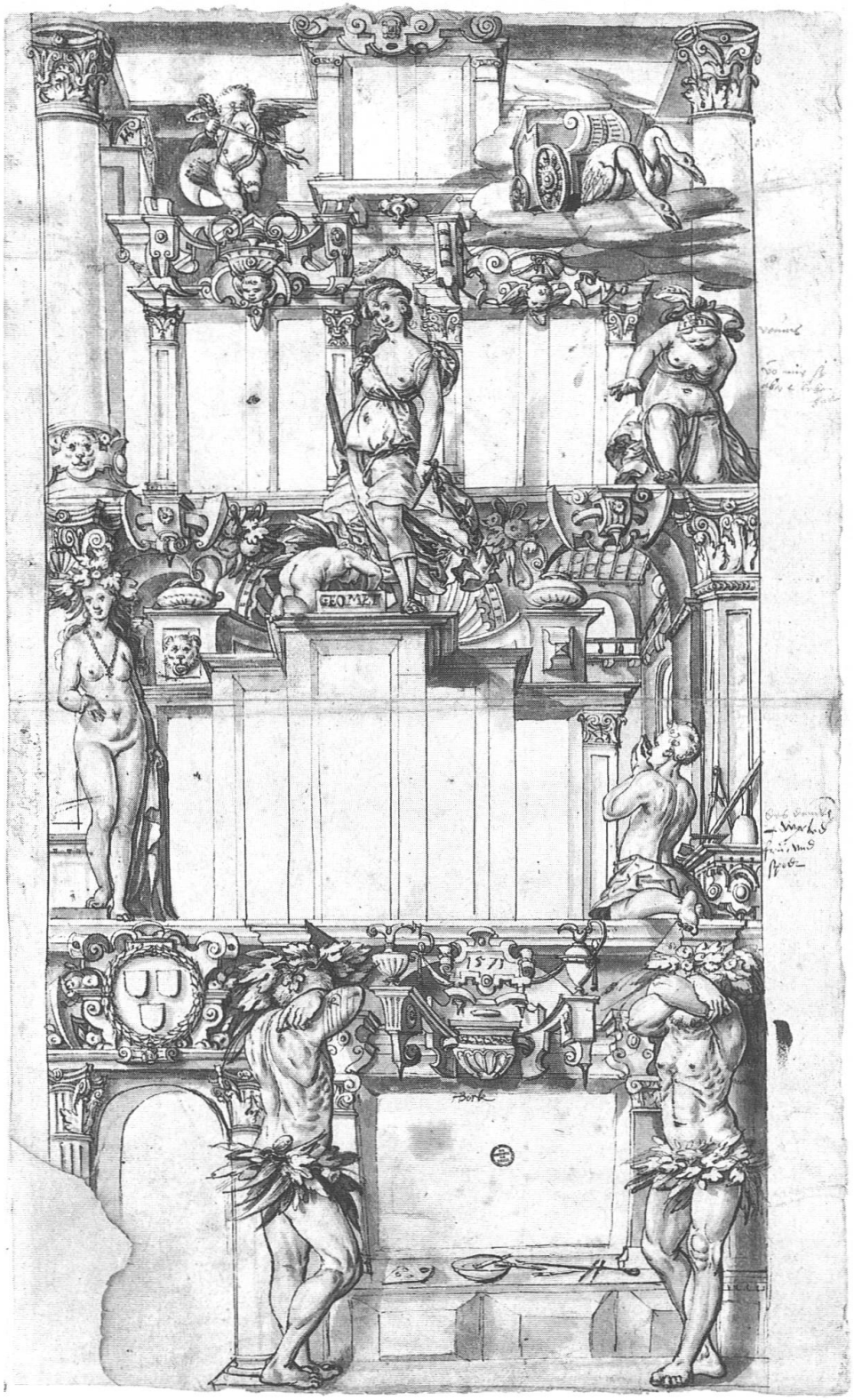


Abb. 20, Kat. Nr. 8
Hans Bock der Ältere, Entwurf für Hausfassade mit Pygmalion und Geometria. 1571. 43,5 × 26,4 cm. Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett.

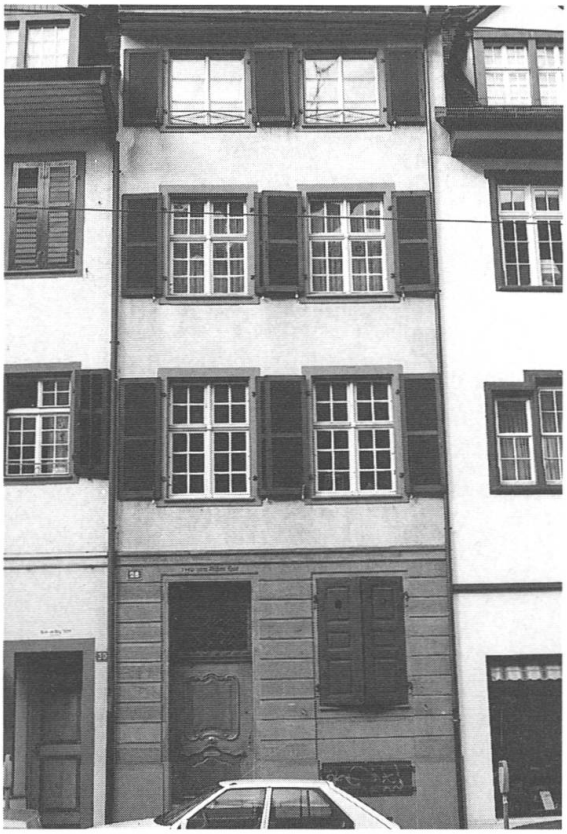


Abb. 21
Haus «Zum Susen», Blumenrain 28.

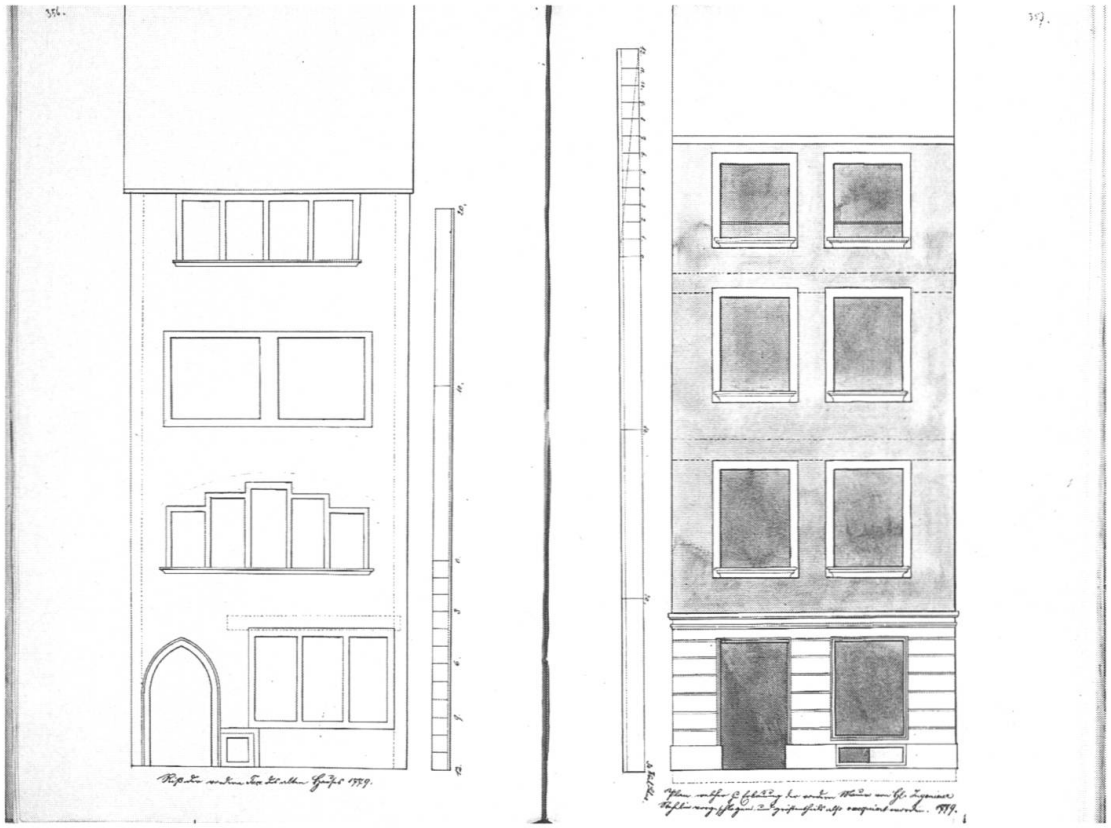


Abb. 22
Haus «Zum Susen». Aufriss der alten Fassade vor 1779 und Aufriss der projektierten neuen Fassade. 1779. Staatsarchiv Basel.

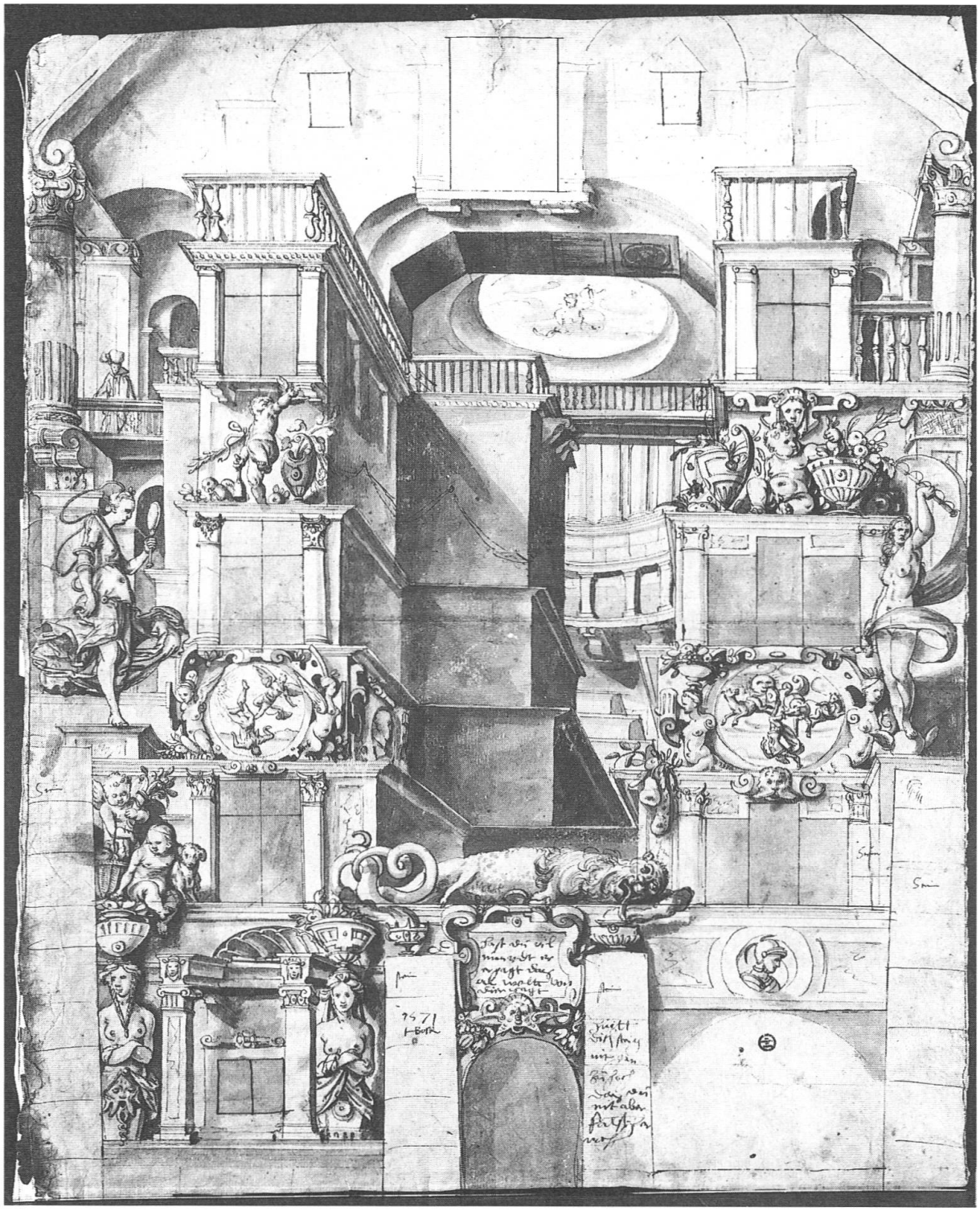
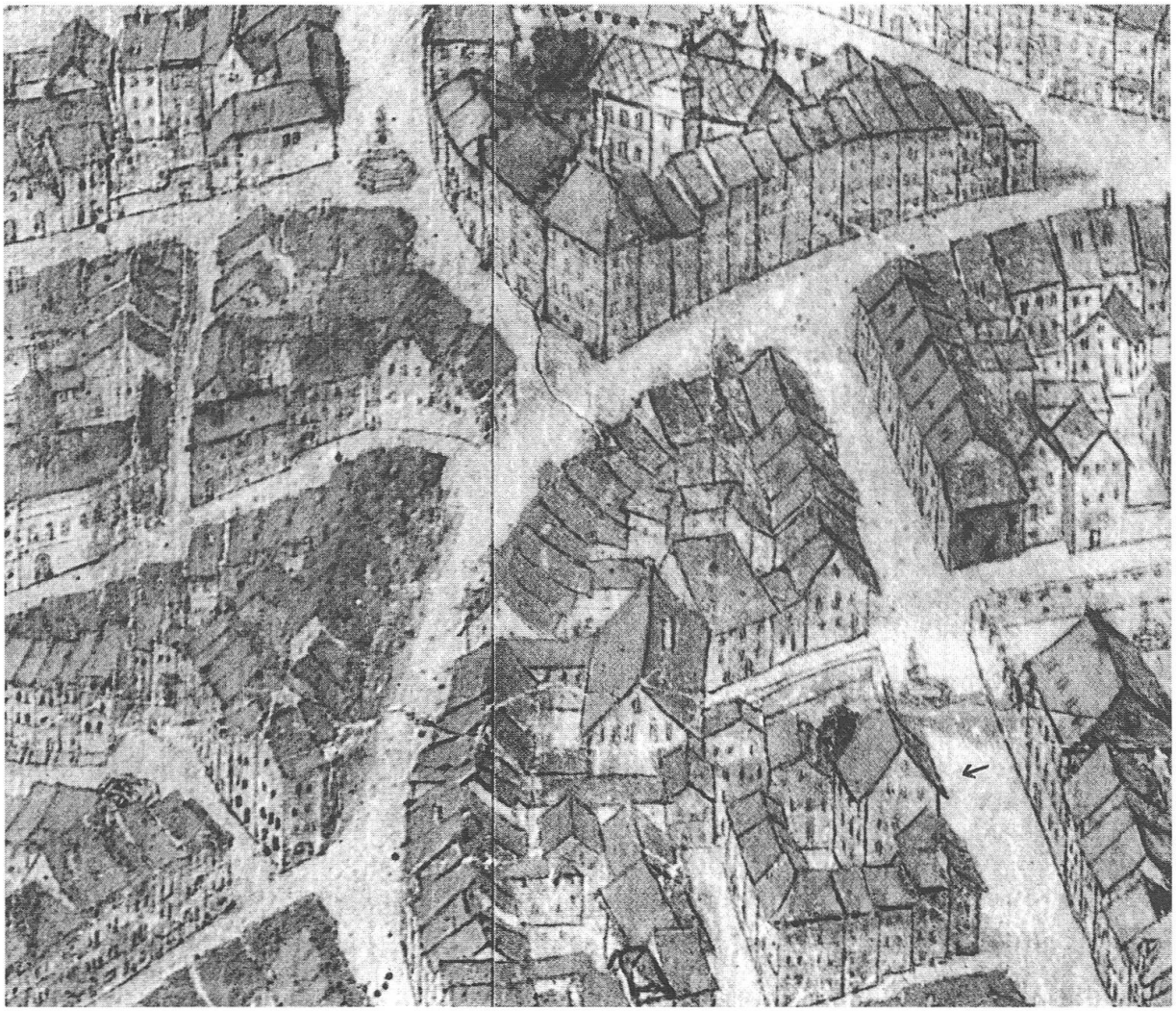


Abb. 23, Kat. Nr. 9
Hans Bock der Ältere, Entwurf für Hausfassade mit Chimäre, Prudentia, Fortuna und anderen Figuren. 1571. 49,4 × 39,4 cm. Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett.

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.



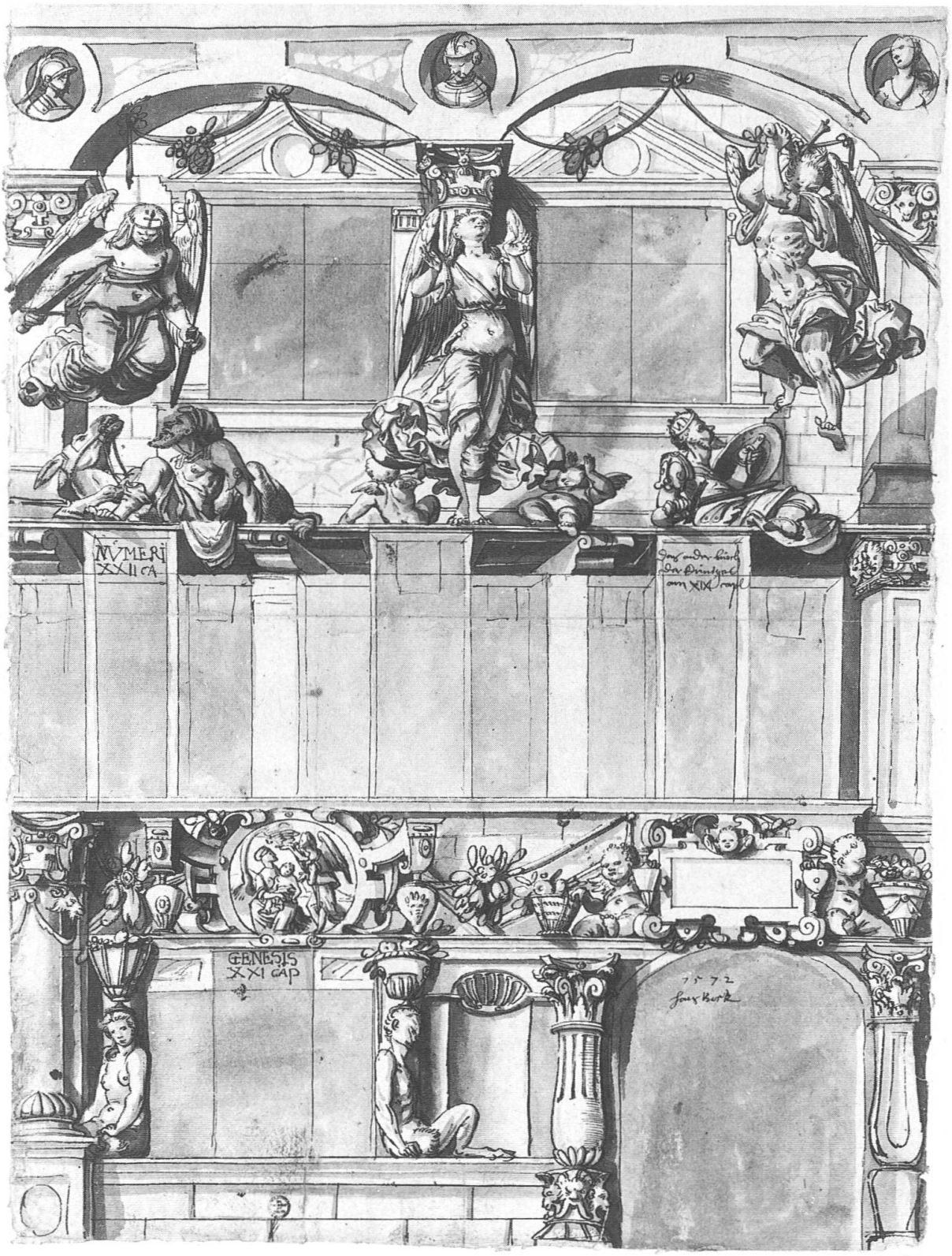


Abb. 27, Kat. Nr. 11
Hans Bock der Ältere, Entwurf für Hausfassade mit Engelsszenen aus dem Alten Testament. 1572. 40,9 × 30,5 cm. Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett.

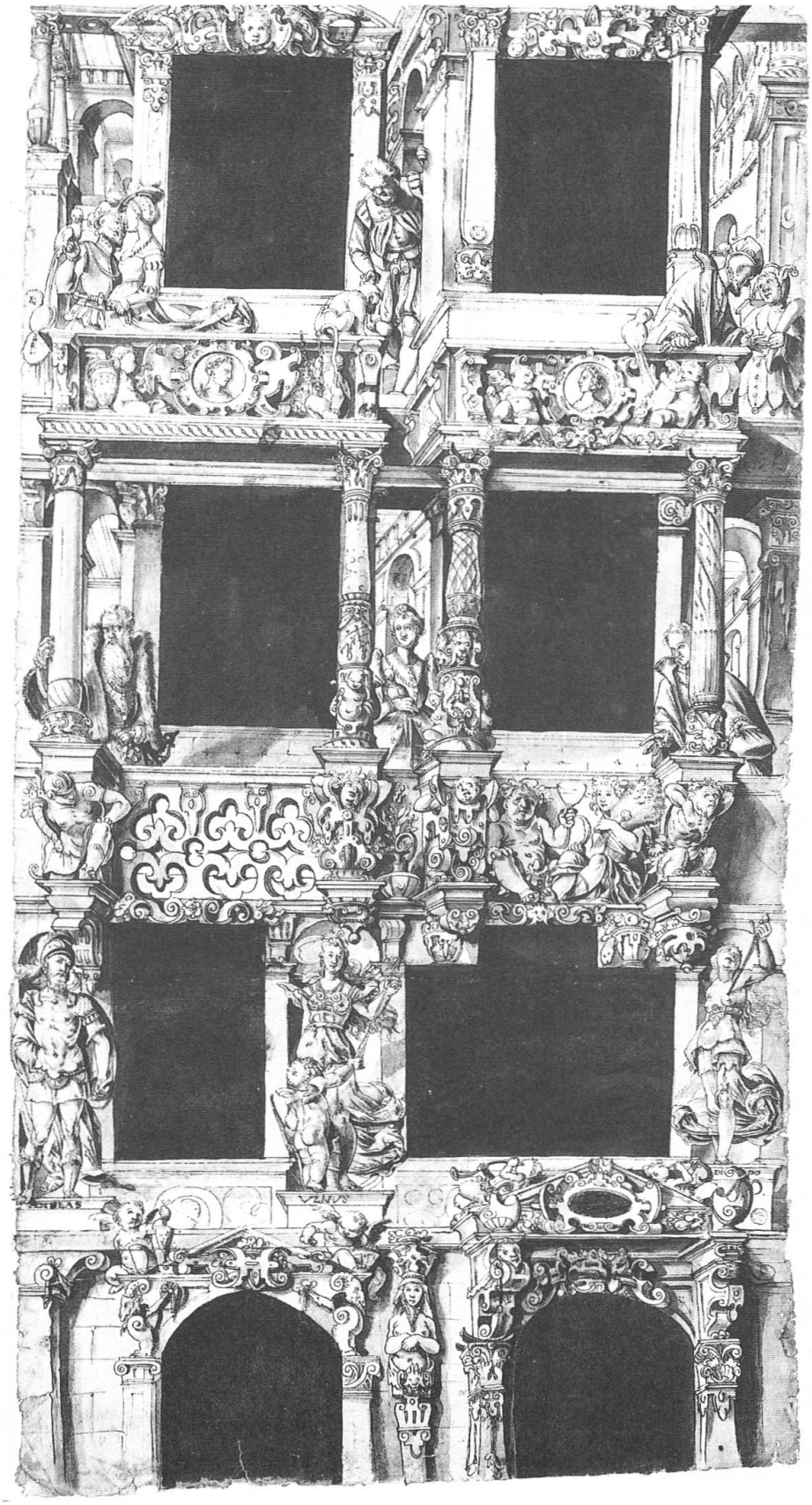


Abb. 28, Kat. Nr. 12
Hans Bock der Ältere, Entwurf für Hausfassade mit Aeneas, Venus und Dido. 1573. 63,6 × 33,0 cm. Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett.

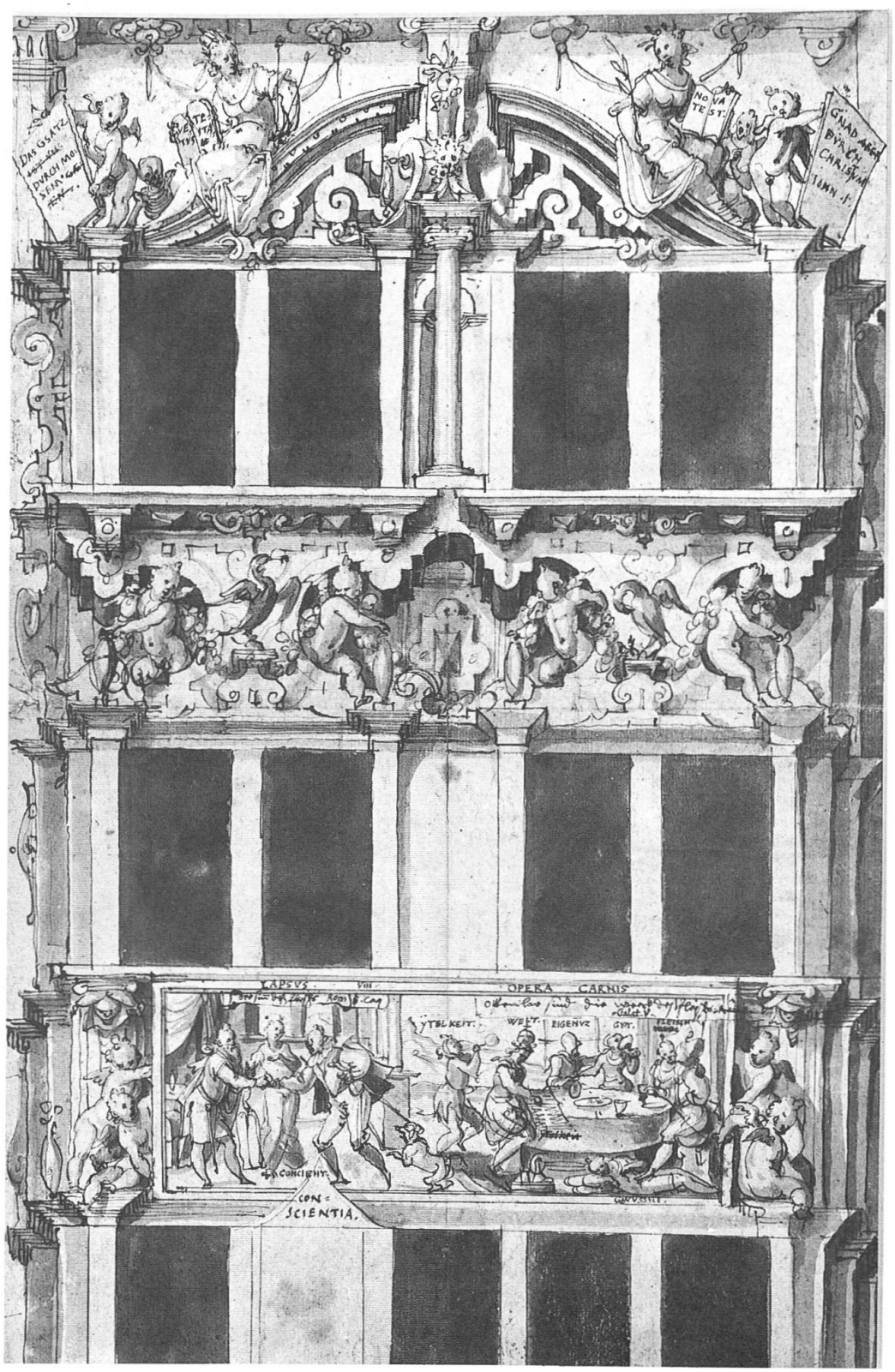


Abb. 29, Kat. Nr. 13
Hans Bock der Ältere, Entwurf für Hausfassade mit Personifikationen des Alten und Neuen Testaments. 48,0 × 31,3 cm. Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett.

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

Abb. 30
Cornelisz Anthonisz, Der verlorene Sohn. Wirtshausszene. Holzschnitt 2. Viertel 16. Jahrhundert.

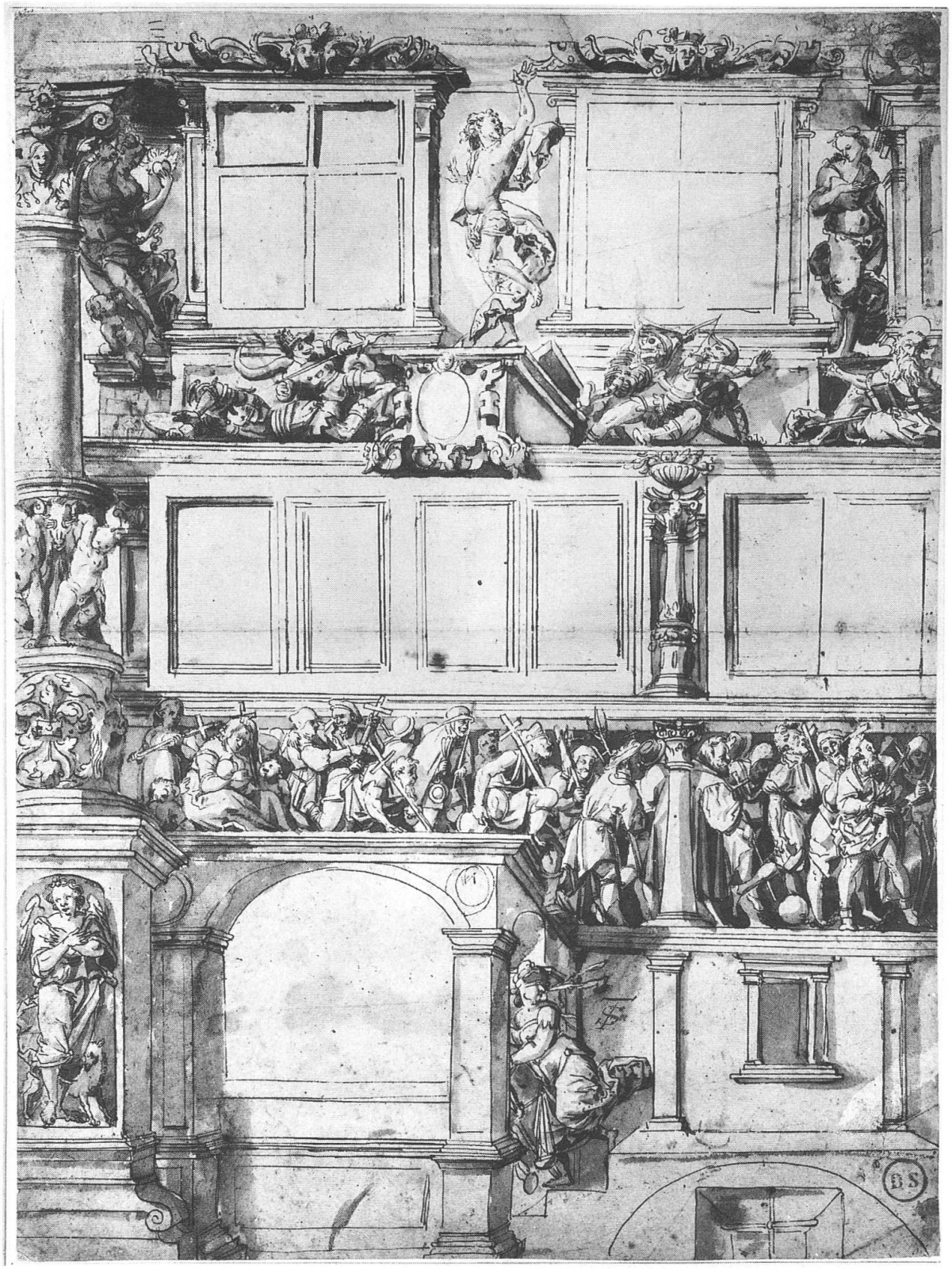


Abb. 31
Tobias Stimmer, Entwurf für Hausfassade mit Auferstehung Christi, Zug der Gläubigen u.a. Um 1560 oder später. 41,6×31,1 cm. Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett.

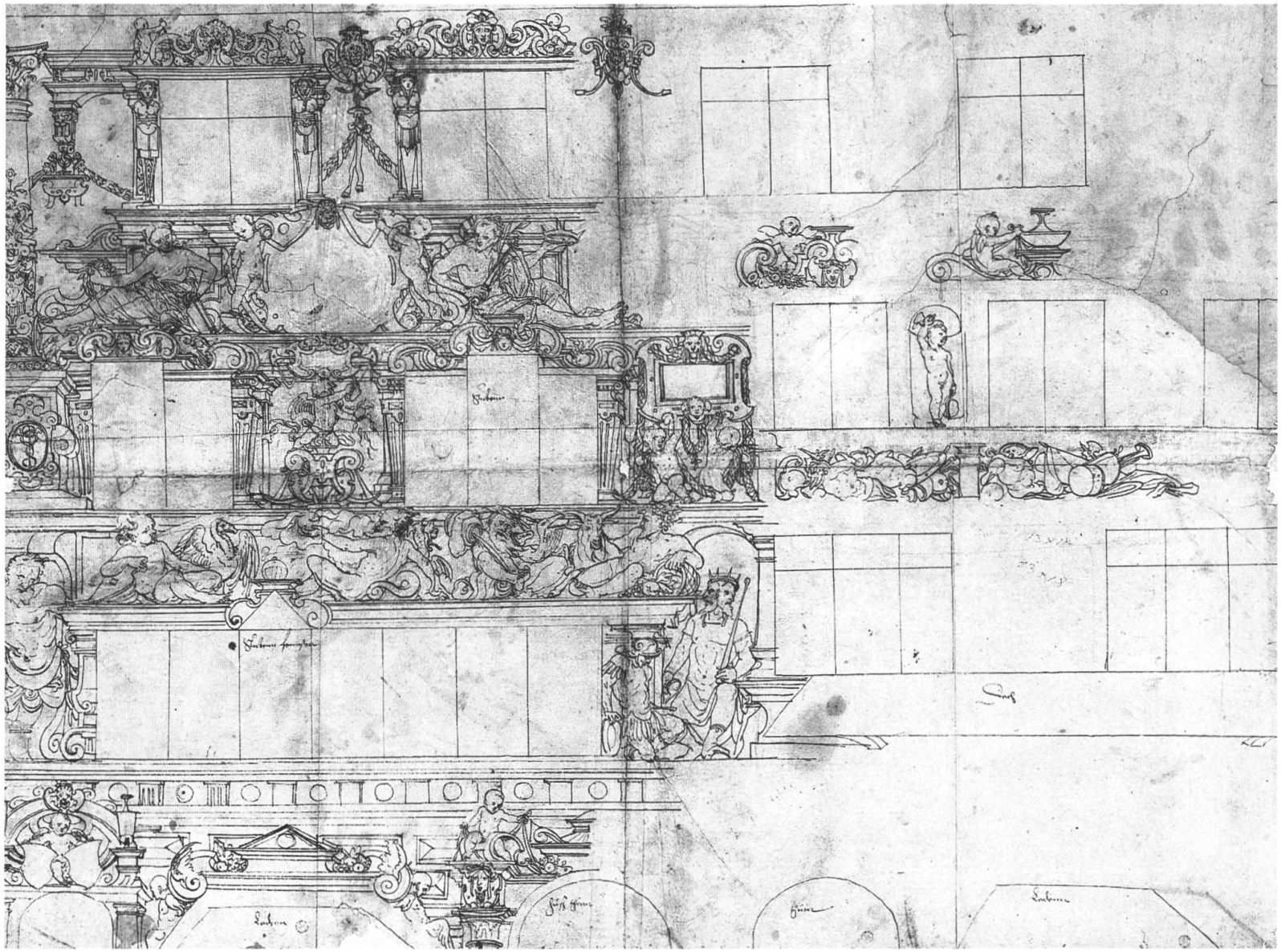


Abb. 32, Kat. Nr. 14
Hans Brand, Entwurf für Hausfassade mit Janus, Personifikationen der Elemente u.a. Um 1575/77. 58,7 × 77,5 cm. Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett.

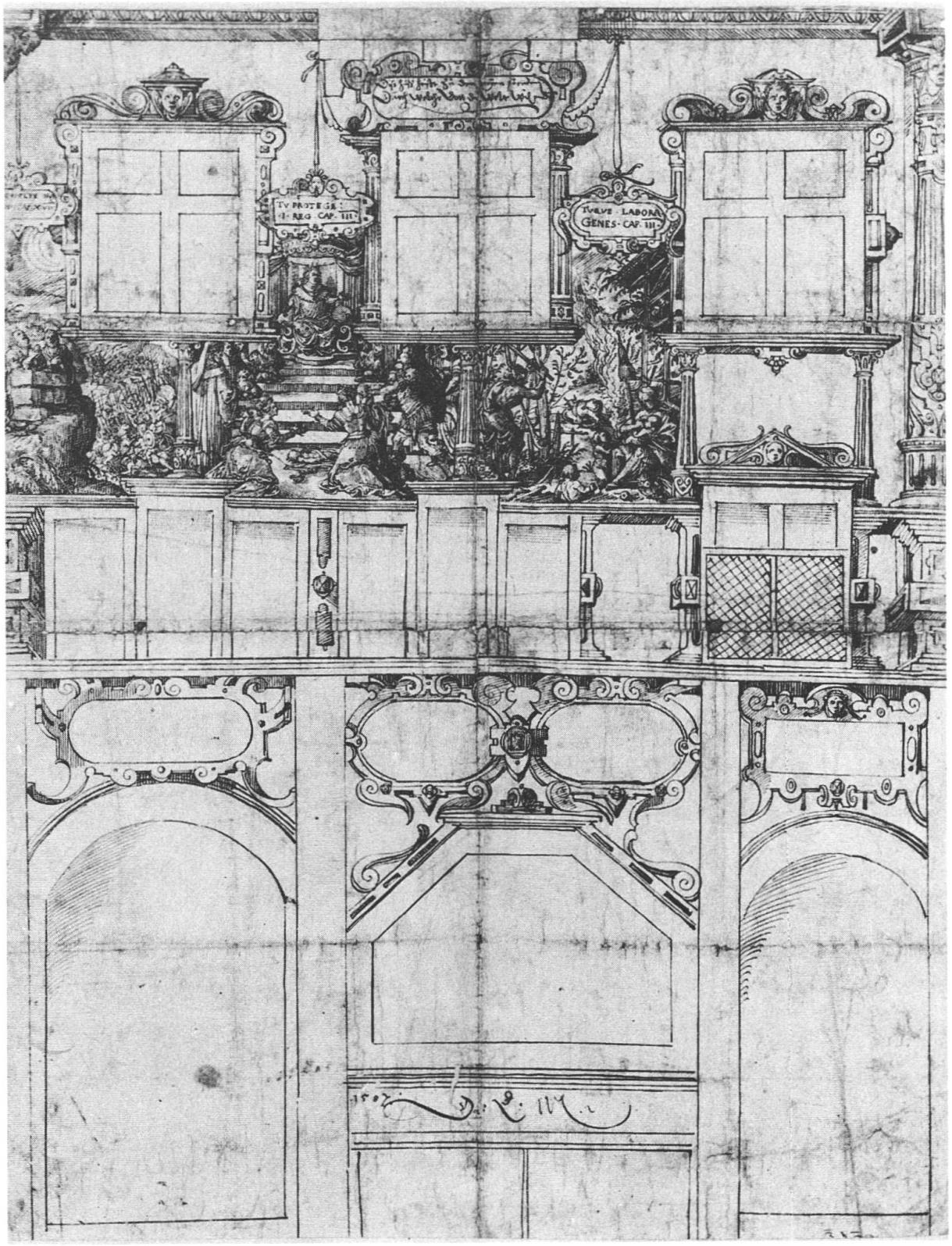


Abb. 33
Daniel Lindtmayer, Entwurf für die Bemalung des Hauses «Zun drei Ständen» in Schaffhausen (Herrenacker 10). 1587. Verschollen. Ehemals Schaffhausen, Dr. Heinrich Peyer.

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.

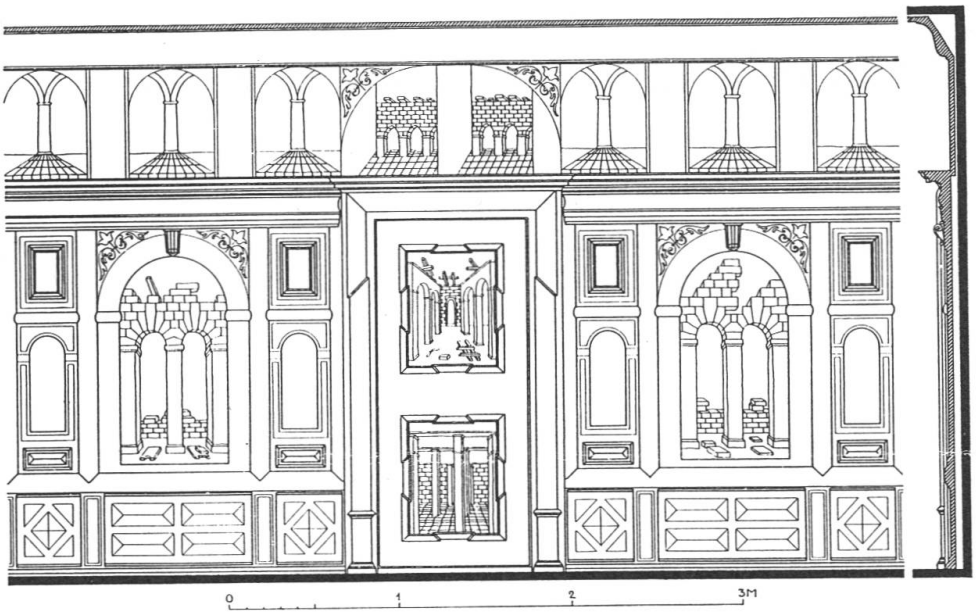


Abb. 36
Haus «Zum Löwenzorn». Wandtäfer im 1. Obergeschoss von Nr. 2. Um 1560.

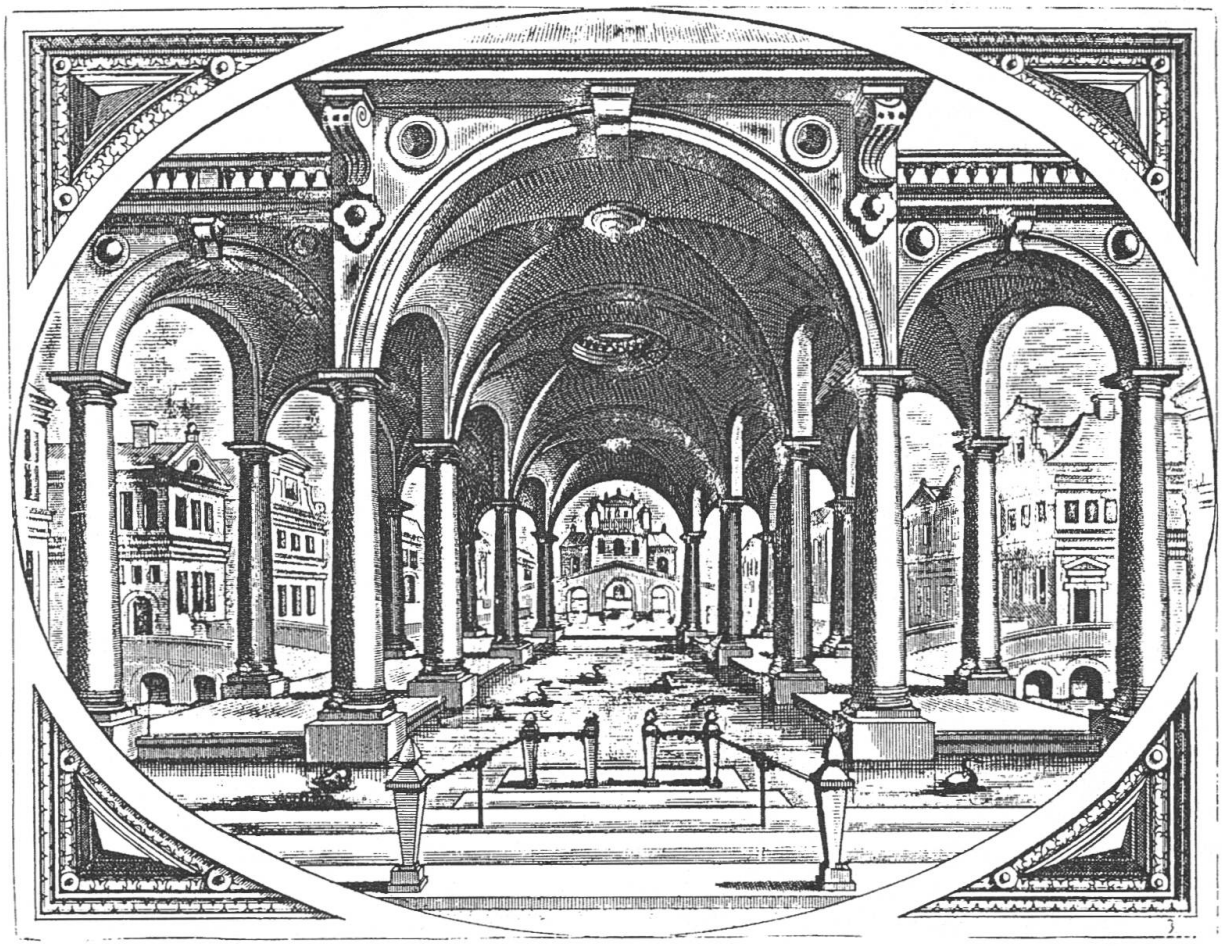


Abb. 37
Hans Vredeman de Vries, Variae Architecturae Formae. Antwerpen 1601.

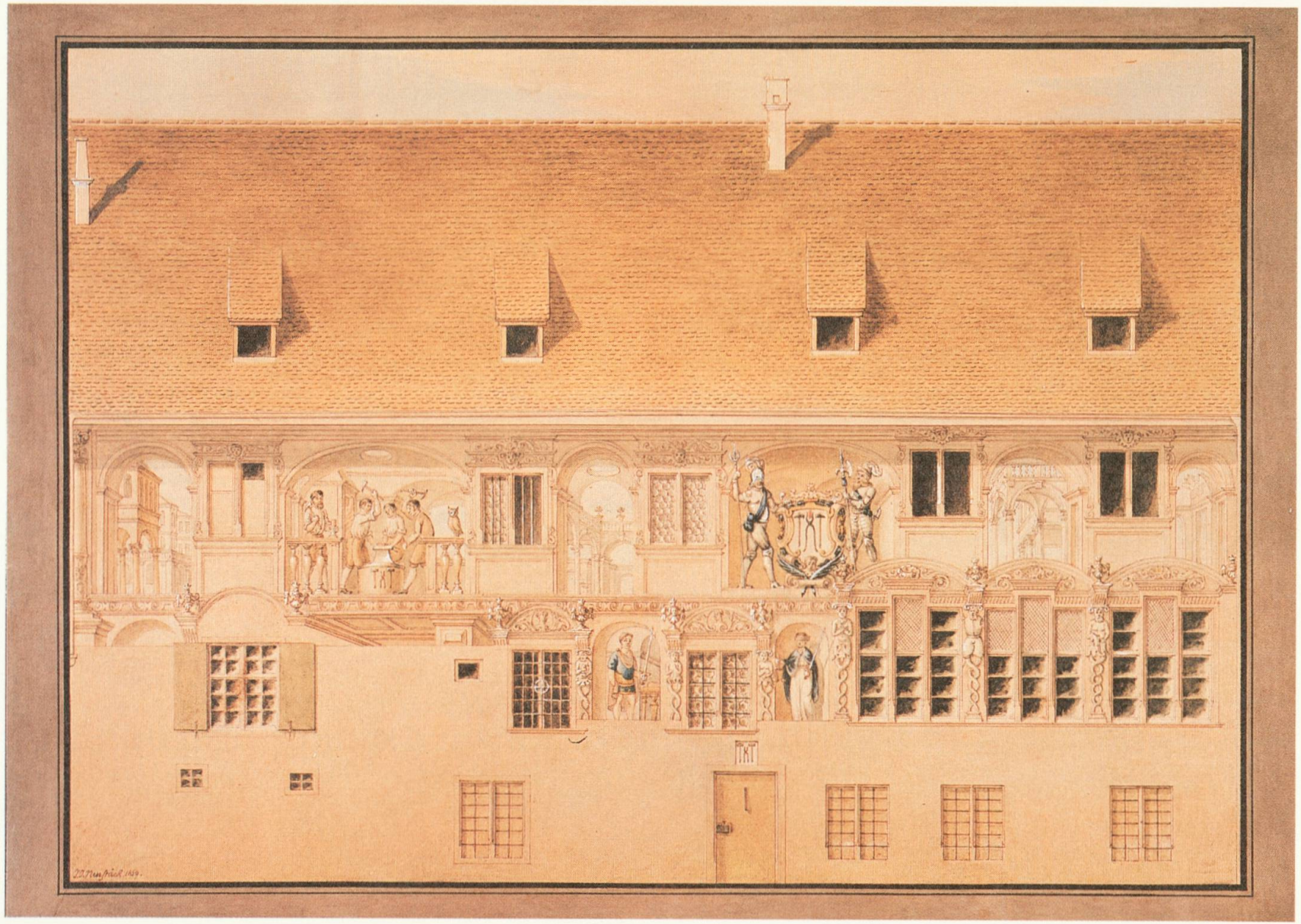


Abb. 38, Kat. Nr. 16
Zunfthaus zu Schmieden, Gerbergasse 22a/Rümelinsplatz 6. Fassade zum Rümelinsplatz. Aquarell von Johann Jakob Neustück. 1859.

Abb. 39, Kat. Nr. 16
Zunfthaus 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
Zunfthaus zu Schmieden. Fassade zum Rümelinsplatz. Linke obere Fassadenseite. Aufnahme um 1880.

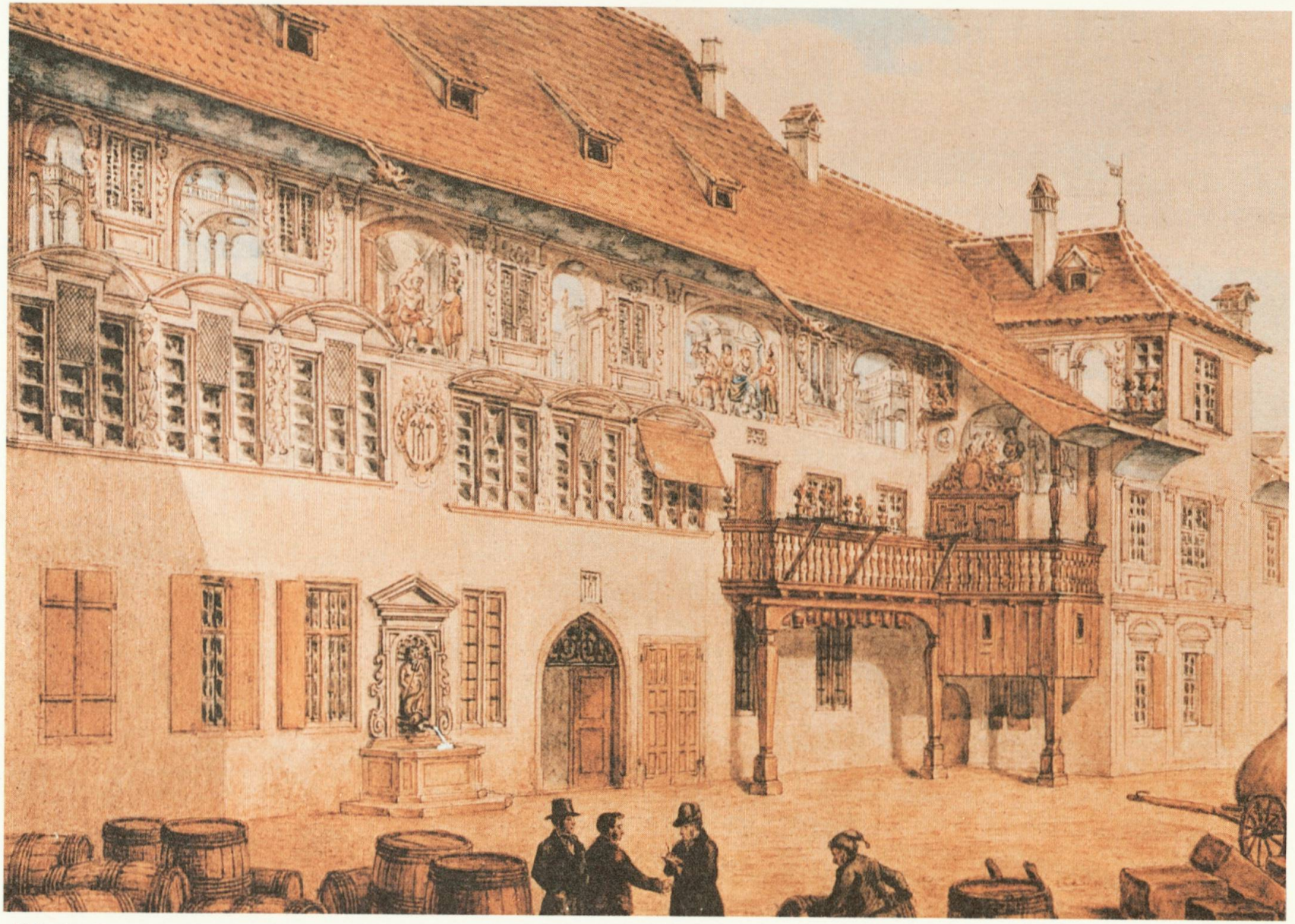


Abb. 41, Kat. Nr. 16
Zunfthaus zu Schmieden. Hofansicht. Aquarell von Johann Jakob Neustück. 1861. Ausschnitt.

Abb. 42, Kat. Nr. 16
Zunfthaus zu Schmieden. Hoffassade. Aufnahme um 1880.

Abb. 42a, Kat. Nr. 16
Zunfthaus zu Schmieden. Hoffassade. Detail aus Abb. 42.

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

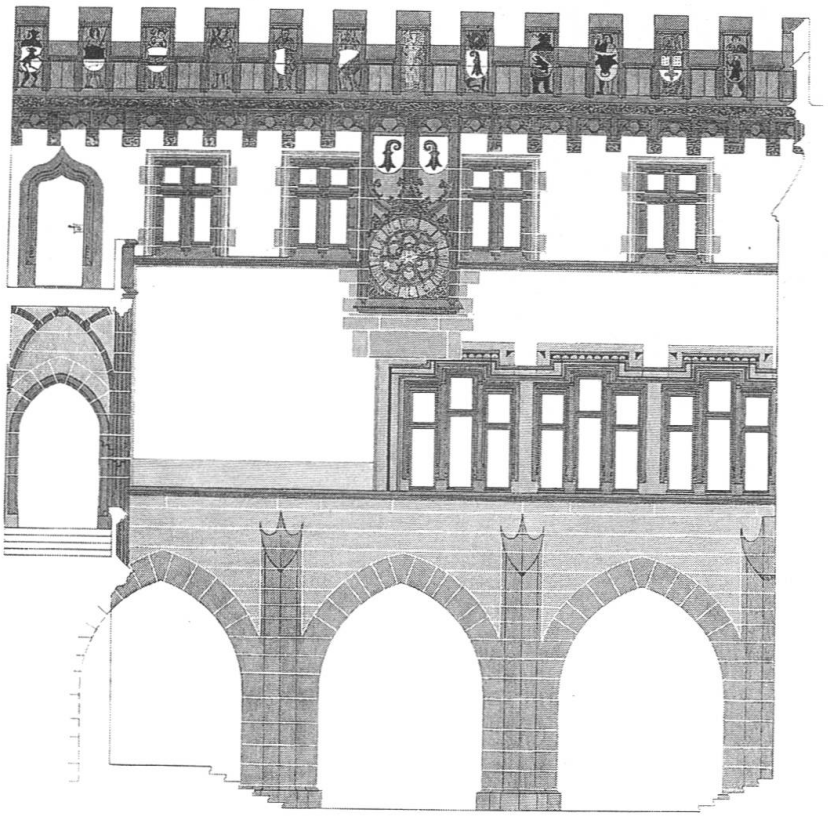


Abb. 45, Kat. Nr. 17
Rathaus Basel. Hoffassade des Vorderhauses. Rekonstruktion der Farbfassung von 1511.

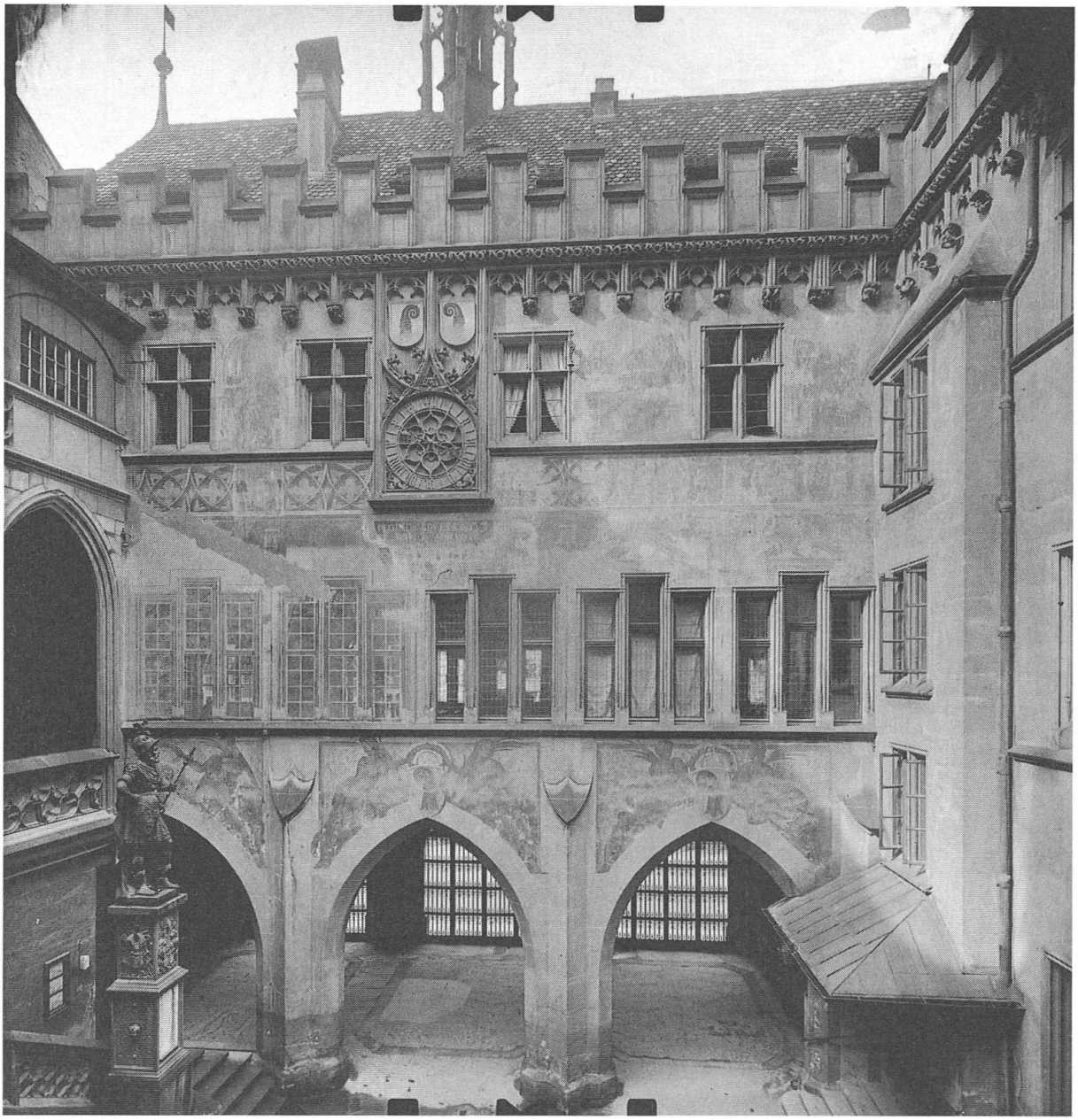


Abb. 44, Kat. Nr. 17
Rathaus Basel. Hoffassade des Vorderhauses. Messbildaufnahme 1897.

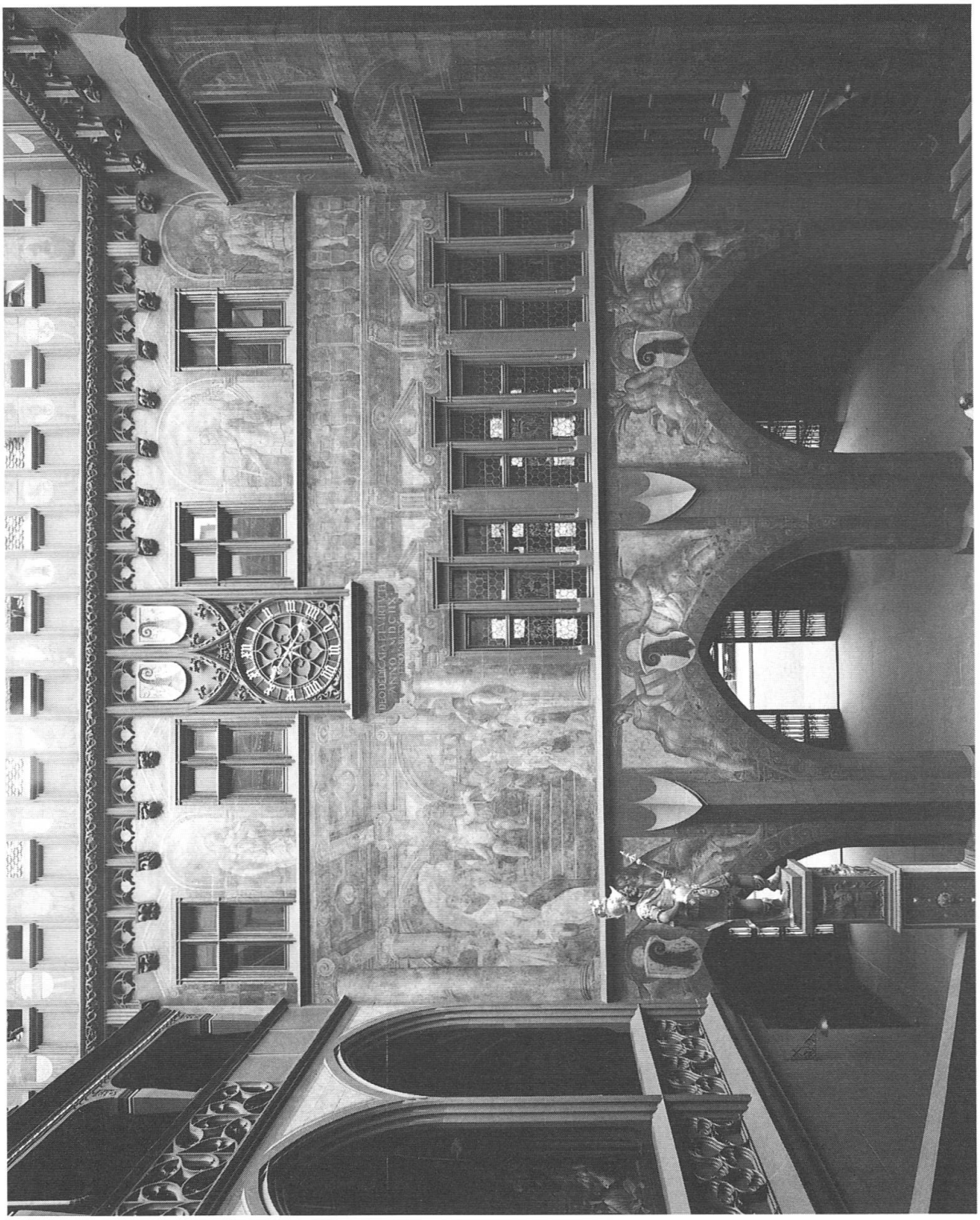


Abb. 46, Kat. Nr. 17
Rathaus Basel. Hoffassade des Vorderhauses nach der Restaurierung 1978–1983.

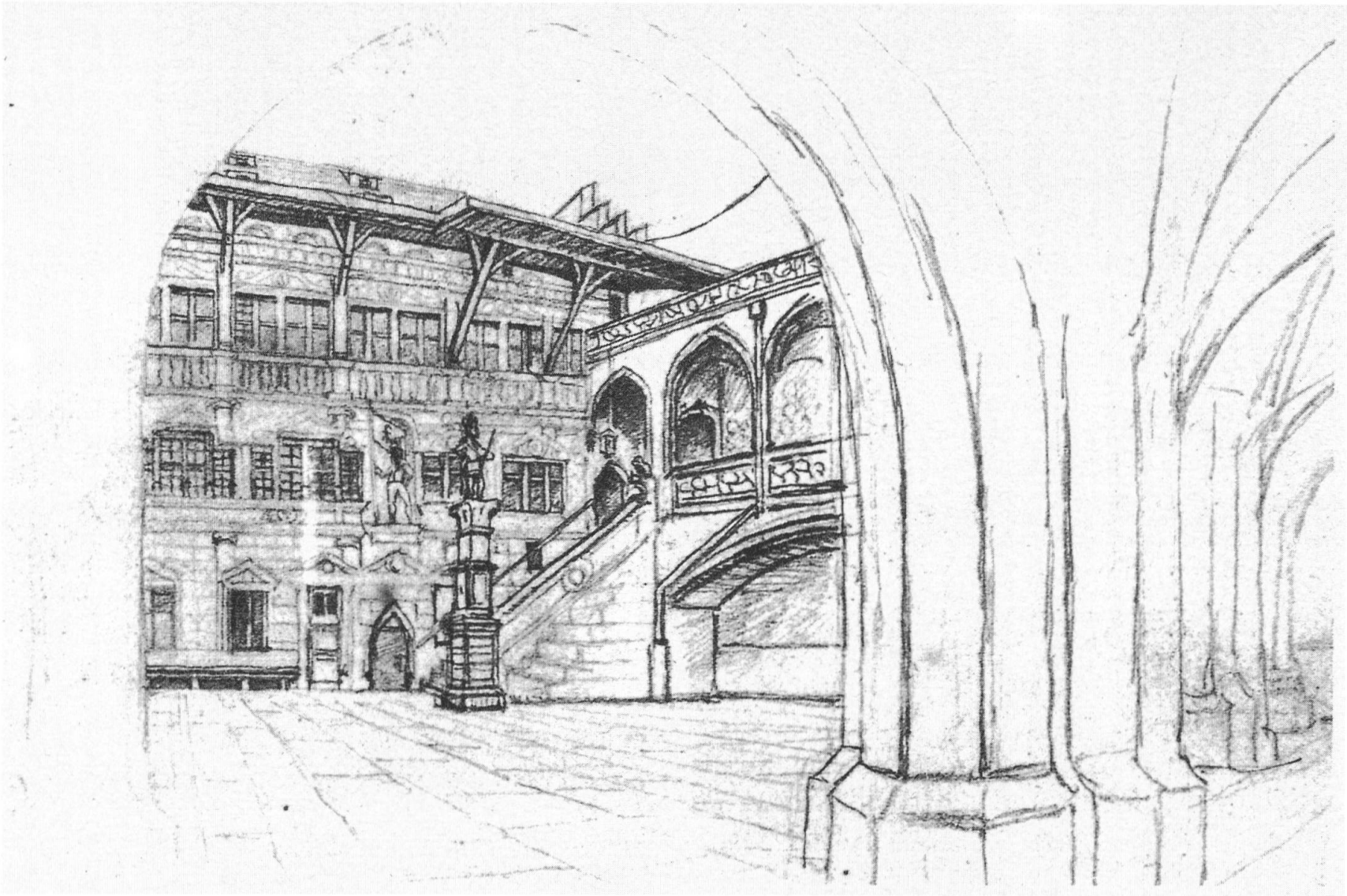


Abb. 47, Kat. Nr. 17
Rathaus Basel. Hoffassade des ehemaligen Hinterhauses. Skizze v. Jakob Christoph Bischoff. Vor 1824.