Zeitschrift: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history

Herausgeber: Schweizerisches Nationalmuseum

Band: 35 (1978)

Heft: 1

Artikel: Entwurf einer Baugeschichte des Spiesshofs in Basel

Autor: Maurer, François

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-166972

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: 13.01.2026

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

Entwurf einer Baugeschichte des Spießhofs in Basel

von François Maurer

Man weiß nun dank Frau E. Landolt-Wegener[1] präzis und nuancenreich: 1589 soll Daniel Heintz für etwa zwei Wochen aus Bern nach Basel kommen, um an «seinem» nahezu vollendeten «Bau» im Spießhof (Abb. 4 auf S. 40), den er vor seinem zweiten Berner Aufenthalt begonnen hat, dringlich etwas vorzukehren, was er offenbar nur persönlich tun konnte. Man wird diese Quellen zunächst in Kenntnis der Heintzschen Arbeitsweise so auslegen dürfen, daß beim Versetzen vorgefertigter Teile echte Probleme aufgetaucht sind. «Bau» kann viel heißen. Der Spielraum ist hier nach unten eingeschränkt: Um eine Lappalie kann es sich nicht gehandelt haben. Aufgrund einer prunkvollen hölzernen Kassettendecke, die Bauherr Irmi den Wappen zufolge nicht vor 1586 für den 1. Stock schreinern und schnitzen ließ, betraf das Unternehmen am ehesten den Renaissanceflügel seines Hofs am Heuberg, und zwar die beiden oberen Geschosse. Man wird zuerst dieselben auf Konfliktstellen, auf Ungereimtheiten im Rahmen eines an sich kontinuierlichen Bauprozesses hin prüfen müssen.

Zwei eigentliche Unebenheiten drängen sich auf. Beide sind im Bereich des letzten Geschosses zu finden; sie könnten ursächlich zusammenhängen. Erstens sind die in die Fassadenebene geklappten Eckvoluten mit ihren Postamentbasen bis hart an den Rand des tragenden Kranzgesimses gerückt, indes die Schar der frontalen Voluten deutlich Abstand von der Kante hält (Abb. 1). Dieser Eckkonflikt wird dadurch verschärft, daß der Baukörper breiter gehalten ist als die Schauwand mit ihrem sonst durchweg flächig-frontalen Gliederungssystem; außerdem löst sich das Volutengeschoß aus den Massen der vorstoßenden (später ausgewechselten) Flankengebäude (jenes zur Rechten das einstige Hauptgebäude). Zweitens benützt das spätgotisch instrumentierte Gewölbe, das den ganzen Raum des attikahaften Geschosses überspannt, nur jeden zweiten Pfeiler, den die Fensterwand anbietet, und greift zudem so weit hinab, daß es die hohen Rechteckfenster kraß überschneidet (was eine dünne Platte zu verbrämen sucht) (Abb. 2). Überdies ist der Schildbogenansatz grob

Abb. 1 Basel, Spießhof, Fassadendetail, 3. und 4. Geschoß

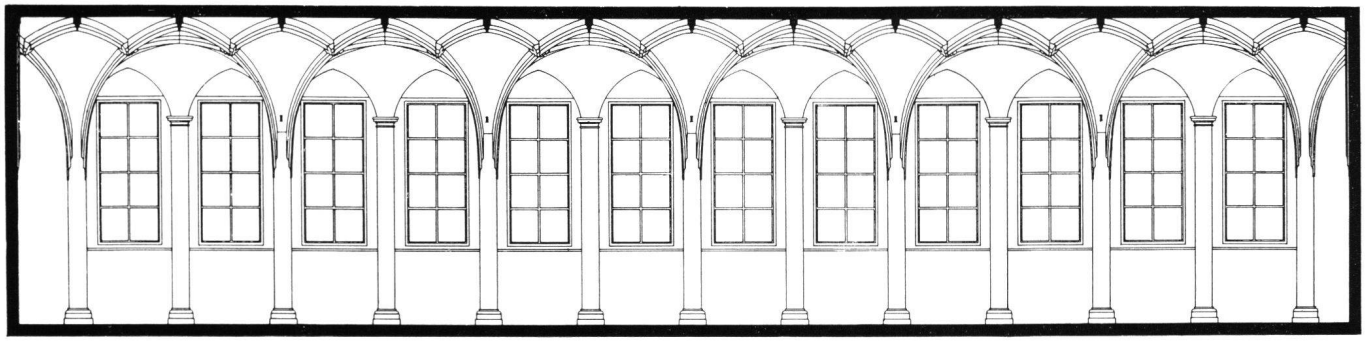

Abb. 2 Basel, Spießhof, Gewölbesaal, Aufriß der Fensterwand

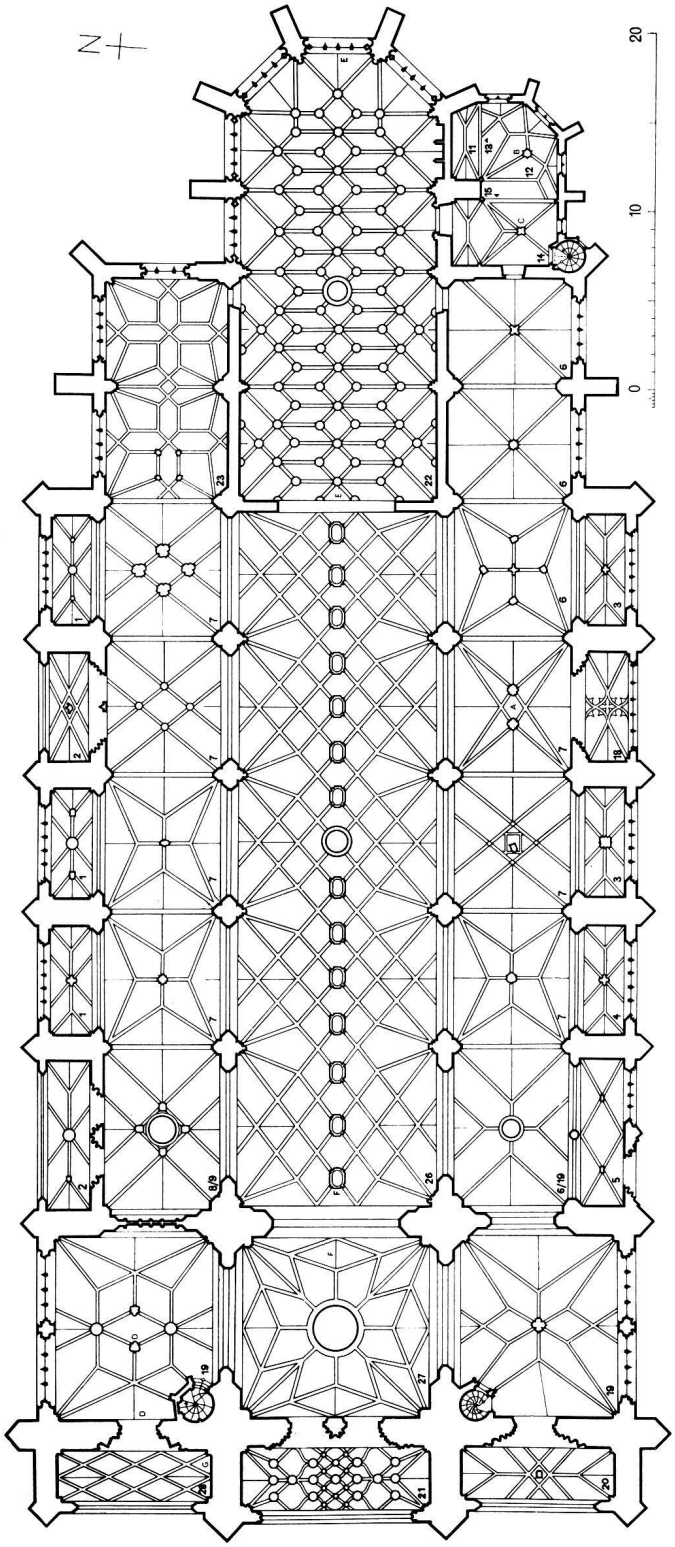

Abb. 3 Bern, Grundriß des Münsters

zurechtgeschustert, in eigenartigem Kontrast zur schier selbstgefälligen Sicherheit der Gewölbestruktur. Sowohl Gewölbe wie Ecklösung erlauben einen Vergleich mit gesicherten Werken des Daniel Heintz.

Obschon die geringe Anzahl der Werke, die wechselnden Aufgaben und die Zwänge von Vorhandenem – stets ging es um eine Vollendung – keine ebenen Vergleiche gestatten, scheinen die vier Berner Gewölbe des Meisters (Abb. 3) eine gewisse Linie einzuhalten[2]. Das 1571 geplante und bis Frühjahr 1573 in horrendem Tempo ausgehauene, in Einzelheiten der Rippenanfänge auf Kosten älterer Teile korrigierte und alsbald innert Halbjahresfrist eingesetzte Mittelschiffgewölbe des Berner Münsters zeigt den Versuch, jochmarkierende Rippenfächer einem uniformen Rautennetz einzuverleiben, das im Prinzip keine anderen, besonders keine übergreifenden Formen dulden möchte. Das Auge vermag aber, wenn auch mit einem gewissen Widerwillen, dem gedehnten Bogenlauf der seitlichen Fächerrippen über die ganze überhöhte Netztonne hinweg bis zur übernächsten Stichkappe der Gegenseite zu folgen. Dieser etwas lahmende Tiefenzug wird durch die quadratische Erscheinung der längsgerichteten Netzrauten eher beschwert als gefestigt. Das im November 1573 vollendete Gewölbe der etwa quadratisch bemessenen Turmhalle ist als Stern flächenhaft organisiert; es basiert – anders ausgedrückt – auf Rippenfächern allein; ein Netzsystem ist am Rand bloß angedeutet. Beim Gewölbe der nördlichen Westvorhalle schränkte sich Heintz 1575 auf eine reine Netzfiguration ein, die er der Quere nach auf eine tonnenförmige Grundlage praktisch problemlos aufspannte. Um 1588 endlich stellte er, wie das Gewölbe des unteren Achteckgeschosses des Turmes darlegt, das Verhältnis von rhythmisierenden, steigenden Rippen und monotoner Scheitelformation als einen offenen Konflikt hin, der den Weg zu einer reineren, d.h. hier linearen Gestaltung öffnete; er bewegte sich damit aufmerksamer als in den siebziger Jahren auf den Spuren seines Vorgängers, diesmal Peter Pfisters (dessen Rippenanfänge er verwendete).

Mit dem nördlichen Vorhallengewölbe kommt Heintz dem Spießhofgewölbe am nächsten. Zwei Drittel des in drei Quadrate auflösbaren Grundrisses entsprechen (auch nahezu in den absoluten Dimensionen) einem Joch in Basel (Abb. 4). Die Reduktion erbringt im Spießhof nicht nur größer wirkende Rautenformen, sondern vor allem auch eine Rückkehr zu einfachen Grundformen, d.h. zu Rippenkreuz und zu paralleler Rippenraute, welche die Schildbogenscheitel miteinander verbindet. Heintz will die beiden konstituierenden Elemente unterschieden haben; für den Kenner demonstriert er dies durch die minim andere Richtung ihrer Rippen. Er bewirkt diese, indem er die Kreuzrippen von einem entfernteren Punkt ausgehen läßt. Zugleich kann er so die Kreuzrippen auf die Kanten der Pfeiler ziehen, obschon letztere nicht wie üblich über die Flucht der Schildbogen in den Raum ragen. Die vi-

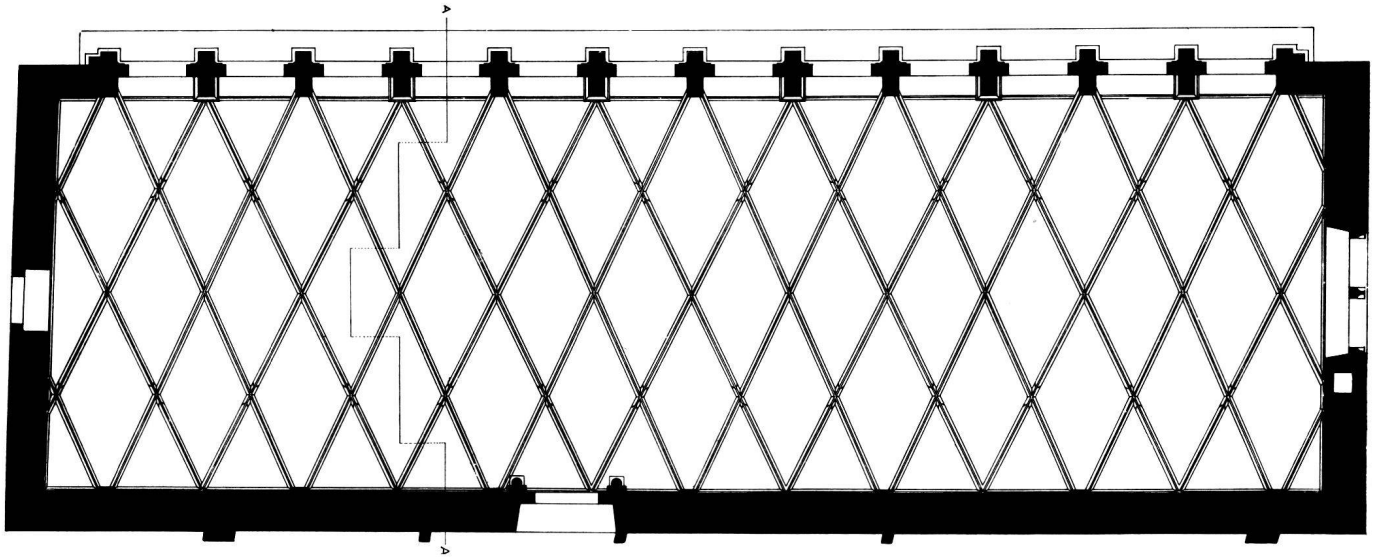

Abb. 4 Basel, Spießhof, Grundriß des gotischen Gewölbes

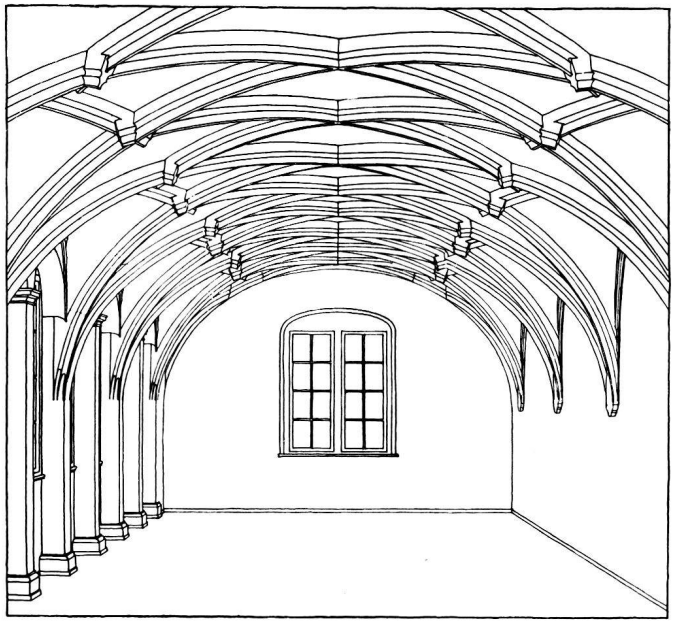

Abb. 5 Basel, Spießhof, konstruierte Ansicht des halben Gewölbes

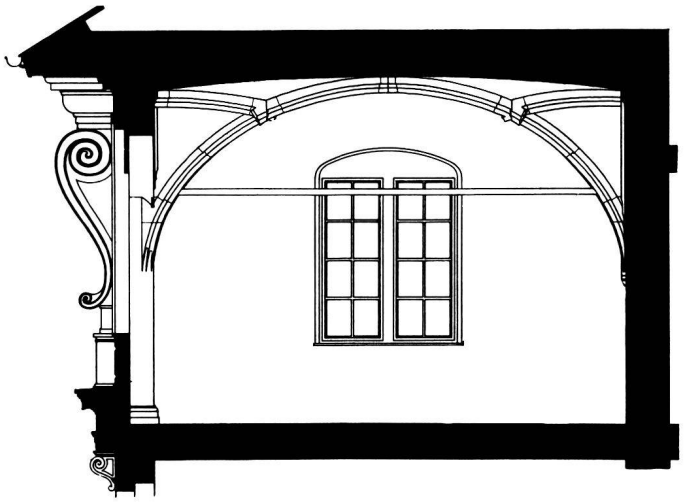

Abb. 6 Basel, Spießhof, Querschnitt durch das Obergeschoß

brierenden Spannungen des Grundrisses spielen für den Anblick nur insofern eine Rolle, als sich dadurch die latente Eigenwilligkeit der Rippenstränge bestätigt (Abb. 5). Das Rippennetz ist auf Kosten der Übersichtlichkeit gestrafft: Die Stichkappen schneiden – wieder – bis zum Gewölbescheitel ein und zerteilen das auf Kopfhöhe anhebende Gefüge in eine kulissenhaft verflochtene Sequenz elliptischer Rippenbogen, die an den Stichkappenrippen wie an Vertäuungen hängen. Die volle Ellipse würde den Boden streifen; die gedrückte Bogenform ist mit anderen Worten auch als Stauchungseffekt auszulegen (Abb. 6). Die linienhaft-plastische Artikulation visiert die Stilstufe des Oktogongewölbes an als den Endpunkt einer Entwicklung, die man Regotisierung nennen könnte. Das Fazit: In der Reihe der Heintz-Gewölbe hätte das Spießhofgewölbe einen glaubhaften Platz zwischen 1575 und etwa 1588. Es bereichert das Bild eines Architekten, der sich subtil und gedankenreich, auch von fernhin historisierend, um das Wesentliche dieser Formen bemüht.

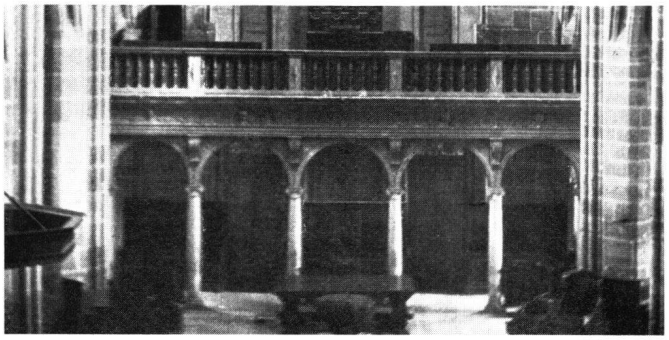

Abb. 7 Bern, Ostlettner des Münsters (vor 1856)

Ungünstiger zu vergleichen ist die Ecklösung. Die beiden einzigen in dieser Hinsicht geeigneten Werke des Prismellers erfüllen ganz andere Aufgaben in anderen Dimensionen. Die Argumentation muß gelegentlich ins Allgemeine, ins Renaissanceverständnis des Meisters ausweichen. Am nur bildlich überlieferten Lettner des Berner Münsters (1574 aufgerichtet)[3] fassen kolossale korinthische Säulen ganz selbstverständlich eine ionische Arkadenfolge übereck zusammen (Abb. 7). Diese Ordnung mag – vielleicht abgesehen von der ungewöhnlichen Interpretation der kanonischen Formenhierarchie der Säulengeschlechter und der ausschließlichen Verwendung von Säulen als Stützen – im Prinzip seit dem Quattrocento zugänglich gewesen sein, samt den Konsolen, die in den Bogenzwickeln die Rolle der Gebälkträger übernehmen. Den Rahmen des Lehrbuchmäßigen verläßt Heintz mit seinen Dosierungen: der hinfälligen Zartheit der Bogeneinfassungen, der Schwere des geraden Gebälks, der Koketterie der wechselnd gestreuten und zunehmend feineren plastischen Akzente und dem kaum merklichen Wechsel der Arkadenbreite. Die Schmälerung der äußeren Joche könnte andeuten, wie sich Heintz bei den Eckvoluten des Spießhofs aus der Schlinge gezogen hätte.

Die zweite Vergleichsmöglichkeit bietet der 1580 im Basler Münster errichtete «Nachtmahlsaltar» (Abb. 8). Dessen paarweis geordnete Säulen bewältigen zwanglos die Ecken; hintergründig in Nischen eingeschlossene Voluten formen, trabantenhaft in Seitenansicht gedrängt und einwärts gewendet, eine zweite Ordnung mit raffiniert verschobenen Gebälkhöhen. Jedes Element glaubt man eigens zurechtgemodelt: die Auflösung des Gebälks, die bizarre ionische Säulenform, der hinhaltende Volutenlauf und endlich die dem Gotischen angepaßte, gotisierend profilierte Sockelplatte. Am Lettner gemessen hat die Eigenwilligkeit zugenommen; sie ist zur stilbildenden Kraft geworden.

Die 1578 datierte und Heintz immer wieder zugeschriebene Fassade der Basler Geltenzunft[4] könnte in der skizzierten Entwicklung, die notgedrungen linear ist, einen Sinn haben, genauer: Sie würde in ihr nicht stören. Die konsequent frontale Schauwand (Abb. 9) wäre auch als Seite eines durchinstrumentierten Kubus angemessen; es fehlt die von Heintz gepflegte Eckverstärkung. Das in der Ebene der vorgeblendeten Kolonnaden sich abspielende kanonische Programm ist hinterfangen von einem zusätzlichen Repertoire, das die Verfeinerung eines regelgerecht harmonisch instrumentierten Ausklingens darstellt. Die Anlehnung an Serlio wird bezeichnenderweise nirgends fühlbarer als dort, wo der Entwerfer ein gotisches Konzept neu zu formulieren versucht: Das Aufschichten gebälkhafter Fensterstürze krönt er in leicht faßlicher Analogie zur Serliana-Variante des gleichen ersten Stocks mit einem massiven kurzen Pfeiler, der einer schweren Gebälkkonsole mehr als nur Flächenhalt gewährt. Die dadurch erzielte Verlagerung der Tragleistung wetzt die Scharte aus, die das Verschmähen der vom Erdgeschoß mit Scheitelkonsolen und Gebälkverkröpfung wuchtig vorbereiteten Mittelstütze hinterläßt. Des Architekten Idee sah zunächst wohl anders aus, weniger sprunghaft (etwa mit Zwillingsfenstern statt der Staffelfenster), obschon er mit der breiteren Seitenachse von Anfang an gegen die herkömmliche Renaissanceaxialität verstieß, sei es aus Gründen der Verwurzelung oder lediglich aus städtebaulichen Rücksichten (auf die Platzwand, die bis zum typologisch vorbildlichen spätgotischen Rathaus reicht). Insgesamt gesehen rücken Geltenzunft und Lettner des Berner Münsters zusammen. Dennoch: Bei der Geltenzunft wird anders auf Schwierigkeiten reagiert. Die Maschen des Gliederungsnetzes werden gleichsam enger gezogen, die Musterung verdichtet sich. Beim Lettner ist das Augenmerk schärfer auf Wesentliches gerichtet; der Streuschmuck etwa dient eher als Kontrast- denn als Besänftigungsmittel; ähnlich möchte ich auch den Verzicht auf die vermutlich mit der Serliana bewältigten Doppelrhythmen der ersten Lettnerversion interpretieren (im Verding von 1571 umrissen). Muß man nun die Planung der Geltenzunft vor der Zeit des Lettners beginnen lassen, um sie für Heintz zu «retten», oder soll man ihm ein Schwanken zwischen Eigenleistung und Regeltreue zubilligen?

Damit ist die Frage nach Homogenität, Datierung und Autorschaft der Spießhoffassade verschärft gestellt. Im Prinzip empfände man es – auch im Hinblick auf die allgemeine Entwicklung – als natürlich, Heintz im ungefähren Gleichschritt mit seiner Auffassung des Gotischen zurückkehren zu sehen zu idealer, logischer Renaissancestrenge, sogar nach dem Exploit des Abendmahlsaltars. Zumindest Reste seiner notorischen Originalität sollten sich aber aufspüren lassen.

Durch alle Geschosse der Spießhoffassade hindurch herrscht der Eindruck einer Loggienarchitektur vor (Abb. 11). Den eigentlichen Palast erwartet man dahinter. Aber die beiden identischen Pforten in der Tiefe der einst in allen drei Bogen offenen Erdgeschoßhalle führen asymmetrisch zu regellosen, schiefstehenden Anbauten, u.a. zu einem Treppen- und Abortturm, der auf einer bis

1585 strittigen Stütz- und Grenzmauer sitzt. Das gotisch angehauchte Profil ist fremd am Bau; es kehrt an den vermutlich gegen 1570 geschaffenen Hofarkaden der Geltenzunft wieder. Nur Wanduntersuchungen könnten klären, ob die Pforten etwa einem älteren Bestand angehören oder ob sie, wie ich vermute, drei im Stil der Fassade gehaltene potemkinsche Eingänge verdrängt haben. Deren zwei blieben erhalten, einmal sicher an einem sekundären Ort; die in der Art der Volutengeschoßfenster eingefaßte Rechtecktür (jetzt in einer Trennmauer der Halle) sehe man mit einer Partnerin in den seitlichen Feldern der ungegliederten Rückwand; das durch Säulen und Gebälksturz bereicherte Portal (heute am linken Flankengebäude, Abb. 12) könnte die Mittelachse des kahlen, kreuzgratgewölbten Portico beherrscht haben. Die allfällige typologische Vorbildlichkeit des brückenhaften vorderen Rathauses, das für eine lange Traditionslinie einsteht[5], endet eigentlich schon in der Arkadenschicht des Sockelgeschosses (und bei der Verdoppelung der Öffnungen im ersten Stock). Im Grundbereich des Stils scheint die exemplarische Wandbetonung der Rathausfassade zum reinen Gegenteil, nämlich zur wiederum typologisch bedeutsamen Peristylarchitektur, gereizt zu haben. Die Geltenzunftfassade verhält sich neutraler, so als ob die ersten Zeiten der naiven Aneignung oder Konfrontation vorbei wären.

Der Einzelvergleich der beiden Basler Prunkfassaden setzt mit Vorteil beim Ähnlichsten, beim Erdgeschoß, an. Bei der Geltenzunft muß für entsprechend gleiche Last sowohl eine Rund- als auch eine Korbbogenarkade genügen; Säulen, Scheitelkonsolen und Verkröpfungen ändern sich nicht. Die Tragfunktion wird zu einer Haltung. Beim Spießhof dagegen sind Spannweite, Bogenhöhe, Konsoldimension und Säulenstärke überzeugend auf die Last abgestimmt. Jedes Element setzt sich auch, verwandelt, fort. Die Sprödheit des Stichbogens drückt die Gefahr des Einbrechens aus. Die Geschmeidigkeit des ausgereiften Korbbogens läßt Zweifel und Anstrengung vergessen; das Applikenhafte der Konsole verstärkt sich. – Die beiden Bogenformen dürften in Basel jeweils einer bestimmten Stilstufe zuzuordnen sein. Dem Meister des Schützenhauses war anscheinend der elliptische Bogenduktus nicht genehm; er überfordert statt dessen den Stichbogen (Innenseite des Hauptportals)[6]. Die im Spießhof auftretenden Korbbogen haben, außer beim gotischen Gewölbe, etwas Tastendes an sich (Erdgeschoßwölbung, Innengewände der Serlianafenster). Die Sicherheit stellt sich erst, fraglos im Zusammenhang mit Vignolas Regola (1562), beim Portal des Löwenzorn[7] und bei der Geltenzunft zugleich mit einer gewissen Voluptas ein.

Zwei motivisch identische Geschosse widersprechen vitruvianischer Vorstellung; beliebt waren sie dennoch; sie taugen eben als Gradmesser der Verhältnismäßigkeit der Proportionen. Für den Entwerfer der Spießhoffassade war diese Wiederholung das Kernmotiv. Schon um 1500 wurde der Gedanke etwa am venezianischen Palazzo delle

Abb. 8 Basel, « Nachtmahlaltar » im Münster

Abb. 9 Basel, Geltenzunft, Fassade

Procuratie vecchie ganz mit Arkaden durchgedacht, indes der Meister des florentinischen Palazzo Guadagni zur gleichen Zeit weitgehend die Mittel des Mauerbaus einsetzte. Mit zwei verschwisterten Serlianageschossen allein inszenierte Palladio 1548 (Modell; 1570 publiziert) die entscheidende Umkehr des Proportionsgefälles an seiner «Basilica» zu Vicenza; Eckballungen und verschleiernde Geländer sekundieren. Von dieser Wende scheint am Spießhof lediglich und zudem nur partiell das rätselvolle Volutengeschoß betroffen zu sein.

Eine im Barockflügel aufgegangene ältere Dachkonstruktion, die von Süden her an das Satteldach des Renaissanceflügels anstößt, mag die Erinnerung an ein niedrigeres, roh gebautes Obergeschoß bewahren, dem die Fassadenkrönung nachträglich einzugliedern war. Die vom gotischen Gewölbe nicht beanspruchten Fensterpfeiler gleichen jenen der Serlianageschosse bis ins Detail der Basis und der Kämpferplatte. Sie müßten bei späterer Entstehung geradezu als Kopien gedacht gewesen sein. Sie sind mit den Voluten der Fassade vermutlich unlöslich verkoppelt. Eine Marge für die Höhenänderung läßt allein die Brüstung. Die versuchsweise Wiederherstellung des anfänglichen Obergeschoßraumes hat also vor allem mit einer langen und dichten Folge überschlanker, kantiger Pfeiler zu rechnen, die bis beinahe zum Boden hinab nahezu frei im seitlich einströmenden Licht stehen und wohl mittels eines Gebälks eine Flachdecke einseitig stützen sollten. Schon das Pfeilermotiv an sich fällt aus dem Basler Rahmen; man zog an dieser Stelle Säulen vor. Für die Dreizehnzahl der Pfeiler versagen die lokalen Maßstäbe ohnedies. Eine vehement verkürzte Cella (Abb. 13), die zwischen kantiger Enge und Befreiung hin- und herreißt, gibt der Wiedertäufer David Joris 1542 in seinem sibyllinischen und vielleicht auch wirren «Wonderboek» wieder, als Gehäuse einer über antikischem Kultbildsockel schwebenden Scheibe, welche die fünf Lebensalter nennt[8].

Vor diesem Hintergrund erst erlangt der Entschluß, das Volutengeschoß umzugestalten, seinen vollen Wert. Die hochfahrende Überhöhung geht notwendig zusammen mit der geschmeidigeren, allseitigen Durcharbeitung. Das Zusammenwachsen der Teile, die durchgehende Verkröpfung etwa, will rückwirkend auch das Baukastenprinzip der unteren Geschosse verdeutlichen, jene asketische Trennung von Element und Funktion. Es ist nur logisch, wenn nun ein bereinigtes gotisches Gewölbe als stille (weil inwendige) Krönung des Bauvorhabens akzeptiert wird. Die neue Symbiose der Stile und ein vorurteilsfreieres, vom Bauherrn Irmi vorgelebtes Selbstbewußtsein bedingen einander gegenseitig. Im Haus des Bruders, Hans Heinrich Irmi († 1582), sind die Akzente ausgewechselt: Im «Weißen Bären» am Schlüsselberg bedarf die Renaissance in der Form hochgemuter toskanischer Fenstersäulen eines Schutzschirmes in der Gestalt einer gotisierenden Fassade[9]. Ins Bild gehört wohl auch das Phänomen des jähen Entschlusses, d.h. der abrupten Einpflanzung des gotischen Gewölbes.

Abb. 10 Basel, Geltenzunft, Detail der Fassade

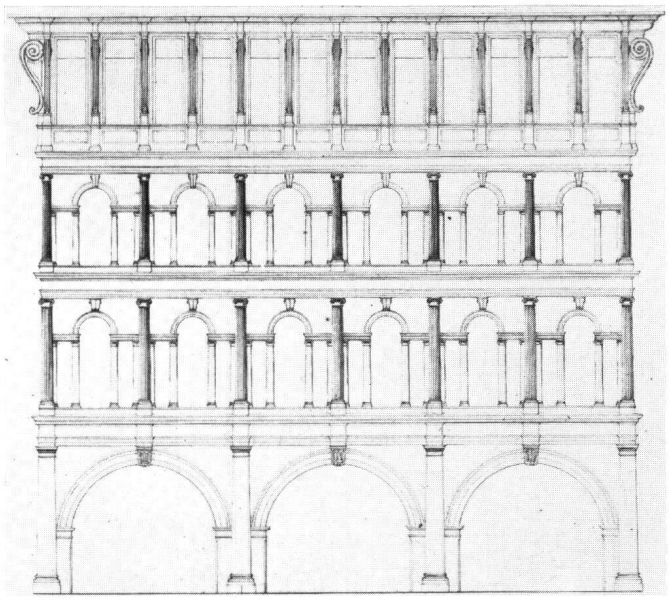

Abb. 11 Basel, Spießhof, Fassadenriß von J. Jaquerod, 1842

Eine Kabinettscheibe Ludwig Ringlers[10] versetzt für den Saal des Schützenhauses die beiden Lohnherren Murer und Beck 1564 in den Betrieb eines idealen Bauplatzes;

Abb. 12 Basel, Spießhof, Portal zum linken Annexbau

der bis zum ersten Stock gediehene, mit Arkaden und Blendkolonnaden lückenlos prunkende Palazzo ersetzt die dürftige Wirklichkeit der drei einsamen Schützenhausportale; der Spießhof hingegen hält nicht nur hinsichtlich des Anspruchs die gleiche Ebene: Die Werkstücke im Vordergrund, insbesondere das ionische Pfeilerkapitell, ferner die Verbindung von Bogen und Architrav am Bau selbst, das Verhältnis von Schmuck und Struktur scheinen auch seine erste Stilstufe zu spiegeln. – 1592 griff der Schwiegersohn des Daniel Heintz, Hans Jakob Plepp, die Ringlersche Komposition für einen Scheibenriß wieder auf[11]. Die Einzelheiten, auch der nun bärtige Werkmeister und das besondere Werkstück, gehen im Haufen unter; das Gebäude zerfällt in Rohbau und Verkleidung; die neue Magerkeit der Architektur, faßbar zuerst am plattigen Gebälk, knüpft an die Stilstufe des Abendmahlsaltars und des veränderten Volutengeschosses an.

Die Ergebnisse in Zahlen:

1546 kauften, wacker übervorteilt, unter falschem Namen David Joris, Haupt einer Wiedertäufersekte, von Beruf einst Glasmaler, und seine Anhänger den Spießhof[12]. Ein unbekannter Architekt entwarf und baute vermutlich auch wesentliche Teile des Renaissanceflügels, dem möglicherweise mehr als nur repräsentative Aufgaben zugedacht waren.

1560, nach der Verfemung des postum verbrannten Joris († 1556) und seines Anhangs, ging die Liegenschaft mit einem Wertzuwachs von 658 fl, d.h. etwa 58% (unter Berücksichtigung der andauernden Entwertung, ohne die Zukäufe von Rechten und Ähnlichem)[13], an das Ehepaar Niclaus Rispach († 1572) und Küngolt Offenburg († 1573) über.

1568 Bauinschrift mit der Allianz Rispach/Offenburg: «Sihe zu das du einen / guten Namen behalts. / der bleibt gewisser, den tausent / großer Schetz Goldes. / Ein Leben es sey wie gut es wœlle, so wert es ein kleine Zeit, / aber ein guter Namen bleibt ewiglich[14].» Vermutlich zum Abschluß von verzichtvollen Adaptationsarbeiten (u.a. neue Türen im Erdgeschoß, untere Teile des Abort- und Treppenturms?).

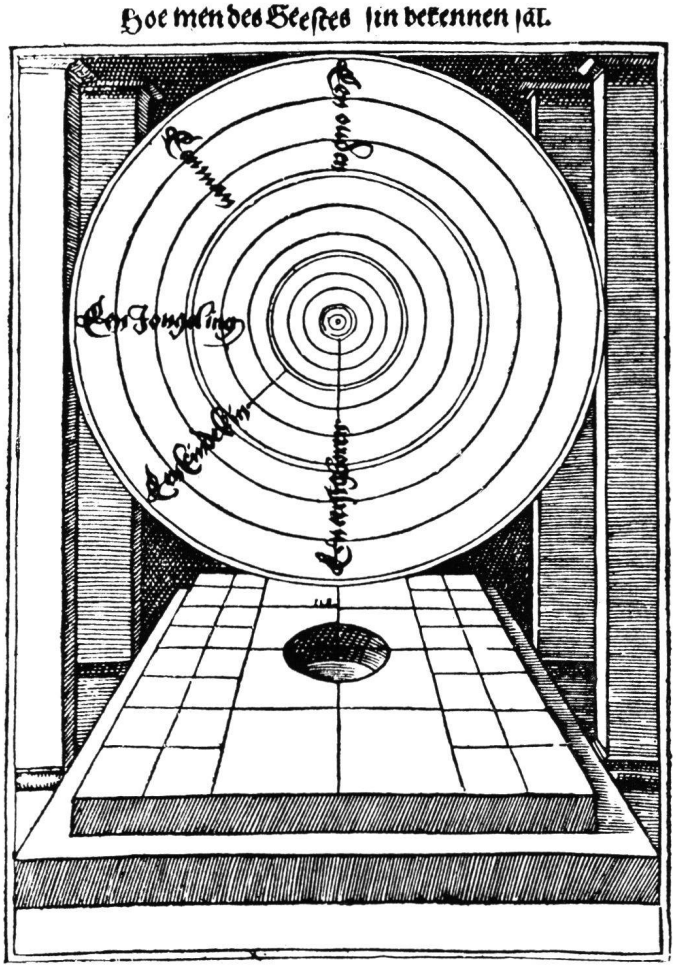

Abb. 13 Schema der Lebensalter, Holzschnitt nach David Joris in dessen Wonderboek, Deventer 1542

1580 erwarb Balthasar Irmi († 1590) von einer Erbengemeinschaft den hoch verschuldeten Hof, der knapp 300 fl (18%) an Wert gewonnen hatte. Nun spätestens erfolgte der äußere Aufbau des Volutengeschosses.

1586/90 Prunkdecke des 1. Stocks.

1589 war das von Daniel Heintz entworfene und begonnene Obergeschoßgewölbe nahezu vollendet.

1598 sicherten sich Hieronymus Mentelin und seine Frau Sara von Speyr nach dem allgemeinen Debakel der Familie Irmi den Hofkomplex für einen Preis, der nur bereinigte 214 fl (oder gut 18%) über jenem von 1580 lag. Obschon auch Mentelin baute (1599 Gebäude an der Einfahrt, 1600 ein hölzernes, etwas gefühllos eingepflanztes Türgericht im «gotischen Saal»), dürfte der von seiner Witwe 1617 erlöste Gewinn von umgerechnet 604 fl, d.h. 18% des Gesamtbetrages, zum größeren Teil auf die Anstrengungen der Vorbesitzer zurückzuführen sein, deren Erben alle jeweils unter Druck verkaufen mußten.

ANMERKUNGEN

[1] Die folgende Arbeit ist nicht nur von Frau Dr. Landolt-Wegener angeregt, sondern beruht, wie der Verfasser dankbar bekennt, weitgehend und über das Publizierte hinaus (siehe in diesem Heft S. 32) auf ihrer profunden Quellenkenntnis.

[2] L. Mojon, in: Kunstdenkmäler des Kantons Bern, Stadt 4, Basel 1960, u.a. S. 48f., 126, 130f., 217.

[3] Mojon (vgl. Anm. 2), S. 122.

[4] Neuerdings H. Strübin, in: Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde, Jg. 1977, S. 139–177.

[5] C.H. Baer, in: Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Stadt 1, Basel 1971², S. 367f. und 748 (Nachtrag).

[6] Th. Michel, *Schützenhaus in Basel*, Schweizerischer Kunstführer, Basel 1964.

[7] *Das Bürgerhaus in der Schweiz*, Basel-Stadt 2, Zürich usw. 1930, Taf. 13, 5 (H. Reinhardt).

[8] H. Koegler, *Einiges über David Joris als Künstler*, im Jber. der Öffentlichen Kunstsammlung Basel, 1928/30, S. 157f.

[9] *Das Bürgerhaus in der Schweiz*, Basel-Stadt 1, Zürich usw. 1926, Taf. 75, 5–7 (K. Stehlin, P. Siegfried).

[10] P.L. Ganz, *Die Basler Glasmaler der Spätrenaissance und der Barockzeit*, Basel 1966, S. 31, Abb. 21.

[11] Ganz (vgl. Anm. 10), S. 75, Abb. 89.

[12] Das Historische Grundbuch Basels, im Staatsarchiv der Stadt, gibt bequem den Zugang zu den baugeschichtlichen Quellen im engeren Sinn, unter Heuberg 3/7.

[13] Umrechnungen aufgrund der Tabellen bei A. Hanauer, *Études économiques sur L'Alsace ancienne et moderne* 1, Paris/Strasbourg 1876, S. 500. Freundlicher Hinweis von Dr. U. Barth, Staatsarchiv.

[14] Historisches Museum Basel 1870, 906. Es existiert davon wahrscheinlich nur mehr ein Katalogbeschrieb in einem zerlegten «Verzeichnis der mittelalterlichen Sammlungen», Basel 1871⁴. Freundliche Auskunft von Dr. Reindl, Historisches Museum.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1: E. Schmidt, Basel
Abb. 2, 4, 5, 6: *Das Bürgerhaus in der Schweiz*, Bd. XVII, Kanton Basel-Stadt 1, Taf. 132–133, Zürich 1926
Abb. 3: Kdm Bern, Bd. 4, S. 21
Abb. 7: Burgerbibliothek Bern (alte Photographie vor 1856)
Abb. 8, 9, 10: H.R. Clerc, Basel
Abb. 11: Staatsarchiv Basel
Abb. 12: Photo vom Autor
Abb. 13: Universitätsbibliothek Basel