

Zeitschrift: Neujahrsblatt / Gesellschaft für das Gute und Gemeinnützige Basel
Herausgeber: Gesellschaft für das Gute und Gemeinnützige Basel
Band: 182 (2004)

Artikel: Wo einst die schönsten Frauen tanzten... : Die Balkenmalereien im "Schönen Haus" in Basel
Autor: Sommerer, Sabine
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1006794>

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: 14.01.2026

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



Sabine Sommerer

Die Balkenmalereien
im «Schönen Haus»
in Basel

Wo einst die schönsten Frauen tanzten...

Schwabe

Sabine Sommerer · Wo einst die schönsten Frauen tanzten ...

Sabine Sommerer

Die Balkenmalereien
im «Schönen Haus»
in Basel

Wo einst die schönsten Frauen tanzten...

182. Neujahrsblatt
Herausgegeben von der Gesellschaft
für das Gute und Gemeinnützige
Basel



Schwabe · Verlag · Basel · 2004

© 2004 by Schwabe · Verlag · Basel (www.schwabe.ch)
Gesamtherstellung: Schwabe · Verlag und Druckerei · Basel/Muttenz
Gestaltung: Karl Leiner
ISBN 3-7965-2010-3
ISSN 1423-4017

Grusswort der Präsidentin	7
Vorwort und Dank	9
Einleitung	11
Forschungsabriss 12	
Kapitel 1	
Das «Schöne Haus» in Basel	15
Die Lage des «Schönen Hauses» 16 – Das «Schöne Haus» 19 –	
<i>Hinterhaus</i> 19 – <i>Vorderhaus</i> 27 – <i>Datierung</i> 30 – Der Auftraggeber 31 –	
Besitzergeschichte 36 – Das Besondere am «Schönen Haus» 37	
Kapitel 2	
Die Balkenmalereien im «Schönen Haus»	39
Beschreibung 40 – Maltechnik 49 – Typologische und kontex-	
tuelle Einordnung 52 – Fazit 62	
Kapitel 3	
«si wären fremder forme rîch, [...] gar seltsam und gar wilde»	65
Die Figurenvielfalt an den Balkenmalereien 66 – <i>Tierdarstellun-</i>	
<i>gen</i> 66 – <i>Mirabilia</i> 66 – <i>Mischwesen</i> 82 – <i>Turnierdarstellungen</i> 82 –	
<i>Biblische Motive</i> 82 – Zum Programm 83	
Kapitel 4	
Die Wirkung der Balkenmalereien auf den mittelalterlichen Betrachter	85
Der sakrale Bereich als formales Assoziationsfeld 87 – Formale	
und inhaltliche Assoziationen mit Motiven anderer Gattungen 89 –	
<i>Buchmalerei</i> 89 – <i>Baukeramik</i> 90 – <i>Textilkunst</i> 92 – <i>Wandmalerei</i> 94 –	
Inhaltliche Assoziationen mit der ritterlich-höfischen Kultur 94 –	
Fazit 99	
Kapitel 5	
Manifestation der Aufstiegsambitionen Konrads von Hertenberg	101
Assimilierung an den hohen Lebensstandard der städtischen Ober-	
schicht 102 – Innovation und <i>Varietas</i> 104 – Karikierung der ritterlich-	
höfischen Kultur 105	

Schlusswort	107
Anmerkungen	109
Anhang	119
Literaturverzeichnis 121 – Abbildungsverzeichnis 125 –	
Orts- und Personenindex 126	

Grusswort der Präsidentin

Die Kommission zum Basler Neujahrsblatt hat das Vergnügen, ihrer treuen Leserschaft mit der 182. Ausgabe des Basler Neujahrsblatts wieder einen wahren Augenschmaus vorlegen zu können. Auch der Intellekt und die wissenschaftliche Neugierde kommen nicht zu kurz. Der Text hat einen hohen Erklärungswert, stellt die Bebilderung in verschiedene Kontexte und leitet das Auge dazu an, noch präziser hinzuschauen. Er erfüllt also eine doppelte Aufgabe, ohne je den wissenschaftlichen Boden zu verlassen, wofür der Autorin unsere Anerkennung und unser Dank gebührt. Dies gilt auch für die Herstellung der Reproduktionen in gewohnt sorgfältiger Art durch den Schwabe-Verlag.

Basel, im Herbst 2003

Die Kommissionspräsidentin
Beatrice Alder

Eine der prominentesten Schilderungen von festlichen Anlässen der mittelalterlichen Basler Oberschicht finden wir in einem Brief des späteren Papstes Pius II. und Gründers der Universität Basel, Aeneas Silvius Piccolomini. Im Juli 1434 schrieb er dem Kardinallegaten Giuliano de' Cesarini: «[...] An einem anderen Ort haben sie [die Adeligen] einen grossen Palast gebaut, wo sie häufig Reigentänze aufführen und dazu die schönsten Frauen einladen, die in den prächtigsten Gewändern erscheinen, mit Edelsteinen, Silber und Gold geschmückt, wie bei der glänzendsten Hochzeit. [...]» Wie man im weiteren erfährt, kam nicht jeder in den Genuss, solchen Festen beizuwohnen, denn dem gemeinen Volk blieb der Zutritt verwehrt. Nur wer in grossem Reichtum lebte oder ein hohes Amt bekleidete und deshalb angesehen war, gehörte zu den Privilegierten (Aeneae Sylvii Epistolam de Basilia, in: *Scriptores rerum basiliensium minores*, Vol. I, Basel 1752, S. 374).

Ähnlich privilegiert waren die Gäste, die bereits gegen Ende des 13. Jahrhunderts in die prunkvoll geschmückten Festsäle des «Schönen Hauses» eingeladen wurden. Die adelige Atmosphäre dort ist noch heute greifbar – einerseits in der aufwendigen Architektur, andererseits in den prachtvollen Balkenmalereien. Gerade aufgrund der gut erhaltenen Balkenmalereien ist das «Schöne Haus» ein singuläres Zeugnis der Wohnkultur, wie sie in der städtischen Oberschicht Basels vor dem grossen Erdbeben von 1356 gelebt wurde. Als solches wird es in Kunst- und Stadtführern zwar stets genannt und ist auch einigermaßen bekannt, wer aber Genaueres erfahren möchte, muss überrascht feststellen, dass bis jetzt keine ausführliche Publikation dazu vorliegt. Mit meiner Lizentiatsarbeit, die in der zweiten Jahreshälfte von 2001 am Kunsthistorischen Seminar der Universität Basel entstanden ist, sollte diesem Umstand abgeholfen werden.

Für die vielfältige Unterstützung, die ich während der Bearbeitung dieses kunsthistorischen Goldstückchens erhalten habe, gebührt vielen Personen Dank. Davon seien besonders erwähnt: Prof. Dr. Beat Brenk, Katrin Bucher, Matthias Grawehr, Bernard Jaggi, Prof. Dr. Hans-Rudolf Meier, Anne Nagel, Erik Schmidt, Lilian Schmidt, Maurus Sommerer und meine Eltern.

Da es leider keine Selbstverständlichkeit ist, dass auch Lizentiatsarbeiten ihr Publikum finden, ist es für mich eine besondere Freude, dass meine Arbeit in die Reihe der Neujahrsblätter aufgenommen wurde. Dafür möchte ich den Mitgliedern der Kommission zum Neujahrsblatt der Gesellschaft für das Gute und Gemeinnützige, insbesondere auch dem Verleger des Schwabe-Verlages, Dr. Urs Breitenstein, sowie auch seinen Mitarbeitern ganz herzlich danken. Sie alle haben zum Gelingen dieser Publikation beigetragen.



Abb. 1 Die westliche Hälfte im Erdgeschoss des «Schönen Hauses» mit den gut erhaltenen Balkenmalereien. Der neunte Balken im Bildvordergrund trägt nur an seiner westlichen Seite Malereien.

«Das Wahre, mit dem Göttlichen identisch,
lässt sich niemals von uns direkt erkennen,
wir schauen es nur im Abglanz, im Beispiel, Symbol,
in einzelnen und verwandten Erscheinungen;
wir werden es gewahr als unbegreifliches Leben
und können dem Wunsch nicht entsagen,
es dennoch zu begreifen.»

J. W. GOETHE¹

Heute erblickt man sie schon beim Betreten des grossen Saales – die Balkenmalereien im Erdgeschoss des «Schönen Hauses» (Abb. 1). Eine malerische Pracht erwartet den Nähertretenden und verblüfft ihn im nächsten Augenblick durch eine riesige Auswahl an Feldern mit Figuren und Ornamenten.

Hat man sich den zahlreichen Bildfeldern an den Balken genähert, sieht man dort nicht nur mehr lange bemalte Flächen, sondern viele gerahmte Tafeln, die, abwechselnd in Rot und Schwarz aneinandergereiht, den Eindruck einer Bildergalerie vermitteln. Jedes einzelne Bildfeld hebt sein Nebenan farblich hervor. Ein prächtiger Elefant mit winzigen Stosszähnen, gestreiftem Rüssel und verziertem Hinterteil (Abb. 64), zwei stattlich zurechtgemachte Ritter (Abb. 82 und 83), ein witziges Wesen in Rückenlage mit einem einzigen Bein und einem riesigen Fuss (Abb. 66) sowie 144 weitere Geschöpfe geben sich ein fröhliches Stelldichein. Was und vor allem wer steckt hinter diesen originellen Dekorationen?

Es geht mir im Folgenden darum, mögliche Bezüge zwischen dem Auftraggeber des «Schönen Hauses» und seiner Innenausstattung sowie auch dem Bau allgemein herauszuarbeiten. Damit wird zur Kernfrage, inwiefern das «Schöne Haus» und insbesondere die Balkenmalereien den Anspruch des Auftraggebers widerspiegeln.

Das erste Kapitel soll das «Schöne Haus» als Kontext der Balkenmalereien beschreiben. Darin wird einleitend die Lage des «Schönen Hauses» auf dem Petershügel geschildert und danach der Bau selbst behandelt. Als Basis für spätere Fragestellungen dient die Ausarbeitung eines möglichst konkreten Profils des Auftraggebers. Die Besitzergeschichte erläutert zugleich die Baugeschichte der wachsenden Hofstatt.

Die restlichen vier Kapitel widmen sich hauptsächlich den Balkenmalereien. Diese werden im zweiten Kapitel beschrieben und typologisch sowie kontextuell eingeordnet, im dritten Kapitel stehen die Ornamente und Figuren in den Bildfeldern im

Vordergrund, und es wird danach gefragt, aus welchen Geschichten und Bildtraditionen die Geschöpfe jeweils entsprungen sind. Ob sich in der Anordnung dieser zahlreichen Motive ein System feststellen lässt, ob sich die Felderinhalt einer Programmatik unterordnen, soll dieses dritte Kapitel abschliessend erläutern.

Im vierten Kapitel wird dann auch der mittelalterliche Betrachter miteinbezogen. So geht es hier darum, die mögliche Wirkung der Balkenmalereien anhand von verschiedenen Assoziationsfeldern zu skizzieren. Schliesslich sollen die Ergebnisse der ersten vier Kapitel im fünften und letzten Teil unter dem Aspekt der Auftraggeberschaft interpretiert werden.

Forschungsabriss

Die mittelalterliche Innendekoration städtischer Profanbauten wurde lange Zeit nur marginal behandelt, da das Interesse hauptsächlich der religiösen Malerei galt und baugeschichtliche Untersuchungen in Städten bis in die achtziger Jahre nur in Basel und Zürich betrieben und dokumentiert wurden.

Neben dem Aufsatz von Alfred Wyss über *Bemalte Täferdecken in Basel von 1987*² liegen für den Raum Basel ausschliesslich Werke über städtische Wohnbauten vor, welche die einzelnen Liegenschaften monographisch behandeln. Im Jahre 1977 veröffentlichte Ernst Murbach den Aufsatz *Die seltsame Welt im «Schönen Haus» in Basel. Beitrag zur Ikonographie der Balkenmalereien aus der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts*.³ In groben Zügen ging er auf den historischen und kulturellen Kontext der Balkenmalereien ein, beschrieb die repräsentative Bauweise des «Schönen Hauses» und konzentrierte sich schliesslich, wie es der Titel vermuten lässt, vor allem auf die Deutungstradition und motivische Herleitung der figürlichen Darstellungen. Darunter finden sich Bezüge, die mir wichtige Denkanstösse lieferten. So hat Murbach erstmals einige Figuren, wie zum Beispiel den bereits erwähnten Einfüssler (*Skiapode*), identifiziert und im alexandermithologischen Zusammenhang gedeutet. Davon ausgehend, dass die zahlreichen Motive keinem Ordnungsprinzip oder Leitgedanken untergeordnet sind, endet seine Untersuchung in der Annahme, dass die zahlreichen Darstellungen nicht einem Konzept des Auftraggebers entsprungen sind, sondern der Verantwortung des Künstlers unterstanden. Dies liesse sich, so Murbach, daran erkennen, dass die westlichsten Balken, welche wohl zuerst bemalt wurden, mehr Figuren aufwiesen als jene im Osten, wo der ornamentale Schmuck vorherrsche. Wie zu zeigen sein wird (S. 46ff. mit Abb. 35), hat diese Beobachtung Murbachs andere Gründe.

Etwa zur selben Zeit wie Ernst Murbach befasste sich auch Günter Mattern in seinem Artikel *Der Wappenbalken im «Schönen Haus» zu Basel, ein Beitrag zur ober-rheinischen Wappengeschichte* mit der Innendekoration des «Schönen Hauses», wobei er die Wappen auf dem besagten Balken beinahe vollständig identifizieren konnte.⁴ Elf Jahre später publizierte Charlotte Gutscher-Schmid zusammen mit Daniel Reicke 1989 neue Erkenntnisse über die Funde von Wandmalereien am Heuberg 20 in Basel. Dabei verglichen sie Motive der Wandmalereien unter anderem auch mit denjenigen der Balkenmalereien im «Schönen Haus».⁵ Überblicksdarstellungen, wie wir sie von Charlotte

Gutscher-Schmid, Lukas Wüthrich, Jürg E. Schneider und Jürg Hanser für den Raum Zürich kennen, stehen für Basel noch aus.⁶

Im Zusammenhang mit dem von Eckart Conrad Lutz an der Universität Freiburg/Schweiz 1998 lancierten Projekt «Literatur und Wandmalerei» wurde im selben Jahr ein Kolloquium unter dem Titel «Erscheinungsformen höfischer Kultur und ihre Träger im Mittelalter» durchgeführt. Zwei in diesem Zusammenhang entstandene Vorträge waren für meine Arbeit ausschlaggebend. Dabei handelt es sich zum einen um den Aufsatz von Cord Meckseper über *Wandmalerei im funktionalen Zusammenhang ihres architektonisch-räumlichen Ortes* und zum anderen um denjenigen von Lieselotte Saurma-Jeltsch, *Profan oder Sakral? Zur Interpretation mittelalterlicher Wandmalerei im städtischen Kontext*. Einerseits geben diese Werke einen Überblick über mittelalterliche Innendekorationen und bieten andererseits durch ihren interdisziplinären Ansatz einen breiten Fragenkatalog, wobei vor allem wirkungsbezogene Überlegungen im Vordergrund stehen.⁷

Kapitel 1

Das «Schöne Haus» in Basel

Die Lage des «Schönen Hauses»

Das «Schöne Haus» liegt auf dem Petersberg in der Nähe der Peterskirche.⁸ Bei ihrer Gründung wurde diese nicht wie zum Beispiel die Leonhardskirche mit grossem Grundbesitz ausgestattet, da das umliegende Land verschiedenen Besitzern gehörte und die Talstadt zu Füssen der Kirche bereits überbaut war. Die Gründung St. Peters veranlasste keine einheitliche Parzellierung des Geländes, da sich die Bebauung etappenweise entwickelte. Anhand von Ausgrabungen der Archäologischen Bodenforschung konnte festgestellt werden, dass nicht die Peterskirche Ausgangspunkt der Besiedlung war⁹, sondern der Verkehrsweg¹⁰, der einst den heutigen Spalenberg hinaufführte.¹¹

Die Parzellennutzung beziehungsweise die Anordnung der Gebäude um das «Schöne Haus» war ursprünglich anders angelegt als heute. Zu Beginn der Steinbebauung im ausgehenden 13. Jahrhundert standen die meisten Kernbauten etwas abgesetzt von der Strasse, näher bei der parallel dazu verlaufenden Stadtmauer.¹² Das «Schöne Haus» lag inmitten der Zone zwischen Stadtmauer (Petersgraben) und Talkante (Nadelberg) (Abb. 2 und 3).¹³

Der Nadelberg ist um 1241 erstmals urkundlich erwähnt.¹⁴ Nach André Salvisberg lässt sich nicht festlegen, ob der Name «Nadelberg» von der Geländeform, einem Häusernamen oder vom Nadlergewerbe herrührt.¹⁵ Fest steht jedoch, dass die Bezeichnung «Adelberg», welche auf die am Nadelberg gelegenen Adelswohnsitze zurückzuführen ist, nicht vor dem 18. und 19. Jahrhundert existierte.

Die unbebaute Terrasse über der Talstadt bildete aus mehreren Gründen eine bevorzugte Wohnlage. Da eine geschlossene Überbauung des Hanges erst ab dem 14. Jahrhundert möglich wurde, nachdem das Gelände mittels Terrassierungen und Stützmauern erschlossen war¹⁶, versperrten weder Bauten auf der Hangkante noch auf dem Hang selbst die Aussicht auf die Martinskirche oder auf das Münster. Aufgrund ihrer Nähe zum Verkehrsweg war diese Gegend als Siedlungsort für die Krämer von grossem Interesse und hiess deshalb auch «unter den Krämern». Auch das Imbergässlein, dessen Name vom Gewürz Ingwer herrührt und das inmitten dieser Gegend liegt, lässt sich auf die einstigen Krämer zurückführen.

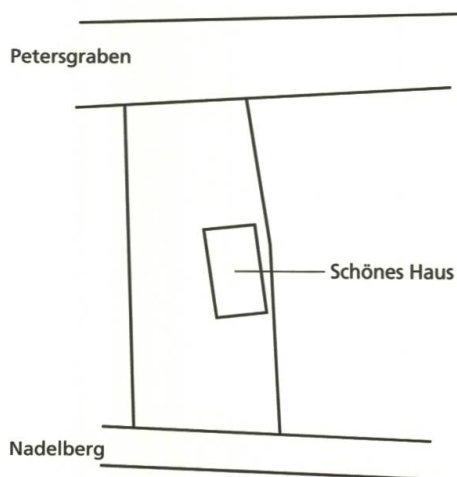


Abb. 2 Das «Schöne Haus» inmitten der Zone zwischen Stadtmauer (Petersgraben) und Talkante (Nadelberg) vor 1376. (Gezeichnet nach: JbAB 1993, S. 59, Abb. 11)

Abb. 3 Situation heute: der Nadelberg und seine Umgebung zwischen Petersgraben und Talkante sowie zwischen Rosshof (Nadelberg 20) und Peterskirche. ▷



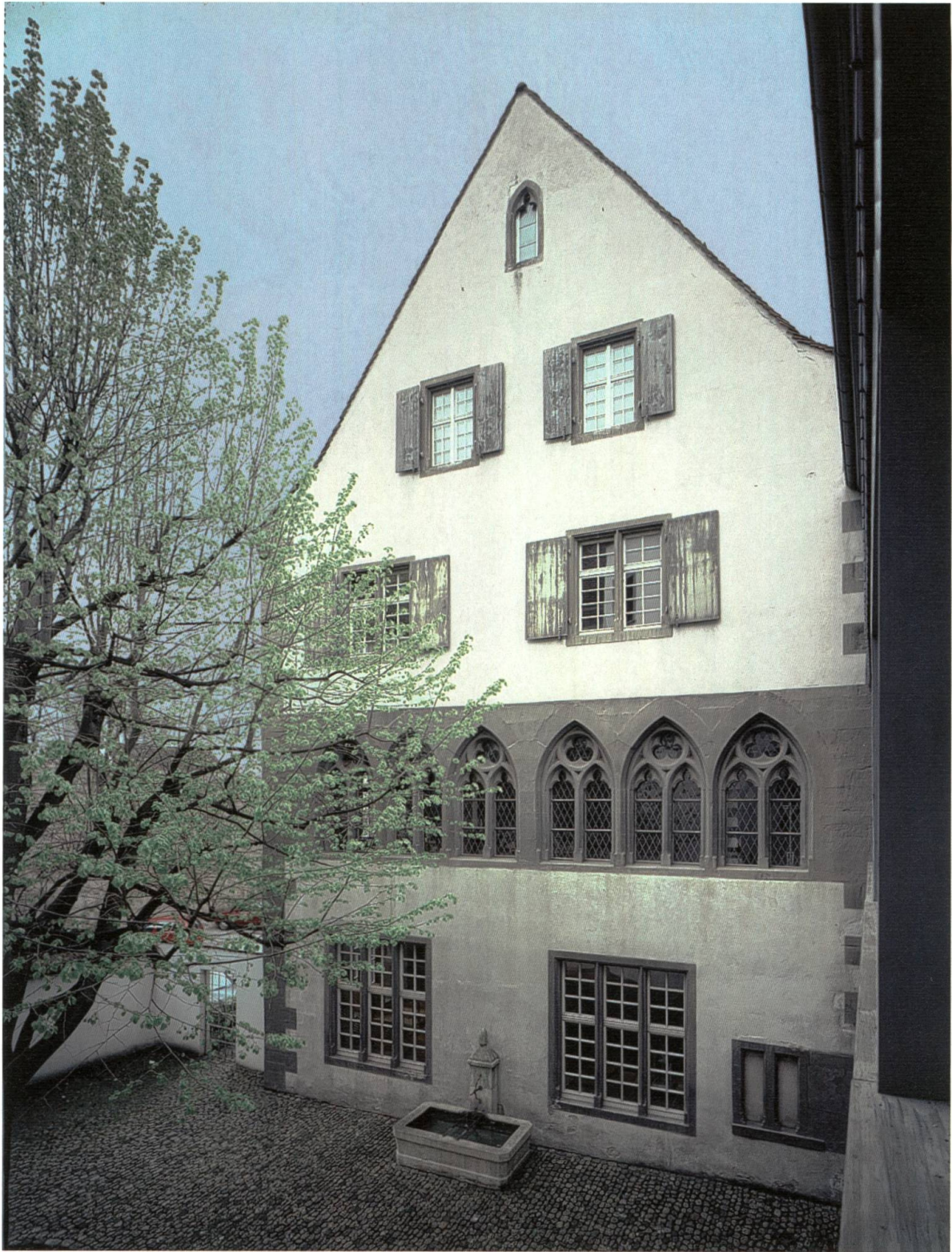


Abb. 4 Die giebelseitige Front mit den spitzbogigen Fenstern ist eine architektonische Besonderheit des «Schönen Hauses».

Das «Schöne Haus»

Da sich diese Untersuchung vor allem auf die Balkenmalereien konzentriert, beschränkt sich die ausführliche Beschreibung der Liegenschaft auf die kunsthistorisch relevanten Räume des Hinterhauses. Das Vorderhaus tangiert die besagten Betrachtungen nicht, daher bezieht sich die Bezeichnung «Schönes Haus» im Folgenden ausschliesslich auf das Hinterhaus.

Hinterhaus

Der viergeschossige Bau über rechteckigem Grundriss von mehr als 19 Metern Länge und gegen 11 Meter Breite steht in der westlichen Hälfte des heutigen Grundstückes und verläuft mit seiner Längsseite parallel zu diesem. Das Vorderhaus hingegen liegt im östlichen Teil, grenzt also an den Nadelberg (Abb. 3). Vorder- und Hinterhaus haben ungefähr dieselbe Breite, wobei das Hinterhaus beinahe doppelt so lang ist.

Die östliche Giebelseite des Hinterhauses ist hofwärts gerichtet (Abb. 4 und 5). Wie erwähnt, besteht der massive Steinbau aus vier Geschossen, doch täuscht ein schmales Spitzbogenfenster im Giebel ein fünftes Stockwerk vor. Auf den ersten Blick wirkt die prunkvolle Fassade durchaus symmetrisch – dies vor allem, weil die zentrierte Fensterreihe im ersten Geschoss alle Aufmerksamkeit auf sich zieht. Erst im zweiten Moment fällt auf, wie sehr die Fassade aus dem Lot geraten ist. Dies hängt mit der nachträglichen Errichtung eines Laubenganges zusammen, der einst doppelt so breit war wie der heutige, so dass er das nördlichste Spitzbogenfenster verdeckte (Abb. 5).¹⁷ Zur Wiederherstellung einer ausgewogenen Fassadenwirkung wurden die neueren Fenster im Erdgeschoss sowie im zweiten und dritten Obergeschoss nach links versetzt.

Ein im Mauerwerk aufgefundener Sandsteinsockel, der sich etwas links neben der Fassenmitte befindet, liefert den Hinweis auf die wohl ursprünglich zweiteilige Fensteranlage im Erdgeschoss.¹⁸ Auffallend ist hier das Doppelfenster (Abb. 6). Obwohl es sich um ein abgeändertes Bauelement handelt – nebst der 1966 eingefügten Sohlbank ist auch der Standort fragwürdig –, scheint es ein ernstzunehmendes Zeugnis des ursprünglichen Baubestandes zu sein. Die horizontalen Fugen des aufgesetzten Sturzes sind noch gut erkennbar. Die überhohen Formate der Sturzsteine sprechen dafür, dass diese ursprünglich mit Spitzbogen ausgeformt waren und im nachhinein zu einem Rechteck vergrössert wurden.¹⁹ Die geringe Höhe der Gewändesockel lässt vermuten, dass sie nachträglich verkürzt wurden. Die übrigen Fenster wirken gotisierend und sind aufgrund ihres Materials neueren Datums.

Der Steinbau entspricht, abgesehen von seiner im 13. Jahrhundert einzigartigen Grösse, dem gängigen Konstruktionsmodell²⁰: Die Eckverbände bestehen aus grossen Hausteinen und das dazwischenliegende Mauerwerk aus Bruch- und Bollensteinlagen. Im Falle des «Schönen Hauses» wurden die Bossen weggeschlagen, wobei sich die Klingenschläge gut erkennen lassen. Entsprechend der Höhe des Baus sind die Mauern von beträchtlicher Stärke.

Im Folgenden soll das Innere des Baus von unten nach oben beschrieben werden: Die Unterkellerung besteht heute aus zwei Räumen unterschiedlicher Grösse. Der

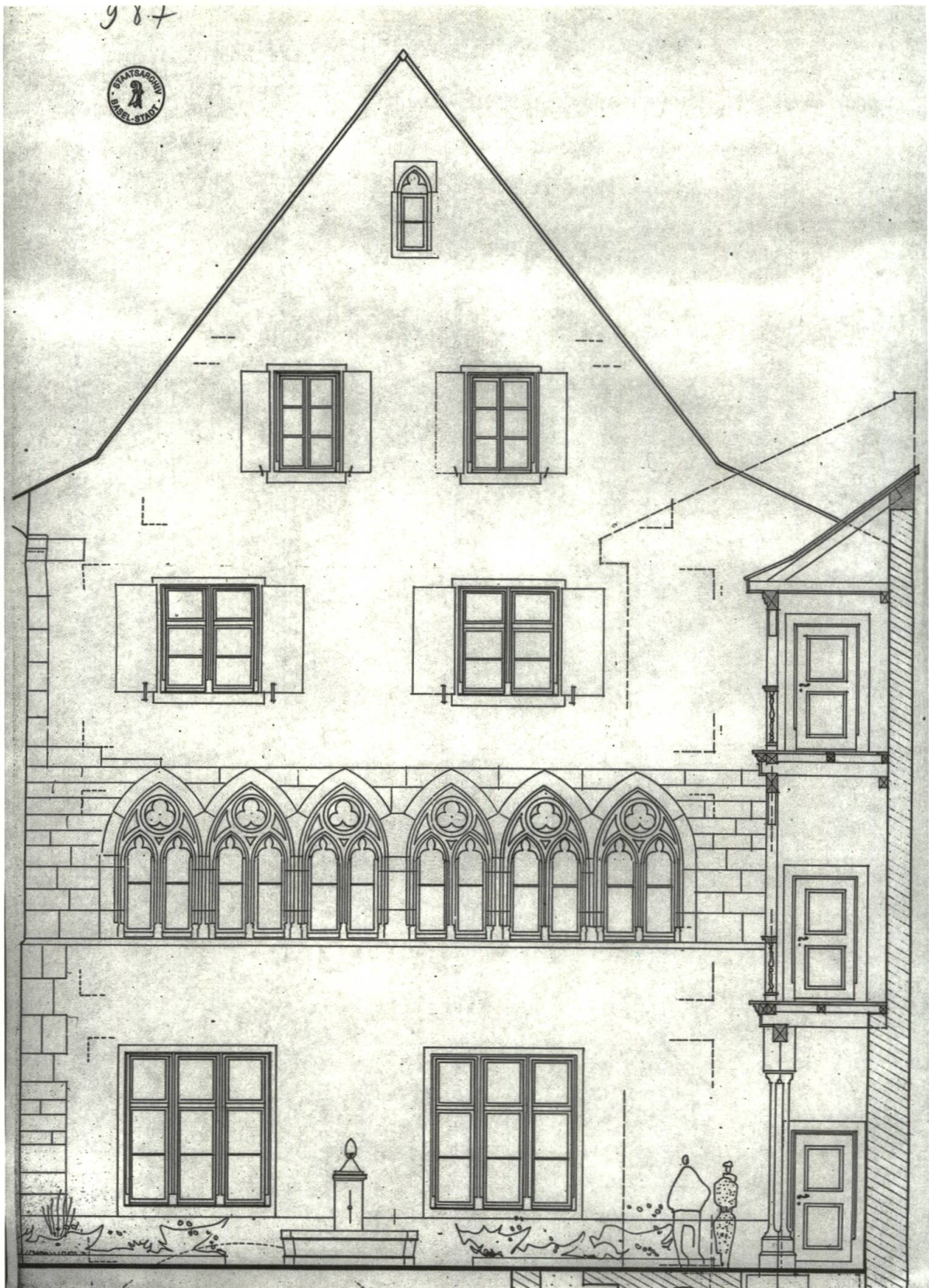
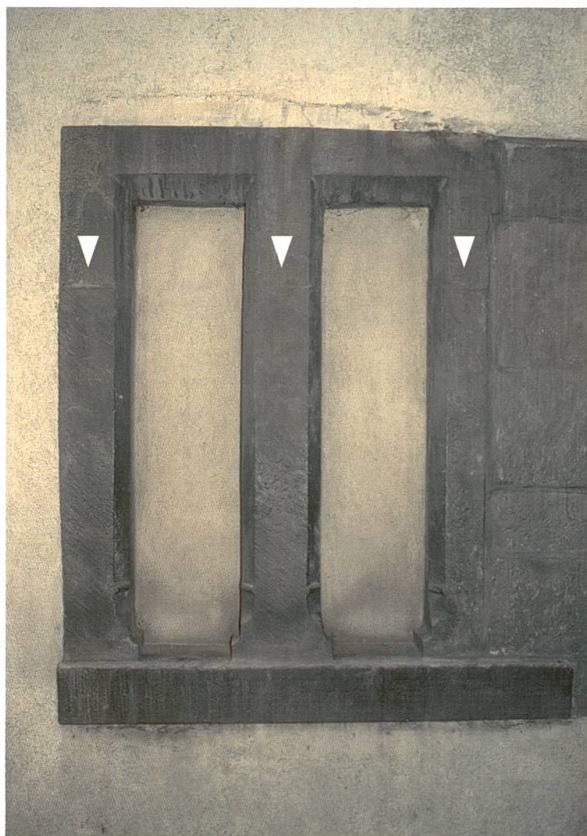


Abb. 5 Aufriss der Hoffassade des «Schönen Hauses». Der Laubengang rechts wurde bei den Restaurierungsarbeiten von 1966–70 auf seine ursprüngliche Breite verkleinert.

grössere der beiden **Keller** (Keller I) muss einst zweigeschossig gewesen sein, denn die im Mauerwerk verbliebenen Kragsteine verweisen auf die Existenz eines Zwischengesosses (Abb. 7). Die ehemals auf breiten, gerundeten und unterschiedlich grossen Konsolen ruhende Balkenlage, welche diese beiden Geschosse unterteilte, fehlt heute. So blickt man direkt an die Kellerdecke, sprich an die Unterseite der Eichenbalken des Erdgeschossbodens, die nach dendrochronologischen Analysen nach etwa 1270 gefällt wurden.²¹

Bemerkenswert ist der grosse Ofenhut in der nordöstlichen Ecke des unteren Kellergeschosses (Abb. 8). Sein rechteckiger Grundriss ist zwar im heutigen Zustand nicht ursprünglich, doch sprechen die Lage des Abzugs und der damit verbundene Kaminzug in den Obergeschossen und im Dachstock dafür, dass er zur ursprünglichen Ausstattung des Hinterhauses gehören muss. Ein vergleichbares Beispiel dieses Ausmasses ist in der ehemaligen Klosterküche des Kleinen Klingentals vorzufinden.

Der kleinere Kellerraum im Osten (Keller II) liegt auf derselben Höhe wie das einstige Obergeschoss des westlichen Kellers (Keller I). Den dazwischenliegenden Durchgang bildet ein Tor, welches mit grossen Hausteinen umwandet ist.²² Es stellt sich die Frage nach dem ursprünglichen Eingang zu diesen beiden Kellern, denn die beiden zugemauerten Türbogen an der Ostwand von Keller II scheinen neueren Datums. Aufgrund des heutigen Bestandes lässt sich nicht mit Sicherheit sagen, ob der Zugang einst vom Hof oder von Norden her erfolgte, da eine Fotografie von 1956 noch einen weiteren von Westen her belegt.²³ Einer Urkunde von 1426 ist zu entnehmen, dass im Hinterhaus schon im 15. Jahrhundert ein Vorkeller existierte.²⁴ Es ist naheliegend, die-



Dieses Doppelfenster gehört zum ursprünglichen Baubestand, wurde jedoch abgeändert. Dies ist an den hohen Sturzsteinen abzulesen, die einst mit Spitzbogen ausgeformt waren und im nachhinein zu einem Rechteck vergrössert wurden. Die Pfeile verweisen auf die horizontalen Fugen des aufgesetzten Sturzes.

Abb. 6

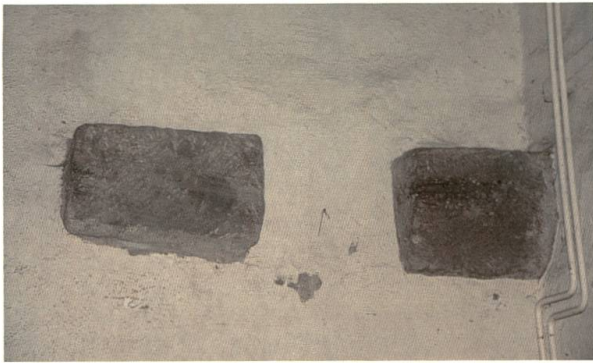


Abb. 7 Die Kragsteine im Keller I des «Schönen Hauses» verweisen darauf, dass er einst zweigeschossig war.

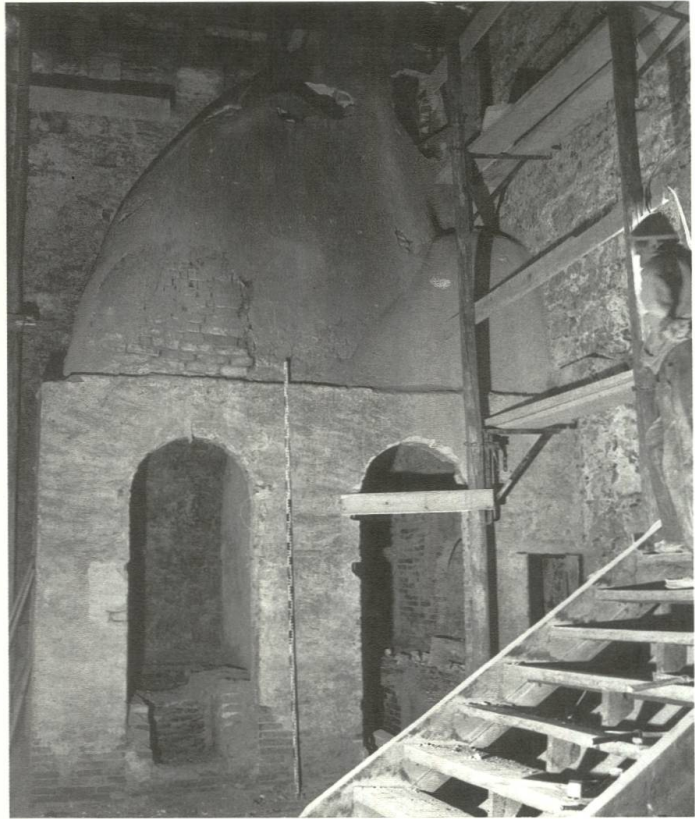


Abb. 8 Der grosse Ofenhut im unteren Kellergeschoss des «Schönen Hauses» findet sein Pendant in der ehemaligen Klosterküche des Kleinen Klingentals, die über einen ähnlich grossen Ofen verfügt.
(Foto: Paul Denfeld, 1966)

sen mit dem Keller II in Verbindung zu bringen, so dass der östliche Zugang zum Keller I durch den Keller II erfolgte.

Das **Erdgeschoss** bestand ursprünglich nicht nur aus einem Saal, sondern war durch eine Trennwand in mindestens zwei verschieden grosse Räume geteilt.²⁵ Diese unterschieden sich nicht nur in ihrer Grösse, sondern auch in ihrer Ausstattung. In der westlichen, kleineren Hälfte sind Architekturelemente und dekorative Maleereien, insbesondere die Balkenmalereien, Überbleibsel eines einst höchst repräsentativen Saales (Abb. 1).

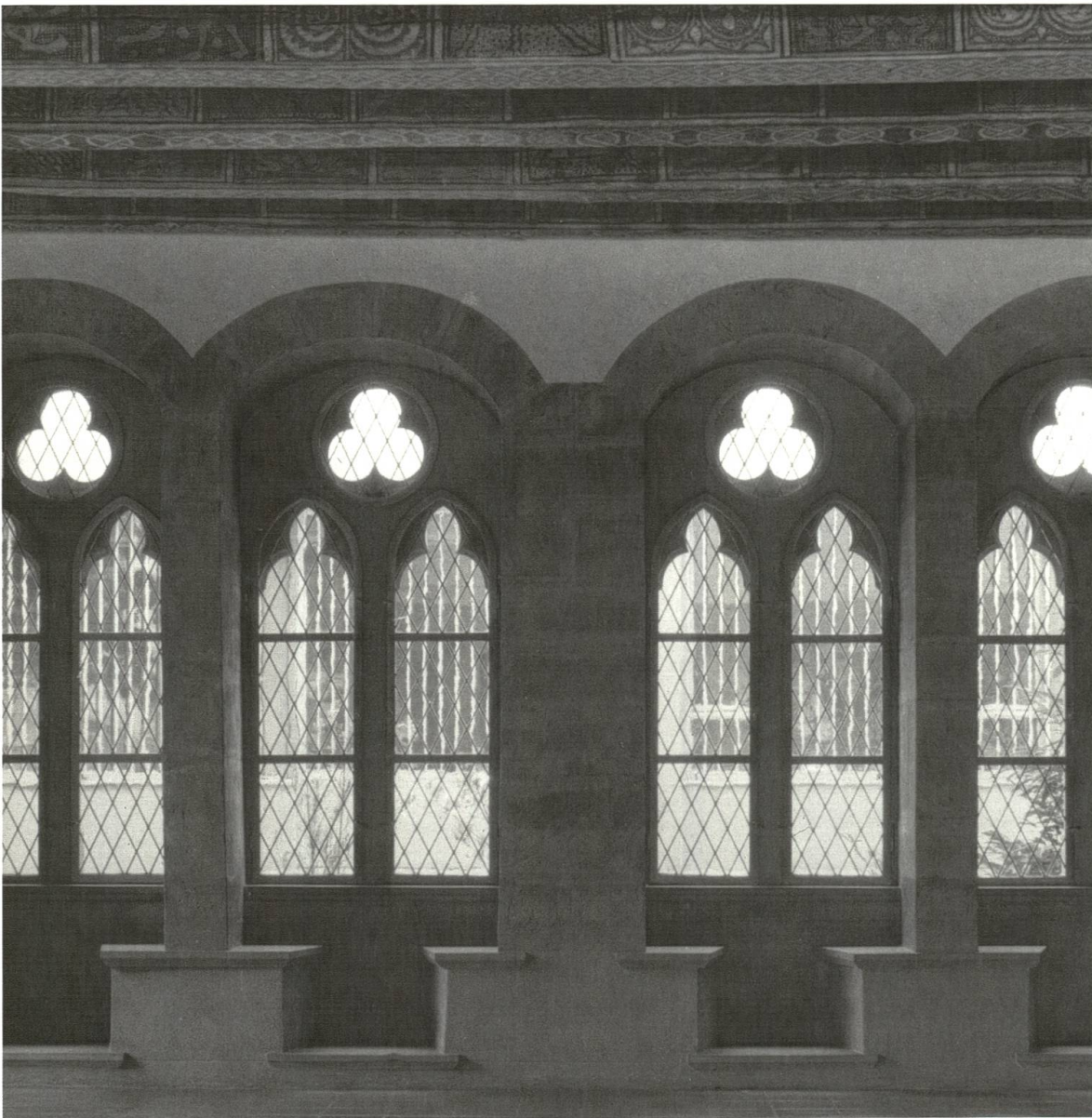
An der Schmalseite des westlichen repräsentativen Raumes befindet sich eine Reihe von sechs Spitzbogenfenstern (Abb. 1 und 9). Es handelt sich um einen Dreipassring, der zwischen den Spitzen eines Lanzettenpaares eingekeilt ist. Sie sind durch einen etwas stärkeren Mittelpfeiler in zwei Gruppen geteilt und insgesamt 2,5 Meter hoch. Jedes einzelne Masswerkfenster ist seitwärts mit jeweils zwei steinernen Bänken ausgestattet. Bogenfenster dieser Art gelten in Basel für einen Profanbau als einzigartig. Sie sind mit Palasfenstern zu vergleichen, suchen aber dennoch im 13. Jahrhundert ihresgleichen.²⁶ Ein späteres profanes Vergleichsbeispiel sind die Fenster(-rekonstruktionen) des Ritterhauses der Lenzburg, das um 1340 erbaut wurde.²⁷

In diesem Zusammenhang wären auch die Wandmalereien im gotischen Condé-Zimmer des «Engelhofes» (Nadelberg 4) zu nennen. In Abbildung 10 ist die Wandfläche zwischen den Balkenköpfen zu erkennen, die mit Masswerkmalerei geschmückt ist. Das nur noch fragmentarisch erhaltene Dreiblatt war Teil einer Architekturmalerei mit Fensteröffnung. Aufgrund baugeschichtlicher Untersuchungen ist

anzunehmen, dass der «Engelhof» im Laufe des 14. Jahrhunderts entstanden ist. 1364 wurde er erstmals erwähnt. Bislang fehlen Hinweise darauf, dass das Haus bereits vor dem Erdbeben von 1356 gebaut worden ist.²⁸

Der Eingang in den westlichen Raum ist durch das Gewände der mittleren Türöffnung der einstigen nördlichen Aussenmauer erkennbar (Abb. 11).²⁹ Dieses Türgewände setzt sich analog zu den Hausteinen der Eckverbände aus geflächten Quadern zusammen. Der Eingang hat direkt in den westlichen Saal geführt.

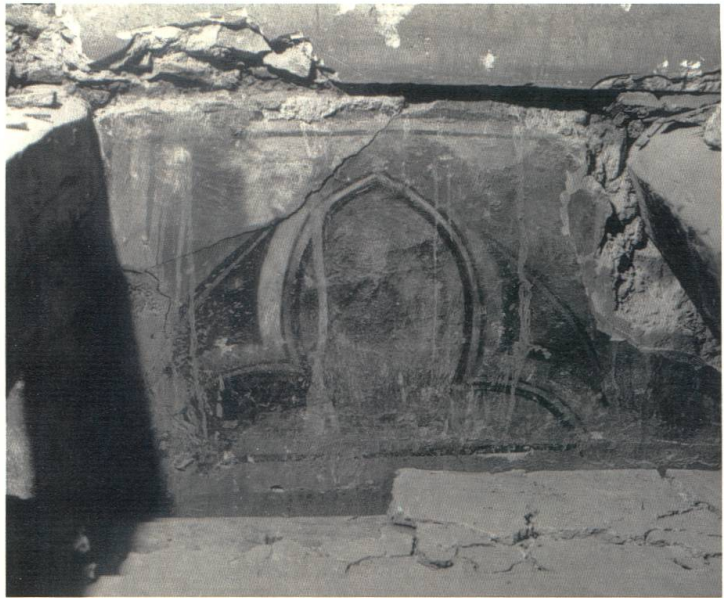
Dass der ursprüngliche Grundriss kein internes Treppenhaus besass, ist zum einen aufgrund vergleichbarer Beispiele in Zürich anzunehmen³⁰, zum anderen kamen bei den Restaurierungen an der nordöstlichen Ecke auf der Längsseite des Hauses im ersten Obergeschoss Türgewände zutage, welche auf eine externe Raumerschliessung verweisen.



Bogenfenster dieser Art sind in Basel für einen Profanbau einzigartig und untermauern den repräsentativen Charakter dieses Festsaals.

Abb. 9

Abb. 10 Zu vergleichen sind die spitzbogigen Fenster im «Schönen Haus» mit der Imitationsmalerei (heute verdeckt) im Condé-Zimmer des Engelhofes (Nadelberg 4).
(Foto: Paul Denfeld, 1967)



Wie bereits erwähnt, ist auch das **erste Obergeschoss** in zwei Räume unterteilt. Der repräsentativere Raum mit ebenfalls sechs Spitzbogenfenstern befindet sich in der östlichen Hälfte des Geschosses an der hofseitigen Hauptfassade (Abb. 12). Fragmente der ehemaligen Balken- und Wandmalereien lassen erkennen, dass dieser Saal identisch zu demjenigen im Erdgeschoss dekoriert war. Auch hier zierte einst eine bemalte Balkendecke den Raum³¹, welche ebenfalls später vergipst und zu diesem Zweck durch Pickelhiebe stark verunstaltet wurde.

Auffallend ist ein Wappenbalken, der den Raum heute von Osten nach Westen durchzieht (Abb. 13a–f). Der 8,5 Meter lange Balken wurde als Unterzug wiedereingefügt, nachdem er bei der Restaurierung von 1966–1970 dreiteilig zersägt gefunden wurde.³² Wo er sich ursprünglich befand, ist nicht eruierbar. Als Möglichkeiten anerbieten sich insbesondere diese beiden repräsentativen Räume im Erd- und ersten Obergeschoss, da die Ornamentierung der Unterseite des Wappenbalkens mit den Unterseiten der bemalten Balken in diesen beiden Sälen übereinstimmt. Im Zuge der Restaurierungen wurde der Wappenbalken im ersten Obergeschoss angebracht, da im Erdgeschoss die Trennwand bereits vor den Arbeiten entfernt worden war.

Beide Seiten dieses Balkens zieren je 30 Wappenschilder, die nach rechts geneigt sind³³ und unten spitz zulaufen. Sie befinden sich auf einem grünen Hintergrund, dessen Farbe auf den jeweiligen Balkenseiten unterschiedlich gut erhalten ist.³⁴ Wie dies bei den Seitenwangen der bemalten Balken im Erd- und ersten Obergeschoss der Fall ist, sind auch diejenigen des Wappenbalkens von einem weissen Rahmen umfasst, der hier nochmals von einem roten umrandet ist. An der oberen Kante dieses Rahmens befindet sich zudem ein weiss-schwarzer Würfelfries, in welchen die Wappenspitzen jeweils hineinragen.

Die 60 Wappen auf dem Balken sind beinahe vollständig von Günter Matern identifiziert worden: Die nördliche Seite gegen den «Engelhof» zeigt ausschliesslich Wappen von Grafen und Edelfreien aus dem oberrheinischen Gebiet, d.h. von Strassburg bis zum Bodensee (Abb. 13a–c, mit Beschreibungen). Die südliche Balken-

wange gegen den «Zerkindenhof» zieren Wappen des Basler Stadt- und bischöflichen Ministerialadels sowie der regionalen Ritterschaft (Abb. 13d–f).³⁵

Ob hinter dieser Auflistung prominenter Geschlechter eine politische Aussage steht, ist bislang noch nicht untersucht worden. Doch fällt auf, dass einerseits bestimmte Basler Geschlechter fehlen, so z.B. die Schaler, ze Rhein und Neuenburg, die der Chronist Matthias von Neuenburg Mitte des 14. Jahrhunderts den Psittichern zuordnete³⁶, aber auch solche, die mit den Sternern verbündet waren, z.B. die Ufhein, Pfaffen, Reich, Marcerel und Habsburg. Den Urkunden zufolge lässt sich vorwegnehmend sagen, dass Konrad von Hertenberg, der Auftraggeber des «Schönen Hauses», mehrfach mit einigen Vertretern dieser Familien bei Geschäften gemeinsam als Zeuge



Diese Aufnahme von der unverputzten Nordfassade (gegen Engelhof) stammt von 1967, bevor das Stiegenhaus angebaut wurde. (Foto: Paul Denfeld, 1967)

Abb. 11



Abb. 12 Der Festsaal im ersten Obergeschoss des «Schönen Hauses» war identisch mit demjenigen im Erdgeschoss dekoriert. Die spitzbogige Türe im Hintergrund ist Zeugnis einer ursprünglich externen Raumschliessung. (Foto: H.R. Clerc, 1968)

auftrat.³⁷ Direkte Geschäfte mit ihnen sind jedoch nicht durch Urkunden belegt.³⁸ Dennoch ist diese Tatsache nicht ausreichend, um eindeutige Aussagen bezüglich der Auswahl der am Wappenbalken vertretenen Geschlechter zu treffen.

Der Vergleich der beiden Repräsentationssäle im Erd- und ersten Obergeschoss zeigt, was die Dekorationsmalereien betrifft, eine exakte Spiegelung dieser Räume, wobei der repräsentative Eindruck beim Obergeschoss noch zusätzlich gesteigert wird: Erstens empfängt dieser obere Saal aufgrund seiner Höhe mehr Licht. Zweitens konnte man wegen der höher gelegenen Lage und Ausrichtung dieses Raumes durch die prächtigen Spitzbogenfenster den Ausblick über die Talstadt hinüber zum Münsterhügel geniessen, während die gotischen Fenster des Erdgeschosses lediglich den westlichen Teil der Parzelle preisgaben – anzunehmen sind Gartenanlagen, welche sich bis zur Inneren Stadtmauer erstreckten.³⁹ Drittens befand sich in der nordwestlichen Ecke mit grosser Sicherheit ein Kamin. Dies ist aufgrund eines verkürzten Balkens anzunehmen, der an seinem Ende in einen zwischen den benachbarten Längsbalken eingefügten Wechselbalken mündet. Auf diesem Querbalken befinden sich vier Wappen, welche nicht geneigt sind, sondern aufrecht stehen (Abb. 13d). Nach Mattern stammen sie aus derselben Epoche wie die restlichen, sind jedoch in schlechterem Zustand und können nur schwer identifiziert werden. Man darf annehmen, dass mit dem westlichsten Wappen dasjenige der *von Hertenberg* gemeint ist⁴⁰, denn es besteht ein naher Bezug zum Siegel des Auftraggebers des «Schönen Hauses» (Abb. 14).

Neben der wohl ursprünglichen Balkenstellung ist ferner auch deren Standort – zwei Geschosse darunter befindet sich der Abzug des Kellerofens – ausschlaggebend für den besagten Kamin (Abb. 15).

Das **zweite Obergeschoss** ist in drei kleinere Zimmer unterteilt. Im hofseitigen Raum trifft man heute auf den Wandtäfer (Abb. 16) aus dem einst benachbarten «Hinteren Bärenfelserhof» (Petersgraben 35).⁴¹ Das obere Abschlussbrett des Täfers besteht ausser an der Hofseite aus Dreipässen, die auf senkrechten Stäben aufsitzen und im Gegensatz zu den Nasen mit jeweils drei Ziernägeln verziert sind. An der Nord- und Ostseite sind die Masswerkbogen entweder von einer Vierpassreihe unterbrochen oder ganz durch ein derartiges Muster ersetzt. Dort befanden sich am ursprünglichen Anbringungsort am Petersgraben die Fenster. In den beiden danebenliegenden Räumen sind die Decken mit gemalten Marmorierungen aus dem ersten Viertel des 17. Jahrhunderts dekoriert.

Das **Dach** des Hauses ist ursprünglich. Die dendrochronologischen Untersuchungen ergaben eine Fällung des Holzes im Winter 1270/71.⁴² Seine Konstruktion setzt sich aus einzelnen Gespärren zusammen, welche ohne innere Abstützung nebeneinander aufgereiht sind. Die Sparrenkonstruktion trägt sich selbst, indem sie durch diagonal gekreuzte Balken stabilisiert ist (Abb. 17). Der westliche Giebel wurde nachträglich durch einen Walm ersetzt.

Vorderhaus

Das Vorderhaus ist durch eine Quelle von 1376 datierbar.⁴³ Somit steht fest, dass der heutige Dachstuhl, dessen Holz 1410 gefällt worden ist, der Ersatz eines älteren ist. Als besonderer Fund ist im **ersten Obergeschoss** das Fresko «Bettelmusikanten mit Dudelsack und Schalmel» zu erwähnen, welches in das ausgehende 15. Jahrhundert datiert (Abb. 18). Des weiteren ist die von 1723 stammende Stuckdecke zu nennen, deren Formgebung sich in der Bodenparkettierung wiederholt, sowie der Badspruch im Laubengang des ersten Obergeschosses. Auch im **zweiten Obergeschoss** sind Wandmalereien – es handelt sich um barocke Rankendekorationen – zutage gekommen.

Der achteckige Treppenturm zeigt ausser der neueren Eingangstüre aus dem 17. Jahrhundert keine sekundären Spuren und stammt aus derselben Zeit wie das Vorderhaus. Über diesem Portal erkennt man das Wappen der Familie Karger⁴⁴ sowie die Jahreszahl 1686.

Erwähnenswert ist auch der vom Nadelberg her sichtbare **Dachhimmel** aus dem 18. Jahrhundert. Er ist auf eine sonst in Basel nicht häufig vorkommende Art in konkaver Fläche verschalt und mit barocken Malereien geschmückt: Inmitten von Wolken und Sternen schwebt eine weibliche Gottheit – Venus (Abb. 19). Rosen und Myrten krönen ihr Haupt, Rosen zieren auch den Kranz, den sie in ihrer Rechten hält, gerade so, als wolle sie den Eintretenden damit auszeichnen.

1399 bekam das «Schöne Haus» einen eigenen **Brunnen**, «einen Stockbrunnen im Hofe, vom Rat geliehen» (Abb. 4).⁴⁵ Ob er den heutigen – beziehungsweise denselben Standort wie auf dem Merianplan von 1617 – einnahm, ist nicht überliefert.



13a



13b



13c

Abb. 13 a–f Der Wappenbalken im ersten Obergeschoss wurde als Unterzug wiedereingefügt, nachdem er bei der Restaurierung von 1966–70 dreiteilig zersägt gefunden wurde.

13a: Herren von Bodman; Roder von Diersburg (?); Münch; von Titensheim; Vitztum von Basel; Dettingen (?); Schenk von Basel; Marschalk von Basel; von Tegerfelden; Tellikofen; Kämmerer von Basel¹;
13b: Marschalk von Basel; von Tegerfelden; Tellikofen; Kämmerer von Basel; Herren von Neuenstein; Wilfendingen; Riethusen; Herren von Eptingen; Unbekannt; Falk von Munswiler (?); Vogtsberg (?); von Rotberg;
13c: Falk von Munswiler (?); Vogtsberg (?); von Rotberg; von Reinach (?); von Mörsberg; von Blauenstein; Kuchmeister; vom Thurm; von Hofstetten; von Therwil; Vorgassen; Herren von Ramstein; Hauenstein (von links nach rechts).

13d



13e



13f



13d: Grafen von Froburg²; Grafen von Pfirt; Grafen von Thierstein; Grafen von Neu-Homburg; Grafen von Hachberg und Baden; Landgrafen von Werdt; Grafen von Öttingen; Grafen von Hirschberg; Grafen von Nellenburg; Herren von Werdegg (?); Grafen von Zollern. Wappen an Querbalken: von Hertenberg; Mazungen; Unbekannt (verdeckt); Nollingen (?); **13e:** Herren von Werdegg (?); Grafen von Zollern; Grafen von Werdenberg-Sargans; Grafen von Ostein (?); Grafen von Castell; Herren von Geroldseck; Herren von Rappoltstein; Freie von Rötteln; Herren von Wolhusen; Freiherren von Hasenburg; Herren von Frick; Herren von Monstrol; **13f:** Herren von Frick; Herren von Monstrol; Herren von Krenkingen; Herren von Löwenburg; Herren von Teuffen; Freiherren von Altenklingen; Herren von Flachslanden; Herren von Spechbach; Unbekannt; Freie von Kaiserstuhl; Herren von Beuggen (?).

Datierung

Das Baudatum des «Schönen Hauses» lässt sich ziemlich präzise festlegen. Aufgrund der dendrochronologisch untersuchten Balken in Keller, Erdgeschoss und Dach ist anzunehmen, dass das Hinterhaus in einem Zug nach 1270 errichtet wurde.⁴⁶ Da es laut Urkundenbuch erstmals 1280 unter der Bezeichnung *pulchra domus* in den Quellen auftaucht, muss es zu diesem Zeitpunkt bereits fertiggebaut gewesen sein.⁴⁷

Abb. 14 Siegel Konrads von Hertenberg von 1294: . S . CHVNRADI . FILII . LVDEWICI . DE . BASILEA . Staatsarchiv Basel-Stadt, Klosterarchive, Prediger, Urk. 119. Die Lilie auf dem Siegel stellt den Bezug her zum Wappen des Krämerstandes bzw. der Safranzunft.



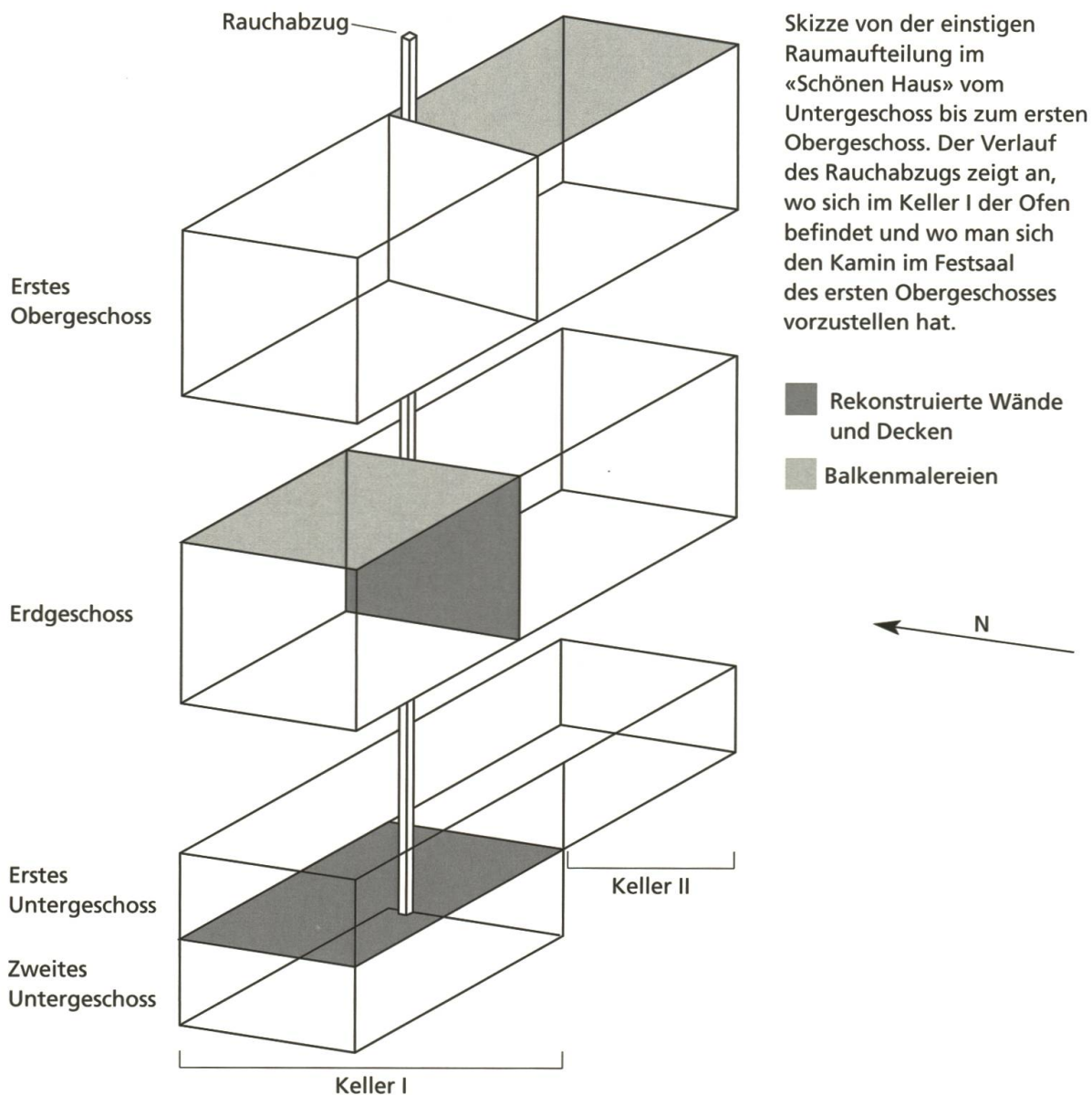


Abb. 15

Der Auftraggeber

In diesem Kapitel soll die Familie *von Hertenberg* beschrieben werden, nicht nur, um dem Bau näherzukommen, sondern auch, um das noch geringe Wissen über Basler Bauherren vor 1400 exemplarisch zu erweitern. Für diese Zeit sind nämlich nur wenige Auftraggeber in Quellen zu finden beziehungsweise in einer Familiengeschichte dargestellt.

Als ältestes Mitglied der Auftraggeberfamilie ist ein gewisser Konstantin bezeugt. Nach Helmi Gasser war er Krämer und ehelichte die Seilers-Tochter Anna vom Heuberg.⁴⁸ Dieser Konstantin wird von Walter Merz als Vater von drei Söhnen aufgeführt: Ludwig, Heinrich (I), ebenfalls zwei Kaufleute, und Peter, Diakon zu St. Peter.⁴⁹

Abb. 16 Der gotische Wandtäfer im hofseitigen Raum des zweiten Obergeschosses vom «Schönen Haus» befand sich einst im «Hinteren Bärenfelserhof» (Petersgraben 33).
(Foto: H.R. Clerc, 1968)

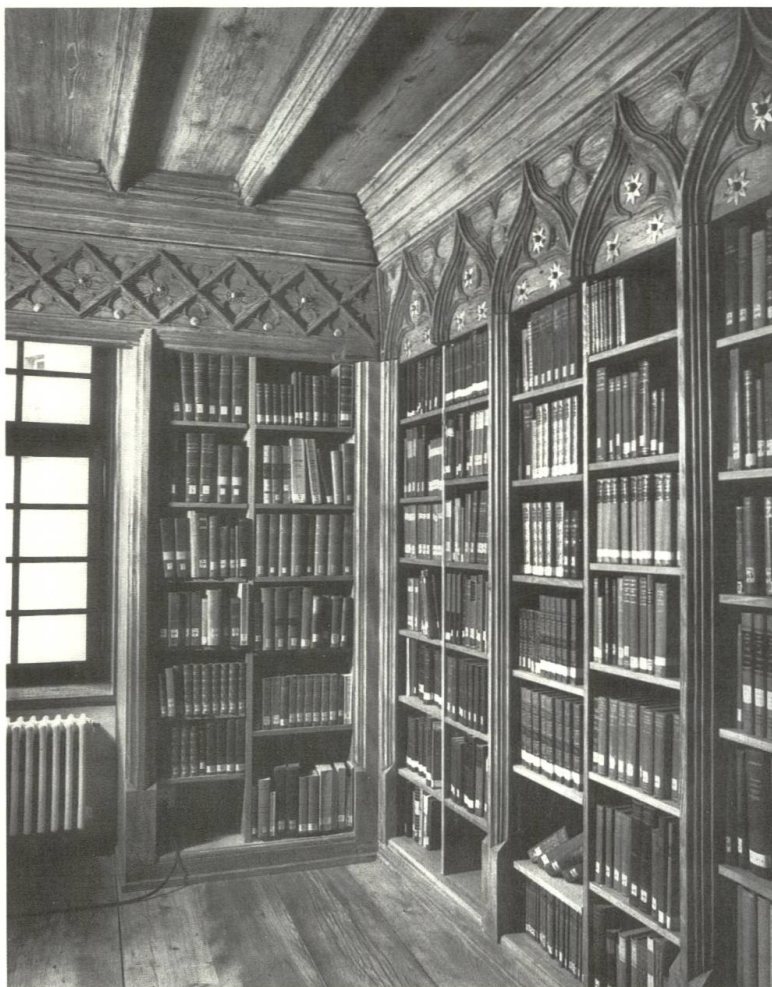


Abb. 17 Das Dachwerk im «Schönen Haus» gehört zusammen mit demjenigen im «Zerkindenhof» (Nadelberg 10) zu den ältesten Beispielen von Dachkonstruktionen in städtischen Wohnhäusern Basels.
(Foto: H.R. Clerc, 1982)





Im ersten Obergeschoss des Vorderhauses finden sich in einer Nische Wandmalereien aus dem ausgehenden 15. Jahrhundert.

Abb. 18

Der Sohn Ludwig ist in den Quellen von 1237 bis 1267 als *Ludwig der Krämer* beziehungsweise *Ludevicus institor* bezeugt und verstarb 1273.⁵⁰ Er und seine vermögende Frau Gertrud (I) galten als grosse Gönner der Peterskirche und wurden vor dem Altar der Eberlerkapelle begraben.⁵¹ Zeugnis seines Reichtums ist das Jahrzeitenbuch von St. Peter.⁵² Seine Spenden beziehungsweise die damit offensichtlichen Beziehungen zum St. Petersstift im Quartier «unter den Krämern» führen zur Annahme, dass die Bezeichnung *institor* nicht ein Eigenname war, sondern von seinem Krämerberuf herrührte. Dafür spricht auch, dass sein Sohn Konrad, der kein Krämer war, nach dem Tod seines Vaters 1273 nicht mehr als *filius institoris* auftaucht.⁵³ Laut Andreas Heusler⁵⁴ konnte Ludwig der Krämer durch seinen Reichtum und die damit verbundene unabhängige Stellung zu den *cives*⁵⁵ aufsteigen und wurde sogar Ratsmitglied. Den Urkunden nach hatte Ludwig drei Kinder: den bereits erwähnten Konrad und zwei Töchter, Irmentrud (I) und Gertrud (II).

Irmentrud (I) ist von 1273 bis 1294 als Frau von Ritter Heinrich Zerkinden bezeugt. In Konrad begegnen wir der für das «Schöne Haus» wohl wichtigsten Person. Er wird in den Schriftquellen von 1259 bis 1305 erwähnt. Seine erste Gattin

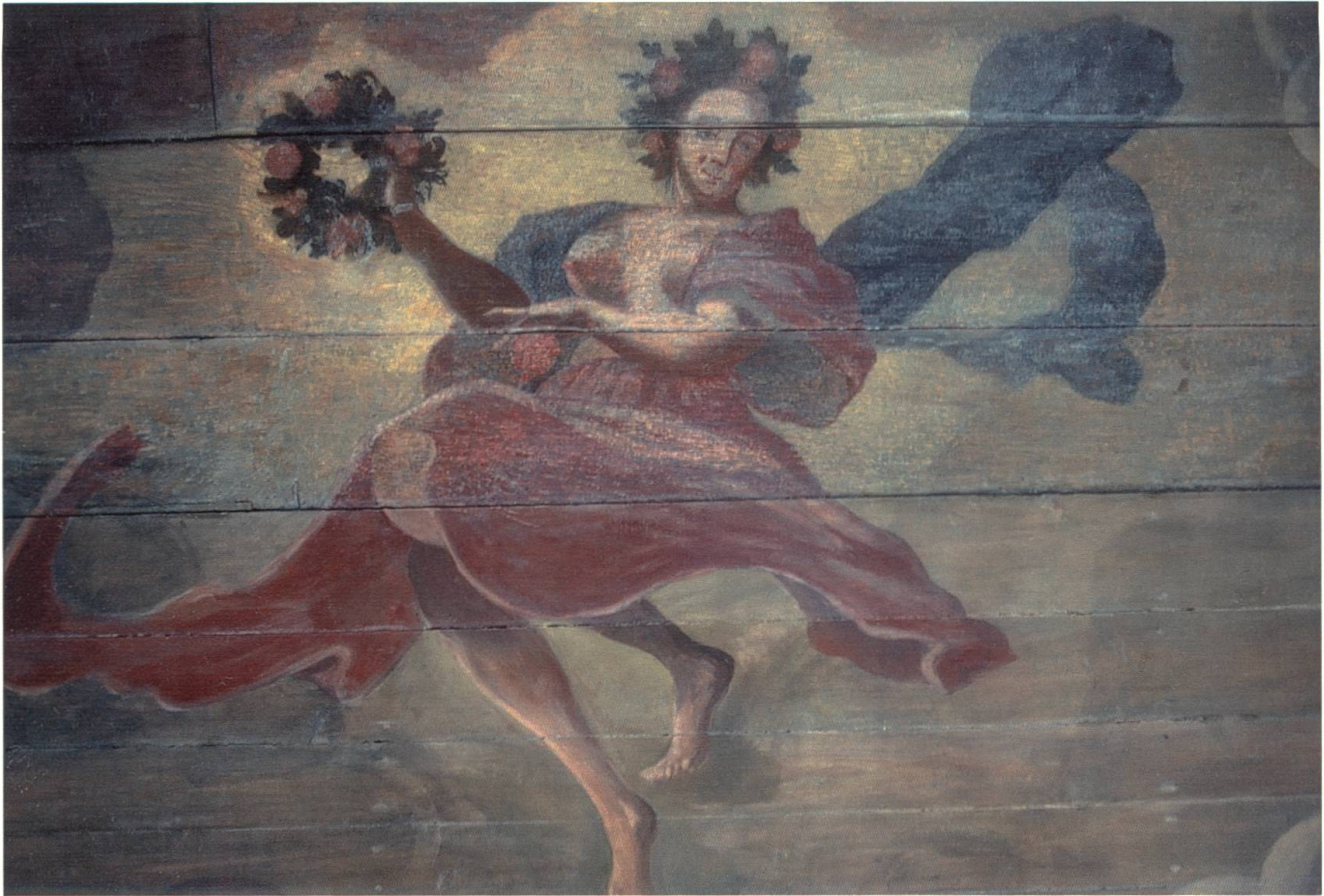


Abb. 19 Der mit einer Venus bemalte Dachhimmel aus dem 18. Jahrhundert ist auf eine sonst in Basel nicht häufig vorkommende Art in konkaver Fläche verschalt.

war Agnes von Titensheim – aus dieser Ehe gingen drei Kinder hervor: Irmentrud (II), Margaretha und Heinrich (II).

Irmentrud (II) wurde am 11. Januar 1294 mit dem Ritter Hugo Münch, genannt Atenkurz, verheiratet. In der Urkunde ist eine stattliche Mitgift beschrieben: Zahlreiche Güter und Zinsen sollten die frisch Vermählten erhalten. Diese Quelle zeigt ferner auf, dass Konrads Gemahlin zu diesem Zeitpunkt bereits verstorben sein muss, denn an seiner Seite erscheint nun Helena von Kienberg.⁵⁶ Sie ist bis 1302 bezeugt und vermehrte durch ihre Mitgift seinen Besitz erneut. Aus der zweiten Ehe ist eine weitere Tochter belegt, die Nonne Katharina von Hertenberg.

Bezeichnenderweise trug Konrad in seinem Leben viele Namen. Wird er 1259 noch als *Conradus filius Ludewici institoris* aufgeführt, erscheint er 1280 bereits als Bürger. Dies bezeugt eine Quelle vom 22. Januar dieses Jahres, in der er zusammen mit seinem zukünftigen Schwager, Ritter Heinrich Zerkinden, ein Haus zu Erbrecht verleiht.⁵⁷ Im Quellentext – [...] *Heinricus dictus der Kindon miles et Chonradus ludewici civis* [...] – fällt auf, dass sich die Titel der beiden Männer unterscheiden: Heinrich Zerkinden erscheint als Ritter, *miles*, Konrad Ludwig hingegen bloss als *cives*.⁵⁸ Rudolf Wackernagel wies darauf hin, dass Konrad bisweilen sogar als einziger Nichtadliger in den Urkunden als Zeuge fungiert.⁵⁹ Das Wappen Konrads von Hertenberg wurde be-

von Hertenberg

Konstantin

Krämer

Gattin: Seilers-Tochter Anna vom Heuberg

Heinrich (I)

Ludwig

1237–1267: Ludwig der Krämer
† 1273

Gattin: Gertrud (I)

Peter, Diakon
zu St. Peter

Irmentrud (I)

Gatte: Heinrich Zerkinden

Konrad

1259: Conradus filius Ludewici institoris,
1273: Chunrat hern Ludwigs,
1280: Chonradus ludewici civis,
1280: Chunradus ad pulchram domum civis Basiliensis,
1295: Conradus dictus zem Schönen Huse,
1301: Konrad von Hertenberg
† 1305

1. Gattin: Agnes von Titensheim

2. Gattin: Helena von Kienberg

Gertrud (II)

1. Margaretha

1. Irmentrud (II)

Gatte: Hugo Münch,
genannt Atenkurz

1. Heinrich (II)

2. Katharina,
Nonne

Stammbaum der *von Hertenberg*.

Nach Walter Merz, Burgen des Sisgaus, Bd. 1–4, Basel 1909, Bd. 1, Stammtafel 5.

reits schon erwähnt. Es enthält in der oberen Hälfte des Schildes eine Lilie, welche aus der schraffierten Fläche darunter emporwächst und den Bezug zum Krämerstand beziehungsweise zur Safranzunft herstellt (Abb. 14).⁶⁰

Auf einen weiteren gesellschaftlichen Aufstieg Konrads verweist eine zweite Urkunde vom 8. August 1280, in der er unter *Chunradus ad pulchram domum civis Basiliensis* auftritt.⁶¹ Die deutsche Version davon findet sich in einer Quelle von 1295, die ihn als *Conradus dictus zem Schönen Huse* erwähnt.⁶² Die Frage, inwiefern der Bau des «Schönen Hauses» für die gesellschaftlichen Aufstiegsambitionen Konrads von Bedeutung war, wird zur Kernfrage. Im Zusammenhang mit seinen gesellschaftlichen Ambitionen muss es für Konrad von grosser Wichtigkeit gewesen sein, sich *zem schönen Huse* zu nennen, denn diese Bezeichnung verwies auf die Gewohnheit der alten, in Basel sesshaften Bürgergeschlechter (*cives*), ihren Namen von ihrem Wohnsitz abzuleiten.⁶³

Nicht nur seine konsequente Heiratspolitik verschaffte ihm Beziehungen zum Adel: Den Höhepunkt seiner Laufbahn bedeutete wohl 1301 der Erwerb der heute nicht mehr erhaltenen Burg Hertenberg.⁶⁴ Damit stieg er selbst ins Rittergeschlecht auf und nannte sich fortan *Konrad von Hertenberg*.⁶⁵

Dass Konrad sich und seiner Familie zu noch grösserem Ansehen verhalf als sein Vater, liegt auf der Hand. Bekannt als Besitzer von zahlreichen Landgütern und Häusern, galt er als erfolgreicher Geschäftsmann.⁶⁶ In umgekehrter Weise wurde er durch ein grosses Gelddarlehen⁶⁷ an Bischof Heinrich von Isny zum Pfandherrn und Vogt von Riehen.⁶⁸ Nach Heusler erhielt Konrad ausserdem das Amt des *magister panificium*, des bischöflichen Brotmeisters.⁶⁹ Als Meister der Basler Bäckerinnung wurde ihm damit die Aufsicht über das notwendigste Lebensmittel anvertraut. Schliesslich ist er seit 1273 als Ratsmitglied bezeugt⁷⁰ und starb 1305.⁷¹

Besitzergeschichte

Wie aus dem letzten Kapitel hervorging, befindet sich das «Schöne Haus» heute auf einer veränderten Parzelle (vgl. Abb. 2 und 3). Ursprünglich hat man sich das «Schöne Haus» als alleinstehendes Gebäude inmitten einer grossen Gartenanlage vorzustellen, und zur Hofstatt gehörte einst auch der «Schöne Hof» (Nadelberg 8). Dies geht aus den Urkunden hervor, die das «Schöne Haus» bis 1545 als Liegenschaft zwischen dem «Engelhof» (Nadelberg 4) und dem «Zerkindenhof» (Nadelberg 10) beschreiben.⁷² Eine Schultheissenurkunde von 1376 bezeugt, dass Konrad von Hertenberg der Jüngere, ein gleichnamiger Nachkomme des obengenannten Konrad, *das Hus, den Hof, Garten und Gesesse [...] zem halben Teil* verkaufte.⁷³ Zudem wird beschrieben, dass die Liegenschaft zuvor bereits von Hartung von Hertenberg geteilt worden war. Dass Vorder- und Hinterhaus zusammen verkauft und nicht voneinander getrennt wurden respektive dass der heutige «Schöne Hof» als Wohnhaus fungierte, ist ebenfalls dieser Urkunde zu entnehmen. Bis ins 19. Jahrhundert wurde das «Schöne Haus» oftmals geteilt, wie später aufgezeigt wird.

Dabei veränderte sich auch seine Bezeichnung: Die einzelnen Bauten der Hofstatt wurden bisweilen als «grosses» oder «clines Schönes Hus»⁷⁴ bezeichnet oder

als «Vorder-» oder «Hinterhus». Die heutigen Namen «Schönes Haus» und «Schöner Hof» setzten sich erst im ausgehenden 17. Jahrhundert durch.⁷⁵

Ein erster Teil, höchstwahrscheinlich die südliche Hälfte, wurde wie erwähnt bereits 1345 von Hartung von Hertenberg an die Familie Vorgassen – spätere Hagedorn und Besitzer des «Zerkindenhofes» – verkauft. Dieser Teil gelangte 1378 durch Dietrich Münzmeister in den Besitz des Geschlechtes Sürlin. Der andere, nördliche Teil, bestehend aus Vorder- und Hinterhaus, wurde 1376, wie bereits erwähnt, von Konrad von Hertenberg dem Jüngeren und seiner ledigen Tochter Grede an Uro Nese von Rotpach – Gattin des Schultheissen und Ritters Peter III. Schaler – veräussert. Diese verkaufte den Teil 1383 weiter an Henman zem Tagstern.

Ab 1426 ist die gesamte Hofstatt im Besitz der Familie Sürlin bezeugt⁷⁶, bis Laurentz Sürlin 1504 das «vorder Schöne Hus» verkauft. In der Folge wechselt die Hofstatt häufig den Besitzer und wird so auch Sitz verschiedener Druckereien.⁷⁷ Als wohl prominentester Besitzer ist Bürgermeister Johann Rudolf Wettstein zu erwähnen, dem das Haus von 1661 bis 1674 gehörte.⁷⁸

1864 schliesslich erwarb die *Gesellschaft zur Erstellung und Verwaltung eines christlichen Vereinshauses* das «Schöne Haus» und richtete es als Vereinshaus ein. Doch im Laufe der Zeit konnten die Mittel zum nötigen Unterhalt und zur Renovation der Liegenschaft nicht mehr aufgebracht werden. So wurde ein Jahrhundert später von der Basler Regierung ein Abtausch vorgeschlagen, wonach die Gesellschaft die Liegenschaften an der Socinstrasse 13/15 erhielt, während am Nadelberg 6 und 8 die Universität Seminarien einrichten konnte. Im Zusammenhang mit der Renovation von 1966–1970 unter Denkmalpfleger Fritz Lauber kamen im Juni 1966 unter anderem die Balkenmalereien im Erdgeschoss des Hinterhauses zum Vorschein.

Das Besondere am «Schönen Haus»

Das «Schöne Haus» wird in der Literatur der siebziger Jahre meist als einzigartiges und ältestes Wohnhaus Basels bezeichnet.⁷⁹ Abgesehen davon, dass inzwischen noch weitere, ältere profane Steinhäuser in Basel belegt sind, wurde nie erläutert, worin konkret die Einzigartigkeit des «Schönen Hauses» besteht.

Wie bereits im ersten Kapitel erwähnt wurde, stellt die Lage des «Schönen Hauses» eine erste Besonderheit dar. Der Begriff «Adelberg», wenn auch anachronistisch, beschreibt die Wohnlage der *von Hertenberg* doch sehr treffend: Hoch über der von Handwerkern besiedelten Talstadt und in der Nähe des Verkehrsweges entlang dem Spalenberg geniesst der Bau einen der bevorzugten Standorte im Basel des 13. Jahrhunderts. Gebaut wurde inmitten grosser Parzellen, die sich von Süden her zwischen Stadtmauer und Nadelberg bis zum St. Petersstift erstreckten.

Nebst der Lage war auch der gewählte Bautyp bei weitem kein gewöhnlicher: Die auf der Terrasse im Laufe des 13. und 14. Jahrhunderts erbauten Liegenschaften gehörten zu den repräsentativsten Wohnbauten des städtischen Patriziats. Dies vor allem gegenüber den unwohnlichen Geschlechtertürmen in der Talstadt. Christoph Ph. Matt ist der Meinung, dass die aufwendigen Bauten eine modernere Bauform verkör-

perten als die allmählich aus der Mode kommenden Türme.⁸⁰ Seine Annahme wird allerdings insofern relativiert, als die Bauform von der jeweiligen Parzelle und Lage abhängt – das heisst, ein mehrgeschossiger Steinbau auf kleinem Grundriss bekommt zwangsläufig turmartige Ausmasse, während ein grossflächiger Bau mit gleicher Geschosszahl völlig anders wirkt. Diese unterschiedlichen Voraussetzungen stellen also einen solchen Vergleich in Frage, weshalb die These einer zeitlichen Entwicklung von Geschlechtertürmen zu Palasbauten hypothetisch bleibt. Zweifelsohne handelt es sich um Bautypen unterschiedlichen Anspruchs.

Die Bauweise des «Schönen Hauses» ist von einem gewissen Aufwand durchzogen. Geht man vom heutigen Fundbestand aus, so muss das «Schöne Haus» aufgrund seiner frühen Entstehungszeit, seiner Grösse und Steinmasse⁸¹ zusammen mit dem gleichzeitig entstandenen «Zerkindenhof» ein Pionierbau in Basel gewesen sein.⁸² Die Dachkonstruktion, ein reines Sparrendach, ist hierfür bezeichnend. Zusammen mit dem «Zerkindenhof» ist das «Schöne Haus» heute das früheste Beispiel eines städtischen Wohnhauses in Basel mit diesem Dachwerk, was nicht weiter verwundert, da die jeweilige Dachform stets vom Baukörper bestimmt wird.⁸³ Ein Sparrendach eignet sich für freistehende und grossformatige Bauten, wie zum Beispiel Kirchen, viel eher als die bei traufständigen Reihenbauten üblichen Pfettendächer.⁸⁴ Dass das «Schöne Haus» also nicht mehr traufständig an der Strasse, sondern giebelseitig mitten in der Parzelle stand, stellt ein Novum für städtische Wohnbauten dar. Eine solche Betonung der giebelseitigen Front und der damit zusammenhängenden Sparrendachkonstruktion war bislang ausschliesslich Sakralbauten vorbehalten.

Der zweigeschossige Keller ist ebenfalls grosszügig angelegt. In Basel existiert mit dem Keller im «Marthastift», der auch um 1270 datiert ist, nur noch ein einziges etwa gleichzeitiges Beispiel einer zweigeschossigen Unterkellerung.⁸⁵ Im Gegensatz zum zweigeschossigen Keller im «Schönen Haus» war derjenige des am Petershügel liegenden Marthastifts allerdings durch die Hanglage bedingt. Die zusätzliche Aushebung für den Keller des «Schönen Hauses» ist somit ein weiteres Merkmal der repräsentativen Ansprüche des Auftraggebers.⁸⁶

Neben der Bauform im grossen sind auch architektonische Detailformen ungewöhnlich. So erinnern die spitzbogigen Fenster der Festsäle einerseits an Kirchenfenster ihrer Zeit⁸⁷, andererseits bestehen auch bereits genannte Bezüge zu Palasfenstern. Für weiteres sind bis heute jedoch keine älteren Vergleichsbeispiele zu nennen. Schliesslich ist auch in der Innenausstattung Aussergewöhnliches vorzufinden. Hier sind zunächst die Balkenmalereien, auch der Wappenbalken, im Erdgeschoss und ersten Obergeschoss zu nennen, die in ihrer frühen Datierung, ihrem Ausmass und der Vielfalt an Darstellungen in Europa ihresgleichen suchen.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass das «Schöne Haus» bezüglich seiner Lage, Bauweise, Unterkellerung, Bedachung sowie in den architektonischen Einzelformen und der Innenausstattung kein gewöhnlicher städtischer Wohnbau des 13. Jahrhunderts ist. In Basel wird diese repräsentative Sprache im letzten Viertel des 13. Jahrhunderts wahrscheinlich zum ersten Mal angewendet, für uns heute fassbar im «Schönen Haus», im «Zerkindenhof» und im «Marthastift».⁸⁸

Kapitel 2

Die Balkenmalereien im «Schönen Haus»

Beschreibung

Der grosse Saal im Erdgeschoss des «Schönen Hauses» war einst unterteilt. Die Balkenmalereien befinden sich in der westlichen Saalhälfte auf neun Balken (Abb. 1).⁸⁹ Sie ziehen sich in ihrer gesamten Länge – diese misst ca. 9,7 Meter – quer über den Raum. Alle drei sichtbaren Seiten der Balken sind bemalt.

Die östlichen und westlichen Seitenwangen der Balken, mit einer Höhe von 0,3 Metern, sind in mehr oder weniger gleich grosse, querformatige Rechtecke unterteilt (vgl. Poster). So ergeben sich pro Balken zwischen 17 und 19 solcher Abschnitte, deren Farbhintergrund abwechselungsweise rot oder schwarz ist. Die Durchschnittsbreite dieser Abschnitte beträgt 0,4 Meter. Am vierten, fünften und sechsten Balken⁹⁰ bedeckt die Malerei nicht die gesamte Balkenlänge, so dass jeweils nur 14 dieser Abschnitte vorhanden sind.⁹¹ Insgesamt wurden 267 Felder bemalt. Davon sind 15 Felder entweder leer oder die Malereien in einem nicht mehr erkennbaren Zustand. Die Balkenunterseiten sind durchschnittlich 0,2 Meter breit und jeweils mit einem fortlaufenden Ornamentband dekoriert.

Die querformatigen Felder sind alle jeweils von weissen Rahmen umfasst, die in den meisten Fällen durch weisse Streifen mit schwarzen Konturlinien voneinander getrennt sind. Schliesslich zieht sich ein zweiter grosser Rahmen den Balkenkannten entlang. Diese Rahmengliederung zusammen mit der konsequenten Farbalternierung in Schwarz und Rot akzentuiert die jeweiligen Felder. So entsteht der Eindruck, als seien die Felder wie einzelne Bilder auf die Balken appliziert worden. Gleichsam entwickeln sich durch die Farbalternierung dieser Bildgalerie Bezüge zwischen den gleichfarbigen Feldern. Betrachtet man die Balken hintereinander, entsteht ein Schachbrettmuster. Die Feldinhalte unterstreichen die farblichen Verbindungen zusätzlich.



Abb. 20 Lilien in Medaillons (6-w-4). Das Lilienmotiv könnte auf das Wappen der von Hertenberg anspielen.



Adler flankiert von Löwen in Medaillons (5-o-12). Nur wenige heraldische Motive hinterlassen einen flächigen Eindruck.

Abb. 21



Hund von Blumen umgeben und von einer Ranke hinterfangen (8-w-8). Die meisten figürlichen Motive wirken sehr plastisch.

Abb. 22

Grundsätzlich sind die Abschnitte in ornamentale und figürliche Motive aufzuteilen. Ornamente kommen auf 105 Feldern vor und sind weniger zahlreich als die figürlichen Motive. Die Muster variieren in vielfältiger Weise. Immer wieder vorkommende Elemente, wie zum Beispiel Wellenbänder, Zickzack- und Schneckenmuster, werden untereinander und mit geometrischen und pflanzenornamentlichen Motiven kombiniert. Als Beispiel einer solchen Kombination sind die heraldisch anmutenden Lilien in Medaillons zu nennen (Abb. 20). Die meisten Muster wirken sehr flächig und erscheinen wie eine Textur des Malgrundes. Nur wenige Ornamente scheinen sich von einem Hintergrund abzuheben, was sicherlich daher rührt, dass häufiger Flächen als Linien diese Muster bestimmen.

Figürliche Motive befinden sich auf insgesamt 147 Feldern. Vor dem Betrachter breitet sich eine vielfältige Welt von Tieren, Mischwesen und sonstigen *mirabilia*,



Abb. 23 Hirsch (9-w-17). Der Gittergrund ist häufig mit pflanzenornamentalen Elementen wie Blumen oder Rankenblättern verziert.



Abb. 24 Mischwesen (7-o-13). Vereinzelt bilden diese Rankenblätter auch den Abschluss eines Bestienschwanzes.

ritterlichen und heraldischen Motiven aus. Die Figuren werden hauptsächlich im Profil gezeigt. Dabei wirken die meisten sehr plastisch, und nur wenige hinterlassen einen flächigen Eindruck. Letztere sind Bestandteil der besagten heraldischen Gruppe – es handelt sich vor allem um Adler und Löwen – und damit den ornamentalen Motiven näherstehend (Abb. 21).

Wie auch teilweise die ornamentalen befinden sich alle figürlichen Motive auf einem gitterartigen Hintergrund, der mit Ausnahme weniger Felder stets parallel zu den Balken verläuft. Der Gittergrund ist häufig mit pflanzenornamentalen Elementen verziert. Dabei handelt es sich meistens um Blumen, manchmal auch um grosse Punkte oder Rankenblätter, die entweder eine Figur hinterfangen oder die Felderecken



Schneckenornament (8-o-13). Die Ornamente sind flächig ausgemalt.

Abb. 25



Einhorn (7-w-5). Die figürlichen Motive sind umrissen.

Abb. 26

Balkenunterseiten, Balken 1–8. Die Unregelmässigkeit der Musterausführung lässt schliessen, dass sie nicht mit einer Schablone, sondern von Hand gearbeitet wurde. Es sind unterschiedliche Dekorationsmotive auszumachen: Die Muster alternieren von simplen geometrischen Mustern am dritten und am fünften Balken bis hin zu aufwendigen pflanzenornamentalen Motiven am vierten und sechsten Balken.

Abb. 27–34



27



28



29



30





31



32



33



34

zieren (Abb. 22 und 23). Vereinzelt bilden diese Blätter auch den Abschluss eines Bestienschwanzes (Abb. 24).

Alle Figuren, ob Land-, Wasser- oder Luftwesen, sind aus ihrem üblichen Zusammenhang herausgerissen. Ihre Isoliertheit wird noch zusätzlich verstärkt, indem sie sich dem Wechsellmuster der Hintergrundfarben ohne jeglichen Bezug unterordnen. Eine weitere auffällige Eigenschaft der Figuren lässt sie stark vom Hintergrund abheben; im Gegensatz zu den heraldischen Motiven und Ornamenten sind sie nicht ausgemalt (Abb. 25), sondern umrissen (Abb. 26).

Von den ursprünglichen Malereien an den Balkenunterseiten blieb aufgrund des Einzuges der Gipsdecke nur etwa ein Meter am nördlichen Balkenansatz übrig. Die Unregelmässigkeit der Musterausführung, welche an den ursprünglichen Malerei-fragmenten zu erkennen ist, lässt schliessen, dass sie wie die Malereien der Balkenseiten nicht mit einer Schablone, sondern von Hand gearbeitet wurden. Es sind unterschiedliche Dekorationsmotive auszumachen, die sich jeweils bei einem Balken fortlaufend wiederholen (Abb. 27–34).⁹² Diese Muster alternieren von ganz simplen geometrischen Mustern am dritten und vor allem fünften Balken bis hin zu aufwendigen pflanzenornamentlichen Motiven am vierten und sechsten Balken. Der Hintergrund der Balkenunterseiten ist durchgehend rot. Darauf wurde ein weisses Dekorationsmuster geometrischer oder pflanzlicher Art angebracht, welches schwarz konturiert und mit Braun akzentuiert wurde. Am dritten Balken sind noch Reste grüner Farbe zu erkennen.

Es wurde bereits beschrieben, dass die Ostseite des achten Balkens ausschliesslich ornamentale Felder aufweist. Diese Anordnung erfolgte funktionsbedingt, da die einstige Trennwand die Sicht auf diese Balkenseite erschwerte. Bezeichnender-

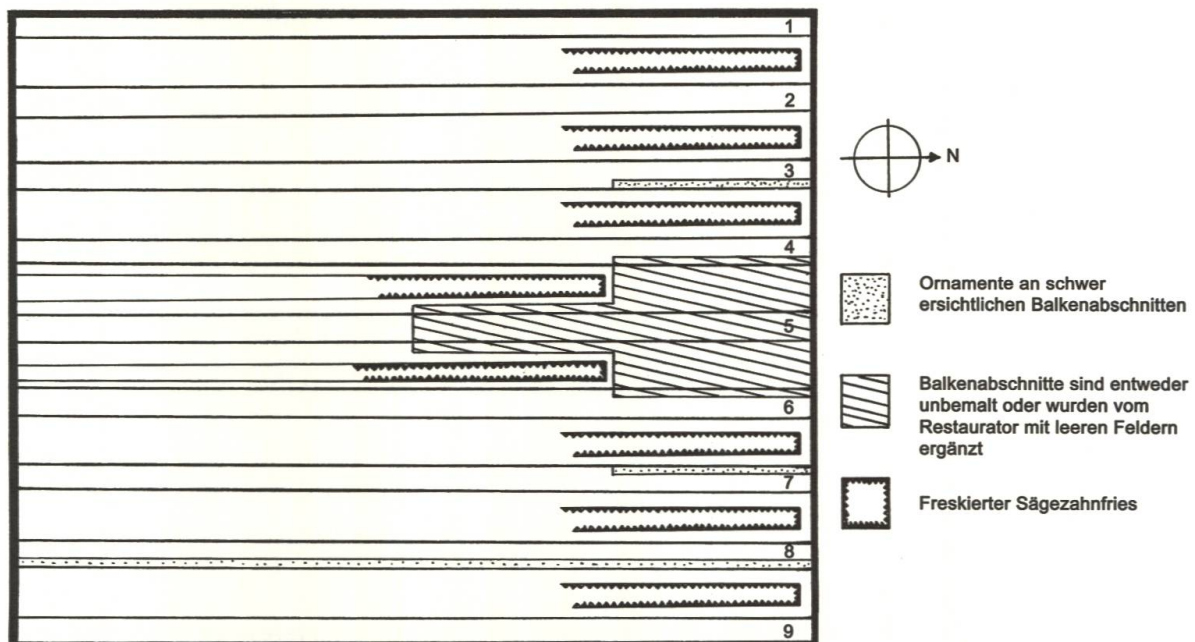


Abb. 35 Die Motive der Balkenmalereien nehmen Rücksicht auf die innenarchitektonischen Gegebenheiten im Raum. Ornamentale Bildfelder befinden sich in konzentrierter Weise dort, wo die jeweiligen Bereiche an den Balken weniger gut zu sehen sind.



Festsaal im Erdgeschoss. Die Wandabschnitte zwischen den Balkenköpfen waren ursprünglich mit einem Wappenfries dekoriert. Heute nicht mehr erhalten ist das Wappen der *von Hertenberg*.

Abb. 36



Festsaal im Erdgeschoss. Das Wappen der *von Hall* hingegen ist noch samt Helmzier an der nördlichen Wand (gegen Engelhof) zu sehen.

Abb. 37



Abb. 38 Wellenbandornament (8-o-6). Die ornamentalen Motive wurden meistens mit breitem Pinselstrich auf die Grundierung aufgetragen.

weise nehmen noch weitere Ornamentfelder Rücksicht auf architektonische Gegebenheiten im Raum, wie anhand des vierten, fünften und sechsten Balkens angesichts der nicht durchgehend bemalten Balkenlängen ersichtlich wird. Dies soll Abbildung 35 illustrieren: Die schraffierte Fläche deutet auf Balkenstellen hin, welche nicht bemalt sind oder vom Restaurator rekonstruierte Farbfelder aufweisen. Die punktierten Flächen zeigen auf, wo sich ausschliesslich ornamentale Bildfelder befinden. Aufgrund der Aussparungen der Balkenmalereien lässt sich annehmen, dass der Betrachter diese Stellen im Gegensatz zu den ornamentalen Malereien, sprich punktierten Flächen, nicht nur erschwert, sondern gar nicht sehen konnte. Womöglich war die Zone unter der schraffierten Fläche nicht begehbar. Murbach spricht in diesem Zusammenhang von einer offenen Feuerstelle, da die Aussparungen der Grösse eines Kaminhutes entsprächen.⁹³ Dieser Vorschlag ist insofern fraglich, als sich an dieser Stelle kein Rauchabzug befindet. Dieser führt, wie in Abbildung 15 zu erkennen ist, durch die östliche Saalhälfte. Was sich unter der schraffierten Fläche tatsächlich befand, bleibt weiterhin ein Rätsel.

Die Wandabschnitte zwischen den Balkenköpfen waren ursprünglich bemalt. Die vorhandenen Malereifragmente an der südlichen und nördlichen Seitenwand lassen uns annehmen, dass einst alle Abschnitte mit Wappen versehen waren (Abb. 36 und 37).⁹⁴ Die Wandabschnitte an der Decke sind ca. 0,55 Meter breit und bestehen aus gipshaltigem Mörtel, der mit einem *a secco* ausgeführten Sägezahnfries geschmückt ist.



Abb. 39

Steinbock (6-w-7). Bei den Figuren wurden zunächst die Konturen gezeichnet und danach die Räume zwischen Umrisslinien und Feldrand schraffiert. Manchmal ragen vereinzelte Linien der Schraffur über die Umrisslinie hinweg in die Figur hinein.

Maltechnik

Es darf angenommen werden, dass die Balken *in situ*, d.h. an ihrem jetzigen Standort, bemalt wurden. Dies ist daran zu erkennen, dass die Innenkanten der Risse einzelner Balken bemalt wurden. Laut mündlichen Aussagen des Restaurators Paul Denfeld⁹⁵ liegt die Malerei auf einer Staub-Schmutz-Schicht, was eine unbemalte Vorgeschichte der Balken belegt.⁹⁶ Diese bewege sich um eine Zeitspanne von 5 Jahren.

Möchte man den Malverlauf rekonstruieren, ist nach Aussagen des Restaurators davon auszugehen, dass nach dem Grundieren das zu bemalende Feld eingeteilt und umrahmt wurde. Bei den ornamentalen Feldern wurde danach mit breitem Pinselstrich das Motiv aufgetragen (Abb. 38). Bei den figürlichen Feldern wurden die Konturen der Figuren in der Hintergrundfarbe des betreffenden Feldes gemalt oder viel eher gezeichnet und danach die Räume zwischen Umrisslinien und Feldrand schraffiert. Manchmal ist sogar zu erkennen, wie vereinzelte Linien der Schraffur über die Umrisslinie hinweg in die Figur hineinragen (Abb. 39). Diesem künstlerischen Modus kommen alle Figuren nach. Offensichtlich war beabsichtigt, die Plastizität der einzelnen Wesen auf diese Weise herauszustreichen.

Ornamentale und vor allem figürliche Motive sind sich manchmal so ähnlich, dass davon auszugehen ist, dass sie von einem Muster kopiert wurden.

Die Farben der Malereien sind laut Denfeld alle leimgebunden. Zuerst wurden die Balken mit Kreideweiss grundiert. Darauf folgten die Grundierungen der roten



Abb. 40 Die um 1250 datierenden Balken an der Martinsgasse 13 wurden als Spolien identifiziert, die um 1300 an ihrem neuen Standort bemalt wurden.



Abb. 41 Die Balkenmalereien im Erdgeschoss des «Zerkindenhofs» (Nadelberg 10) werden ins frühe 14. Jahrhundert datiert.

und schwarzen Farben. Die rote Farbe ist als Bleiminning zu identifizieren, das mit Eisenoxydrot grundiert wurde. Die schwarze Farbe – es handelt sich dabei um Rebschwarz – ist mit Azurit-Malachit-Blau untermalt. Einzelne blaue Farbrückstände sind noch an wenigen Stellen zu erkennen (vgl. auf dem Poster 8-w-13; 8-w-11; 7-o-16). Diese Farben waren damals handelsüblich.⁹⁷



Die fortlaufenden Ornamentstreifen der Balkenmalereien an der Martinsgasse 13 verlaufen nicht längsgerichtet, sondern umwickeln die drei sichtbaren Balkenseiten im Querverlauf.

Abb. 42



Die Balkenmalereien im «Zerkindenhof» (Nadelberg 10) verfügen an den Balkenwangen über ein fortlaufendes Ornamentband. Die Unterseiten sind in Felder aufgeteilt.

Abb. 43

Abb. 44 Im Zürcher Haus «zum Spiegel» (Spiegelgasse 1) kamen 1990 im Südwestraum des zweiten Obergeschosses Balkenmalereien zum Vorschein, die aus dem späten 13. Jahrhundert stammen und denjenigen in Basel sehr ähnlich sind.



Abb. 45 Die heute wieder verdeckten Balkenmalereien im Haus «zum blauen Himmel» (Obere Zäune 19/Napfgasse 8) in Zürich sind um 1300 entstanden.

Typologische und kontextuelle Einordnung

Nach Alfred Wyss sind die Holzmalereien in Basel grob in zwei Hauptgruppen zu unterteilen: in die Balkenmalereien und die bemalten Wand- und Deckentäfel.⁹⁸ Erstere zählen zu den ältesten noch vorhandenen Dekorationsmedien. Neben Modeströmungen trugen insbesondere auch feuerpolizeiliche Vorschriften dazu bei, dass der heutige Bestand an Deckenmalereien relativ gering ist. Aufgrund der Brandgefahr wurden im 16. und 17. Jahrhundert zahlreiche Holzdecken mit einer Gipsschicht überzogen.⁹⁹ Je nach Art und Weise der Vergipsungen konnten diese für die Malereien allerdings auch von konservatorischem Nutzen sein.¹⁰⁰

Ausser dem «Schönen Haus» sind in Basel nur noch zwei weitere bemalte Balkendecken zu nennen, die etwa aus derselben Zeit stammen: Im Dezember 1982 wurden an der Martinsgasse 13 Balkenmalereien entdeckt (Abb. 40). Die zehn erhaltenen Balken befinden sich im Keller des südlichen Gebäudes in einem Saal von 10 × 6 Metern Grösse.¹⁰¹ Die um 1250 datierenden Balken wurden als Spolien identifiziert, die um 1300 an ihrem neuen Standort bemalt wurden.¹⁰²

Als zweites Beispiel sind die Balkenmalereien des «Zerkindenhofs» (Nadelberg 10) zu erwähnen (Abb. 41). Sie befinden sich im westlichen Teil des Erdgeschosssaales auf fünf Balken und werden ins frühe 14. Jahrhundert datiert, sind also nur wenig jünger als die eben genannten.¹⁰³

Vergleicht man diese Balkenmalereien mit denjenigen des «Schönen Hauses», fallen erste Parallelen auf: An der Martinsgasse 13 ist eine ähnlich kombinierte Dekorationsform gewählt worden. Die fortlaufenden Ornamentstreifen verlaufen hier jedoch nicht längsgerichtet, sondern umwickeln die drei sichtbaren Balkenseiten im Querverlauf (Abb. 42).

Die Balkenmalereien im «Zerkindenhof» gelten insofern als Umkehrung derjenigen des «Schönen Hauses», als die Felderreihen anstelle der Ornamentbänder nun die Balkenunterseiten zieren und letztere dementsprechend an den beiden breiteren Balkenwangen angebracht sind.¹⁰⁴ Die Unterseiten der Balken im «Zerkindenhof» alternieren nicht in Rot und Schwarz, sondern sind in gleichmässiger Abwechslung entweder rot, weiss oder blau gefärbt (Abb. 43). Auch die Motivik variiert im «Zerkindenhof»: In den Bildfeldern befinden sich neben Tieren, Mischwesen und Ornamenten auch Köpfe, Hände und Sachgegenstände, z.B. ein Krug oder ein Kelch.

Das Dekorationsschema der Felderunterteilung ist allen genannten Beispielen gemeinsam. Darüber hinaus sind sich vor allem die ornamental bemalten Rechtecke innerhalb der Felderreihen ziemlich ähnlich, wenn auch diejenigen der Martinsgasse und vor allem jene des «Zerkindenhofs» grobere Muster aufweisen.¹⁰⁵ Grundsätzlich sind aber alle ornamentalen Felder symmetrisch gestaltet. Aufgrund der geringeren Balkenlänge in der Martinsgasse sowie auch im «Zerkindenhof» ist die Felderanzahl insgesamt um einiges kleiner. Dies mag ein Grund für die geringere Varietät der Ornamente sein: Im Gegensatz zum «Schönen Haus» überwiegen hier die Wellenbandornamente.

In Zürich existieren zwei weitere Balkendecken aus dieser frühen Zeit, welche ebenfalls eine Felderstrukturierung mit Figuren und Ornamenten aufweisen. Die eine befindet sich im Haus «zum Spiegel» (Spiegelgasse 1) im zweiten Obergeschoss eines Wohnhauses aus dem späten 13. Jahrhundert und wurde 1990 entdeckt. Die bemalten Balken konnten auch mit Hilfe von dendrochronologischen Untersuchungen nicht datiert werden. Anhand von ähnlichen Dekorationsmustern in Zürich und Basel sind sie im frühen 14. Jahrhundert anzusiedeln.¹⁰⁶ Es handelt sich ebenfalls um Felder mit Wellen-, Zacken- und Lilienmotiven, die von Kreismustern unterbrochen werden und in Rot und Ockergelb alternieren (Abb. 44). Die zweite Balkendecke wurde 1983/84 im Haus «zum blauen Himmel» (An der Oberen Zäune 19/Napfgasse 8) teilweise freigelegt und wieder verdeckt (Abb. 45). Laut Jürg Schneider und Jürg Hanser sind die Balkenmalereien um 1300 entstanden.¹⁰⁷

Abb. 46 Eine ähnliche Balkendekoration wie diejenige an der Martinsgasse 13 in Basel befindet sich in Lyon im «Maison Thomassin» (2, place du Change). Sie werden Ende des 13. Jahrhunderts datiert.

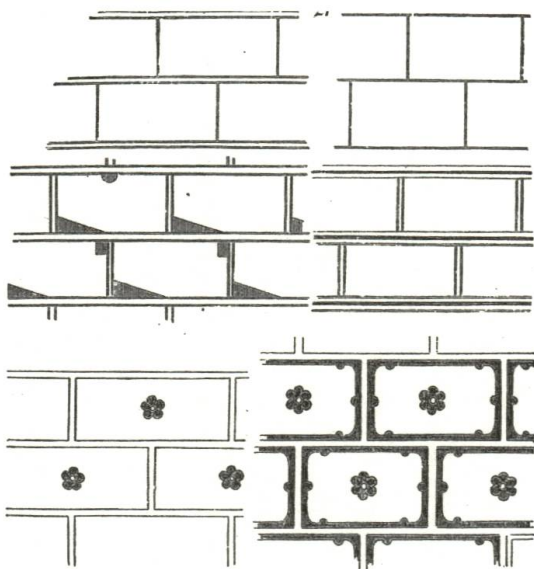


Abb. 47 Die bemalte Balkendecke im Kreuzgang von Fréjus in der Provence stammt aus dem 14. Jahrhundert.



Der «Palazzo Ghiringhelli» in Bellinzona verfügte im ersten Obergeschoss einst über eine prächtige bemalte Balkendecke. Diese wurde bei den Abbrucharbeiten im Jahre 1969/70 entdeckt. Die um 1470 zu datierende Decke zählte 280 Holztafeln, die heute teilweise im Museum Castelgrande ausgestellt sind. Auch hier gliedert ein Feldersystem die Balkenwangen, die einzelnen Bildflächen sind mit unifarbigen Hintergrund – rot, blau oder weiss – und Hügellandschaft gestaltet. Neben Tugenden, ritterlichen Helden, Darstellungen der verkehrten Welt, Triumphzügen, Fabelwesen, Musikinstrumenten sind auch zahlreiche Felder mit porträtierten Büsten versehen. Stilistisch und ikonographisch weisen diese Malereien Ähnlichkeiten mit italienischen Deckenmalereien in Pordenone, Udine, Turin und Palermo auf.¹⁰⁸

In Frankreich sind zwei Vergleichsexemplare zu finden, welche sich zeitlich und auch formal mit den obigen Balkenmalereien vergleichen lassen: Das eine befindet sich in Lyon im «Maison Thomassin» (2, place du Change) und datiert Ende des 13. Jahrhunderts.¹⁰⁹ Wie in Abbildung 46 zu sehen ist, entspricht die Felderstruktur-



Verschiedene Typen der Quadermalerei
nach Viollet-le-Duc.

Abb. 48

rung exakt derjenigen an der Martinsgasse 13, wo figürliche und ornamentale Felder im Querverlauf den jeweiligen Balkenabschnitt ummanteln. Als zweites Beispiel sind die aus dem 14. Jahrhundert stammenden Deckenmalereien im Kreuzgang von Fréjus zu nennen. Auch sie weisen zahlreiche Felder auf, die in Rot und Blauschwarz alternieren und mit einer grossen Figurenvarietät geschmückt sind (Abb. 47).¹¹⁰

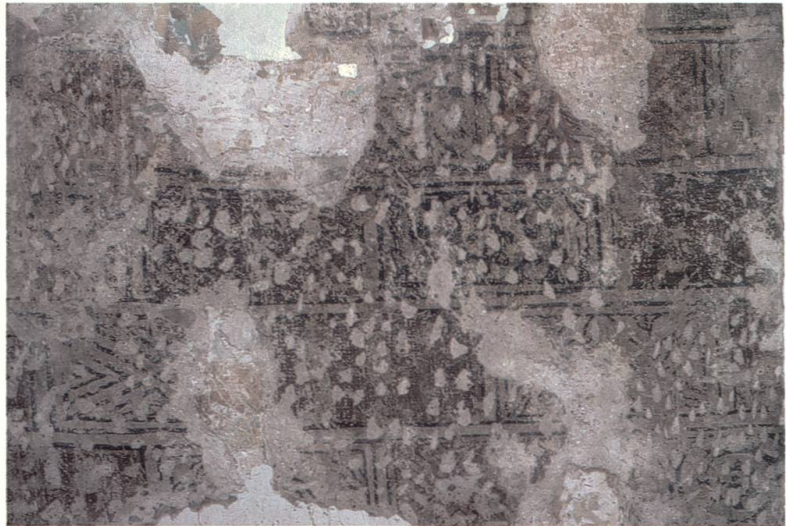
Für den Raum Basel und Zürich liegt mit der farblich alternierenden Felderstrukturierung für die Balkenmalereien des späten 13. und des ausgehenden 14. Jahrhunderts eine gemeinsame Malkomposition vor, die auch den geographisch entfernteren Beispielen im Tessin, in Italien und Beispielen in Frankreich zugrunde liegt.



Im Zürcher Haus «zum langen Keller» (Rindermarkt 26) zierten Ausschnitte der Quadermalerei die Wandabschnitte zwischen den Balkenköpfen. Heute befinden sich diese Wandmalereien im Schweizerischen Landesmuseum in Zürich.

Abb. 49

Abb. 50 Ein in Basel nicht mehr erhaltenes Beispiel mit *opus sectile*-Malerei befand sich einst im Haus «zum Kellenberg» (Nadelberg 16).
(Foto: Bruno Thüring, 1998)



Diese Felderunterteilung entstammt einem Dekorationsschema der Wandmalerei. Sie erinnert an die Quadermalerei, die häufigste grossflächige Dekorationsform dieser Zeit (Abb. 48).¹¹¹ Die Quadermalerei war anfänglich Inbegriff für repräsentative Steinarchitektur, indem sie das aus verputzten Bruch- und Bollensteinen bestehende Mauerwerk als solches mit regelmässigen Hausteinen imitierte. Nach Gutscher-Schmid besteht die Gewohnheit, ganze Wände des Wohnraumes von Burgen und Schlössern mit einer Quadrierung zu bemalen, schon seit dem 13. Jahrhundert.¹¹² Für die städtische Kultur lässt sich die Wandquadrierung erst im späten 13. Jahrhundert feststellen und ist bis ins 15. Jahrhundert vorherrschend. Mit der Verlagerung dieser Dekorationsform in städtische Wohnräume verlor die Malerei ihren direkten Bezug zum architektonischen Baumaterial.

Den untersuchten Objekten zufolge ist die Quadermalerei fester Bestandteil bestimmter Dekorationssysteme. Der heutige Bestand ist grösstenteils fragmentiert erhalten, aber dennoch ausreichend, um zwei vorherrschende Typen in den Dekorationssystemen auszumachen.

Beim ersten handelt es sich um einen dreiteiligen Wandaufbau, der sich aus Sockelzone, Bilderzone und Kopfleiste zusammensetzt.¹¹³ Die Quadermalerei befindet sich innerhalb dieses Schemas hauptsächlich in der Sockelzone, in der Bilderzone finden sich grössere zusammenhängende Figurenmalereien, während die Kopfleiste das Bindeglied zwischen Wand und Decke darstellt, indem sie die jeweiligen Dekorationen motivisch miteinander verknüpft.

Das zweite Dekorationssystem ist laut Gutscher-Schmid viel häufiger zu finden.¹¹⁴ Es besteht aus einzelnen Dekorationselementen – dazu gehört nebst Pelzbesatzimitation, Rautenmusterung und ausgestreuten Rosen auch die Quadermalerei –, die, in unterschiedlich geformten Zonen zusammengesetzt, die Wände gliedern. Hier ist die Quadermalerei nicht mehr nur in der Sockelzone anzutreffen. Ein solches Beispiel befand sich einst in Zürich im Haus «zum langen Keller» (Rindermarkt 26), wo Ausschnitte der Quadermalerei die Wandabschnitte zwischen den Balkenköpfen zierte. Heute befinden sich diese Wandmalereien im Schweizerischen Landesmuseum (Abb. 49).

Der heutige Bestand lässt es nicht zu, diese Dekorationssysteme zeitlich einzureihen. Demzufolge ist vorläufig davon auszugehen, dass sie parallel entstanden und weiterentwickelt wurden. Charlotte Gutscher-Schmid ist der Meinung, dass das zweite Dekorationssystem in einem weniger kostspieligen Rahmen geschaffen wurde, was wiederum bedeutete, dass mittelalterliche Innendekorationen nicht nur von einer reichen Minderheit in Auftrag gegeben wurden.¹¹⁵ Die geringere Anzahl szenischer Darstellungen in städtischen Wohnbauten gegenüber Burgen beobachtete auch Cord Meckseper. Viel häufiger seien thematisch in sich geschlossene Einzelbilder.¹¹⁶ Da Meckseper hingegen davon ausgeht, dass gerade die in spätmittelalterlicher Zeit aufkommenden Motiv- und Andachtsbilder sowie in sich geschlossene Einzelbildzyklen die gesellschaftlichen Ränge und finanziellen Möglichkeiten der Auftraggeber spiegelten, relativiert er insofern Gutscher-Schmids These und spricht den Einzelbildern eine ebenfalls repräsentativ bedeutende Rolle zu.¹¹⁷

Jedenfalls gilt es festzuhalten, dass die in diesem Zusammenhang von Jürgen Michler beschriebene «eigene Sphäre der Bilder» insofern für das zweite Dekorationssystem gilt, als dass die einzelnen Dekorationselemente nicht mehr einer figürlichen Bilderzone untergeordnet sind, sondern durch ihr Erscheinen in der Hauptzone «an Selbständigkeit gewinnen» und dadurch eine gewisse Emanzipierung erfahren.¹¹⁸ Diese basiert unter anderem auch auf der neuen Bedeutung der einzelnen dekorativen Motive.

Anhand der untersuchten Beispiele in Zürich, kombiniert mit der gängigen Einteilung in der älteren Literatur, gruppierte Gutscher-Schmid die Quadermalerei in sechs verschiedene Kategorien.¹¹⁹ Die Reihenfolge ihrer Aufzählung – von simplen zu



Geometrisches Ornament (8-o-11). Die *opus sectile*-Malerei an den Balkenmalereien im «Schönen Haus» hat sich zu abstrakten Formen ornamental verselbständigt.

Abb. 51



Abb. 52/53 Variation Schneckenornamente (3-o-13 und 2-w-8). Die Ornamente werden in freier Weise kombiniert und variiert, wobei die Schneckenmusterung nicht mehr an Alabastermaserung erinnert, sondern vielmehr als zusammengerollter Bollenfries zu lesen ist.

immer komplexeren Formen – lässt zwar vermuten, dass die Quadrierungen im Laufe der Zeit aufwendiger gestaltet wurden. Dies konnte bislang jedoch nicht bewiesen werden.

Die den ornamentalen Bildfeldern der Balkenmalereien im «Schönen Haus» zugrundeliegende Kategorie ist die *opus sectile*-Malerei.¹²⁰ Diese Bezeichnung resultiert aus der Ähnlichkeit mit der antiken Marmorinkrustation. Ein Beispiel für diese De-

korationsart befand sich in Basel einst im Haus «zum Kellenberg» am Nadelberg 16 (Abb. 50).¹²¹ Schon in hellenistischer Zeit bestand die Tradition, einzelne Steinlagen einer Mauer samt Inkrustationsmotivik zu imitieren. Wie die obigen Abbildungen aufzeigen, ging es in der mittelalterlichen *opus sectile*-Malerei nicht mehr primär darum, dem natürlichen Stein getreue Ornamente zu malen, und auch nicht, diese in irgendeiner Form zu imitieren. Vielmehr lag die neue Bedeutung der *opus sectile*-Malerei als Sonderform der Quadermalerei darin, formal an bestehende Traditionen anzuknüpfen – beziehungsweise diese anzudeuten –, sich visuell aber einem neuen Dekorationskodex unterzuordnen: Die ornamentale Gestaltung der Wand stand im Vordergrund. Diese Gestaltungsformel teilte die Wand nicht mehr in strikte Zonen ein. Festgelegt war ein bestimmter Fundus an Dekorationselementen, welche, unterschiedlich kombiniert, das jeweilige Dekorationssystem kennzeichneten. Dass aus diesem Fundus nicht nur für Wandmalereien geschöpft wurde, beweisen die Balkendecken oder auch Beispiele aus der Buchmalerei.

Die Balkenmalereien des «Schönen Hauses» sowie auch die zeitgleichen Beispiele – genannt wurden der «Zerkindenhof», die Martinsgasse 13, die Häuser «zum Spiegel» und «zum blauen Himmel» – sind frühe Beispiele dieser Dekorationsform. So finden sich in den ornamentalen Feldern Muster wieder, die zwar noch an den ursprünglich imitierten Marmor erinnern, sich aber doch weitgehend ornamental verselbständigt haben. Einst haben gegeneinanderlaufende Wellenbänder gegenläufig

Abb. 54 Manessische Liederhandschrift, Graf Albrecht von Haigerloch, fol. 42r. In der Manessischen Liederhandschrift, die nach 1300 in Zürich entstanden ist, zeigen mehrere Blätter Architekturdarstellungen, die mit ornamental dekoriertem Quadermusterung aufgemauert scheinen. Dabei ging es darum, den Schmuck eines Repräsentationsbaus in den Vordergrund zu stellen, und nicht, eine Burg möglichst naturgetreu wiederzugeben.



Abb. 55

Diese Quadermalerei im Haus «zum Helfenberg» (Heuberg 20) befindet sich im Erdgeschoss (Nordwand) und verfügt ebenfalls über Bildfelder mit figürlichen Motiven. Die Malereien werden in die Mitte des 14. Jahrhunderts datiert. (Foto: Bruno Thüring, 1998)

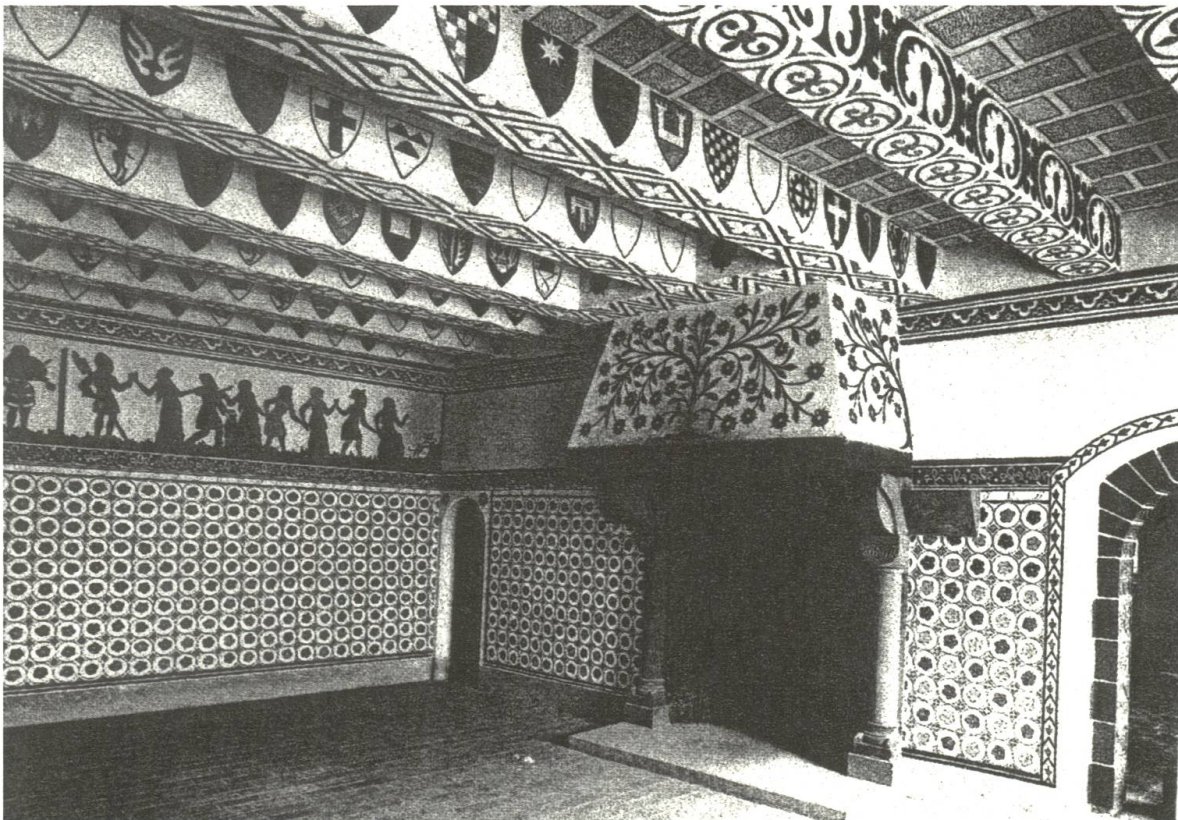


gemusterte Marmorplatten vorgetäuscht, in ihrer abstrakten Form sind sie hier als eigenständiges Ornament zu verstehen (Abb. 51). Ebenso finden sich in den Schneckenmotiven Anklänge an Alabastermaserung. Dass dieser Bezug zum natürlichen Stein keinesfalls mehr betont ist, zeigt sich darin, dass die Schneckenmusterung vielmehr auch als zusammengerollter Bollenfries zu lesen ist (Abb. 52).

Dieses Substrat an Ornamenten wird nun in freier Weise kombiniert und variiert, wie auch in der folgenden Abbildung zu sehen ist, wo das Schneckenmuster mit geometrischem Zickzackmuster kombiniert ist (Abb. 53). Hinzu treten die für Basel und Zürich typischen figürlichen Darstellungen, welche im nächsten Kapitel genauer untersucht werden.

Aufgrund der Farbalternierungen liesse sich ferner das genannte Haus in Lyon in die Reihe der genannten Beispiele einordnen, auch wenn es keine vergleichbare Ornamentik aufweist. Bei diesen Beispielen handelt es sich durchgehend um Innendekorationen städtischer Wohnbauten.

In der Manessischen Liederhandschrift, die nach 1300 in Zürich entstanden ist, zeigen mehrere Blätter Architekturdarstellungen, die mit ornamental dekorierten Quadermusterung aufgemauert scheinen. Die Darstellung des Grafen Albrecht von Haigerloch (Abb. 54) macht deutlich, dass es dabei nicht darum ging, eine Burg möglichst naturgetreu wiederzugeben, sondern den Schmuck eines Repräsentationsbaus in den Vordergrund zu stellen. Dabei ist bezeichnend, dass die Quadermalerei als ein Element, das ursprünglich ausschliesslich Innenwände zierte, hier auf der Aussenmauer zu sehen ist.



Der Repräsentationsraum im Zürcher «Haus zum Loch» (ehem. Zwingliplatz 1/Römergasse 13) wurde im Schweizerischen Landesmuseum in Zürich rekonstruiert.

Abb. 56

Als weitere Untergruppe der Quadermalerei treten im «Schönen Haus» die figürlichen Bildfelder zu den ornamentalen hinzu. Dass neben oder anstatt ornamentalen auch figürliche Motive die einzelnen Quader zieren, scheint eine Besonderheit des Raumes Basel und Zürich zu sein, die sich sonst nur noch mit zwei Beispielen südlich der Alpen, in Bellinzona und Bozen, vergleichen lässt.

Als weiteres Vergleichsbeispiel finden sich in Basel die Wandmalereien im Haus «zum Helfenberg» am Heuberg 20 (Abb. 55). Im Erdgeschoss verfügt diese Liegenschaft an der Südwand über Quadermalereien mit Fabeltieren¹²², ebenso auch an der Nordwand, wo die witzigen Wesen durch eine Jagdszene ergänzt werden: Ein hornblasender Jäger, der in seiner Grösse zwei Quaderhöhen einnimmt, steht hinter der horizontalen Fuge und verschafft so den Eindruck, dass sich hinter der sonst zweidimensionalen Quaderung ein Raum auftut. Diese Wandmalereien datieren in die Mitte des 14. Jahrhunderts.¹²³

Kehren wir zurück zu den Balkenmalereien im «Schönen Haus». Es bleibt die Frage nach einer den Raum umfassenden Gesamtdekoration. Inwiefern sich die Balkenmalereien in eine solche einordnen lassen, ist nebst dem Haus «zum Loch» in Zürich (heute im Schweizerischen Landesmuseum) und dem Schloss Hallwyl nur noch im Falle des «Schönen Hauses» einigermaßen nachzuvollziehen.

Die heraldischen Motive auf den Balken stellen Bezüge her zu den Wappendarstellungen der Wandfelder zwischen den Balkenköpfen.¹²⁴ Diese wiederum sind mit

den Wappenzonen in der Kopfleiste des ersten Dekorationssystems zu vergleichen; man denke dabei an die Wappenreihen im Haus «zur hohen Eich» (um 1310) und «zum langen Keller» (um 1306).

Leider lässt sich über die Gestaltung der Wand im «Schönen Haus» nichts weiter aussagen. Sicher sind aber auch die Kamine als Bestandteil der Gesamtdekoration zu verstehen. Bereits bei der Beschreibung des Festsaaes im ersten Obergeschoss des «Schönen Hauses» kam zur Sprache, dass die Wechselbalken darauf hindeuten, dass sich dort einst ein Kamin befand. Es wäre durchaus auch möglich, dass ein Kachelofen diese Stelle einnahm.

Im Zusammenhang mit dem Kamin im Garel-Zimmer auf Burg Runkelstein beschreibt Hoernes die Vor- und Nachteile der Kamine gegenüber Öfen.¹²⁵ Sie können zwar einen Raum schneller heizen und dazu noch spärlich beleuchten, doch muss der Wirkungsgrad der Heizung sehr gering gewesen sein, da der grösste Anteil der Wärme mit dem Rauch und durch die Abstrahlung in die umgebende Aussenwand verloren ging. Wärmespeicherung war dabei wohl kaum möglich. Auch die unvermeidbare Rauch- und Russentwicklung war nicht gerade wünschenswert. Diesen Nachteilen stellt Hoernes die hohe repräsentative Wirkung der Kamine entgegen.

Wie könnte ein solcher Kamin im Falle des «Schönen Hauses» ausgesehen haben? Davon ausgehend, dass die meisten Kamine durch bauplastischen oder malerischen Zierat geschmückt waren, mussten sie die jeweiligen Räume aufgewertet haben. Wie man sich die Malereien der Kaminhaube vorzustellen hat, ist anhand eines Beispiels aus Zürich aufzuzeigen. Im Erdgeschoss des Hauses «zum Loch» (Zwingliplatz 1/Römergasse 13) befand sich einst ein solcher Kamin (Abb. 56). Die Pflanzenornamente nehmen mit den Blüten Bezug auf die in der Sockelzone angebrachten Blumenornamente an der Wand und fügen so die Kaminhaube in eine Gesamtdekoration des Raumes ein. Auf eher inhaltlicher Basis geschieht dies auch im Garel-Zimmer der Burg Runkelstein, wo die Wappen der Bauherren einen Bezug zwischen Malereien und Betrachter beziehungsweise Besitzer herstellen. Auch visuell fügt sich der Kamin in das Bildprogramm des Raumes ein, indem der Garel-Zyklus rechts des Kamins beginnt und sich somit durch seine Komposition auf die Lage des Kamins bezieht.

Für die Kaminhaube des «Schönen Hauses» dürfte demnach zweifellos eine Schmückung angenommen werden, die den Kamin entweder rein visuell oder auch inhaltlich in die Gesamtausstattung des Raumes einfügte. Eine Vorstellung darüber zu entwickeln, was die Kaminhaube nun geziert haben könnte, wäre allzu hypothetisch, doch soll das gezeigte Beispiel einen Eindruck vermitteln.

Fazit

Trotz der allgemeinen Bestandesarmut an Balkenmalereien lassen sich für diejenige des «Schönen Hauses» gewisse Charakteristiken ausmachen. Die Balkendecke lässt sich durchaus typologisch und kontextuell einordnen. Kompositorisch ist sie mit der Quadermalerei zu vergleichen, und zwar mit einer für den Raum Basel und Zürich häufig belegten Untergruppe. Deren Merkmale sind:

1. Verwendung von *opus sectile*-Ornamentik beziehungsweise die dazugehörige Felderstrukturierung;
2. Bereicherung der ornamentalen Felder durch figürliche;
3. farbliches Alternieren der Felder.

Es darf angenommen werden, dass dieser künstlerische Modus Bestandteil eines damals für städtische Wohnbauten üblichen Dekorationssystems war. Ein solches Dekorationssystem wurde bislang nur für Wandmalereien definiert, zeigt aber deutliche Bezüge zu den genannten Balkenmalereien.

Die Frage nach einer den Raum umfassenden Gesamtdекoration konnte anhand des heutigen Bestandes an Dekorationsmalerei im «Schönen Haus» nicht abschliessend beantwortet werden. Fest steht jedoch, dass die Wappendarstellungen zwischen den Balkenköpfen sowie auch ein Kamin im Festsaal des ersten Obergeschosses Teil der Innenausstattung waren, eventuell visuelle und inhaltliche Bezüge zu den heute noch sichtbaren Malereien evozierten und die Räume zusätzlich aufwerteten.

Inwiefern stellen die Balkenmalereien des «Schönen Hauses» nun typologisch und kontextuell eine Besonderheit dar? Die an den beschriebenen Vergleichsbeispielen aufgezeigten kompositorischen Divergenzen an den Balkenmalereien lassen schliessen, dass dekorative Balkendecken ein damals gängiges Medium der Innenausstattung waren und aus einem Fundus an Motiven schöpften, der auch für andere Träger benutzt wurde. Die Besonderheit der Balkenmalereien des «Schönen Hauses» besteht demnach vor allem in der enormen Motivvielfalt, die aus dem genannten Fundus entwickelt wurde. Auch in späterer Zeit kennen wir nur sehr wenige Beispiele, welche so viele ornamentale und figürliche Felder bieten können.

Die Vielfalt an figürlichen Darstellungen ist auch aus ikonographischer und ikonologischer Sicht von besonderer Bedeutung und soll im Folgenden untersucht werden

Kapitel 3

«si wâren fremder forme rîch,
[...] gar seltsam und gar wilde»

Die Figurenvielfalt an den Balkenmalereien

Tierdarstellungen

Exotisch, seltsam und fremd¹²⁶ scheinen uns die meisten Wesen an den Balken im «Schönen Haus». Lediglich einige Tiere lassen sich ohne weiteres identifizieren: z.B. Fisch (8-w-10), Krebs (Abb. 57), Schildkröte (2-w-14), Hahn (6-w-13), Kranich (6-o-13), Schwan (1-o-1), Pfau (6-o-16), Adler (9-w-11), Schlangen (Abb. 58), Esel (Abb. 59), Wildschwein (Abb. 60), Hase (6-w-1), Hund (8-w-8), Hirsch (Abb. 23), Stier (Abb. 61), Wolf (Abb. 62), Steinbock (Abb. 39), Widder (Abb. 63), Löwe (Abb. 21), Affe (7-w-15) und Elefant (Abb. 64).

Umgehend stellt sich die Frage nach der Bedeutung dieser Tiere. Einige davon – sie tauchen bisweilen sogar als Paar auf – sind dem Tierkreis zuzuordnen. Die Fische entsprechen in diesem Beispiel der üblichen Darstellungsweise als Sternzeichen (Abb. 65). Sie sind wechselständig angeordnet und haben ihre Mäuler durch eine Linie miteinander verbunden.¹²⁷ Der Tierkreis bleibt jedoch unvollständig, da ihm nur sechs Tiere – Steinbock, Fische, Widder, Krebs, Stier und Löwe – entsprechen.¹²⁸ Stier, Löwe und Adler wiederum wären auch als Evangelistensymbole zu deuten. Neben diesen bekannten Symbolen deutet die christliche Lehre des Mittelalters auch viele andere Tiere zum Beispiel als Sinnbilder von göttlichen Kräften, Tugenden oder Lastern. So verkörpert die Schlange meist das Böse, der Pfau steht für die Unsterblichkeit und der Elefant für Geistesstärke.¹²⁹

Die Adler- und Löwendarstellungen können zudem als heraldische Wappentiere gesehen werden (Abb. 21). Häufiger als im sakralen finden sich Wappenfriese im profanen Bereich als beliebtes repräsentatives Dekorationsmotiv.¹³⁰ So konnte der Besucher auch im «Schönen Haus» einen Bezug zwischen den heraldischen Tieren der Balkenmalereien und den verbindlichen Wappendarstellungen an den Wandabschnitten zwischen den Balkenköpfen herstellen.

Mirabilia

Im Mittelalter gehörten diejenigen Wesen zu den *mirabilia*, «deren Eigenarten wir nicht erklären können, obwohl sie «natürlich» sind».¹³¹ Man ging jedoch davon aus, dass diese Tiere, darunter z.B. das Einhorn (Abb. 26), wirklich existierten. Die meisten dieser Kreaturen lebten in Gebieten, die der damaligen Welt völlig fremd waren. Gerade dies war auch der Grund ihrer faszinierenden Wirkung.

Abb. 57–65 Einige Tierdarstellungen an den Balken lassen sich ohne weiteres identifizieren. So z.B. Krebs (7-w-10), Schlangen (4-w-11), Esel (4-o-13), Wildschwein (7-w-11), Stier (6-w-8), Wolf (8-w-6), Widder (9-w-5), Elefant (9-w-14), Fische (3-o-5). Die Fische entsprechen in diesem Beispiel der üblichen Darstellungsweise als Sternzeichen. Sie sind wechselständig angeordnet und haben ihre Mäuler durch eine Linie miteinander verbunden. ▷



57



58



59

60



61



62





63



64



65

66



67



68



Die Ursprünge der *mirabilia* sind in den sagenumwobenen Feldzügen und Indienreisen der hellenistischen Zeit zu suchen; deren Verbreitung erfolgte mit den in diesem Zusammenhang entstandenen Geschichten und Legenden. Das erste wichtige Buch über Indien wurde nach den Feldzügen Alexanders des Grossen um das Jahr 303 v.Chr. von Megasthenes verfasst.¹³² Der Autor war einer der zahlreichen Wissenschaftler Alexanders, welche dessen Expeditionen, die Länder, durch die sie zogen, beschreiben sollten. Megasthenes berichtete über die Geographie Indiens, seine Bewohner und Naturprodukte. Der in griechischer Sprache verfasste Alexanderroman war eine der wichtigsten Inspirationsquellen im Mittelalter. Der originalen Schrift folgten zahlreiche Übersetzungen, wobei manche mit einer Fülle von Miniaturen illustriert waren. Dabei wurden nicht nur alte Sagen wiederholt, sondern auch neue hinzugefügt. Bild und Schrift folgten also entweder traditionellen Formeln oder der jeweiligen Phantasie des Autors oder Illustrators.

Plinius' «*Historia naturalis*», 77 n.Chr. beendet, war eine weitere Hauptquelle der mittelalterlichen Lehre über diese fremden Wesen. Solinus' «*Collectanea rerum memorabilium*», die im 3. Jahrhundert n.Chr. entstanden und sich grösstenteils auf Plinius stützten, galten unter den christlichen Autoren des Mittelalters als eine der bevorzugtesten Schriften. Dass dieses geographische und ethnographische Erbe der heidnischen Antike mit den Lehren der Bibel vereint wurde, zeigt Augustinus' Meinung zur Frage, «ob bestimmte missgebildete Menschenrassen vom Stamme Adams oder Noahs Söhnen abstammen». Augustinus kommt zum Schluss, dass diese, falls sie menschlich sind, von Adam abstammen müssen. Folglich seien sie von Gott erschaffen und unterstünden nicht dem menschlichen Urteil. Vielleicht habe Gott diese sagenhaften Völker gerade deshalb erschaffen, um zu beweisen, dass die Missgeburten der Menschheit eben nicht ein Versagen seiner göttlichen Weisheit darstellten.¹³³

Isidor von Sevilla übernahm in seinen zwischen 622 und 633 n.Chr. entstandenen «*Etymologiae*» wie die meisten der mittelalterlichen Autoren Augustinus' Erklärung und hielt fest, dass Missgestalten Teil der Schöpfung und nicht *contra naturam* seien. Dass diese Wesen auch in den Enzyklopädien des 12. und 13. Jahrhunderts auftauchen, belegt ihre Präsenz und Bedeutung in dieser Zeit.

Der Physiologus (griech.: der «Naturkundige») war eines der beliebtesten Tierbücher des Mittelalters und zugleich eines der frühesten exegetischen Nachschlaggerwerke.¹³⁴ Im Kern ist er vermutlich schon im 2. Jahrhundert n.Chr. entstanden und bezieht sich teilweise auf die klassischen Mythologien und Fabeln – daneben sind auch asiatische und ägyptische Ursprünge auszumachen. In über fünfzig Kapiteln beschreibt

Abb. 66–68 Zu den exotischen Wesen gehören *Skiapode senior* (4-w-14), *Skiapode junior* (7-o-14) und *Grosslippler* (1-o-10). *Skiapoden* verbringen den ganzen Tag auf dem Rücken liegend und schützen dabei ihren Kopf mit einem einzigen überdimensionierten Fuss vor der Sonne. Die *Grosslippler* suchen ebenfalls Schatten und finden ihn mit Hilfe ihrer grossen Unter- und Oberlippe.

◁



69



70



71

Abb. 69–71 Kopffüssler (1-o-16). Die Kopffüssler im «Schönen Haus» besitzen keine Arme und ähneln damit denjenigen an der Konsole der nördlichen Chorwand des Basler Münsters (Foto: Bruno Thüning, 1998) und der bemalten Holzdecke im Städtischen Museum in Metz.



Amphisbaene (4-o-14). Bei der *Amphisbaene* im «Schönen Haus» sitzt der zweite Kopf auf dem gewundenen Hals, schnell aus dem Maul des Tieres hervor und beißt es in die Nase. Wie es der griechische Name verrät, ist die *Amphisbaene* imstande, vorwärts und rückwärts zu kriechen, was als doppelte Bosheit oder auch als Klugheit gedeutet wurde.

Abb. 72



Fischesser (4-w-1). Die Fischesser ähneln den Menschen schon eher. Dargestellt werden sie meist mit einem Fisch in der Hand.

Abb. 73

der Physiologus verschiedene Arten von Tieren, darunter solche, die in fernen Ländern leben oder Phantasiegestalten darstellen. Zu Beginn eines Kapitels wird die Schrift zitiert, in der das vorzustellende Tier zur Sprache kommt, darauf folgen Beschreibungen des Verhaltens und Aussehens.¹³⁵

Seit dem 10. Jahrhundert wurde der Physiologus nach und nach mit Auslegungen aus anderen Quellen bereichert. So entstanden die verschiedenen Familien der Bestiarien, hauptsächlich im 13. Jahrhundert.¹³⁶ Die neu dazugekommenen Kapitel stammen entweder wiederum von antiken Autoren, aus den «Etymologiae» von Isidor oder aus der patristisch-exegetischen Tradition ganz allgemein. Die Bestiarien wurden auch in die abendländischen Volkssprachen übersetzt, in Reime gebracht und ebenfalls illustriert.¹³⁷

Neben diesen Schriftwerken und grösstenteils auf diesen basierend, wurden die *mirabilia* auch in den Weltkarten, den *mappae mundi*, überliefert.¹³⁸ Heute existieren als komplette Karten nur noch die Hereford-Karte und die schwer beschädigte Vercelli-Karte. Die wohl grösste Weltkarte aus dem Mittelalter war die niedersächsische Ebstorfer-Karte, welche nur noch in Nachbildungen überliefert ist.¹³⁹ Vor allem die Weltkarten aus dem 13. Jahrhundert verfügen über viele Darstellungen von Tieren und fremden Völkern, wobei auffällt, dass die Wesen und deren Verteilung jeweils nur gering variieren. Sonderbare und gefährliche Tiere werden üblicherweise in Gebieten lokalisiert, die von Europa, das heisst der bekannten Welt, weit entfernt liegen. Die fremden Völker befinden sich meistens im Süden, während die bekannteren Tiere fast überall vorkommen.¹⁴⁰

Halten wir also fest, dass im 13. Jahrhundert ein grosses Interesse an der Fauna bestand, zu der auch die *mirabilia* zählten. Neben Handschriften und Weltkarten fanden diese *mirabilia* auch in andere Gattungen der bildenden Kunst Eingang, und eben vor diesem Hintergrund ist die Figurenvielfalt an den Balkenmalereien im «Schönen Haus» zu sehen:

Der *Skiapode*¹⁴¹ z.B. ist gleich zweimal dargestellt – einmal mit langen Haaren und Bart, das andere Mal als bartloses, jüngeres Wesen mit Pausbäckchen (Abb. 66 und 67). Im übrigen entsprechen die beiden der Beschreibung in Plinius' «Historia naturalis»¹⁴²: Sie verbringen den ganzen Tag auf dem Rücken liegend und schützen dabei ihren Kopf mit einem einzigen überdimensionierten Fuss vor der Sonne. Obwohl die Skiapoden nur ein einziges steifes Bein besitzen, gelten sie als sehr geschwind und können auf der Meeresoberfläche umherhüpfen.¹⁴³

Auch die Grosslippler¹⁴⁴ (Abb. 68) suchen laut Plinius den Schatten. Diesen finden sie mit Hilfe ihrer überproportionierten Unter- oder Oberlippe. Daneben gelten sie als unsoziale Geschöpfe.¹⁴⁵ Selten werden sie auf allen vieren dargestellt. Im «Schönen Haus» ist dies jedoch auch bei zahlreichen anderen Wesen der Fall und lässt sich durch die querechteckige Form der Bildfelder erklären.

Des weiteren erkennt man die Kopffüssler, oder das «Volk der Kopfflosen», mit Augen und Mund auf der Brust.¹⁴⁶ Nach Plinius sollen sie in der Wüste von Libyen und in Äthiopien gelebt haben.¹⁴⁷ Die häufigste Darstellungsart zeigt sie als aufrecht stehende Figuren mit Armen.¹⁴⁸ Die beiden Exemplare des «Schönen Hauses» besitzen jedoch nicht einmal Arme und ähneln damit denjenigen auf der Konsole der nörd-

lichen Chorwand des Basler Münsters sowie den Kopffüsslern einer bemalten Holzdecke in Metz (Abb. 69–71).

Die *Amphisbaene*¹⁴⁹ wird als Reptil mit zwei Köpfen beschrieben – der zweite befindet sich üblicherweise am Schwanzende. Beide Köpfe sitzen auf langen Hälsen, die vor- und zurückschnellen können. So kann das Wesen gleichzeitig in zwei Richtungen blicken, und während der eine Kopf schläft, wacht der andere. Wie der griechische Name verrät, ist die *Amphisbaene* imstande, vorwärts und rückwärts zu kriechen, was als doppelte Bosheit oder auch als Klugheit gedeutet wurde. Die *Amphisbaene* des «Schönen Hauses» ist etwas anders gestaltet, als es der Plinische Text beschreibt: Der zweite Kopf sitzt auf einem gewundenen Hals, schnellt aus dem Maul des Tieres hervor und beisst es in die Nase (Abb. 72).¹⁵⁰

Andere der exotischen Völker ähneln den Menschen eher, so z.B. die Fischesser.¹⁵¹ Sie werden entweder an einem Flusse angesiedelt oder sollen auf dem Meeresgrund leben. Dargestellt wird der Fischesser meist mit einem Fisch in der Hand, so auch an der Balkendecke im «Schönen Haus» (Abb. 73).¹⁵²

Eine ähnlich gebückte Haltung wie die Fischesser nehmen die *Artibatiten* ein (Abb. 74). Im Gegensatz zu den Fischessern sind sie jedoch als auf allen vieren gehend charakterisiert. Im «Schönen Haus» ist der *Artibatit* mit Halstuch und Kapuze bekleidet, behaart und scheint auf den Zehenspitzen seiner Hinterläufe zu stehen, während er mit seinen Vorderpfoten etwas Rundes an seine Nase hält. Damit ähnelt dieses Wesen den *Astomiten*, die als mundlose Kreaturen stets an Äpfeln schnuppern, um sich zu ernähren.¹⁵³

Schliesslich finden sich in den Balkenmalereien im «Schönen Haus» auch die plinischen *Panotier* oder Panochen. Sie sollen in Indien leben und geben sich durch ihre riesigen Ohren zu erkennen, die – so Plinius – bis auf den Boden herunterhängen, so dass die Figuren darin schlafen können. Als sehr scheue Wesen benutzen sie ihre Ohren unter anderem auch, um Gefahren davonzufiegen.¹⁵⁴ Die meisten überlieferten Darstellungen zeigen die *Panotier* als aufrecht gehende Wesen, während diejenigen des «Schönen Hauses» wiederum auf allen vieren gezeigt sind (Abb. 75).¹⁵⁵

Abb. 74 *Artibatit* (4-w-2). Die *Artibatiten* ähneln den Fischessern. Dieses Wesen hier hält mit seinen Vorderpfoten etwas Rundes an seine Nase und ähnelt damit den *Astomiten*, die als mundlose Kreaturen stets an Äpfeln schnuppern, um sich zu ernähren.

Abb. 75 *Panotier* (4-o-12). Die *Panotier* sind an ihren riesigen Ohren zu erkennen, die bis auf den Boden herunterhängen können, was den Wesen ermöglicht, darin zu schlafen. Als sehr scheu geltend, benutzen sie diese Ohren unter anderem auch, um Gefahren davonzufiegen.

Abb. 76/77 Mischwesen (5-w-4 und 4-w-15). Diese *mirabilia* sind zu einem Teil der Phantasie des Künstlers entsprungen – so diese beiden abgeänderten *Panotier*, die entweder über Ohren verfügen, die eine Art Propeller darstellen, oder mehrfach gefächert, langem Haar gleichen.

Abb. 78/79 Mischwesen (8-w-12 und 3-o-14). Die sogenannten Mischwesen werden aus verschiedenen Elementen zusammengesetzt, die zum Teil derselben Vorlage entstammen können. Bei diesem Bildpaar variiert nur der Kopf.



74



75



76





77



78



79

80



81



82



- Abb. 80/81** Mischwesen (8-w-7 und 6-w-11). Dieses Bildpaar hat den Vorderkörper gemein.
Während das Wesen in Abb. 81 über einen Rundschild verfügt und mit einer Keule in der rechten Hand weit ausholt, hält die Figur in Abb. 80 eine grosse Blume.
- Abb. 82/84** Tjostierende Ritter zu Pferde (8-w-13 und 8-w-14). Bei den Turnierdarstellungen im «Schönen Haus» handelt es sich ausschliesslich um Zweikämpfe – auch Tjoste genannt.
Hier reiten sich zwei Ritter aus benachbarten Bildfeldern entgegen ...
- Abb. 81/83** und hier zwei Mischwesen (6-w-11 und 6-w-12).



83



84

85



86



87





Diese Darstellung des Kampfes zwischen Samson und dem Löwen (6-w-10) scheint insgesamt eher verhalten und gar spielerisch, denn von einem Bezwingen des Löwen oder von kraftvollem Ringen und gefährlichem Rachenaufreißen kann bei weitem nicht die Rede sein.

Abb. 88

Abb. 89 Ein stilistisch ähnlich ausgeführtes Motiv vom Kampf Samsons mit dem Löwen findet sich auf dem Malterer Teppich, wo Samson ebenfalls mit wehendem Haar und knielanger Bekleidung dem Löwen von hinten an den Rachen greift. Malterer Teppich, Augustinermuseum, Freiburg i. Br., Wollstickerei auf Leinen, 67,5 × 491 cm.



Abb. 85 Daneben kommt es auch zum Kampf zwischen Mensch und Tier (4-w-8).

Abb. 86 Anstelle von Rittern und Mischwesen kämpfen auch Zwerge. Diese sind durch Zipfelmützen gekennzeichnet und mit Rundschild und der für das Turnier üblichen Keule bewaffnet (4-w-17).

Abb. 87 Die zu Fuss Kämpfenden verfügen entweder über eine Lanze oder ein Schwert (5-o-11).

◁

Mischwesen

An den Balkenmalereien stammen viele *mirabilia* weder aus Schriftquellen noch von Bildvorlagen, sondern sind mindestens zu einem Teil der Phantasie des Künstlers entsprungen. Aus verschiedenen Elementen zusammengesetzt, ergeben diese sogenannten Mischwesen eine Figur und gehören als Untergruppe zu den *mirabilia*. So erkennt man zum Beispiel zwei abgeänderte *Panotier* an ihren betonten Ohren. Diese sind nicht wie bei den obigen «Prototypen» enorm gross, sondern erhalten ihre Akzentuierung dadurch, dass sie einmal eine Art Propeller darstellen, ein anderes Mal, mehrfach gefächert, langem Haar gleichen (Abb. 76 und 77).

Die Abbildungen 78 und 79 illustrieren paarweise die Arbeitsweise des Künstlers: Elemente derselben Vorlage werden übernommen und dann beliebig kombiniert. Beim ersten Bildpaar (Abb. 78 und 79) variiert nur der Kopf. Der Körper wäre der eines Löwen, würden nicht Flügel aus den Vorderflanken emporwachsen. Auch die Schrittstellung und der S-förmige Schweif entsprechen demselben Muster. Das zweite Bildpaar (Abb. 80 und 81) hat den Vorderkörper gemein. Dieser setzt sich aus einem Rumpf mit Fransen, zwei Raubtierpfoten und einem männlichen Oberkörper mit bärtigem Gesicht zusammen. Während das Wesen in Abbildung 81 zum Kampf gerüstet ist, einen Rundschild in seiner Linken trägt und mit einer Keule in der rechten Hand weit ausholt, hält die Figur in Abbildung 80 anstelle des Schildes eine grosse Blume. Die Geste des gestreckten Armes scheint dabei ohne Keule eher etwas unmotiviert.

Turnierdarstellungen

Weitere Kampfszenen finden sich bei den Turnierdarstellungen. Dabei handelt es sich ausschliesslich um Zweikämpfe – auch Tjoste genannt –, die zunächst zu Pferd mit der Lanze erfolgten und manchmal eine Fortsetzung zu Fuss mit dem Schwert fanden.¹⁵⁶ Nicht nur innerhalb der einzelnen Bildfelder spielen sich solche Zweikämpfe ab, sondern auch zwischen nebeneinanderliegenden. So reiten sich in einem Fall zwei Ritter entgegen (Abb. 82 und 83), ein anderes Mal zwei Mischwesen (Abb. 81 und 84). Daneben kommt es auch zum Kampf zwischen Mensch und Tier (Abb. 85). Anstelle von Rittern und Mischwesen kämpfen auch Zwerge. Diese sind durch Zipfelmützen gekennzeichnet und mit Rundschild und der für das Turnier üblichen Keule bewaffnet (Abb. 86).¹⁵⁷ Die Mischwesen kämpfen ausschliesslich mit Keulen – im Gegensatz zu den mit Topfhelmen geschützten Rittern zu Pferd und den zu Fuss kämpfenden, die entweder über eine Lanze oder ein Schwert verfügen (Abb. 87).

Biblische Motive

Ein Mann mit langem, zu zwei Zöpfen geflochtenem Haar tritt von hinten an einen Löwen heran und fasst diesem mit beiden Händen ans Maul: Es handelt sich um Samson, der mit dem Löwen kämpft (Abb. 88).¹⁵⁸ Diese Darstellung scheint insgesamt eher verhalten, wenn nicht gar spielerisch, denn von einem Bezwingen des Löwen oder von kraftvollem Ringen und gefährlichem Rachenaufreissen kann bei weitem nicht die Rede sein. Samson galt im Mittelalter als einer der bekanntesten Minnesklaven.¹⁵⁹ Er wurde entweder zusammen mit anderen Minnesklaven – so zum Beispiel Aristoteles, Alexander, Salomon, Vergil etc. – dargestellt oder in einen Zyklus eingebettet, wel-

cher meist aus Doppelszenen bestand. Dazu gehörte der «Kampf Samsons mit dem Löwen» und die Szene, in der Delilah Samson das Haar abschneidet. Der Malterer Teppich im Freiburger Augustinermuseum (Abb. 89)¹⁶⁰ zeigt beide Szenen, während an den Balkenmalereien im «Schönen Haus» nur der beschriebene Löwenkampf vorhanden ist.¹⁶¹

Zum Programm

Ausser der dekorativen Abfolge roter und schwarzer Felder sowie der Plazierung von ornamentalen Feldern an den nicht gut sichtbaren Bereichen der Balken lässt sich in der Anordnung dieser Bilder kein System feststellen. Es scheint vielmehr, als sei sogar strikt darauf geachtet, dass die Felder sich keiner Ordnung unterwerfen.¹⁶² Es ist also von einer Konzeption auszugehen, die ein motivisch regelloses Gesamtbild anstrebte. In welcher Form die einzelnen Wesen miteinander in Kontakt stehen, ist stets dem Betrachter überlassen. So können die einzelnen Wesen unverbindlich und nach Lust und Laune mehrfach miteinander in Verbindung gebracht werden – und dies auch über mehrere Felder hinweg. Diese Kombinationsmöglichkeiten basieren ausschliesslich darauf, dass sich die Wesen einander zuwenden oder in dieselbe Richtung orientiert sind. Auf inhaltlicher Ebene ist daher keine Leserichtung vorgegeben, der Betrachter variiert sie individuell und von Mal zu Mal.

Das Programm dieser Anordnung charakterisiert sich also durch seine Regellosigkeit. Dafür finden sich in der mittelalterlichen Kunst zahlreiche Vergleiche, so in den Figuren von Chorgestühlen, wie jenem des Basler Münsters, den Kapitellen von Kreuzgängen – man denke an Monreale¹⁶³ oder Moissac – oder auch in den zahlreichen *mirabilia* der Holzdecke von Zillis.

Obwohl die Turnierdarstellungen und heraldischen Motive sowie der «Kampf Samsons mit dem Löwen» Verweise auf die ritterlich-höfische Kultur darstellen, lässt sich kein allumfassendes Leitmotiv festlegen.¹⁶⁴ Lässt man den Blick den einzelnen Balken entlang von einem Bild zum nächsten gleiten, kommt es einem zwar vor, als habe man riesige Comicstreifen vor sich. Ein wesentlicher Unterschied besteht aber darin, dass den Bilderfolgen auf den Balken ein erzählerischer Zusammenhang fehlt. Bei den Einzelbildern handelt es sich hier um eine Art von Momentaufnahmen, die jeweils ein Vorher oder Nachher ausschliessen. Auch die mehrfigurigen Darstellungen wirken wie versteinert. Der Künstler hat also nicht Szenen in einen narrativen Ablauf gestellt, sondern Bilder präsentiert, die in ihrer Darstellungsform allenfalls auf Narratives verweisen können. Die einzelnen Felder und die darin dargestellten Figuren oder Ornamente sind als unverbindliche Anspielungen zu verstehen, die den Betrachter zwar anregen, ihm aber beim Zusammenfügen und Ausdenken der Bilder freie Hand lassen.

Kapitel 4

Die Wirkung der Balkenmalereien
auf den mittelalterlichen Betrachter

Im vorhergehenden Kapitel konnte eine weitgehende Autonomie der einzelnen Bildfelder festgestellt werden. Diese Autonomie sowie auch die Spannung zwischen konventionellen und innovativen Figuren und Ornamenten, zwischen Bekanntem und Unbekanntem regte den Betrachter dazu an, sich in seiner Phantasie und Erinnerung auf die Suche nach Bild- und Sinnzusammenhängen zu machen. Damit ist für die Bedeutung der Balkenmalereien ein grundsätzlicher Punkt angesprochen: Im Zentrum steht der Rezeptionsvorgang, also der Prozess des Wahrnehmens und Verstehens des Betrachters.¹⁶⁵ So wird in der Folge versucht, zu einer Deutung der Balkendecke zu gelangen, indem diese Vorgänge beziehungsweise die Assoziationen skizziert werden, welche die Malereien in der Erinnerung des mittelalterlichen Betrachters weckten. Solche wirkungsbezogenen Untersuchungen sind stets hypothetischer Art und nur begrenzt durchführbar, da sich die ursprüngliche Wirkung der Balkenmalereien lediglich mit Hilfe von ausführlichen historischen Quellen rekonstruieren liesse, über die wir in diesem Falle leider nicht verfügen. So bietet sich momentan nur an, nach zeitgenössischen Vergleichen zu suchen, welche formale und inhaltliche Ähnlichkeiten mit den Balkenmalereien aufweisen. Dadurch lassen sich die Assoziationsfelder des damaligen Betrachters konkretisieren und Erkenntnisse bezüglich der Wirkung der Balkenmalereien gewinnen.

Um die Wirkung der Balkenmalereien erfassen zu können, sind erst einmal Überlegungen zur Funktion der durch sie geschmückten Repräsentationssäle erforderlich. Wozu diente der Raum? Fehlende Quellen erschweren hier eine eindeutige Aussage. Die in der Literatur verwendete Bezeichnung «Rittersaal» ist anachronistisch, da sie im Zusammenhang mit den Ritterromanzen im 19. Jahrhundert entstand. Zudem ist dieser Begriff nichtssagend und dementsprechend zu vermeiden.

Laut Charlotte Gutscher-Schmid kommen im mittelalterlichen städtischen Wohnhaus grundsätzlich alle Geschosse für eine repräsentative Innenausstattung in Frage. Dass die Funktion der Repräsentationsräume von ihrer Lage im Bau beziehungsweise vom Verhältnis des jeweiligen Geschosses zur Gesamthöhe des Hauses abhängt, ist für sie wahrscheinlich.¹⁶⁶ So geht Gutscher-Schmid aufgrund der untersuchten Beispiele in Zürich davon aus, dass man in der Regel jeweils die obersten gemauerten Geschosse repräsentativ ausstattete. Ferner nennt sie zwei Beispiele, den «Zerkindenhof» in Basel und das Haus «zur Zinne» in Diessenhofen (SH), die aufgrund ihrer Innenausstattung beziehungsweise der Dekorationsmotive an Balken- und Wandmalereien als Trinkstuben zu bezeichnen seien.¹⁶⁷ Leider sind zur Festigung dieser Annahme keine weiteren Beispiele anzufügen – insofern könnte die gemeinsame erdgeschossige Lage der beiden Trinkstuben auch rein zufällig sein. Schliesslich scheint sich Gutschers Annahme insofern zu relativieren, als die unterschiedlichen Funktionen der Räume höchstens in grossen Bauten, wie zum Beispiel Schlössern, eine Rolle spielten. Aufgrund der engen räumlichen Verhältnisse in der Stadt ist davon auszugehen, dass die repräsentativen Räume gleichsam als Wohnräume und Festsäle genutzt wurden.¹⁶⁸ Dementsprechend gilt auch für die Repräsentationsräume des «Schönen Hauses», dass die Festsäle sowohl im öffentlichen als auch im privaten Rahmen Verwendung fanden.

Vor diesem Hintergrund soll nun ein Querschnitt durch verschiedene Gattungen aufzeigen, wie man sich das visuelle Gedächtnis des damaligen Betrachters

beim Besuch dieses Saales vorzustellen hat. Die Vergleichsbeispiele werden exemplarisch verwendet, um einen Einblick in die damalige Gedankenwelt zu geben. Diese lässt sich insofern konkreter fassen, da die Rezipienten (Betrachter) der Balkenmalereien ausschliesslich der wohlhabenden und einflussreichen Oberschicht Basels entstammen, welche sich – ob nun Ritter oder Bürger – mit der ritterlich-höfischen Kultur identifiziert und legitimiert hat.¹⁶⁹

Im Folgenden sollen zunächst formale, dann formale und inhaltliche und schliesslich rein inhaltliche Bezüge zu anderen Gattungen untersucht werden, um mögliche Assoziationsfelder aufzuzeigen.

Der sakrale Bereich als formales Assoziationsfeld

Formale Assoziationen stammen zuallererst aus den Randzonen des sakralen Bereiches. Der damalige Betrachter erinnerte sich an die dort angebrachten monströsen Figuren, die er zum Beispiel von kirchlichen Aussenfassaden, so von Portalen, Wasserspeiern¹⁷⁰ oder Konsolen her kannte. Betrat er den Innenraum, blickten ihm die Monster von Holzdecken, Glasfenstern¹⁷¹, Kapitellen, Bodenmosaiken¹⁷² und eher selten von Apsismalereien¹⁷³ entgegen. Doch sosehr sich innerhalb der figürlichen Welt formale Bezüge aufdrängen, muss auf die hauptsächlich funktionell bedingten Unterschiede in der inhaltlichen Deutung aufmerksam gemacht werden.¹⁷⁴

Als erstes Beispiel einer solchen Ambivalenz zwischen formalen Parallelen und inhaltlichen Abweichungen soll die Holzdecke von Zillis näher betrachtet werden. Diese Kirchendecke wurde vermutlich im ersten Jahrzehnt des 12. Jahrhunderts bemalt.¹⁷⁵ Sie ist in 153 annähernd quadratische Bildfelder unterteilt. Diese Felder sind in 17 Reihen von je neun Feldern angeordnet. Als Leitmotiv im Gesamtkonzept der Decke betont Susanne Brugger-Koch die inhaltliche Trennung zwischen einer Rand- und einer Innenzone, das heisst, dargestellt ist die Erde, welche vom Meer umgeben ist. Während die Innenfelder der *Vita Christi* und einigen Darstellungen aus dem Leben des Kirchenpatrons Martin gewidmet sind, zeigt die Randzone mit Ausnahme der vier Eckfelder – hier sind Wind-Engel dargestellt – Wasserszenen mit Bestien. Der Hintergrund dieser Felder ist in drei horizontale Streifen aufgeteilt, wobei jeweils blau-weiße Wellenbänder im untersten Streifen die Wasserzone darstellen. Nebst drei Schiffen schwimmen oder stehen in dieser untersten Zone die besagten Bestien. Es handelt sich dabei ausschliesslich um Mischwesen, deren Gestaltungsvariation so gross ist, dass sich kein Mischtyp exakt wiederholt.

Der Anbringungsort dieser Bestien spiegelt deren inhaltliche Bedeutung folgendermassen wider: Aus der Perspektive des Betrachters befinden sie sich zwei- und dreidimensional in einer Randzone. So existieren sie einerseits nur in der Wasserwelt, sind also aus der göttlichen Welt verbannt, andererseits gehören sie durch ihren Standort an der Decke auch kaum mehr zur irdischen Welt des Betrachters.¹⁷⁶

So vielfältig man diese Wasserbestien im einzelnen auch ausdeuten könnte, so scheinen sie doch hauptsächlich einem Leitmotiv zu folgen: In der für sie bestimmten Randzone erscheinen die Bestien als äusserst bedrohliche Wesen, so dass es für



Abb. 90 «... denn die, die aussen sind, wird Gott richten» (1. Kor 5,12). Die Monster an der Holzdecke in St. Martin in Zillis folgen einem Leitmotiv, und zwar erscheinen diese sich in der Randzone befindlichen Wesen als äusserst bedrohlich, so dass es für jeden, der das sichere Innere (Heilsgeschichte) verlässt, zu schlimmen Folgen führen könnte.

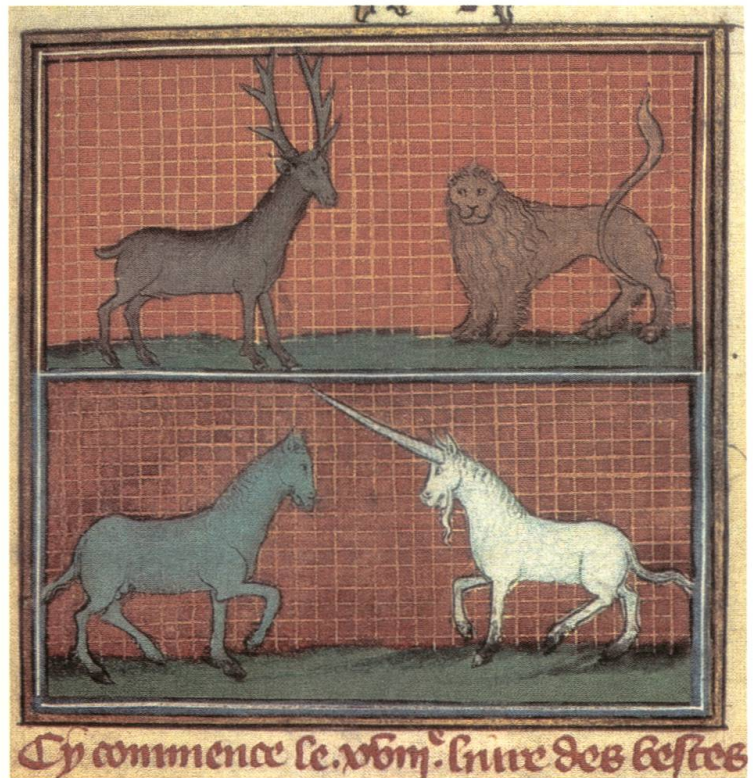


Abb. 91 Eingangsminiatur: Tiere der Erde, in: Bartholomäus Anglicus: «De proprietatibus rerum», 18. Buch, Blatt 310r. Auch was den gitterartigen Hintergrund der Bildfelder an den Balken im «Schönen Haus» betrifft, bestehen Bezüge zur Buchmalerei, hier zu einer Version der in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts entstandenen Enzyklopädie *De proprietatibus rerum* von Bartholomäus Anglicus.

jeden, der das sichere Innere verlässt, zu schlimmsten Folgen führen könnte – ganz nach dem Motto «[...] denn die, die aussen sind, wird Gott richten»¹⁷⁷ (Abb. 90).

In ähnlicher Weise lässt sich auch die Randzone der Konsol- und Säulenträgerfiguren an der Aussenfassade des Basler Münsters, die Ende des 12. Jahrhunderts datiert sind, definieren¹⁷⁸: Vom Inneren der Kirche nach aussen versetzt, unterliegen sie – von den auf ihnen lastenden Säulen «bezwungen» und zugleich gebannt – der Macht der Kirche. Eine analoge Deutung kommt den Bestien am Chorgestühl des Basler Münsters zu, das in der Mitte des 14. Jahrhunderts entstanden ist und das ursprüngliche, welches 1356 beim Erdbeben zerstört wurde, ersetzte. Durch ihre Applikation an Knäufen und Miserikordien befinden sie sich ebenfalls in einer Randzone: Wenn sich die Chorherren niederlassen, spiegelt das Verdecken dieser Bilder die Macht der Kirche und des Glaubens über diese Wesen wider.¹⁷⁹

Auf programmatischer Ebene besteht noch ein weiterer Deutungsunterschied zu den Balkenmalereien. Im Gegensatz zur Bestiengalerie im «Schönen Haus» geht es bei den Skulpturen am Chorgestühl darum, den gesamten Kosmos zu präsen-

tieren. Dabei werden die einzelnen (kosmischen) Gruppen und Zyklen nicht nur angedeutet, sondern meist auch vollständig präsentiert.¹⁸⁰ Das Chorgestühl illustriert also ein Programm, bei dem die Bestien- wie auch die restlichen Figurendarstellungen einem Leitmotiv folgen. Folgen wir der Argumentation Augustinus' in *De civitate dei*, so sind die Monster innerhalb dieses Programms als von Gott erschaffene Kreaturen zu verstehen, gehören zur irdischen Welt und sind zusammen mit den anderen Figuren als Abbild des mittelalterlichen Alltags zu lesen.

Der Betrachter der Balkenmalereien des «Schönen Hauses» konnte rein formal sicherlich Bezüge zu Monsterdarstellungen im kirchlichen Raum herstellen, ordnete diese aber wohl automatisch einem anderen Deutungsfeld zu. Die von der Literatur vorgeschlagenen Deutungsansätze für die Monster des sakralen Bereiches machen für die Bestiengalerie an den Balken dementsprechend wenig Sinn, da deren ikonographische, programmatische und ikonologische Deutung stets vom Gebrauchskontext abhängt.¹⁸²

Formale und inhaltliche Assoziationen mit Motiven anderer Gattungen

Buchmalerei

Auf formaler Ebene ergeben sich naheliegende Bezüge zur Buchmalerei.¹⁸³ Bereits angedeutet wurden die Parallelen zur Manessischen Liederhandschrift. Darin wurde die *opus sectile*-Malerei verschiedentlich zur Schmückung von Architekturdarstellungen verwendet. Ein weiterer Bezug ergibt sich durch die Turnierdarstellungen, welche sich in der Manessischen Liederhandschrift oft vor einem dargestellten Publikum abspielen, das bei den Balkenmalereien der Betrachter selbst ist.

Auch was den gemalten Hintergrund der figürlichen Balkenfelder im «Schönen Haus» betrifft, bestehen Bezüge zur Buchmalerei. In einer Version der in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts entstandenen Enzyklopädie *De proprietatibus rerum* von Bartholomäus Anglicus ist das 18. Buch über die Tiere der Erde mit einer Eingangsminiatur versehen, die vier Tiere vor einem gitterartigen Hintergrund zeigt, der denjenigen der Bildgalerie im «Schönen Haus» ähnelt. Abgesehen von der Gitterstruktur, die gröber ist, fällt auf, wie sehr sich die plastisch wirkenden Tiere von diesem Hintergrund abheben (Abb. 91).¹⁸⁴

Schliesslich soll auch auf die Drolieren, welche meist als Marginalien und Initialen in der Buchmalerei auftauchen, verwiesen werden.¹⁸⁵ Ein figürliches Initialornament aus einem Engelberger Nonnenpsalter aus dem 2. Viertel des 14. Jahrhunderts illustriert ein ähnliches Nebeneinander von grotesken und heraldischen Tiermotiven (Abb. 92).¹⁸⁶ Das Innere der Initialen beleben Drachen, groteske Menschenfiguren sowie Adler von heraldischer Prägung, die dem Froburger Adler sehr ähnlich sehen. Diese Figuren heben sich vom Hintergrund mit grober Kreuzschraffur ab.¹⁸⁷ Nebst dieser Hintergrundschraffur und den sich darauf befindenden Blumen entspricht der Adler auch stilistisch demjenigen der Balkenmalereien (Abb. 93). Man beachte die analogen Palmettenschwänze der flankierenden Bestien.

Abb. 92/93 Motivische Bezüge ergeben sich durch die Drollerien, die meist als Marginalien und Initialen in der Buchmalerei auftauchen. Ein figürliches Initialornament aus einem Engelberger Nonnenpsalter aus dem 2. Viertel des 14. Jahrhunderts illustriert ein ähnliches Nebeneinander von grotesken und heraldischen Tiermotiven. Nebst der Hintergrundschraffur und den sich darauf befindenden Blumen entspricht der Adler auch stilistisch demjenigen der Balkenmalereien (9-w-11). Initiale des Engelberger Nonnenpsalters. Engelberg, Stiftsbibliothek, Cod. 60, fol. 60.



92



93

Baukeramik

Bei archäologischen Grabungen wurden in Burgruinen im Kanton Basel-Landschaft und in städtischen Wohnbauten Basels zahlreiche Ofenkacheln gefunden – die hier gezeigten Beispiele werden alle etwa um 1320 bis 1340 datiert.¹⁸⁸ So sind in der Burg Madeln bei Pratteln sowie in der Ruine Bischofstein in Sissach Ofenkacheln aufgetaucht, deren Motive denjenigen der Balkenmalereien im «Schönen Haus» entsprechen (Abb. 94 und 95). Auch in Basel wurden sogar in der Nähe des «Schönen Hauses», das heisst auf dem Petersberg, am Fischmarkt 3/4, am Imbergässlein 11–15 und auch an der Rittergasse 5 figürlich verzierte Kacheln gefunden (Abb. 96).

Wie die Abbildungen zeigen, scheinen vor allem Ritter-, Adler- und Sirenenmotive beliebt gewesen zu sein. Dies belegt auch die modelgepresste Baukeramik, welche zwischen 1250 und 1280 in der Backsteinfabrik von St. Urban (im Kanton Luzern) produziert wurde (Abb. 97–99).¹⁸⁹ Auch stilistisch ähneln die Bestiendarstellungen – so zum Beispiel Einhorn, Adler, Löwe, Kentaur und Sirene – jenen des «Schönen Hau-



Abb. 94/95 In der Ruine Bischofstein in Sissach wurden Ofenkacheln gefunden, deren Motive denjenigen der Balkenmalereien im «Schönen Haus» entsprechen.

Auch in der Nähe des «Schönen Hauses», am Fischmarkt 3/4, sind figürlich verzierte Kacheln aufgetaucht.

Abb. 96

97



Ritter, Adler und Sirenen waren besonders beliebte Motive – auch in der Baukeramik. Dies belegen Beispiele, welche zwischen 1250 und 1280 in der Backsteinfabrik von St. Urban (LU) produziert wurden und den figürlichen Pendants im «Schönen Haus» stilistisch ähneln.

Abb. 97–99

98



99

Abb.
100–102

Stickerei aus Cîteaux mit
Bestien in Medaillons.
Auch die Textilkunst schöpft
als weitere Gattung aus
demselben Formenfundus
wie die Balkenmalereien im
«Schönen Haus». Dies zeigt
sich am Vergleich der
Sirenen (9-w-2 und 6-o-12).



100

ses». Insbesondere gleichen sich die Rankenblätter, die den ornamentalen Schwanzabschluss einzelner Wesen bilden (Abb. 97). Ausserdem lösen sich die Figuren in ähnlicher Weise aus der Hintergrundfläche, indem die Konturen betont werden und die Tierkörper durch angedeutete Fellstruktur eine plastische Qualität erlangen (Abb. 99).

Textilkunst

Auch die Textilkunst schöpft als weitere Gattung aus demselben Formenfundus. Eine Parallele bildet der Wirkteppich von Cîteaux, welcher fünf Medaillons mit Bestien präsentiert (Abb. 100). Vor allem der gewobene Hintergrund der Medaillons verdient einige Aufmerksamkeit. Durch das rechtwinklige Fadensystem der Kett- und Schussfäden weist er eine ähnliche Schraffur auf wie derjenige der Balkenmalereien im «Schönen Haus».¹⁹⁰ Auch heben sich die Figuren, welche hauptsächlich gestickt sind, aufgrund ihrer Textur und auffallenden Konturierung entsprechend vom Hintergrund ab. Diese sind in ihrer Form zwar nicht direkt mit den Malereien des «Schönen Hauses» zu vergleichen, zeigen aber ein sehr ähnliches Bildgut. So hält die Sirene in gleicher Weise zwei Fischschwänze (Abb. 101). Im Gegensatz zur Sirene der Stickerei trägt die Sirene des «Schönen Hauses» keine Krone. Ein anderes Bildfeld der Balkenmalereien lässt allerdings erkennen, dass dieser Sirenentyp mit Krone und langem gewelltem Haar durchaus bekannt war (Abb. 102). Als weiteres Vergleichsbeispiel sei hierzu nochmals ein Exemplar der Baukeramik abgebildet, welches alle genannten Elemente miteinander vereint (Abb. 103).



101



102

Abb. 103 Sirene in Vierpass. Als weiteres Vergleichsbeispiel vereint dieses Exemplar aus St. Urban alle genannten Elemente miteinander: Fischschwänze, Krone und langes, gewelltes Haar.



103

Daneben weisen zahlreiche Textilien Bestien in den Randzonen auf.¹⁹¹ Als wohl eines der bekanntesten Beispiele sei in diesem Zusammenhang der Teppich von Bayeux genannt.¹⁹²

Wandmalerei

Formale Gemeinsamkeiten mit der Wandmalerei städtischer Wohnbauten wurden bereits im Zusammenhang mit dem vorherrschenden Dekorationssystem beschrieben. Der Betrachter sieht sich durch die Farbalternierungen der rechteckigen Felder mit Figurendarstellungen an die Quadermalerei erinnert. Das Haus «zum langen Keller» zeigt neben anderen zeitgenössischen Beispielen aus Zürich wiederum das Nebeneinander von Ornamenten, Wappen- und Bestiendarstellungen (Abb. 49).

Es ist davon auszugehen, dass der damalige Betrachter nicht in erster Linie Assoziationen zu anderen Gattungen herstellte, sondern sich primär an das bekannte Formengut an Ornament- und Figurenmotiven erinnerte. Nach Lieselotte Saurmajetsch resultiert dieser den Gattungen gemeinsame Bildfundus aus der breiten Produktionspalette der damaligen Maler, die in mehreren Gattungen zugleich tätig waren und so dasselbe Formenrepertoire gattungsübergreifend anwendeten.¹⁹³

Inhaltliche Assoziationen mit der ritterlich-höfischen Kultur

Durch die Turnierdarstellungen wurden beim Betrachter auch auf inhaltlicher Ebene Assoziationen wachgerufen, welche offensichtlich auf die ritterlich-höfische Kultur verwiesen, in der das Turnier den festlichen Höhepunkt darstellte. Basel war im 13. und 14. Jahrhundert beliebter Ort ritterlicher Kampfspiele und Feste. Erstere wurden auf dem Münsterplatz ausgetragen, während die ritterlichen Feste sich in der ganzen Stadt, vor allem in Trinkstuben und in den Sälen der vornehmen Geschlechter, abspielten.¹⁹⁴ Da die Turniere hohe Kosten für Unterkunft, Ausrüstung sowie andere Repräsentationsausgaben mit sich brachten, blieben sie der reichen Oberschicht vorbehalten. So sah sich der Betrachter der Balkendecke umgehend mit dem vornehmen Gesellschaftsleben konfrontiert, auch wenn hauptsächlich Zwerge und Mischwesen die Tjostdarstellungen bestimmen (Abb. 81, 84, 104 und 105).

Diesen Identifikationsmechanismus evozieren auch die heraldischen Motive, galt doch die Heraldik als eines der wichtigsten Elemente der ritterlich-höfischen Kultur. Wie Percy E. Schramm versteht auch Lieselotte Stamm die Heraldik als verbildlichte Zusammengehörigkeit einer gesellschaftlichen Einheit sowie deren Abgrenzung gegen nicht Dazugehörige.¹⁹⁵ Die Wappendarstellungen als Sinnbilder adliger Herkunft und noblen Umganges begannen sich schon im Laufe des 12. Jahrhunderts zu verbreiten.¹⁹⁶ Wie bereits erwähnt, gehören dazu die heraldischen Tiermotive Adler und Löwe sowie die Liliendarstellungen. Die auf den Balken dargestellte Heraldik ist jedoch nicht mit wirklichen Familienabzeichen in Verbindung zu bringen, sondern bloss als Andeutung zu verstehen. So kennzeichnet der aufrechte Adler das Wappen der Froburger (Abb. 13d und 93) und der waagrechte dasjenige der Eptinger (Abb. 13b).

104



105



In den meisten Tjostdarstellungen an den Balkenmalereien im «Schönen Haus» kämpfen Zwerge und Mischwesen gegeneinander, und bisweilen sprengen die Ritter statt auf stattlichen Rössern auf wunderlichen Tieren in den Kampf (5-w-8 und 4-w-4).

Abb. 104/105



106



107

Abb. 106–108 Die heraldischen Darstellungen auf den Balkenmalereien im Erdgeschoss des «Schönen Hauses» sind denjenigen des Wappenbalkens im ersten Obergeschoss sehr ähnlich, sollen jedoch keine Wappen darstellen, sondern in unterschiedlichen «Verbindlichkeitsgraden» auf solche verweisen (5-w-13, 3-o-15 und 9-w-1).



Die Adlerdarstellungen auf den Balkenmalereien im Erdgeschoss sind denjenigen des Wappenbalkens sehr ähnlich. Dass erstere jedoch keine Wappen darstellen sollen, sondern sich im rechteckigen Bildfeld verselbständigen haben, scheint offensichtlich: Während der eine Adler eher gelängt erscheint, wirkt der andere durch seine Anpassung an das querformatige Bildfeld komprimiert (Abb. 106 und 93).

Ein weiteres Beispiel der Rezeption von ritterlicher Heraldik zeigt sich in der Kombination des «Fischadlers» (Abb. 107).¹⁹⁷ Während mehrere Bildfelder Fische zeigen – und darunter auch solche (Abb. 108), die in ihrer Darstellungsweise sehr denjenigen der von Pfirt gleichen (Abb. 13d) –, scheint dieser eine komische Kreuzung zwischen den beiden heraldischen Tieren zu sein. Die Lilienmotive vor schraffiertem Hintergrund könnten, wie bereits erwähnt wurde, auf das Wappen der von Hertenberg anspielen (Abb. 20).

Das Assoziieren des Betrachters vor den Balkenmalereien ist als Vorgang zu verstehen, der sich hauptsächlich an ritterlich-höfischen Aktivitäten orientierte. Das mögliche Assoziationsfeld schloss also sakral motivierte Feierlichkeiten wie auch höfische Zeremonielle und Feste mit ein, wo lyrische und epische Dichtungen nicht wegzudenken sind. Gerade die Dichtkunst war im Treiben der Ritter und Bürger von zentraler Bedeutung und wurde als ritterliches Gesellschaftsspiel meist professionell ausgeübt. In diesem Zusammenhang soll exemplarisch kurz auf Konrad von Würzburg eingegangen werden, einem der bedeutendsten Dichter deutscher Sprache im Mittelalter.¹⁹⁸ Ein grosser Teil seines Werks entstand in Basel, wo der Dichter ein Haus an der heutigen Augustinergasse besass und 1287 verstarb.¹⁹⁹ Seine Gönner und Auftraggeber gehörten, soweit dies aus den Gedichten herauszulesen ist, der reichen Oberschicht an – bezeichnenderweise sind neben Rittern und Bürgern auch soziale Aufsteiger aus

dem Mittelstand verzeichnet.²⁰⁰ Zunächst sind in seinen Dichtungen die Wünsche, Interessen und Erwartungen seiner Mäzene abzulesen, dann aber vermehrt auch Ereignisse der Zeit, das heisst politische Zustände und gesellschaftliche Verhältnisse in und um Basel. Seine Gedichte vermittelten Normen und Verhaltensweisen des ritterlichen Lebens und legitimierten so die Welt des turnier- und repräsentationsfreudigen Publikums, denn manche Motive, die Konrad von Würzburg seinen Werken zugrunde legte – so zum Beispiel die Minne, den Kreuzzug oder die Weltflucht –, entstammen der Gedankenwelt der ritterlich-höfischen Kultur.²⁰¹ Die Dichtung stellt folglich für die dargestellte Bildwelt auf den Balkenmalereien des «Schönen Hauses» ein weiteres Assoziationsfeld dar, wie es sich zum Beispiel mit Konrad von Würzburgs «Trojanerkrieg» veranschaulichen lässt. In diesem, seinem letzten, unvollendeten Werk werden fremde Krieger als *mirabilia* beschrieben:

mit wunderlichem bilde
was ir frecher lîp behaft.
daz oberteil an ir geschafft
was gestellet als ein man,
und schein daz underteil dar an
vih oder tiere vil gelîch.
si wâren fremder forme rîch
sus unde sô geschaffen.
ir sprechen unde ir claffen
wart kûme dâ verstanden.²⁰²

Konrads Dichtung wie auch die auf den Balkenmalereien dargestellte Bildwelt schöpften aus einem inhaltlichen Repertoire, das nur der gesellschaftlichen Elite zugänglich war. Sie wird in den Auftraggebern Konrads von Würzburg konkret fassbar, schliesst neben Klerikern und Rittern auch soziale Aufsteiger aus nichtadligen Familien ein, was uns dem gesellschaftlichen Umfeld Konrads von Hertenberg näherbringt. Das Assoziationsfeld der höfischen Dichtung gibt Einblick in die Gedankenwelt dieser gesellschaftlichen Schicht, in standesspezifische Normen, Wünsche und Interessen, also wichtige soziale Zusammenhänge, die sich aus den Malereien per se nicht erschliessen lassen. Dass die Dichtkunst beziehungsweise die Dichter Hauptgegenstand der Manessischen Liederhandschrift sind, ist ein weiteres Zeugnis für die komplexe Verknüpfung der verschiedenen Gattungen und die daraus resultierenden Gemeinsamkeiten.

Fazit

Wer war nun mit den Balkenmalereien im «Schönen Haus» angesprochen, und wie hat man sich deren Wirkung vorzustellen?

Damit sich die Wirkung der Balkenmalereien entsprechend entfalten konnte, war ein bestimmtes Publikum erforderlich. Denn nur durch das «gemeinsam erarbeitete und gehütete Würdegefühl einer Gemeinschaft, die aufgrund ihrer Zusammengehörigkeit weiss, was sich gehört, ziemt, was nachahmenswert und anständig ist», konnten die Balkenmalereien wirken.²⁰³ Beim angesprochenen Zielpublikum handelt es sich um die städtische Basler Oberschicht, die nur einen kleinen Teil der Einwohnerschaft Basels ausmachte.²⁰⁴ In dieser Schicht fanden sich Nichtadlige und Adlige, wobei die Ritter den hohen Adel bildeten. Dessen Werte lassen sich nach Werner Meyer in drei Hauptpunkten zusammenfassen²⁰⁵:

1. Führen von bestimmten Titeln, wie «Herr», Ritter oder Edelknecht;
2. Bauen von Burgen, Wohntürmen und Herrenhöfen;
3. Pflege der ritterlich-höfischen Kultur (Turniere, Heraldik, Dichter- und Minnewesen).

Dass im 13. und 14. Jahrhundert jeder den in der gesellschaftlichen Hierarchie Höhergestellten nacheiferte, beschreibt Gutscher-Schmid als Charakteristikum dieser Zeit.²⁰⁶ So orientierten sich auch die nichtadligen Bürger der städtischen Oberschicht am Adel und übernahmen damit auch den Lebensstil der ritterlich-höfischen Kultur, welche das ganze 14. Jahrhundert hindurch einziger Orientierungsmassstab für die Oberschicht blieb.²⁰⁷

Wie aufgezeigt wurde, ist anzunehmen, dass die Balkenmalereien beim Betrachter formale und inhaltliche Bezüge zur zeitgenössischen Kunst evozierten. Zum einen erinnerte sich der Betrachter der figürlichen und ornamentalen Motive im Sakralbau, zum anderen kannte er ein ähnliches Formenrepertoire auch von anderen Gattungen her. Dass es sich bei diesen Gattungen ausschliesslich um solche handelte, welche der besagten wohlhabenden Oberschicht vorbehalten waren, bekräftigt die These des spezifischen Zielpublikums. Dies wird um so klarer, wenn man sich nochmals vor Augen hält, dass viele der Bilder nur auf Geschichten verwiesen. Wer diese Andeutungen und Anspielungen nicht verstand, nicht über das richtige Vorwissen verfügte, dem blieb der Zugang zum Verständnis der Balkenmalereien verschlossen. So wurden oben verschiedene Assoziationsfelder skizziert, welche auf einer standesgleichen Formsprache beziehungsweise den repräsentativen Dekorationsmedien basieren. Die Assoziationsfelder sind einem gemeinsamen Zusammenhang zuzuordnen – der ritterlich-höfischen Kultur. Diese bestimmt die Assoziation des Betrachters und ist zugleich sein Identifikationsfeld. So konnten drittens heraldische Motive, Tjostdarstellungen und andere dem mittelalterlichen Dichtgut entsprechende Figuren als inhaltliche Identifikationsmomente entschlüsselt werden.

Diese Quantität an figürlichen Darstellungen ist nicht nur für den heutigen Betrachter einzigartig. Als repräsentative Besonderheit sollten die Balkenmalereien auch vom mittelalterlichen Publikum bewundert werden, indem sie einerseits als Mo-

tivkombination standesspezifischer Gattungen, andererseits durch die Verquickung verschiedener Dekorationssysteme beeindruckten. Daher ist anzunehmen, dass die Position der Bestiendarstellungen an den Balken auch vom damaligen Betrachter nicht eindeutig als Randzone wahrgenommen wurde, da diese mit der Gesamtdekoration des Raumes eng verwoben waren. Ausserdem steigerte auch die innovative Menge an figürlichen und ornamentalen Bildfeldern deren Präsenz im Raum.

Dass einige Darstellungen die Merkmale der ritterlich-höfischen Kultur vielmehr andeuten als *realiter* wiedergeben – erwähnt wurden nichtidentifizierbare heraldische Motive sowie kämpfende Zwerge und Mischwesen –, deutet auf eine bewusste Konzeption der Balkenmalereien hin. Dies soll Ausgangspunkt des abschliessenden Kapitels sein, in dem die Balkenmalereien aus der Perspektive des Auftraggebers zu betrachten sind.

Kapitel 5

Manifestation der Aufstiegsambitionen Konrads von Hertenberg

Konrad von Hertenberg, der Auftraggeber des «Schönen Hauses», war ein Mann mit grossen sozialen Aufstiegsambitionen. Dies wurde anhand seiner Biographie offensichtlich. Seine Heirat mit Agnes von Titensheim war ein erster Schritt zur Integration in den Adelsstand, und mit seiner zweiten Gattin Helena von Kienberg vertiefte er diese adligen Beziehungen nochmals. In diesem Zusammenhang kann wohl auch die Heirat seiner Schwester Irmentrud (I) mit Ritter Heinrich Zerkinden sowie die Vermählung von Konrads Tochter Irmentrud (II) mit Ritter Hugo Münch, welcher zu einer der führenden Familien des Basler Stadtadels gehörte, gesehen werden.²⁰⁸ Dass Konrad von Hertenberg darauf erpicht war, adlig zu werden, zeigt sich nicht nur an seiner Heiratspolitik. Auch am bischöflichen Hof versuchte er, Einfluss zu gewinnen: So wurde er mit dem Amt des bischöflichen Brotmeisters betraut und gewährte Bischof Heinrich von Isny 1283 das bereits erwähnte grosse Darlehen von 600 Pfund Silbergeld.

Diese ambitiöse Karriere Konrads von Hertenberg und die damit verbundenen Ansprüche lassen sich auch am Bau des «Schönen Hauses» und seiner Ausstattung ablesen. Mit der Bezeichnung *Chunradus ad pulchram domum* trat Konrad von Hertenberg in den Urkunden als eingesessener Bürger Basels auf und zählte sich damit zur High-Society des mittelalterlichen Basel. Auch die architektonischen Besonderheiten des Baus spiegeln die repräsentativen Verpflichtungen dieser gesellschaftlich hochangesehenen Minderheit wider. Ihnen kam Konrad mit der noblen Lage und den Ausmassen des massiven Steinbaus, aber auch in den architektonischen Detailformen, wie zum Beispiel in den gotischen Spitzbogenfenstern, nach und steigerte den Aufwand über das übliche Mass hinaus.

Was die Innenausstattung betrifft, gelten die Balkenmalereien als *der* innendekorative Höhepunkt im «Schönen Haus». Im Folgenden soll anhand von drei Aspekten aufgezeigt werden, inwiefern die Balkenmalereien als Medium der Selbstdarstellung Konrads von Hertenberg fungierten.

Assimilierung an den hohen Lebensstandard der städtischen Oberschicht

Konrad von Hertenbergs Wille zur Assimilierung zeigt sich an der Innendekoration des «Schönen Hauses» in konsequenter Weise – offensichtlich sollte eine bestimmte Botschaft vermittelt werden. Diese lässt sich an der Gesamtdekoration bis hin zu den kleinsten Dekorationselementen ablesen.

Wie die vorhergehenden Untersuchungen zeigten, bestanden zwischen den Balkenmalereien und dem nur noch in wenigen Fragmenten erhaltenen Wanddekor formale und inhaltliche Bezüge, wie aus den zahlreichen Wappendarstellungen hervorgeht. Mit der Gesamtdekoration wollte der Auftraggeber ein Zielpublikum ansprechen, welches durch die Wappen vertreten wird. In der Auswahl der durch die Wappen repräsentierten Familien traf der Auftraggeber nicht nur eine bestimmte Selektion, was die Gruppenzugehörigkeit anbelangt, sondern gewährte den abgebildeten damit eine längerfristige Präsenz in diesem Repräsentationssaal. Zudem werden diese Wappen mit weiteren repräsentativen Elementen kombiniert.

Der künstlerische Modus der Balkenmalereien im «Schönen Haus» ist nämlich als Rezeption bestimmter Dekorationssysteme zu verstehen, welche für mittelalterliche Innendekorationen städtischer Wohnbauten üblich waren. Dabei handelt es sich um eine für den Raum Basel und Zürich häufig verwendete Untergruppe der Quadermalerei mit spezifischen Merkmalen. Obwohl der heutige Bestand nur noch wenige zeitgleiche Exempel für das besagte Dekorationssystem vorweisen kann, ist an den belegten Liegenschaften abzulesen, dass es sich dabei ausschliesslich um Burgen und städtische Wohnbauten der Basler Oberschicht handelt.

Auch im kleinen, sprich anhand der figürlichen Motive, besteht ein bestimmter Bezug zur städtischen Oberschicht, indem aus dem formalen und inhaltlichen Repertoire standesspezifischer Gattungen geschöpft wird. So wird formal durchgängig auf elitäre Gattungen, wie zum Beispiel Textilkunst, Buchmalerei und Ofenkeramik, angespielt, während man inhaltlich aus der ritterlich-höfischen Kultur schöpft.

Es war ein Anliegen Konrads von Hertenberg, diesen ritterlich-höfischen Lebensstandard zu übernehmen, um sich selbst als Vertreter der adligen Gesellschaft zu präsentieren. Dies manifestiert er an den Balkenmalereien, indem er durch deren Modalität an die gesellschaftsspezifische Tradition der Innendekoration anknüpft und sich so als Integrierter darstellt. Zusätzlich evoziert er bei seinen Besuchern auch das kollektive Gefühl der Zugehörigkeit in diese adlige Gesellschaft, indem er standesgemässe Bilder vorführt, die beim betreffenden Betrachter bestimmte Assoziationen auslösen und ihm dadurch ein Identifikationsfeld anbieten. Anhand des skizzierten Identifikationsangebots in den Balkenmalereien kann geschlossen werden, dass der Besucher des «Schönen Hauses» eine wichtige und aktive Rolle spielt, um die Wirkung der Balkenmalereien zur vollen Entfaltung zu bringen. Dabei ist anzunehmen, dass sich die Sinnbezüge dem damaligen Betrachter selbstverständlicher eröffnet haben als uns heute.²⁰⁹

Diese Anlehnung an adlige Werte ist also vorrangig so zu verstehen, dass Konrad von Hertenberg als nicht gebürtiger Adliger eine perfekte adlige Existenz aufzubauen versuchte – dementsprechend ist die Modalität der Innendekoration als kompensatorische Legitimierung zu deuten. Eine ganz ähnliche Art der Selbstdarstellung findet sich in der Schein- und Bilderwelt der Burg Runkelstein in Bozen, die von Niklaus Vintler «dem Reichen» gegen Ende des 14. Jahrhunderts beauftragt wurde.²¹⁰

Daneben gilt aber auch zu bedenken, dass sich dem nichtadligen Bürger des 13. und 14. Jahrhunderts, der danach strebte, in die Schicht der Adligen hinainzuwachsen, nur die Nachahmung dieser adligen Lebensgewohnheiten anbot. In dieser Zeit existierte weder eine eigenständige bürgerliche Kultur, noch gab es eine gesellschaftsspezifische Bildsprache, die diesem neuen Status gerecht geworden wäre.²¹¹

Zusammenfassend lässt sich also sagen, dass Konrad von Hertenberg als Neureicher seine nichtadligen Wurzeln durch die Konstruktion einer adligen Identität kompensieren wollte und auch nicht umhinkam, die repräsentativen Traditionen des Adels zu übernehmen, da die neue bürgerliche Oberschicht zu diesem Zeitpunkt noch nicht ausreichend etabliert war, um bereits eine eigene bildliche Ausdrucksform entwickelt zu haben. Ob Konrad von Hertenberg mit dem Bau des «Schönen Hauses» und seiner Innenausstattung womöglich gar einen wegweisenden Standard etablieren wollte, lässt sich aufgrund der heutigen Bestandeslage nicht eindeutig beantworten.

Fest steht, dass die Erfahrungswelt des Betrachters facettenreich zitiert wurde, indem dieser verschiedene Motive in bekannte Zyklen, wie zum Beispiel die Tierkreiszeichen, Evangelistensymbole oder ritterlich-höfische Szenen, einreichte, andererseits in den Balkenmalereien ein standesspezifisches Formenrepertoire wiedererkannte. So wurden zahlreiche Assoziationen geweckt, und je mehr Besucher durch die Balkenmalereien angesprochen werden konnten, desto grösser war die legitimierende Wirkung beziehungsweise das Ansehen des Auftraggebers. In diesem Zusammenhang kann die bereits angesprochene Mehrdeutigkeit vieler Motive als Streben nach Allgemeingültigkeit gesehen werden.²¹² Dass sich der repräsentative Eindruck durch die enorme Quantität der Bildfelder erhöhte, war für die intendierte Wirkung natürlich nur förderlich. Ein solcher Vorgang politischer Legitimierung ist kein neues Phänomen in der Geschichte und lässt sich zum Beispiel auch am normannischen Aufstieg in Sizilien nachweisen, wo die Verquickung und vor allem Kulmination von Darstellungsnormen vorherrschender Mächte, noch durch eine Monumentalisierung gesteigert, eine neue Repräsentations- und Legitimationsrhetorik schafft.²¹³ Parallelen zum Auftraggeber des «Schönen Hauses» bestehen insofern, als dass der normannische Aufstieg ebenfalls mit dem Kreieren einer neuen Bildsprache korrelierte.²¹⁴

Innovation und *Varietas*

Wo innovative Bildfindungen und *Varietas*²¹⁵ den motivischen Reichtum bestimmen, liegt der repräsentative Anspruch nicht fern. Der innovative Charakter dieser Balkenmalereien zeigt sich vor allem in der Quantität der figürlichen und ornamentalen Motive und deren Applikation an solch prominenter Stelle. Auch andere Eigenschaften sind als innovativ zu bezeichnen. So verfügen die meisten Bildfelder über Mischwesen, welche eigens für diese Balken komponiert wurden.

Dieser Forderung nach Variationsreichtum kommen die fiktiven Neuschöpfungen nach: So sind einerseits die heraldischen Darstellungen an den Balken nicht durchwegs als verpflichtende Wappen, sondern als heraldische Anspielungen zu verstehen, was sich unter anderem auch am Verzicht auf den Wappenschild zeigt. Andererseits wurde im ikonographischen Kapitel aufgezeigt, dass von den zahlreichen Mischwesen, die man ja *sui generis* als innovative Kreationen zu bezeichnen hat, nur die wenigsten Figuren eindeutig zu benennen sind und sich für alle übrigen Wesen jeweils mehrere Möglichkeiten anbieten. Dies wiederum steht in Verbindung mit den vielfachen Anspielungen und Deutungsvarianten, so dass man mittels dieser Mischwesen einem formalen Anspruch nachkam und gleichsam eine inhaltliche Mehrdeutigkeit in den jeweiligen Motiven erreichte. Als ein aus der Rhetorik entlehntes und damit kommunikatives Stilmittel vermag die *Varietas* als Verfahren, dem Form und Inhalt folgen, den Rezipienten zu fesseln, um ihm schliesslich inhaltliche Aussagen zu vermitteln.²¹⁶ Dass es sich dabei in vielen Fällen um karikierende Anspielungen auf die ritterlich-höfische Kultur handelt, soll im Folgenden insbesondere auch an den Tjostdarstellungen verdeutlicht werden.

Karikierung der ritterlich-höfischen Kultur

Die Tjostdarstellungen sind die am zahlreichsten auf die ritterlich-höfische Kultur verweisenden Figurenfelder. Dies erstaunt wenig, gilt doch das Turnier als eines der repräsentativsten Medien des Adels. Wie oben beschrieben, bediente sich der Auftraggeber dieser Motive, um sich insofern zu legitimieren, als die Turniere mit hohen Kosten verbunden waren und dadurch ausschliesslich dem reichen Adel vorbehalten blieben. Dabei sollte eigentlich erstaunen, dass nur drei von den elf Tjostdarstellungen tatsächlich authentisch sind, sprich tjostierende Ritter darstellen. In den restlichen Szenen kämpfen Zwerge und Mischwesen gegeneinander, und bisweilen sprengen die Ritter nicht auf stattlichen Rössern, sondern auf wunderlichen Tieren in den Kampf (Abb. 81, 84, 104 und 105).

Über die entzückenden Fratzen und köstlichen Verrenkungen der phantastischen Kreaturen hinaus steigert sich der Unterhaltungswert dieser Bildfelder zusätzlich dadurch, dass sich der Betrachter durch diese schalkhaften Wesen angesprochen beziehungsweise karikiert fühlt. Dies ist als Akzentuierung des auftraggeberischen Repräsentationsanspruches ernst zu nehmen: Einerseits hat sich der Auftraggeber durch die motivische Trias – Turniere, Heraldik, Dichter- und Minnewesen – als Beteiligter des ritterlich-höfischen Kulturlebens zu verstehen gegeben, andererseits zeigt sich um so mehr als «Insider», wer dieses darüber hinaus noch karikiert. Ironie funktioniert nur in einem bestimmten Rahmen, und so kann sich der ironische Unterton der Balkenmalereien nur vor einem ähnlich souveränen Zielpublikum entfalten. Dementsprechend unterstützt selbst diese ironische Sprache das Wir-Bewusstsein des Betrachters und betont umgekehrt die Zugehörigkeit des Auftraggebers.

Analog dient natürlich auch die oben angesprochene Mehrdeutigkeit der Motive der Unterhaltung: Die facettenreichen Andeutungen der figürlichen und ornamentalen Bildfelder stellen ein Faszinosum dar, indem sie möglichst viele der Erfahrungswerte und Erinnerungen des Betrachters ansprechen; das Betrachten wird zu einem intellektuellen Vergnügen, welches jede Ernsthaftigkeit verbannt. Das Bildfeld vom «Kampf Samsons mit dem Löwen» (Abb. 88) ist letztlich sicherlich nicht als moralisierend-didaktisches Exempel des gefährlichen Verfallenseins der Männer an die Liebe beziehungsweise die Verführungskunst der Frauen zu verstehen. Vielmehr wird die Ernsthaftigkeit ironisiert und zumindest das Bildschema genauso in Frage gestellt, wie die Darstellung auch keinen wirklichen Kampf darstellt oder als heilsgeschichtliche Szene zu verstehen wäre.

Der Witz liegt also darin, dass in dieser Darstellung – wie auch in anderen – übliche Deutungsmuster zwar angesprochen werden, aber nicht in kanonischer Weise ausformuliert sind. Das durch die Balkenmalereien hervorgerufene Amüsement ging so Hand in Hand mit der Funktion des Raumes als Festsaal, in welchem Vergnügen, Erquickung und Ablenkung vom Alltag im Vordergrund standen.

Eines der Ziele der vorliegenden Arbeit war, am Beispiel eines typischen Vertreters der aufsteigenden Gesellschaftsschicht Basels einen Einblick in die Auftraggebergeschichte im späten 13. Jahrhundert zu geben. Dabei ging es einleitend darum, die Aufstiegsambitionen Konrads von Hertenberg vor dem historischen und sozialen Hintergrund der Stadt zu vergegenwärtigen. Es konnte gezeigt werden, wie er mit dem «Schönen Haus» und dessen Innenausstattung, insbesondere den Balkenmalereien im Erdgeschoss, seine Repräsentationsansprüche artikulierte. Anhand von typologischen Vergleichen, ikonographischen und ikonologischen Überlegungen hat sich herauskristallisiert, dass die Balkenmalereien ein Medium von Konrads Assimilierung an den Lebensstandard und kulturellen Horizont der Oberschicht darstellten. Die Modalität der Balkenmalereien entspricht der schichtspezifischen Innendekoration städtischer Wohnbauten des Adels. Über das visuelle Gedächtnis des Betrachters sprechen die einzelnen Motive dessen Erfahrungswelt an und offerieren ihm Bilder, mit denen er sich identifizieren kann. Die Bilderwelt ist geprägt von einem elitären Zeichensystem und betont damit die Zugehörigkeit des Auftraggebers zur adligen Oberschicht der Basler Gesellschaft. Der Anspruch auf Partizipation wird noch gesteigert durch ironisierende Anspielungen auf die ritterlich-höfische Lebenskultur; damit verdeutlicht Konrad von Hertenberg, mit welcher Selbstverständlichkeit er sich als vornehmer Adliger präsentiert.

Die Mehrdeutigkeit der Bilder stellt neben der Fülle der Motive ein signifikantes Merkmal der Balkenmalereien dar. Vordergründig dient sie der Unterhaltung der Gäste, die durch die verschiedenen Andeutungen und Karikierungen auf spielerische Art herausgefordert und erheitert wurden: Je bunter die Galerie und je grösser die Vielschichtigkeit und Wandelbarkeit der Bilder, desto faszinierender ihre Wirkung.

Die innovativen Bildfindungen, welche vor allem an der Vielzahl und Mannigfaltigkeit der Bilder festzumachen sind, führen zur Frage, ob darin eine individuelle Ausdrucksform zu erkennen ist, mit der sich der Auftraggeber möglicherweise speziell profilieren wollte. Weiterführende Untersuchungen unter Einbezug anderer Deckenmalereien mit jeweils ähnlich singulärem Charakter – wie beispielsweise die Balkendecken im Kreuzgang von Fréjus in der Provence oder im Palazzo Steri in Palermo – könnten zur Klärung dieser Frage beitragen.

Mit diesem Ausblick soll die vorliegende Arbeit abgeschlossen werden, einerseits in der Überzeugung, dass die Balkenmalereien im «Schönen Haus» bis auf den heutigen Tag ein beeindruckendes Zeugnis mittelalterlicher Kunst geblieben sind, andererseits auch in der Hoffnung – und nicht zuletzt als Grundlage für weitere Diskussionen –, zu ihrem Verständnis etwas beigetragen zu haben.

Einleitung

1 Johann Wolfgang Goethe, Versuch einer Witterungslehre, handschriftlich, 1825.

2 Alfred Wyss, Bemalte Täferdecken in Basel. Eine Vortragsskizze, in: Ulrich Schiessl, Bemalte Holzdecken und Täfelungen, Bern 1987, S. 9–20.

3 Ernst Murbach, Die seltsame Welt im «Schönen Haus» in Basel. Beitrag zur Ikonographie der Balkenmalereien aus der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts, in: Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde 77, 1977, S. 21–35.

4 Günter Mattern, Der Wappenbalken im «Schönen Haus» zu Basel. Ein Beitrag zur oberrheinischen Wappengeschichte, in: Schweizer Archiv für Heraldik 92, 1978, S. 3–12.

5 Charlotte Gutscher-Schmid / Daniel Reicke, 1987 entdeckte Wandmalereien aus dem Mittelalter am Heuberg 20. Höfische Dekoration in bürgerlichem Auftrag, in: Heuberg 20 Basel. Untersuchungen und Funde in einem Altstadtthaus, Basel 1989, S. 23–32.

6 Charlotte Gutscher-Schmid, Bemalte spätmittelalterliche Repräsentationsräume in Zürich. Untersuchungen zur Wandmalerei und baugeschichtliche Beobachtungen anhand von Neufunden 1972–1980, in: Jürg E. Schneider / François Guex / Charlotte Gutscher-Schmid, Nobile Turegum multarum copia rerum. Drei Aufsätze zum mittelalterlichen Zürich, Zürich 1982, S. 76–127. – Jürg E. Schneider / Jürg Hanser, Wandmalereien im Alten Zürich, Zürich 1986. – Lukas Wüthrich, Wandgemälde von Münstair bis Hodler. Katalog der Sammlung des Schweizerischen Landesmuseums, Zürich 1980.

7 Lieselotte E. Saurma-Jeltsch, Profan oder Sakral? Zur Interpretation mittelalterlicher Wandmalerei im städtischen Kontext, in: Eckhart Conrad Lutz / Johanna Thali / René Wetzl (Hrsg.), Literatur und Wandmalerei I. Erscheinungsformen höfischer Kultur und ihre Träger im Mittelalter, Freiburger Kolloquium 1998, Tübingen 2002, S. 283–328. – Cord Meckseper, Wandmalerei im funktionalen Zusammenhang ihres architektonisch-räumlichen Orts, in: ebd., S. 255–274. Im Rahmen dieses Projektes wird seit 1998 eine Datenbank erstellt, welche gattungsübergreifende Innendekorationen profaner Bauten systematisch erfasst. Zum Untersuchungsgebiet gehören die Deutschschweiz, Teile Südwestdeutschlands und des Elsass sowie Tirol und Wien. Der zeitliche Rahmen

reicht von den Anfängen im Hochmittelalter bis etwa um 1600. Vgl. Johanna Thali, Mittelalterliche Wandmalerei in Profanbauten. Zur Konzeption und Programmierung der Freiburger Datenbank, in: ebd., S. 595–603. Den wertvollen Kontakt zur Freiburger Projektgruppe sowie die Einführung in die Datenbank verdanke ich Hans-Rudolf Meier.

1. Kapitel

8 Der Gründungsbau stammt wahrscheinlich aus dem 9. Jahrhundert. Die Kirche diente erst als Begräbnisstätte und wurde 1035 zur Pfarrkirche erhoben. Der Ausbau des Chores erfolgte von 1230 bis 1250. Vgl. KDM BS 5, S. 20ff. – Murbach, Die Peterskirche in Basel, in: Schweizerischer Kunstführer, Basel 1977, S. 3f.

9 Auch im weiteren Umkreis der Kirche konnten keine bis ins 11. Jahrhundert zurückführenden Siedlungsspuren gefasst werden. Selbst die Erhebung von St. Peter zum Chorherrenstift, 1233, löste keinen Bauboom aus. Vgl. JbAB 1988, S. 72, und JbAB 1993, S. 60.

10 Basel war eine ausgesprochene Handelsstadt. Ihre Kaufleute werden bereits im 11. Jahrhundert erwähnt. Vgl. Werner Meyer, Psitticher und Sterner. Ein Beitrag zur Geschichte des unstaatlichen Kriegerturns, in: Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde 67, 1967, S. 11. Christoph Ph. Matt beschreibt die Lage des Nadelberges zwischen zwei römischen Handelsstrassen, von denen die eine vom Münsterhügel den Schlüsselberg hinunter und via Spalenberg in die Spalenvorstadt führte, wo sie nach Süden in Richtung Birsigtal und Jura abzweigete beziehungsweise geradeaus ins Elsass weiter verlief. Vgl. JbAB 1993, S. 55.

11 Mehrere Holzbautenfunde belegen eine Besiedlung des Petersberges von dieser Handelsstrasse aus Richtung Norden zur Peterskirche hin. Vgl. ebd., S. 60.

12 Es ist anzunehmen, dass die massive Zunahme von Steinbauten in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts mit der Errichtung der Inneren Stadtmauer zusammenhängt. So dienten beim Abschluss des Grossbauprojektes freiwerdende Kapazitäten und Infrastrukturen als sehr günstige Voraussetzungen. Für diesen Hinweis danke ich Bernard Jaggi.

13 Dass Steinhäuser, die in der damaligen Zeit gegenüber den Holzbauten in der Minderzahl waren, nicht an der Strasse standen, war allgemein der Fall. Vgl. Alfred Wyss / Bernard Jaggi, *Bauforschung in Basel. Das Beispiel Untere Rheingasse 8 und 10*, in: Johannes Cramer, *Bauforschung und Denkmalpflege. Umgang mit historischer Bausubstanz*, Stuttgart 1987, S. 87. Inwieweit Bau, Unterhalt und Verteidigung der Burkhardtschen Stadtmauer in der Verantwortung der Anwohner lagen, lässt sich für diesen Parzellenabschnitt nicht entscheiden. Im Gegensatz zum Leonhardsberg stehen Befunde noch aus, welche einen Zusammenhang zwischen unmittelbar an die Stadtmauer grenzenden Häusern und der Errichtung der Mauer erläutern könnten. Vgl. dazu JbAB 1988, S. 72.

14 André Salvisberg, *Die Basler Strassennamen*, Basel 1999, S. 298.

15 Ebd.

16 JbAB 1993, S. 61.

17 Der Laubengang wurde bei der Renovation von 1966–1970 auf seine ursprüngliche Breite verkleinert.

18 Vgl. StABS, Bauinspektorat, Grundrissplan 37/76A, *Schönes Haus, Hinterhaus Erdgeschoss*, vom 6. Juli 1966. Gezeichnet durch Christoph E. Hoffmann.

19 Vergleichsbeispiele hierfür wären die ursprünglichen Fenster des alten Dormitoriums (Nordseite) im Klingental, bei welchen eine nachträgliche Vergrößerung durch eine Kerbe an der Unterseite der Bogenspitze des einstigen Sturzes bewiesen ist. *Basler Denkmalpflege, Bauforschung, Dossier D 1983/21*. Diesen Hinweis verdanke ich Bernard Jaggi.

20 Laut Charlotte Gutscher-Schmid sind drei- bis viergeschossige Steinbauten in Zürich erst im 14. Jahrhundert die Regel. Vgl. Gutscher-Schmid, *Repräsentationsräume* (Anm. 6), S. 116.

21 Die Eichenholzanalysen wurden 1966 von Herbert Birett, Krailling, Deutschland, durchgeführt. Es wurden damals Proben entnommen, die nur bis zum Splintansatz reichten, was bedeutet, dass für das Fälldatum etwa 5–20 Jahre hinzugerechnet werden müssen. Die erhaltene Jahresringsequenz reicht bis in die Jahre 1249/50. *Basler Denkmalpflege, Altes Aktenkonvolut, Nadelberg 6/8*.

22 An dessen rechter Gewändeseite führte einst von Norden her eine Türe an diesen Durchgang heran. Dies ist am gut sichtbaren Falz zu erkennen, der zusammen mit dem Eisenscharnier für einen ehemaligen Türflügel spricht. Dass der Boden dieses Vorräumchens heute um ca. 40 cm abgetieft ist, zeigt sich an der Wand, die sich unter der besagten Türe hervorwölbt.

23 *Basler Denkmalpflege, Fotoarchiv, Nadelberg 6*.

24 1. *Hans Sürklin übernimmt für sich und seine Erben: [...] 2. Der Kelr halber mit dem Vorkelr*. StABS, HGB, *Nadelberg 6/8. Privaturkunde vom 7. Dezember 1426*.

25 Die Stelle der einstigen Trennwand lässt sich anhand des neunten Balkens folgendermassen bestimmen: Im Gegensatz zu den anderen acht Balken wurde er an seiner Unterseite nicht bemalt. An dieser sind vielmehr Zapfenlöcher einer einstigen Ständerwand zu erkennen. Schliesslich ist er an der westlichen Unterkante abgeschrägt, was einen schönen Übergang von den Balkenmalereien zur angrenzenden Ständerwand bildete. Ob die Balkenmalereien erst nach dem Einbau dieser Trennwand entstanden oder ob die Malereien auf der abgeschrägten Kante nachträglich rekonstruiert wurden, wäre noch zu untersuchen. Ein weiterer Beweis für den Standort der Trennwand ergibt sich in der östlichen Balkenseite des achten Balkens: Bezeichnenderweise weist diese Seite nur ornamentale Felder auf. Dies lässt schliessen, dass die besagte Balkenseite nicht gut sichtbar war, was wiederum für den angenommenen Standort der Trennwand spricht.

26 *Palas* (von lat. *palatium*): Der Wohn- beziehungsweise Saalbau einer mittelalterlichen Burg. Aus: *Kleines Wörterbuch der Architektur*, Stuttgart 1995.

27 Vgl. Castor Huser, *Schloss Lenzburg. Dokumentation der baulichen Sanierung 1978–1986*, hg. vom Baudepartement des Kantons Aargau, Baden 1988, S. 76.

28 Bernard Jaggi, *Der Engelhof. Umbau für die Universität Basel 1988–1990*, hrsg. v. Baudepartement Basel, Hochbauamt 1990, S. 18–23.

29 Gemeint ist das untere der beiden Gewände – die obere Wandöffnung ist wohl später erfolgt. Ebenso späteren Datums ist die westliche Türöffnung in der Nordmauer.

30 Gutscher-Schmid erwähnt in diesem Zusammenhang die Häuser «Deutsche Schule» (Neumarkt 3) und «Hohe Eich» (Spiegelgasse 13, Nordteil). Es ist anzunehmen, dass die nordseitigen Türen in den Obergeschossen anstatt auf Holztreppen auf angehängte Lauben geführt haben. Ein Treppenturm wäre zur Entstehungszeit des Hauses atypisch.

31 Im ersten Obergeschoss besteht die bemalte Decke aus zehn Balken.

32 Die drei Stücke dienten in Zweitverwendung als Fensterstürze. Zwei davon tauchten im Erdgeschoss des Hinterhauses als Sturzbalken der beiden hofseitigen Fenster auf und der dritte im zweiten Stock des Vorderhauses ebenfalls als Sturzbalken des hofseitigen Fensters zwischen Treppenturm und Laubentür. *Basler Denkmalpflege, Altes Aktenkonvolut, Nadelberg 6/8*.

33 Vom Betrachter aus gesehen sind die Schilde nach links geneigt; da der Heraldiker aber vom Träger des Schildes ausgeht, spricht er von nach rechts geneigten Wappen. Vgl. Dölf Wild / Roland Böhmer, in: *Zürcher Denkmalpflege*, Zürich 1997, S. 32, Anm. 32.

34 Auf der Seite gegen den «Zerkindenhof» hin ist das Grün viel stärker verblasst. Dies könnte darauf hinweisen, dass sich dieser Balken einst als Unterzug im Erdgeschoss-Saal befand, der an seiner Südseite, jedoch nicht gegen Norden hin befenstert ist. Zum allgemeinen Erhaltungszustand der Farben am Wappenbalken vgl. Mattern, Wappenbalken (Anm. 4), S. 9.

35 Ebd.

36 Vgl. Matthiae Neoburgensis Chronica, hrsg. v. G. Studer, Kapitel 11 alt, 10 neu.

37 *Testes sunt: Burchardus de Vfhein, Iohannes de Vfhein, Nicolaus de Titenshein milites, Conradus Ludewici, Wernherus Vulpis, [...].* BUB, I, Nr. 491, S. 352. Urkunde von 1267. [...] *pro qua pecunia nondum exsoluta dati fuerunt fidejussores Reinherus cantor sancti Petri, dominus Petros Schalarius tunc temporis magister civium, dominus Heinricus Monachus, Jacobus Marshalcus, [...] Johannes Maser, Chonradus filius domini Ludwici institutoris cives Basilienses, [...].* BUB, II, Nr. 38, S. 23. Urkunde von 1270. *Actum Basileae, anno MCCLXXV, II. non. febr., praesentibus dominis Conone de Ramsten, Hugone et Conrado et Henrico Monachis, [...] Johanne dicto Macerel, [...] Gunthero Marscalco et Mathia de Eptingen militibus Basiliensibus, [...] Conrado Luduwici, Hugone zer Summen, [...].* BUB, II, Nr. 158, S. 89. Urkunde von 1275.

38 Untersucht wurden hierfür das Urkundenbuch der Stadt Basel (BUB) und Joseph Trouillat, *Monuments de l'histoire de l'ancien évêché de Bâle*, Porrentruy 1854.

39 StABS, HGB, Privaturkunde vom 7. Dezember 1426. Siehe Anm. 24.

40 Die Möglichkeit, die Günter Mattern in Erwägung zieht, das Wappen der Familie «Frei» zuzuschreiben, scheint mir in diesem Zusammenhang eher unwahrscheinlich. Mattern, Wappenbalken (Anm. 4), S. 9 und 11.

41 Der «Hintere Bärenfelserhof», erstmals 1374 urkundlich erwähnt, wurde 1956 abgerissen. JbAB 1988, S. 85. Der Wandtäfer, von dem sich nur noch die Bekrönungsbretter erhalten haben, befand sich im ersten Obergeschoss im östlichen Teil des Hauses und stammt aus dem 15. Jahrhundert. Basler Volksblatt, Juli, 1970. Vgl. auch: Das Bürgerhaus im Kanton Basel-Stadt, (Das Bürgerhaus in der Schweiz, 17), Bde. 1–3, Basel 1926, Bd. 1, S. XXI.

42 Die dendrochronologischen Untersuchungen wurden im Dezember 1996 von Burghard Lohrum, Ettenheimmünster, Deutschland, durchgeführt. Basler Denkmalpflege, Bauakten, 1996/01, Nadelberg 6.

43 StABS, HGB, Nadelberg 6/8. Schultheissenurkunde vom 12. August 1376.

44 Das Wappen der Karger setzt sich aus zwei gelben Streifen auf blauem Hintergrund mit drei Sternen zusammen.

45 StABS, HGB, Nadelberg 6/8. Ratsurkunde vom 12. November 1399.

46 Liste der dendrochronologischen Analysen der Holzbalken im Hinterhaus:

A. Analysen durch Herbert Birett, 1966:

1. Hirnschnitt, Eiche, Deckenbalken im Erdgeschoss, Splintgrenze: 1249/50.

2. Hirnschnitt, Eiche, Deckenbalken im Keller II, ohne Splint: zu datieren wie Nr. 1.

3. Hirnschnitt, Eiche, Deckenbalken im Keller II, ohne Splint: zu datieren wie Nr. 1.

B. Analysen durch Burghard Lohrum, 1996, Vgl. Anm. 42.

47 [...] *Chunradus ad pulchram domum civis Basiliensis [...].* BUB II, Nr. 317, S. 179.

48 Diese Angaben stammen aus einem veröffentlichten Vortrag von Helmi Gasser. Vgl. Mitteilungsblatt der Sektion Basel der Schweizerischen Gesellschaft für Familienforschung. Basler Familienforscher, April 1971, Nr. 24. Auch: Basler Nachrichten vom 13./14. März 1971.

49 Walter Merz, Die Burgen des Sisgaus, Bde. 1–3, Aarau 1909, Bd. 1, S. 59.

50 Ebd.

51 KDM BS 5, S. 27.

52 StABS, Klosterarchive, Jahrzeitenbuch des St. Petersstift, B, 13.–16. Jahrhundert. Zitiert aus: Andreas Heusler, Verfassungsgeschichte der Stadt Basel im Mittelalter, Basel 1860, S. 142.

53 Dessen Herkunft aus dem Krämerstand liest sich im Wappen ab. Vgl. Abb. 14.

54 Heusler, Verfassungsgeschichte (Anm. 52), S. 142.

55 Ebd., S. 63–90.

56 BUB, II, Nr. 150, S. 84f. Urkunde von 1294.

57 BUB, II, Nr. 292, S. 162. Urkunde von 1280.

58 Den Urkunden zufolge legte er seine Zeugenschaft meist sogar als «Herr» Konrad Ludwig ab. BUB, I, Nr. 130, S. 69f. Urkunde von 1273. – BUB, II, Nr. 324, S. 188. Urkunde von 1280. – Ebd., Nr. 658, S. 368. Urkunde von 1289 etc.

59 Rudolf Wackernagel, Geschichte der Stadt Basel, Bde. 1–3, Basel 1907, Bd. 1, S. 94. Dies belegt ausserdem, dass sich in dieser Zeit die sozialen Abstufungen langsam verringern und die höhere Gesellschaft zunehmend eine neue heterogene Masse bildete, zusammengesetzt aus Edelleuten und Bürgern (*cives*). Aus diesen im 12. Jahrhundert auch die Dienstleute des Bischofs umfassenden *cives* heben sich in der folgenden Periode die *milites* erneut als eine durch die Ritterwürde höhere Stufe hervor, nicht aber als höherer Stand. Vgl. dazu Heusler, Verfassungsgeschichte (Anm. 52), S. 72. Zur ständischen und genealogischen Gliederung der Gesellschaft vgl. auch Werner Meyer, Der mittelalterliche Adel und seine Burgen im ehemaligen Fürstbistum Basel (140. Neujahrsblatt der GGG), Basel 1962, S. 32ff., und ders., Basel im Spätmittelalter, in: Georg Kreis / Beat von Wartburg

(Hrsg.), Basel – Geschichte einer städtischen Gesellschaft. Basel 2000, S. 38–77, hier: S. 42–44.

60 Wilhelm Richard Staehelin beschreibt das Wappen als *geteilt von Weiss mit wachsender roter Lilie und von Blau*. W. R. Staehelin, Wappenbuch der Stadt Basel, 1. Teil, 1. Folge, Basel 1917, Tafel 159.

61 BUB, II, Nr. 317, S. 179. Urkunde von 1280.

62 Ebd., Nr. 240, S. 130f. Urkunde von 1295.

63 Vgl. dazu Heusler, Verfassungsgeschichte (Anm. 52), S. 67. Die Bürger waren hauptsächlich reiche Grundbesitzer aus dem Stande der Kaufleute sowie bischöfliche Amtsträger und machten etwa 10–15 Prozent der Bevölkerung Basels aus. Vgl. Werner Meyer, Basel im 13. Jahrhundert, in: Das ritterliche Basel. Zum 700. Todestag Konrads von Würzburg. Katalog zur Ausstellung im Stadt- und Münstermuseum Basel, Basel 1987, S. 23–30, hier: S. 25, und ders., Stadt- und Landschaftsbild, in: ebd., S. 119–121, hier: S. 120.

64 Die heute vollständig verschwundene Anlage stand einst über der elsässischen Ortschaft Guebreschwihr (Haut-Rhin, ar. Guebwiller, c. Rouffach). Daniel Grütter, Die Burgruine Hertenberg, in: Aus der Geschichte von Herten/Rheinfelden. Flurnamen Hertenberg und Rote Höhle, Rheinfelder Geschichtsblätter 9, Rheinfelden/Baden 1999, S. 123–128, hier: S. 128.

65 In den folgenden Kapiteln wird die Auftraggeberfamilie der Einfachheit halber *von Hertenberg* genannt.

66 Heusler, Verfassungsgeschichte (Anm. 52), S. 142.

67 Zusammen mit zwei anderen Bürgern liess er dem Bischof 1283 eine Summe von 600 Pfund Silbergeld. Vgl. Trouillat, Monuments de l'histoire, Bd. 2, Nr. 287 (Anm. 38), S. 378.

68 Merz, Burgen des Sisgaus (Anm. 49), S. 59.

69 Zum Amt des Brotmeisters vgl. Heusler, Verfassungsgeschichte (Anm. 52), S. 84ff.

70 Ebd., S. 59.

71 Ebd.

72 Bürgerhäuser (Anm. 41), S. XXVII. 1426 teilen sich die Brüder Hans und Dietrich Sürlin die Liegenschaft, die sie von ihrer Mutter geerbt haben. So erhält Dietrich Sürlin die hinteren zwei Drittel der Wohnstätte, während Hans Sürlin das «vordere Schöne Haus» erhält. StABS, HGB, Privaturkunde vom 7. Dezember 1426. Siehe Anm. 24.

73 StABS, HGB, Schultheissenurkunde vom 12. August 1376.

74 1456 wird das «cline schöne Hus» erstmals erwähnt. Es liegt am Nadelberg zwischen Nr. 6 und Nr. 10. StABS, HGB, Nadelberg, Theil von 8, Vorderhaus. 1456, Mittw. vor Pfingsten. Staatsarchiv Liestal, Nr. 422. Sein Garten, an den noch heute die Türinschrift «zum kleinen Schönen Haus» am Nadelberg 15 erinnert, befand sich auf der anderen Strassenseite

gegenüber vom heutigen «Schönen Hof» (Nadelberg 8). StABS, HGB, Nadelberg, Theil von 8, Vorderhaus, 1466, Frönungen und Verbote. StABS, Gerichts Archiv E.

75 Bürgerhäuser (Anm. 41), S. XXVI.

76 StABS, HGB, Privaturkunde vom 7. Dezember 1426. Siehe Anm. 24.

77 1539 z.B. geht die Liegenschaft an den Buchdrucker Johannes Oporin (Hans Herbst) weiter. Basler Nachrichten, 13./14. März 1971.

78 Laut Stefan Hess kaufte sich Wettstein das «Schöne Haus» als Vorsorge für seine Nachkommen. Vgl. Stefan Hess, Johann Rudolf Wettsteins Immobilienbesitz. Sicherung oder Mehrung des Vermögens?, in: Wettstein – Die Schweiz und Europa 1648, Ausstellungskatalog, Historisches Museum Basel, Basel 1998, S. 126–131.

79 Murbach, Die seltsame Welt im «Schönen Haus» (Anm. 3), S. 24. – Fritz Lauber/Ernst Murbach, Das älteste erhaltene Wohnhaus der Stadt Basel, in: Unsere Kunstdenkmäler 17, 1966, S. 142–148, hier: S. 165. – Mattern, Wappenbalken (Anm. 4), S. 3.

80 Vgl. JbAB 1988, S. 72.

81 Aufgrund seiner massiven Bauweise hat es das Erdbeben in seiner vollen Grösse überstanden.

82 Dendrochronologische Untersuchungen der Dachbalken des «Zerkindenhofes» ergaben ebenfalls ein Fälldatum um 1270. Der «Zerkindenhof» war einst Teil eines Doppelwohnhauses. Vgl. dazu Helmi Gasser, Ein Basler Doppelwohnhaus aus der Zeit um 1300. Zerkinden- und Griebenhof, Nadelberg 10 und 12, in: Basler Nachrichten, Sonderblatt, 5. Juni 1966, Nr. 231, S. 23–24.

83 Ein vergleichbares Dach besitzt auch der «Seidenhof» (Blumenrain 34). Es stammt von 1361. Weitere Beispiele sind bislang nicht überliefert.

84 Pfettendächer sind bei Reihenhäusern von Vorteil, da diese traufständig zur Strasse stehen und so die Länge der jeweiligen Pfettenhölzer nur der Breite des Baukörpers entsprechen muss. Diese Information entstammt einem Gespräch mit Bernard Jaggi.

85 Vgl. Daniel Reicke, Der Keller des «Marthastifts» in Basel, ein Warenlager des 13. Jahrhunderts, in: Bauforschung und Archäologie. Stadt- und Siedlungsentwicklung im Spiegel der Baustrukturen, hrsg. v. Dirk Schumann, Berlin 2000, S. 114–130.

86 Die seit 1875 «Marthastift» genannte Liegenschaft hiess ursprünglich «zum grossen Keller» und wurde unter dieser Bezeichnung 1294 erstmals urkundlich erwähnt. Ebd., S. 114.

87 Vgl. das westlichste Fenster an der Langhaus-südseite von St. Peter, welches um 1350 datiert, oder diejenigen des Chors von St. Alban. Einem Bericht der Visitatoren von Cluny zufolge wurde dieser um ca. 1270/80 erbaut. Zu St. Alban vgl. KDM BS 3, S. 42–140. Zu St. Peter vgl. KDM BS 5, S. 3–201.

88 Das «Marthastift» wird 1294 im Besitz von Irmentrud (I) erwähnt, Schwester des Erbauers des «Schönen Hauses», Konrad von Hertenberg, und Gattin des Ritters Heinrich Zerkinden, des möglichen Erbauers des «Zerkindenhofs». Der «Zerkindenhof» kann auch von dessen Neffen – Nikolaus Zerkinden – in Auftrag gegeben worden sein, da die Balkenmalereien seiner Gattin Wappen tragen. Vgl. dazu Lauber/Murbach, Das älteste Wohnhaus (Anm. 79), S. 144. Es fällt auf, dass die erhaltenen Bauten, die sich dieser besonderen und neuen Sprache bedienen, alle zum Besitz der verschwägerten Familien Zerkinden und von Hertenberg gehören.

2. Kapitel

89 In der östlichen Saalhälfte befinden sich 10 unbemalte Balken.

90 Die Numerierung der Balken verläuft von Osten nach Westen, die der Bildfelder von Süden nach Norden.

91 Der fünfte Balken ist von der Hälfte weg zum nördlichen Balkenkopf hin verschalt.

92 Laut Aussagen des Restaurators befand sich einst ein Unterzug unter den Balken, welcher diese Ornamentfolge unterbrach. Bei den Restaurierungen von 1966–1970 wurden die Malereien an den Balkenunterseiten auf die gesamte Länge ergänzt.

93 Murbach, Die seltsame Welt im «Schönen Haus» (Anm. 3), S. 25.

94 Zur Identifizierung dieser Wappen vgl. Matern, Wappenbalken (Anm. 4), S. 4, 8ff.

95 Ein schriftlicher Restaurierungsbericht zu den Arbeiten von 1966–1970 liegt nicht vor.

96 Dies sei auch aufgrund der ca. 8 mm breiten Risse, die vor der Bemalung zugespachtelt wurden, zu erkennen.

97 In den zeitgenössischen Dekorationen von Zürcher Profanbauten wurden dieselben Farben verwendet. Vgl. Gutscher-Schmid, Repräsentationsräume (Anm. 6), S. 112.

98 Die reichdekorierten balkenähnlichen Stuckdecken, die man in jener Zeit in Zürich findet, fehlen in Basel. Vgl. Wyss, Bemalte Täferdecken in Basel (Anm. 2), S. 13.

99 Der Gipsverputz könnte analog zu den Weisskalkungen auch zur Aufhellung des Raumes gedient haben. Gutscher-Schmid, Repräsentationsräume (Anm. 6), S. 114.

100 Man vergleiche die unterschiedlichen Zustände der Balkenmalereien im Erd- und ersten Obergeschoss des «Schönen Hauses», die von den unterschiedlichen Gipsdecken herrühren.

101 Durch Mörtelvergleiche konnte eine Geländeerhöhung nachgewiesen werden. Insofern ist anzunehmen, dass der heutige Keller einst auf Erdge-

schossebene lag. Akten der Bauuntersuchung im Archiv der Basler Denkmalpflege, Martingasse 13.

102 Die Beweise hierfür sind ebenfalls den Bauuntersuchungen der Denkmalpflege zu entnehmen.

103 Fritz Lauber, Der restaurierte «Zerkindenhof» am Nadelberg in Basel, in: Unsere Kunstdenkmäler 17, 1966, Nr. 4, S. 142–148, hier: S. 144.

104 Dies gilt für die vier westlichen Balken. Der östlichste bemalte Balken ist an seiner Unterseite mit heute kaum mehr erkennbaren Rosen geschmückt.

105 Dies relativiert sich insofern, als sich von den Malereien im «Zerkindenhof» nur die untersten Mal-schichten erhalten haben.

106 Vgl. Felix Wyss / Jürg Hanser / Dölf Wild, Das Haus «Zum Spiegel» in Zürich. Barocke Wohnkultur in einem mittelalterlichen Haus. Spiegelgasse 2, Müstergasse 24, Napfgasse 3 und 5. Baugeschichtliche Untersuchungen anlässlich Umbau und Renovation 1987–1996, in: Zürcher Denkmalpflege, Zürich 1997, S. 43–53.

107 Vgl. Schneider/Hanser, Wandmalereien im Alten Zürich (Anm. 6), S. 37. Auch: Peter Fässler / D. Nievergelt / Jürg Schneider / Jürg Hanser, Obere Zäune 19 / Napfgasse 8. «Zum blauen Himmel», in: Zürcher Denkmalpflege 1980–1984, Zürich 1984, S. 159–162.

108 Enrica Cozzi, Tavolette da soffitto tardogotiche di soggetto cavalleresco a Pordenone, in: Gianluca Ficcadori / Maurizio Grattoni d'Arcano (Hrsg.), «In domo habitationis»: l'arredo in Friuli nel tardo medioevo, Venezia 1996, S. 78–83. – Dies., Per la diffusione di temi cavallereschi e profani nella pittura tardogotica. Breve viaggio nelle Venezie tra scoperte e restauri recenti, in: Le stanze di Artù. Gli Affreschi di Frugarolo e l'immaginario cavalleresco nell'autunno del Medioevo, hrsg. v. Enrico Castelnuovo, Milano 1999, S. 111–127 und 177–179. Zu den Deckenmalereien in Palermo vgl. Ferdinando Bologna, Il soffitto della sala magna allo Steri di Palermo, Palermo 1975, Neudruck 2002.

109 Pierre Garrigou Grandchamp / Jean-Denis Salvègue, Les décors peints dans les maisons de Cluny XIIe–IXVe siècles. Ausstellungskatalog, Mâcon 1999, S. 21.

110 Zur bemalten Balkendecke in Fréjus vgl. Collette Dumas / Georges Puchal, L'imagier de Fréjus: les plafonds du cloître de la cathédrale, Paris 2001.

111 Hans-Rudolf Meier, Dekorationssysteme profaner Raumausstattungen im ausgehenden Mittelalter, in: Eckart Conrad Lutz / Johanna Thali / René Weizel (Hrsg.), Literatur und Wandmalerei II: Konventionalität und Konversation, Freiburger Colloquium 2001 (im Druck).

112 Ebd. Zur sakralen Raumausstattung vgl. Jürgen Michler, Gotische Ausmalungssysteme am Bodensee, in: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in

Baden-Württemberg 23, 1986, S. 32–57, und Konrad Escher, Untersuchungen zur Geschichte in der Schweiz vom IX. bis zum Anfang des XVI. Jahrhunderts, Strassburg 1906, S. 3–43.

113 Diese Dekorationssysteme sind strukturell durchaus mit kirchlichen zu vergleichen. Vgl. zum Beispiel die Rupertikapelle auf Burg Petersberg in Österreich. Dazu: Martin Bitschnau / Gerhard Seebach, Die profanen Bau- und Kunstdenkmäler der Stadt Friesach 51, Wien 1991, S. 117, Abb. 83a. Cord Meckseper spricht von einer von unten nach oben verlaufenden Steigerung von eher narrativ-szenischen zu statisch-symbolhaften Darstellungen wie Wappenreihen. Vgl. Meckseper, Wandmalerei im funktionalen Zusammenhang (Anm. 7), S. 268.

114 Gutscher-Schmid, Repräsentationsräume (Anm. 6), S. 81.

115 Ebd., S. 82.

116 Meckseper, Wandmalerei im funktionalen Zusammenhang (Anm. 7), S. 268.

117 Ebd., S. 258.

118 Zitiert aus: Michler, Gotische Ausmalungssysteme (Anm. 112), S. 43.

119 Gutscher-Schmid, Repräsentationsräume (Anm. 6), S. 88f. Schon Viollet-le-Duc legte einen Katalog von Quadrierungen vor. Vgl. Abb. 48.

120 Diese Bezeichnung wurde erstmals von Albert Knoepfli im Zusammenhang mit mittelalterlicher profaner Innenausstattung verwendet. Vgl. Albert Knoepfli, Farbillusionistische Werkstoffe, in: Palette, Heft 34, 1970, S. 18–45, hier S. 19. Die Bedeutung des *opus sectile*-Begriffes wird dann von Charlotte Gutscher-Schmid abgeändert, indem sie den Begriff auf die Quadrierung an und für sich ausweitet und nicht mehr nur die Motivik beziehungsweise die Ornamentierung der Quader meint. In diesem Sinne ist die Verwendung des Begriffes irreführend. Vgl. Gutscher-Schmid, Repräsentationsräume (Anm. 6), S. 88.

121 Als weitere Beispiele wären die um 1320 datierten Wandmalereien im Schloss Brandis (Maienfeld, GR) zu nennen sowie diejenigen des Hinteren Schlosses Hallwyl, welche ins erste Drittel des 14. Jahrhunderts datieren. Im ersten Obergeschoss des Palas wurden 2001 ausserdem Balkenmalereien entdeckt, die neben Ranken auch Wappen aufweisen. Für diesen Hinweis danke ich Hans-Rudolf Meier. Zur heraldischen Ausstattung dieses Raumes vgl. Peter Niederhäuser, Ein heraldisches Denkmal als Zeugnis von Familienpolitik? Der Wappenfries auf Schloss Hallwyl, in: Heraldik 3/4, 2003, S. 4–18 (im Druck). Ich erhielt freundlicherweise Einsicht in dieses noch nicht publizierte Skript.

122 Vgl. Gutscher-Schmid / Reicke, Wandmalereien am Heuberg 20 (Anm. 5), S. 3. Im ersten Obergeschoss dieses Hauses kam ein Wappenfries zum

Vorschein. Interessanterweise finden sich vier der dort identifizierten Wappen im «Schönen Haus» wieder: dasjenige der Rotberg, der Tittensheim und der vom Turm am Wappenbalken im ersten Obergeschoss, das Wappen der von Hall an der Wandpartie zwischen zwei Balkenköpfen im Erdgeschosssaal. Auch mit den zer Sunnen, deren Familie ebenfalls im Wappenfries vertreten ist, bestehen Beziehungen zum «Schönen Haus»: Hug zer Sunnen war der eine der beiden Bürger, mit welchen Konrad von Hertenberg dem Bischof Heinrich von Isny die grosse Geldsumme geliehen hatte. Vgl. Anm. 67. Jedenfalls sind alle identifizierten Familien in Basel im späten 13. Jahrhundert vertreten.

123 Die Malereien an der Südwand werden um zehn Jahre älter geschätzt als diejenigen an der Nordwand. Vgl. Gutscher-Schmid / Reicke, Wandmalereien am Heuberg 20 (Anm. 5), S. 25.

124 Dabei kommt auch dem im ersten Obergeschoss als Unterzug angebrachten Wappenbalken eine bedeutende Rolle zu.

125 Martin Hoernes, Der Kamin im Garel-Zimmer von Burg Runkelstein, in: Schloss Runkelstein. Die Bilderburg. Ausstellungskatalog, Bozen 2000, S. 379f.

3. Kapitel

126 Die Titelüberschrift ist ein Zitat aus Konrad von Würzburgs «Trojanerkrieg», das im 4. Kapitel erläutert werden soll.

127 Vgl. Murbach, Die seltsame Welt im «Schönen Haus» (Anm. 3), S. 29. Ein stilistisch ähnlicher Vergleich zu den Tierkreiszeichen wäre folgendes Blatt des Walling-Missale: St. Florian, Stiftsbibliothek, cod. III, 221 A, fol. 1v. (um 1310). Vgl. Gerhard Schmidt, Die Malerschule von St. Florian. Beiträge zur süddeutschen Malerei zu Ende des 13. und 14. Jahrhunderts, Graz 1962, Tafel 19.

128 Interessant scheint mir der Hinweis, dass unter den vorhandenen Symbolen des Zodiakus ausschliesslich Tiere Einzug in die Bildergalerie im «Schönen Haus» fanden. Es fehlt einzig der Skorpion. Natürlich ist bei solchen Annahmen insofern Vorsicht geboten, als nur der heutige Bestand an Felderinhaltungen interpretiert werden kann, doch ist die Wahrscheinlichkeit, dass sich die übrigen Symbole des Tierkreises gerade in den 15 leeren (vom Restaurator rekonstruierten) Feldern befanden, relativ gering.

129 Vgl. Engelberg Kirschbau / Wolfgang Braunsfeld, Lexikon der christlichen Ikonographie, Rom 1994.

130 Jürgen Michler erwähnt Wappenzonen auch für Dekorationssysteme im sakralen Bereich. Vgl. zum Beispiel die Dominikanerkirche in Konstanz, wo die Wappen in der Zone zwischen Arkaden und Obergaden angebracht sind. Michler, Gotische Ausmalungssysteme (Anm. 112), S. 37.

131 *Mirabilia uero dicimus que nostre cognitioni non subiacent, etiam cum sunt naturalia; sed et mirabilia constituit ignorantia reddende rationis quare sic sit.* Gervase of Tilbury, *Otia Imperialia. Recreation for an emperor*, Book III, hrsg. und übers. v. S. E. Banks und J. W. Binns, Oxford 2002, S. 558.

132 Ich beziehe mich im Folgenden auf die Zusammenfassung in Rudolf Wittkower, *Die Wunder des Ostens: Ein Beitrag zur Geschichte der Ungeheuer*, in: *Allegorie und der Wandel der Symbole in Antike und Renaissance*, Köln 1984, S. 87–150.

133 *Sed si homines sunt, de quibus illa mira conscripta sunt, quid si propterea Deus voluit etiam nonnullas gentes ita creare, ne in his monstris, quae apud nos oportet ex hominibus nasci, eus sapientiam qua naturam fingit humanam velut artem cuiuspiam minus perfecti opificis putaremus errasse? [...] Aut illa quae talia de quibusdam gentibus scripta sunt, omnino nulla sunt; aut si sunt, homines non sunt; aut ex Adam sunt, si homines sunt.* Vgl. Saint Augustine, *The city of God against the Pagans*, Book XVI, Chapter 8, hrsg. und übers. v. Eva Matthews Sanford und William McAllen Green, Cambridge, Mass. 1965, S. 48.

134 Heinrich Schmidt, *Die vergessene Bildersprache christlicher Kunst*, München 1981, S. 16.

135 Otto Seel, *Der Physiologus*, Zürich/München 1960.

136 L. A. J. R. Houwen, *Bestiarien*, in: Werner Wunderlich / Ulrich Müller (Hrsg.), *Dämonen, Monster, Fabelwesen*, St. Gallen 1999, S. 59–76, hier: S. 60. Die Gruppeneinteilung der Bestiarien geht zurück auf M. R. James, *The Bestiary*, Oxford 1926, S. 726.

137 Es ist belegt, dass viele Bestiarien besonders vor 1400 in Klöstern und Bruderschaften produziert und aufbewahrt wurden. Houwen, *Bestiarien* (Anm. 136), S. 59, Anm. 5.

138 Murbach, *Die seltsame Welt im «Schönen Haus»* (Anm. 3), S. 29. Über die Tierwelt der *mappae mundi* vgl. Margriet Hoogvliet, *Hic nulli habitant propter leones et ursos et pardes et tigrides*. Die Zoologie der *mappae mundi*, in: Müller/Wunderlich, *Dämonen, Monster, Fabelwesen* (Anm. 136), S. 89–102. Jeanne Fox-Friedman, *Sacre and Secular: Modena Cathedral and Monumental World Maps*, in: *Arte medievale* 10, 1996, S. 39–55.

139 Die Hereford-Karte misst 162,6 × 134,6 cm, entstand zwischen 1277–89 und befindet sich in der Kathedrale in Hereford, die Vercelli-Karte misst 84 × 72 cm, entstand um 1300 und befindet sich im Archivio Capitolare in Vercelli. Hoogvliet, *Hic nulli habitant* (Anm. 138), S. 91f. Die Ebstorfer-Karte misst 356 × 358 cm und soll aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts stammen. Vgl. Konrad Miller, *mappae mundi: Die ältesten Weltkarten*, 6 Bde., Stuttgart 1896, Bd. 5. – Hoogvliet, *Hic nulli habitant* (Anm. 138), S. 92. – Jürgen Wilke, *Die Ebstorfer Weltkarte*. Textband,

Tafelband (Veröffentlichungen des Instituts für historische Landesforschung der Universität Göttingen 39), Bielefeld 2001.

140 Drei Kontinente sind bekannt. Diese werden auf der kreisförmigen Weltscheibe in schematischer Weise durch ein T-förmiges Gewässersystem voneinander getrennt – man spricht deshalb auch von T-in-O-Karten –, so dass die obere Hälfte «Asia» darstellt, die linke Seite der unteren Hälfte «Europa» und die rechte Seite «Africa» zeigt. Daneben existieren noch andere Typen mittelalterlicher *mappae mundi*, doch weisen hauptsächlich nur die grossformatigen Kreiskarten Tiere und fremde Völker auf. Hoogvliet, *Hic nulli habitant* (Anm. 138), S. 89.

141 Auch Einfüssler, *Monopode* oder Fusssschattner genannt.

142 Die «Naturkunde» des C. Plinius Secundus d.Ä., 77 n.Chr. beendet, war eine der Hauptquellen der mittelalterlichen Lehre über diese fremden Wesen.

143 John Block Friedman, *The Plinian Races*, in: *The Monstrous Races in Medieval Art and Thought*, Cambridge, Mass. 1981, S. 5–36, hier: S. 18f. – Heinz Mode, *Fabeltiere und Dämonen in der Kunst. Die phantastische Welt der Mischwesen*, Leipzig 1973, S. 263. Ein Skiapode befindet sich am Basler Münster auf einem Kapitell an der Aussenfassade des Chorumgangs.

144 Auch *Amyctyrae* genannt.

145 Friedman, *The Plinian Races* (Anm. 143), S. 9f. – Mode, *Fabeltiere und Dämonen* (Anm. 143), S. 255. – Claude Lecouteux, *Les Monstres dans la Pensée médiévale européenne. Essai de Présentation. Cultures et Civilisations Médiévales X*, Paris 1993, S. 159.

146 Nach Claude Lecouteux sind die Begriffe Acephalen und Blemmyer weitere Synonyme für die Kopffüssler, beziehungsweise sei Blemmyer die lateinische Übersetzung von Acephalen. Jeanne Fox-Friedman ist anderer Meinung. Auch Werner Wunderlich führt die beiden Völker getrennt voneinander auf. Vgl. Lecouteux (Anm. 145), S. 159. – Jeanne Fox-Friedman, *Sacre and Secular* (Anm. 138), S. 39–55, hier S. 46. – Müller / Wunderlich, *Dämonen, Monster, Fabelwesen* (Anm. 136), S. 659 und 662. Der Kopffüssler wird nebst Grosslippler und *Skiapode* auch von Murbach erwähnt. Vgl. Murbach, *Die seltsame Welt im «Schönen Haus»* (Anm. 3), S. 28.

147 Friedman, *The Plinian Races* (Anm. 143), S. 12. – Mode, *Fabeltiere und Dämonen* (Anm. 143), S. 251. – Müller/Wunderlich, *Dämonen, Monster, Fabelwesen* (Anm. 136), S. 662.

148 *Bestiarium*, Sion College MS ARC L. 40 2 / L. 28, fol. 117v, in: Friedman, *The Plinian Races* (Anm. 143), S. 10, Abb. 2. – London, British Museum, Ms. Cottonianus Tiberianus B V, f 82rb, in: Lecouteux, *Les Monstres dans la Pensée médiévale* (Anm. 145), S. 158.

149 Auch *Efeminie* genannt.

150 C. Plinius Secundus d. Ä., Naturkunde. Anthropologie, Buch VIII, hrsg. und übers. v. Roderich König in Zusammenarbeit mit Gerhard Winkler, Darmstadt 1975, Sp. 85, S. 70.

151 Auch *Ichthyophagen* genannt.

152 Friedman, *The Plinian Races* (Anm. 143), S. 17. – Lecouteux, *Les Monstres dans la Pensée médiévale* (Anm. 145), S. 127, Abb. 162.

153 Vgl. Friedman, *The Plinian Races* (Anm. 143), S. 11.

154 Ebd., S. 18f., Abb. 10. – Müller/Wunderlich, Dämonen, Monster, Fabelwesen (Anm. 136), S. 674. – Mode, Fabeltiere und Dämonen (Anm. 143), S. 261.

155 Für weitere Abbildungen von *Panotiern* vgl. Wittkower, *Die Wunder des Ostens* (Anm. 132), S. 87, Abb. 68 (Panotierfamilie in westlichem Tympanon der Sainte-Marie-Madeleine in Vézelay, 12. Jahrhundert), und 102ff., Abb. 71–74 (Darstellungen aus Manuskripten des ausgehenden 12. Jahrhunderts).

156 Reiter mit Schwert oder Keule könnten auch auf den Turnei – eine weitere im späten 13. Jahrhundert bekannte Turnierart in Form einer Massenschlägerei – hinweisen. Vgl. Werner Meyer, *Ritterliche Fehden*, in: *Das ritterliche Basel. Zum 700. Todestag Konrads von Würzburg*. Katalog zur Ausstellung im Stadt- und Münstermuseum Basel, Basel 1987, S. 138f., hier: S. 139. Allgemein zum Turnier vgl. ders., *Der mittelalterliche Adel* (Anm. 59), S. 32–38, und ders., *Buhurt, Tjost, Turnei und Hochzeit. Ein Arbeitsbericht zur Geschichte des mittelalterlichen Turnierwesens*, in: *Stadion, Internationale Zeitschrift für die Geschichte des Sports* 18, 1992, S. 159–208.

157 Bezüglich ritterlicher Bewaffnung vgl. ders., *Ritterliche Fehden* (Anm. 156), S. 138f.

158 Ri 14,6.

159 Der sich den Geboten der Minne beugende Mann (Minnesklave) unterliegt der Frau, die als sündhaft-sexuelles oder dämonisches Wesen erscheint.

160 Der fast fünf Meter lange und 68 cm hohe Teppich ist zwischen 1320 und 1330 im Dominikanerinnenkloster Adelhausen entstanden. Von den elf Szenen zeigen acht die älteste so ausführliche Verbildlichung der Weiberlisten oder Minnesklaven. Vgl. dazu Leonie von Wilckens, *Die textilen Künste. Von der Spätantike bis um 1500*, München 1991, S. 216f. Minnesklavenreihen wie beim Malterer Teppich waren vor allem in der Textilkunst sehr beliebt. Vgl. dazu Norbert H. Ott, *Minne oder amor carnalis? Zur Funktion der Minnesklaven-Darstellungen in mittelalterlicher Kunst*, in: *Liebe in der deutschen Literatur des Mittelalters. St. Andrews-Colloquium 1985*, Jeffrey Ashcroft / Dietrich Huschenbett / William Henry Jackson (Hrsg.), Tübingen 1987, S. 107–125, hier: S. 113.

161 Ein anderes Beispiel, bei dem nur die Kampfszene und dennoch ein Verweis auf Minnesklaven

vorliegt, befindet sich auf einem Kapitell in der Kirche Saint-Pierre in Caen. Ebd., S. 121.

162 Dies steht natürlich im Widerspruch zu den eben skizzierten Figurengruppen, die ausschliesslich helfen sollten, einen Überblick über die zahlreichen Wesen zu erhalten.

163 Vgl. Beat Brenk, *Zur Programmatik der Kapitele im Kreuzgang von Monreale. Rhetorik der *varietas* als herrscherliches Anspruchsdenken*, in: Klaus Bergdolt / Giorgio Bonsanti (Hrsg.), *Opere e giorni. Studi su mille anni di arte europea*, Venedig 2001, S. 43–50.

164 Vgl. Murbach, *Die seltsame Welt im «Schönen Haus»* (Anm. 3), S. 23.

4. Kapitel

165 Zu vergleichen wäre dieser Ansatz mit dem Begriff der «Rezeptionsästhetik», welcher von Wolfgang Kemp erstmals für die Kunst des 19. Jahrhunderts angewandt wurde. Vgl. Wolfgang Kemp, *Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts*, München 1983. Der Begriff stammt aus der Literaturwissenschaft und gilt dort mittlerweile als gültige Methode. Für einen Überblick über Geschichte und Stand der Disziplin vgl. Hannelore Link, *Rezeptionsforschung*, Stuttgart/Berlin, 1980. Methodisch gesehen ist dieser Ansatz auch für die mittelalterliche Kunst anwendbar, da davon auszugehen ist, dass jedem Kunstwerk eine gewisse Wechselwirkung zwischen Gehalts- beziehungsweise Bedeutungsangebot und dem Erwartungshorizont des Rezipienten zuzuschreiben ist.

166 Gutscher-Schmid, *Repräsentationsräume* (Anm. 6), S. 113f.

167 Eine klare Unterscheidung zwischen Trinkstuben ist unbedingt notwendig. Einerseits existierten Trinkstuben im Sinne von Festsälen in eher privatem Rahmen, wie man das zum Beispiel im Falle des «Zerkindenhofs» annehmen dürfte, wo der Gastgeber hie und da einlud, andere, wie zum Beispiel «zum Seufzen» (Stadthausgasse 10), oder «zur Mücke» (Schlüsselberg 14), waren offizieller Versammlungsort der Basler Adelsgesellschaften. Vgl. dazu Valentin Löttscher, *Trinkstube der Ritter*, in: *Basler Jahrbuch* 1958, S. 93ff. Auch: Meyer, Psitticher und Sterner (Anm. 10), S. 13.

168 Gutscher-Schmid, *Repräsentationsräume* (Anm. 6), S. 114.

169 Künftige Verwendungen des Begriffes «ritterlich-höfische Kultur» sollen diese Differenzierung stets implizieren, da der Terminus an sich unpräzise ist und «eher fiktive Stereotypen als historische Gruppen benennt». Zitiert aus: Anne-Marie Bonnet, Rodenegg und Schmalkalden. Untersuchungen zur Illustration einer ritterlich-höfischen Erzählung und zur Entste-

hung profaner Epenillustration in den ersten Jahrzehnten des 13. Jahrhunderts, München 1986, S. 140, Anm. 19.

170 Vgl. dazu Albrecht Classen, Gargoyles – Wasserspeier. Phantasieprodukte des Mittelalters, in: Müller/Wunderlich, Dämonen, Monster, Fabelwesen (Anm. 136), S. 127–134.

171 Vgl. dazu Ellen J. Beer, Les vitraux du Moyen Age de la cathédrale, in: dies., La Cathédrale de Lausanne, Bern 1975.

172 Vgl. dazu Hiltrud Kier, Der mittelalterliche Schmuckfussboden unter besonderer Berücksichtigung des Rheinlandes, Diss., Düsseldorf 1970.

173 Als Beispiel für Apsismalereien mit Monsterdarstellungen vgl. die Sockelzone der Apsiswand in Tramin, Sankt Jakob in Kastellaz (frühes 13. Jahrhundert). Abgebildet in: Hilde Claussen, Einige Bemerkungen zu den drei sogenannten Nereiden und der vogelfüssigen Sirene in den Deckenbildern der Kirche zu Zillis, in: Christine Bläuer-Böhm / Hans Rutishauser / Marc Antony Nay, Die romanische Bilderdecke der Kirche St. Martin in Zillis. Grundlagen zur Konservierung und Pflege, Bern 1997, S. 315, Abb. 8.

174 Zur Deutung der Monsterdarstellungen im sakralen Bereich vgl. Peter Dinzelbacher, Monster und Dämonen am Kirchenbau, in: Müller / Wunderlich, Dämonen, Monster, Fabelwesen (Anm. 136), S. 103–126.

175 Vgl. Bläuer-Böhm/Rutishauser/Nay, Die romanische Bilderdecke (Anm. 173), S. 243–254.

176 Fraglich bleibt, ob auch die Deckenmalereien von Metz in diesem dreidimensionalen Sinne zu verstehen sind. Diese beiden bemalten Holzdecken stammen der Literatur zufolge von 1220 und befanden sich einst in zwei Räumen im Erdgeschoss eines Gebäudes an der Ponceletstrasse, welches 1738 als Sitz des Kapitels der Kathedrale von Metz erwähnt war. Da sie heute nur noch fragmentarisch erhalten sind und auch nicht bekannt ist, in welchem Rahmen sie erschaffen wurden – Wilhelm Schmitz spricht auch von der Möglichkeit der Innenausstattung eines Patrizierhauses –, wird die Deutung der dargestellten Monster erschwert, da sich wie bei den Balkenmalereien des «Schönen Hauses» kein Programm feststellen lässt. Wilhelm Schmitz, Die bemalten romanischen Holzdecken im Museum zu Metz, in: Zeitschrift für christliche Kunst 10, 1897, S. 98–102, hier: S. 98.

177 1. Kor 5, 12.

178 Zur Skulptur des Basler Münsters vgl. Dorothea Schwinn-Schürmann, Skulpturen des Basler Münsters, Museum Kleines Klingental, Ausstellungsführer 1, Basel 1998.

179 Monika Zutter, Studien zum Chorgestühl des Basler Münsters, Lizentiatsarbeit am Kunsthistorischen Seminar der Universität Basel 1998, S. 64, und dies., Das mittelalterliche Chorgestühl (Reihe Basler

Münster), Basel 2000. Ich erhielt freundlicherweise Einsicht in die Lizentiatsarbeit.

180 Als einziger nicht vollständiger Zyklus erscheint der Tierkreis. Es ist jedoch anzunehmen, dass auch dieser einst vollständig erhalten war. Zeichnungen von Emanuel Büchel aus dem 18. Jahrhundert überliefern weitere, heute nicht mehr erhaltene Tierkreiszeichen. Vgl. Zutter, Studien zum Chorgestühl (Anm. 179), S. 39 und 45.

182 Zum Diskurs profan-sakral vgl. Bonnet, Rodegno und Schmalkalden (Anm. 169), S. 7ff., und Saurma-Jeltsch, Profan oder Sakral? (Anm. 7), S. 283–328.

183 Vgl. Murbach, Die seltsame Welt im «Schönen Haus» (Anm. 3), S. 26ff.

184 Irmgard Kratzsch / Johanna Flemming, Über die Eigenschaften der Dinge. Die Enzyklopädie des Bartholomäus Anglicus in einer illuminierten französischen Handschrift der Universitätsbibliothek der Friedrich-Schiller-Universität Jena, Jena 1982.

185 Der Begriff «Drolierie» stammt aus dem 20. Jahrhundert und steht für scherzhaft-humorvolle, teilweise groteske Darstellungen von Tieren und Menschen. Vgl. Christine Jakobi-Mirwald, Buchmalerei. Ihre Terminologie in der Kunstgeschichte, Berlin 1991, S. 54 und 67. – Michael Camille, Image on the Edge. The Margins of Medieval Art, London 1992.

186 Engelberg, Stiftsbibliothek, Cod. 60, Psalterium, 2. Viertel 14. Jahrhundert. Herkunft: Benediktinerinnenkloster St. Andreas zu Engelberg. Aus: Beer, Les vitraux du Moyen Age (Anm. 171), S. 75.

187 Ebd., S. 77.

188 Vgl. Jürg Tauber, Herd und Ofen im Mittelalter (Schweizer Beiträge zur Kulturgeschichte und Archäologie des Mittelalters), Olten 1980, S. 55–164.

189 Die Baukeramik des Zisterzienserklosters erlebte von 1250 bis 1280 eine verhältnismässig kurze Blüte. Die ausschliesslich von Mönchen produzierten Backsteine, Bodenfliesen und Ofenkacheln dienten dem Bau der neuen Abteianlage, weiteren Klostererweiterungen und befreundeten Städten, Burgen und Kirchen. Zur Herstellungsweise der Bodenfliesen vgl. Lukas Wenger, Neue St.-Urban-Backsteine nach altem Vorbild, in: Jahrbuch des Obergeraargaus 41, 1998, S. 225–244. – Rudolf Schnyder, Die Baukeramik und der mittelalterliche Backsteinbau des Zisterzienserklosters St. Urban, Bern 1958, S. 9f. Vgl. Murbach, Die seltsame Welt im «Schönen Haus» (Anm. 3), S. 32.

190 Ebd., S. 31. In Cîteaux (südlich von Dijon) befand sich das Generalkapitel des Zisterzienserordens, dem auch das Kloster St. Urban angehörte. Damit erklären sich die stilistischen Ähnlichkeiten. Vgl. Wenger, St.-Urban-Backsteine (Anm. 189), S. 239f.

191 Ob es sich dabei mehrheitlich um sakrale Textilien handelt, konnte aber im Rahmen dieser Arbeit nicht untersucht werden.

192 Für weitere Beispiele vgl. von Wilckens, Die textilen Künste (Anm. 160).

193 Saurma-Jeltsch, Profan oder Sakral? (Anm. 7), S. 288.

194 Meyer, Psitticher und Sterner (Anm. 10), S. 18f. Nebst Fasnachts- und Pfingstfeiertagen fanden die Turniere auch regelmässig am 8. September statt. An diesem Tag feierte der Adel den Geburtstag Marias als Stadt- und Münsterpatronin. Die Turnierfreudigkeit der Basler Ritterschaft wird auch im «Lob der rheinischen Städte», einem wohl im frühen 13. Jahrhundert entstandenen Preisgedicht auf Basel, gerühmt. Vgl. Werner Meyer, Das «Lob der Rheinischen Städte» – ein Preisgedicht auf Basel aus dem 13. Jahrhundert, in: Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde 73, 1973, S. 23–55.

195 Vgl. Percy E. Schramm, Herrschaftszeichen und Staatssymbolik. Beiträge zu ihrer Geschichte vom dritten bis zum sechzehnten Jahrhundert, Bd. III, Stuttgart 1956, S. 967, und Lieselotte Stamm, Der «heraldische Stil»: Ein Idiom der Kunst am Ober- und Hochrhein im 14. Jahrhundert, in: Revue d'Alsace 107, 1981, S. 37–54, hier: S. 38.

196 Gutscher-Schmid, Repräsentationsräume (Anm. 6), S. 83.

197 Andernfalls könnte es sich beim «Fischadler» auch um die Darstellung eines fliegenden Fisches handeln.

198 Auch Murbach erwähnt den Dichter. Vgl. Murbach, Die seltsame Welt im «Schönen Haus» (Anm. 3), S. 32.

199 Eine einzige Urkunde vom 29.11.1295 erwähnt die vornehme Adresse auf dem Münsterhügel. Vgl. BUB III, 129, Nr. 238. Der Tod Konrads von Würzburg wurde in den Colmarer und Strassburger Annalen im Jahre 1287 verzeichnet. Heinz Rupp, Konrad von Würzburg, in: Das ritterliche Basel. Zum 700. Todestag Konrads von Würzburg. Katalog zur Ausstellung im Stadt- und Münstermuseum Basel, Basel 1987, S. 32.

200 Vgl. Meyer, Basel im 13. Jahrhundert (Anm. 63), S. 29.

201 Rupp, Konrad von Würzburg (Anm. 199), S. 30.

202 Konrad von Würzburg: Der Trojanerkrieg, hrsg. v. Adelbert von Keller, Stuttgart 1858, V. 25000–25009. Dazu Elisabeth Lienert, Geschichte und Erzählen. Studien zu Konrads von Würzburg «Trojanerkrieg», Wiesbaden 1996.

203 Zitiert aus: Peter Dinzelbacher, Sachwörterbuch der Mediävistik, Stuttgart 1992, S. 358.

204 Vgl. Anm. 63.

205 Meyer, Stadt- und Landschaftsbild (Anm. 63), S. 120. Zum feudalen Lebensbild vgl. Meyer, Der mittelalterliche Adel (Anm. 59), S. 32–56.

206 Gutscher-Schmid, Repräsentationsräume (Anm. 6), S. 83. Vgl. auch Wackernagel, Geschichte der Stadt Basel (Anm. 59), S. 93f.

207 Gutscher-Schmid, Repräsentationsräume (Anm. 6), S. 83.

5. Kapitel

208 Zusammen mit den Schalern haben die Münch zwischen ca. 1250 und 1290 mindestens ein Dutzend Burgen gegründet. Vgl. Meyer, Stadt- und Landschaftsbild (Anm. 63), S. 121, und ders., Burgen von A–Z. Burgenlexikon der Regio, Basel 1981.

209 Vgl. dazu Saurma-Jeltsch, Profan oder Sakral? (Anm. 7), S. 286.

210 Die Biographie Niklaus Vintlers zeigt bezeichnende Parallelen zu derjenigen Konrads von Hertenberg auf. Vgl. René Wetzler, Quis dicet originis annos? Die Runkelsteiner Vintler – Konstruktion einer adligen Identität, in: Schloss Runkelstein. Die Bilderburg. Ausstellungskatalog, Bozen 2000, S. 291–310.

211 Ebd., S. 301. Vgl. auch Gutscher-Schmid, Repräsentationsräume (Anm. 6), S. 83.

212 Zur Mehrdeutigkeit als Phänomen mittelalterlicher Kunst vgl. Herbert Schade, Dämonen und Monstren. Gestaltungen des Bösen in der Kunst des frühen Mittelalters, Regensburg 1962, S. 29. Zur Mehrdeutigkeit im Zusammenhang mit der Allgemeingültigkeit vgl. Saurma-Jeltsch, Profan oder Sakral? (Anm. 7), S. 294.

213 «L'arte normanna nacque insieme al dominio normanno e con esso anche scomparve.» Zitiert aus: Beat Brenk, La simbologia del potere, in: I normanni. Popolo d'Europa 1030–1200, Venezia 1994, S. 193–198, hier: S. 193.

214 Man vergleiche die Deckenmalereien in der Kathedrale von Cefalù sowie in der Cappella Palatina in Palermo, wo Ausschnitte aus dem höfischen Leben der privilegierten Schicht ebenfalls von einer elitären Sprache geprägt sind. Vgl. dazu Mirjam Gelfer-Jørgensen, Medieval Islamic Symbolism and the Paintings in the Cefalù Cathedral, Leyden 1986.

215 Leon Battista Alberti hat in seinem 1435/36 publizierten Malereitraktat den Begriff *Varietas* erstmals im Zusammenhang mit den bildenden Künsten in prägender Weise verwendet. Es geht Alberti um die erfreuliche Wirkung der Kunst auf den Betrachter, ihn zum Verweilen einzuladen. Vgl. Axel C. Gampp, Varietas. Ein Beitrag zum Verhältnis von Auftraggeber, Stil und Anspruchsniveau, in: Hans-Rudolf Meier / Carola Jäggi / Philippe Büttner (Hrsg.), Für irdischen Ruhm und himmlischen Lohn: Stifter und Auftraggeber in der mittelalterlichen Kunst, Berlin 1995, S. 287–309, hier: S. 293 und 306, Anm. 31.

216 Ebd., S. 295.

Aufgeführt werden für diese Arbeit grundlegende Werke oder solche Titel, die über ihre Bibliographien weiteres Schrifttum erschliessen.

Abkürzungen

- BUB I Urkundenbuch der Stadt Basel, hrsg. v. Rudolf Wackernagel/Rudolf Thommen, Basel 1890.
- BUB II Urkundenbuch der Stadt Basel, hrsg. v. Rudolf Wackernagel/Rudolf Thommen, Basel 1893.
- BUB III Urkundenbuch der Stadt Basel, hrsg. v. Rudolf Wackernagel/Rudolf Thommen, Basel 1896.
- BUB IV Urkundenbuch der Stadt Basel, hrsg. v. Rudolf Wackernagel, Basel 1899.
- HGB Historisches Grundbuch im Staatsarchiv Basel-Stadt
- JbAB 1988 Christoph Ph. Matt, Die mittelalterlichen Stadtbefestigungen am Petersgraben und die Quartiere hinter der Stadtmauer, in: Jahresberichte der Archäologischen Bodenforschung 1988, S. 60-97.
- JbAB 1993 Christoph Ph. Matt, Archäologische Untersuchungen im Engelhof (Nadelberg 4/Stiftsgasse 1, 1987/6). Zum Beginn der Besiedlung am Nadelberg, in: Jahresberichte der Archäologischen Bodenforschung 1993, S. 47-81.
- KDM BS 3 C.H. Baer, Kunstdenkmäler Basel-Stadt 3, Basel 1941.
- KDM BS 5 François Maurer, Kunstdenkmäler Basel-Stadt 5, Zürich 1966.
- StABS Staatsarchiv Basel-Stadt

Gedruckte Quellen

- Saint Augustine, The city of God against the Pagans, Book XVI, Chapter 8, hrsg. und übers. v. Eva Matthews Sanford und William McAllen Green, Cambridge, Mass. 1965.
- Gervase of Tilbury, Otia Imperialia. Recreation for an emperor, Book III, hrsg. und übers. v. S.E. Banks und J. W. Binns, Oxford 2002.
- Monuments de l'histoire de l'ancien évêché de Bâle, Bd. 2, hrsg. v. Joseph Trouillat, Porrentruy 1854.
- C. Plinius Secundus d. Ä., Naturkunde. Anthropologie, Buch VIII, hrsg. und übers. v. Roderich König in Zusammenarbeit mit Gerhard Winkler, Darmstadt 1975.

Sekundärliteratur

- Baltrusaitis Jurgis, Das phantastische Mittelalter, Berlin 1997.
- Baxter Ron, Bestiaries and their Users in the Middle Ages, London 1998.
- Baxter Ron, Learning from Nature, Lessons in Virtue and Vice in the Physiologus and Bestiaries, in: Colum Hourihane, Virtue and Vice. The Personifications in the Index of Christian Art, Princeton 2000, S. 29-41.
- Beer Ellen J., Beiträge zur oberrheinischen Buchmalerei in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung der Initialornamentik, Basel 1959, Tafel 53, Abb. 70.
- Bläuer-Böhm Christine / Rutishauser Hans / Nay Marc Antony, Die romanische Bilderdecke der Kirche St. Martin in Zillis. Grundlagen zur Konservierung und Pflege, Bern 1997.
- Bonnet Anne-Marie, Rodenegg und Schmalkalden. Untersuchungen zur Illustration einer ritterlich-höfischen Erzählung und zur Entstehung profaner Epenillustration in den ersten Jahrzehnten des 13. Jahrhunderts, München 1986.
- Borrmann Richard, Aufnahmen mittelalterlicher Wand- und Deckenmalereien in Deutschland, Berlin 1897.

- Brachmann Christoph, Gotische Architektur in Metz unter Bischof Jacques de Lorraine (1231–1260). Der Neubau der Kathedrale und seine Folgen, Berlin 1998.
- Bräuer Rolf, Die arthurische Dämonologie. Umdeutung eines archaischen Mythos zu einem mythischen Teilsystem ritterlich-höfischer Utopie, in: Werner Wunderlich/Ulrich Müller (Hrsg.), Dämonen, Monster, Fabelwesen, St. Gallen 1999, S. 77–88.
- Das Bürgerhaus im Kanton Basel-Stadt (Das Bürgerhaus in der Schweiz, 17) Bde. 1–3, Basel 1926, Bd. 1.
- Dinzelbacher Peter, Sachwörterbuch der Mediävistik, Stuttgart 1992.
- Dinzelbacher Peter, Monster und Dämonen am Kirchenbau, in: Werner Wunderlich/Ulrich Müller (Hrsg.), Dämonen, Monster, Fabelwesen, St. Gallen 1999, S. 103–126.
- Dumas Colette/Puchal Georges, L'imagier de Fréjus: les plafonds du cloître de la cathédrale, Paris 2001.
- Escher Konrad, Untersuchungen zur Geschichte in der Schweiz vom IX. bis zum Ausgang des XVI. Jahrhunderts, Strassburg 1906.
- Fox-Friedman Jeanne, Sacre and Secular: Modena Cathedral and Monumental World Maps, in: *Arte medievale* 10, 1996, S. 39–55.
- Friedman John Block, The Plinian Races, in: *The Monstrous Races in Medieval Art and Thought*, Cambridge, Mass. 1981, S. 5–36.
- Gampp Axel C., Varietas. Ein Beitrag zum Verhältnis von Auftraggeber, Stil und Anspruchsniveau, in: Hans-Rudolf Meier/Carola Jäggi/Philippe Büttner (Hrsg.), Für irdischen Ruhm und himmlischen Lohn: Stifter und Auftraggeber in der mittelalterlichen Kunst, Berlin 1995, S. 287–309.
- Grandchamp Pierre Garrigou/Salvègue Jean-Denis, Les Décors peints dans les maisons de Cluny XIIe–IXVe siècles. Ausstellungskatalog, Mâcon 1999.
- Gasser Helmi, Ein Basler Doppelwohnhaus aus der Zeit um 1300. Zerkinden- und Griebenhof, Nadelberg 10 und 12, in: *Basler Nachrichten*. Sonderblatt. 5. Juni 1966, Nr. 231, S. 23–24.
- Grütter Daniel, Die Burgruine Hertenberg, in: *Aus der Geschichte von Herten/Rheinfelden*. Flurnamen Hertenberg und rote Höhle (Rheinfelder Geschichtsblätter, 9), Rheinfelden/Baden 1999, S. 123–128.
- Gutscher-Schmid Charlotte/Reicke Daniel, 1987 entdeckte Wandmalereien aus dem Mittelalter am Heuberg 20. Höfische Dekoration in bürgerlichem Auftrag, in: *Heuberg 20 Basel*. Untersuchungen und Funde in einem Altstadthaus, Basel 1989, S. 23–32.
- Gutscher-Schmid Charlotte, Bemalte spätmittelalterliche Repräsentationsräume in Zürich. Untersuchungen zur Wandmalerei und baugeschichtliche Beobachtungen anhand von Neufunden 1972–1980, in: Schneider Jürg E./Guex Francois/Gutscher-Schmid Charlotte, *Nobile Turegum multarum copia rerum*. Drei Aufsätze zum mittelalterlichen Zürich, Zürich 1982, S. 76–127.
- Gutscher-Schmid Charlotte, Symbol oder Spass? Mischwesen auf profanen Wanddekorationen des frühen 14. Jahrhunderts, in: *Unsere Kunstdenkmäler* 40, 1989, Nr. 4. S. 355–365.
- Hassig Debra, *The Mark of the Beast. The Medieval Bestiary in Art, Life and Literature*, New York 1999.
- Heusler Andreas, *Verfassungsgeschichte der Stadt Basel im Mittelalter*, Basel 1860.
- Hoernes Martin, Der Kamin im Garel-Zimmer von Burg Runkelstein, in: *Schloss Runkelstein. Die Bilderburg*. Ausstellungskatalog, Bozen 2000.
- Hoogvliet Margriet, Hic nulli habitant propter leones et ursos et pardes et trigrides. Die Zoologie der *mappae mundi*, in: Werner Wunderlich/Ulrich Müller (Hrsg.), Dämonen, Monster, Fabelwesen, St. Gallen 1999, S. 89–102.
- Houwen L. A. J. R., Bestiarien, in: Werner Wunderlich/Ulrich Müller (Hrsg.), Dämonen, Monster, Fabelwesen, St. Gallen 1999, S. 59–76.
- Jaggi Bernard, Der Engelhof. Umbau für die Universität Basel 1988–1990, hrsg. v. Baudepartement Basel, Hochbauamt 1990, S. 18–23.
- Knoepfli Albert, Farbillusionistische Werkstoffe, in: *Palette*, Heft 34, 1970, S. 18–45.
- Kratzsch Irmgard/Flemming Johanna, Über die Eigenschaften der Dinge. Die Enzyklopädie des Bartholomäus Anglicus in einer illuminierten französischen Handschrift der Universitätsbibliothek der Friedrich-Schiller-Universität Jena, Jena 1982.
- Lauber Fritz, Der restaurierte «Zerkindenhof» am Nadelberg in Basel, in: *Unsere Kunstdenkmäler* 17, 1966, Nr. 4, S. 142–148.
- Lauber Fritz/Murbach Ernst, Das älteste erhaltene Wohnhaus der Stadt Basel, in: *Unsere Kunstdenkmäler* 21, 1970, Nr. 4, S. 165–167.
- Lecouteux Claude, *Les Monstres dans la Pensée médiévale européenne*. Essai de Présentation. Cultures et Civilisations Médiévales X, Paris 1993.
- Lutz Eckart Conrad, Der Minnegarten im Zürcher Haus zur Mageren Magd – ein unspektakulärer Fall?, in: Ders./Johanna Thali/René Wetzler, *Literatur und Wandmalerei I: Erscheinungsformen höfischer Kultur und ihre Träger im Mittelalter*, Freiburger Colloquium 1998, Tübingen 2002, S. 365–403.
- Mattern Günter, Der Wappenbalken im «Schönen Haus» zu Basel. Ein Beitrag zur oberrheinischen Wappengeschichte, in: *Schweizer Archiv für Heraldik* 92, 1978, S. 3–12.
- Meckseper Cord, Wandmalerei im funktionalen Zusammenhang ihres architektonisch-räumlichen

- Orts, in: Eckhart Conrad Lutz / Johanna Thali / René Wetzels (Hrsg.), *Literatur und Wandmalerei I. Erscheinungsformen höfischer Kultur und ihre Träger im Mittelalter*. Freiburger Colloquium 1998, Tübingen 2002, S. 255–274.
- Merz Walter, *Die Burgen des Sisgaus*, Bd. 1, Aarau 1909.
- Meier Hans-Rudolf, *Dekorationssysteme profaner Raumausstattungen im ausgehenden Mittelalter*, in: Eckhart Conrad Lutz / Johanna Thali / René Wetzels, *Literatur und Wandmalerei II: Konventionalität und Konversation*, Freiburger Colloquium 2001 (im Druck).
- Meier Hans-Rudolf, *Die normannischen Königspaläste in Palermo. Studien zur hochmittelalterlichen Residenzbaukunst*, Worms 1994.
- Meyer Werner, *Der mittelalterliche Adel und seine Burgen im ehemaligen Fürstbistum Basel (140. Neujahrsblatt der GGG)*, Basel 1962.
- Meyer Werner, Psitticher und Sterner. Ein Beitrag zur Geschichte des unstaatlichen Kriegerturns, in: *Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde* 67, 1967, S. 7–21.
- Meyer Werner, Das «Lob der rheinischen Städte» – ein Preisgedicht auf Basel aus dem 13. Jahrhundert, in: *Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde* 73, 1973, S. 23–35.
- Meyer Werner, Basel im 13. Jahrhundert, in: *Das ritterliche Basel. Zum 700. Todestag Konrads von Würzburg*. Katalog zur Ausstellung im Stadt- und Münstermuseum Basel, Basel 1987, S. 23–30.
- Meyer Werner, Stadt- und Landschaftsbild, in: Ebd., S. 119–121.
- Meyer Werner, Ritterliche Feste, in: Ebd., S. 123–125.
- Meyer Werner, Ritterliche Fehden, in: Ebd., S. 138–139.
- Michel Paul, *Tiere als Symbol und Ornament. Möglichkeiten und Grenzen der ikonographischen Deutung, gezeigt am Beispiel des Zürcher Grossmünsterkreuzgangs*, Wiesbaden 1979.
- Michler Jürgen, *Gotische Ausmalungssysteme am Bodensee*, in: *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg* 23, 1986, S. 32–57.
- Mode Heinz, *Fabeltiere und Dämonen in der Kunst. Die phantastische Welt der Mischwesen*, Leipzig 1973.
- Murbach Ernst, *Die seltsame Welt im «Schönen Haus» in Basel. Beitrag zur Ikonographie der Balkenmalereien aus der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts*, in: *Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde* 77, 1977, S. 21–35.
- Ott Norbert H., *Minne oder amor carnalis? Zur Funktion der Minnesklaven-Darstellungen in mittelalterlicher Kunst*, in: Jeffrey Ashcroft / Dietrich Huschenbett / William Henry Jackson (Hrsg.), *Liebe in der deutschen Literatur des Mittelalters*. St. Andrews-Colloquium 1985, Tübingen 1987, S. 107–125.
- Ott Norbert H., *Facts and Fiction: The Iconography of Demons in German Vernacular Manuscripts*, in: Ruth Petzold / Paul Neubauer, *Demons: Mediators between This World and the Other. Essays on Demoniac Being from the Middle Ages to the Present*. Beiträge zur Europäischen Ethnologie und Folklore. Reihe B: Tagesberichte und Materialien, Band 8, Frankfurt a. M. 1998, S. 27–49.
- Payne Ann, *Medieval Biests*, London 1990.
- Pochat Götz, *Das Fremde im Spiegel der Kunst des Mittelalters*, in: Elisabeth Vavra, *Bild und Abbild vom Menschen im Mittelalter* (Schriftenreihe der Akademie Friesach, 6), Klagenfurt 1999, S. 113–146.
- Reicke Daniel, *Der Keller des «Marthastifts» in Basel. Ein Warenlager des 13. Jahrhunderts*, in: Dirk Schumann, *Bauforschung und Archäologie. Stadt- und Siedlungsentwicklung im Spiegel der Baustrukturen*, Berlin 2000, S. 114–130.
- Rupp Heinz, *Konrad von Würzburg*, in: *Das ritterliche Basel. Zum 700. Todestag Konrads von Würzburg*. Katalog zur Ausstellung im Stadt- und Münstermuseum Basel, Basel 1987, S. 32–35.
- Salvisberg André, *Die Basler Strassennamen*, Basel 1999.
- Saurma-Jeltsch Lieselotte E., *Profan oder Sakral? Zur Interpretation mittelalterlicher Wandmalerei im städtischen Kontext*, in: Eckhart Conrad Lutz / Johanna Thali / René Wetzels (Hrsg.), *Literatur und Wandmalerei I. Erscheinungsformen höfischer Kultur und ihre Träger im Mittelalter*. Freiburger Kolloquium 1998, Tübingen 2002, S. 283–328.
- Schade Herbert, *Dämonen und Monstren. Gestaltungen des Bösen in der Kunst des frühen Mittelalters*, Regensburg 1962.
- Schmitz Wilhelm, *Die bemalten romanischen Holzdecken im Museum zu Metz*, in: *Zeitschrift für christliche Kunst* 10, 1897, S. 98–102.
- Schwinn-Schürmann Dorothea, *Skulpturen des Basler Münsters. Museum Kleines Klingental. Ausstellungsführer 1*, Basel 1998.
- Schneider Jürg E. / Hanser Jürg, *Wandmalereien im Alten Zürich*, Zürich 1986.
- Schnyder Rudolf, *Die Baukeramik und der mittelalterliche Backsteinbau des Zisterzienserklosters St. Urban*, Bern 1958.
- Staehein Wilhelm Richard, *Wappenbuch der Stadt Basel*, 1. Teil, 1. Folge, Basel 1917.
- Stamm Lieselotte, *Der «Heraldische Stil»: Ein Idiom der Kunst am Ober- und Hochrhein im 14. Jahrhundert*, in: *Revue d'Alsace*, 107, 1981, S. 37–54.
- Tauber Jürg, *Herd und Ofen im Mittelalter* (Schweizer Beiträge zur Kulturgeschichte und Archäologie des Mittelalters, 7), Olten 1980.

- Timmermann Achim, Good and Evil, Not-So-Good and Not-So-Evil: Marginal Life on Gothic German Sacrament Houses, in: Hourihane, Colum: Virtue and Vice. The Personifications in the Index of Christian Art, Princeton 2000, S. 66–92.
- von Wilckens Leonie, Die textilen Künste. Von der Spätantike bis um 1500, München 1991.
- Wackernagel Rudolf, Geschichte der Stadt Basel, Bd. 1, Basel 1907.
- Ward Donald, Cynocephalic Demons in Medieval Song, Legend and Epic, in: Ruth Petzold, Paul Neubauer, Demons: Mediators between This World and the Other. Essays on Demonic Being from the Middle Ages to the Present (Beiträge zur Europäischen Ethnologie und Folklore, Reihe B, Tagesberichte und Materialien, 8), Frankfurt a. M. 1998, S. 101–109.
- Wild Dölf/Böhmer Roland, Die spätmittelalterlichen Wandmalereien im Haus «Zum Brunnenhof» in Zürich und ihre jüdischen Auftraggeber, in: Zürcher Denkmalpflege, Stadt Zürich, Bericht 1995/96, Zürich 1997, S. 15–33.
- Wetzel René, Quis dicet originis annos? Die Runkelsteiner Vintler – Konstruktion einer adligen Identität, in: Schloss Runkelstein. Die Bilderburg. Ausstellungskatalog, Bozen 2000, S. 291–310.
- William David, Deformed Discourse. The Function of the Monster in Medieval Thought and Literature, Exeter 1996.
- Wittkower Rudolf, Die Wunder des Ostens: Ein Beitrag zur Geschichte der Ungeheuer, in: Allegorie und der Wandel der Symbole in Antike und Renaissance, Köln 1984, S. 87–150.
- Wunderlich Werner, Dämonen, Monster, Fabelwesen. Eine kleine Einführung in Mythen und Typen phantastischer Geschöpfe, in: Werner Wunderlich / Ulrich Müller (Hrsg.), Dämonen, Monster, Fabelwesen, St. Gallen 1999, S. 11–38.
- Wüthrich Lukas, Wandgemälde von Müstair bis Hodler. Katalog der Sammlung des Schweizerischen Landesmuseums, Zürich 1980.
- Wyss Alfred, Bemalte Täferdecken in Basel. Eine Vortragsskizze, in: Ulrich Schiessl, Bemalte Holzdecken und Tafelungen, Bern 1987, S. 9–20.
- Wyss Alfred/Jaggi Bernard, Bauforschung in Basel. Das Beispiel Untere Rheingasse 8 und 10, in: Cramer Johannes, Bauforschung und Denkmalpflege. Umgang mit historischer Bausubstanz, Stuttgart 1987.
- Wyss Felix / Hanser Jürg / Wild Dölf, Das Haus «Zum Spiegel» in Zürich. Barocke Wohnkultur in einem mittelalterlichen Haus. Spiegelgasse 2, Münster-gasse 24, Napfgasse 3 und 5. Baugeschichtliche Untersuchungen anlässlich Umbau und Renovation 1987–1996, in: Zürcher Denkmalpflege, Zürich 1997, S. 43–53.
- Zutter Monika, Studien zum Chorgestühl des Basler Münsters, Lizentiatsarbeit am Kunsthistorischen Seminar der Universität Basel, 1998.
- Zutter Monika, Das mittelalterliche Chorgestühl (Reihe Basler Münster), Basel 2000.

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1, 4, 13a–f, 41: Erik Schmidt, 2003.
- Abb. 3, 9, 18: Archiv der Kunstdenkmäler-Inventarisation Basel-Stadt.
- Abb. 5: StABS, Bauinspektorat, 1966.
- Abb. 8, 10–12, 16, 17, 19, 36, 50, 55, 70: Bildarchiv der Basler Denkmalpflege.
- Abb. 40, 42: Martin Möhle, 2001.
- Abb. 44, 45: Baugeschichtliches Archiv Zürich.
- Abb. 46: Pierre Garrigou Grandchamp/Jean-Denis Salvègue, *Les Décors peints dans les maisons de Cluny XIIe–IXVe siècles*. Ausstellungskatalog, Mâcon 1999, S. 21, Abb. 23.
- Abb. 47, 89, 90: Ansichtskarten.
- Abb. 48: Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, Band VII, Paris 1864, S. 105, Abb. 21.
- Abb. 49: Elmar Mittler/Wilfried Werner, *Codex Manesse. Die grosse Heidelberger Liederhandschrift. Texte – Bilder – Sachen*. Ausstellungskatalog, Heidelberg 1988, S. 620, Abb. 1.
- Abb. 54: Seminar für Germanische Philologie der Universität Fribourg/Schweiz.
- Abb. 56: Jürg E. Schneider/Jürg Hanser, *Wandmalereien im Alten Zürich*, Zürich 1986, S. 38, Abb. 5.
- Abb. 71: Wilhelm Schmitz, *Die bemalten romanischen Holzdecken im Museum zu Metz*, in: *Zeitschrift für christliche Kunst* 10, 1897, Beilage 1.
- Abb. 91: Irmgard Kratzsch/Johanna Flemming, *Über die Eigenschaften der Dinge. Die Enzyklopädie des Bartholomäus Anglicus in einer illuminierten französischen Handschrift der Universitätsbibliothek der Friedrich-Schiller-Universität Jena*, Jena 1982, S. 89.
- Abb. 92: Ellen J. Beer, *Beiträge zur oberrheinischen Buchmalerei in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung der Initialornamentik*, Basel 1959, Taf. 53, Abb. 70.
- Abb. 94–96: Jürg Tauber, *Herd und Ofen im Mittelalter*, (Schweizer Beiträge zur Kulturgeschichte und Archäologie des Mittelalters, 7), Olten 1980, S. 117, Abb. 22; S. 147, Abb. 6 und 24.
- Abb. 97–100 und 103: Rudolf Schnyder, *Die Baukeramik und der mittelalterliche Backsteinbau des Zisterzienserklosters St. Urban*, Bern 1958, Katalog Nr. 19, 41, 48, 102, 104 und S. 48, Abb. 8.
- Alle übrigen Abbildungen stammen von der Verfasserin.

Orts- und Personenindex

Alle zum Stammbaum der *von Hertenberg* gehörenden Personen sind – sofern sie in den Quellen nicht mit anderem Familiennamen genannt werden – unter selbigem aufgeführt. Moderne Autoren sowie das «Schöne Haus» wurden nicht vermerkt.

Alexander der Grosse	71	Dettingen	28
von Altenklingen, Freiherren	29	von Diersberg, Roder	28
Augustinus	71	Diessenhofen (SH), Haus zur Zinne	86
Basel		von Eptingen, Herren	28, 94
Augustinergasse	97	von Flachslanden, Herren	29
Blumenrain 34 (Seidenhof)	<i>Anm.</i> 83	Fréjus, Kreuzgang	55
Fischmarkt 3/4	90	von Frick, Herren	29
Heuberg 20 (zum Helfenberg)	12, 61	von Froburg, Grafen	29, 94
Imbergässlein	16	von Geroldseck, Herren	29
Imbergässlein 11–15	90	Gervasius von Tilbury	<i>Anm.</i> 131
Kellergässlein 1 (Marthastift)	38	Gueberschwihr, Burg Hertenberg	<i>Anm.</i> 64
Kleines Klingental	21	Habsburg	25
Martinsgasse 13	53, 55, 59	von Hachberg und Baden, Grafen	29
Münster	16, 74, 83, 88	von Hall	47
Nadelberg	16, 19, 27, 37	Hallwyl, Schloss	61
Nadelberg 4 (Engelhof)	22	von Hasenburg, Freiherren	29
Nadelberg 8 (Schöner Hof)	36f.	Hauenstein	28
Nadelberg 10 (Zerkindenhof)	36, 38, 53, 59, 86	von Hertenberg	26, 29, 31, 37, 47
Nadelberg 12 (Griebenhof)	<i>Anm.</i> 82	Gertrud (I)	33
Nadelberg 15 (zum kleinen Schönen Haus)	<i>Anm.</i> 74	Gertrud (II)	33, 35
Nadelberg 16 (zum Kellenberg)	59	Grede	37
Petersgraben	16	Hartung	36
Petersgraben 35 (Hinterer Bärenfelserhof)	27	Heinrich (I)	31, 35
Rittergasse 5	90	Heinrich (II)	34f.
St. Alban	<i>Anm.</i> 87	Irmentrud (I)	33, 35, 102
St. Leonhard	16	Irmentrud (II)	34f., 102
St. Martin	16	Katharina	34f.
St. Peter	16, 33, 37	Konrad	26, 33, 35f., 98, 102, 107
Schlüsselberg 14 (zur Mücke)	<i>Anm.</i> 167	Konrad der Jüngere	37
Socinstrasse 13/15	37	Konstantin	31, 35
Spalenberg	16, 37	Ludwig	1, 35
Stadthausgasse 10 (zum Seufzen)	<i>Anm.</i> 167	Margaretha	34f.
Bellinzona, Palazzo Ghiringhelli	54	Peter	31, 35
von Beuggen, Herren	29	vom Heuberg, Anna	31, 35
von Blauenstein	28	von Hirschberg	29
von Bodman, Herren	28	von Hofstetten	28
Büchel, Emanuel	<i>Anm.</i> 180		
Caen, Saint Pierre	<i>Anm.</i> 161	Isidor von Sevilla	71
von Castell, Grafen	29	von Isnny, Heinrich (Bischof)	36, 102
Cefalù, Kathedrale	<i>Anm.</i> 214		

von Kaiserstuhl, Freie	29	St. Urban (LU)	90
Kämmerer von Basel	28	Schaler	25, <i>Anm.</i> 208
Karger	27	Peter III.	37
von Kienberg, Helena	34f., 102	Schenk von Basel	28
Konrad von Würzburg	97, 98	Sissach, Ruine Bischofstein	90
von Krenkingen, Herren	29	Solinus	71
Kuchmeister	28	von Spechbach, Herren	29
		Sürlin, Laurentz	37
Lenzburg, Schloss	22		
von Löwenburg, Herren	29	von Tegerfelden	28
Lyon, 2 place du Change (Maison Thomassin)	54	Tellikofen	28
		von Teuffen, Herren	29
Maienfeld (GR), Schloss Brandis	<i>Anm.</i> 121	von Therwil	28
Marcerel	25	von Thierstein, Grafen	29
Marschalk von Basel	28	vom Thurm	28
Mazungen	29	von Tittensheim	28
Megasthenes	71	Agnes	34f., 102
Metz	75	Tramin, St. Jakob in Kastellaz	<i>Anm.</i> 173
Moissac, Kreuzgang	83		
Monreale, Kreuzgang	83	Vézelay, Sainte-Marie-Madeleine	<i>Anm.</i> 68
von Monstrol, Herren	29	Vintler, Niklaus (der Reiche)	103
von Mörsberg	28	Vitztum von Basel	28
Münch	28, <i>Anm.</i> 208	Vogtsberg	28
Hugo (genannt Atenkurz)	34, 102	Vorgassen (spätere Hagendorn)	28, 37
von Munswiler, Falk	28		
Münzmeister, Dietrich	37	von Werdegg, Herren	29
		von Werdenberg-Sargans, Grafen	29
von Nellenburg, Grafen	29	von Werdt, Landgrafen	29
Neuenburg	25	Wettstein, Johann Rudolf	37
von Neuenstein, Herren	28	Wilfendingen	28
von Neu-Homburg, Grafen	29	von Wolhusen, Herren	29
Nollingen	29		
		Zem Tagstern, Henman	37
Oporin, Johannes (Hans Herbst)	<i>Anm.</i> 77	Ze Rhein	25
von Ostein, Grafen	29	Zerkinden	
von Öttingen, Grafen	29	Heinrich	33, 102
		Nikolaus	<i>Anm.</i> 88
Palermo		Zillis, St. Martin	83, 87
Palazzo dei Normanni, Cappella Palatina		von Zollern, Grafen	29
	<i>Anm.</i> 214	Zürich	
Palazzo lo Steri	<i>Anm.</i> 108	An der oberen Zäune 19/Napfgasse 8	
Petersberg, Burg	<i>Anm.</i> 113	(zum blauen Himmel)	53, 59
Pfaffen	25	Neumarkt 3 (Deutsche Schule)	<i>Anm.</i> 30
von Pfirt, Grafen	29, 97	Rindermarkt 26 (zum langen Keller)	56, 62, 94
Plinius	71, 74	Spiegelgasse 1 (zum Spiegel)	53, 59
Pratteln, Burg Madeln	90	Spiegelgasse 13 (zur hohen Eich)	62, <i>Anm.</i> 30
		Zwingliplatz 1/Römergasse 13 (zum Loch)	61f.
von Ramstein, Herren	28		
von Rappoltstein, Herren	29		
Reich	25		
von Reinach	28		
Riethusen	28		
von Rotberg	28		
von Rotpach, Uro Nese	37		
von Rötteln, Freie	29		
Runkelstein, Burg	62, 102		



Heute erblickt man sie schon beim Betreten des grossen Saales – die Balkenmalereien im Erdgeschoss des «Schönen Hauses» am Nadelberg 6 in Basel. Eine malerische Pracht erwartet den Nähertretenden und verblüfft ihn im nächsten Augenblick durch eine riesige Auswahl an Feldern mit Figuren und Ornamenten. Ein prächtiger Elefant mit winzigen Stosszähnen, gestreiftem Rüssel und verziertem Hinterteil, zwei stattlich zurechtgemachte Ritter, ein witziges Wesen mit vier Gesichtern und 144 weitere Geschöpfe geben sich ein fröhliches Stelldichein. Was und vor allem wer steckt hinter diesen originellen Dekorationen? Das «Schöne Haus» gehört zu den ältesten profanen Steinbauten Basels. Es wurde nach 1271 erbaut und taucht 1280 erstmals in einer Urkunde auf. Reiches Vergleichsmaterial verortet die Balkenmalereien im Kontext Basels im 13. Jahrhundert und erläutert, wie die Ambitionen des Auftraggebers Konrad von Hertenberg – Geschäftsmann, bischöflicher Brotmeister und Ratsmitglied – in der Innenausstattung umgesetzt wurden. Die erst 1966 entdeckten Balkenmalereien sind im Buch vollständig und farbig abgebildet.

