

| | |
|---------------------|--|
| 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: | 73 (2016) |
| Heft: | 1-2 |
| Artikel: | Holbeins Wandbilder im Basler Grossratsaal : die Inschriften und ein Rekonstruktionsversuch |
| Autor: | Litwan, Peter / Müller, Christian |
| DOI: | https://doi.org/10.5169/seals-632569 |

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: 07.02.2026

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

Holbeins Wandbilder im Basler Grossratssaal – Die Inschriften und ein Rekonstruktionsversuch

von PETER LITWAN und CHRISTIAN MÜLLER

Auftrag an Hans Holbein den Jüngeren und Entwürfe
CHRISTIAN MÜLLER

Am 15.Juni 1521 erhielt Hans Holbein d. J. (um 1497/98–1543) den Auftrag zur Ausmalung des Grossratssaales im neu erbauten Basler Rathaus (Abb.1).¹ Mit dem erstarkten Selbstbewusstsein gegenüber dem Bischof, von dem die Stadt sich nun lossagte, wünschte der Rat eine repräsentative Ausmalung des Saales mit Gerechtigkeitsbildern, die der humanistischen Haltung der städtischen Führungsschicht entsprachen.²

In Basel hatte man die Modernität und aussergewöhnliche Begabung des Porträtierten, Illustrators, Malers von Altarbildern und Wanddekorationen erkannt. Hans Holbein war 1515 zusammen mit seinem Bruder Ambrosius (1494–1519?) in die Stadt am Rhein gekommen. Hier waren sie zunächst als Entwerfer von Buchschmuck tätig. Obwohl noch nicht Meister und Mitglied der Malerzunft, hatte Hans schon 1516 Jakob Meyer zum Hasen und seine Frau Dorothea Kannengiesser porträtiert (Abb.2).³ Der Kontakt mit dem in Basel und darüber hinaus einflussreichen Jakob Meyer, tätig als Geldwechsler, Kaufmann, Verleger, Immobilienspekulant, Heerführer und erster

Bürgermeister aus den Reihen der Zünfte, könnte bei der Vergabe des Auftrages eine Rolle gespielt haben. Nach einem Aufenthalt in Luzern, wo Holbein um 1518 unter anderem Bilder für die Fassade des Hauses des Schultheissen Jakob von Hertenstein entworfen hatte, die zum Themenkreis der Gerechtigkeitsbilder gezählt werden können,⁴ wurde er am 25.September 1519 Mitglied der Zunft «Zum Himmel», heiratete und erlangte 1520 das Basler Bürgerrecht. Die Fassadenmalereien am Haus «Zum Tanz», die Holbein im Auftrag des Goldschmiedes Balthasar Angelroth um 1520 ausgeführt hatte, dürften ihn einem breiten Publikum bekannt gemacht haben. Dieses Haus stand in der Nähe des Rathauses am Verbindungsweg von Klein- zu Grossbasel, der über die einzige Rheinbrücke zur Eisengasse und dann zum Marktplatz führte. Diese Malereien, welche in provokanter Form gegen alle Gesetze der Angemessenheit und Harmonie verstießen, öffneten die Wände mit Scheinarchitekturen, die von Figuren, darunter antike Gottheiten, tanzende Bauern und ein in den Abgrund springender Reiter, belebt waren. Ein originaler Entwurf Holbeins und Entwurfskopien der Fassaden geben eine gute Vorstellung von deren fast schon barockem Illusionismus.⁵ Die Bogen-



Abb.1 Ansicht des Kornmarkts in Basel und des Rathauses, Gebäude Nr.1, Jacob Meyer, 1651. Kupferstich, Plättengrösse 22,5 × 33,5 cm. StABS, Bild Wack. D 155.



Abb.2 Doppelbildnis des Jakob Meyer zum Hasen und der Dorothea Kannengiesser, Hans Holbein d. J., 1516. Malerei auf Lindenholz, jeweils 38,5 × 31 cm. Kunstmuseum Basel, Inv. 312.

architektur im Doppelporträt des Ehepaars Meyer und diese Fassadenmalereien zeigen die Auseinandersetzung Holbeins mit aus Italien, insbesondere aus Venedig nach Augsburg vermittelten Architekturmotiven, wie sie beispielsweise auch Hans Daucher (1486–1538) in seinen Kalksteinreliefs und Hans Burgkmair (1473–1531) in Porträts und in druckgrafischen Werken verwendet hatten.

Der Künstler führte die Malereien im Grossratssaal bis Ende September 1521 und dann von April bis November 1522 an der Nord- und an der Ostseite des Saales aus. Die Südwand, die von Anbeginn für eine Ausstattung mit Wandbildern vorgesehen war, blieb damals unbemalt. Holbein war offenbar der Ansicht gewesen, dass der Betrag von 120 Gulden, der ihm für den gesamten Auftrag zugesprochen worden war, die Ausmalung der Südwand nicht abdeckte. Der Rat beauftragte den Künstler erst 1530, nun auch diese Wand mit Gemälden zu schmücken, die er in der zweiten Hälfte des Jahres vollendete.

Holbein hatte die Wandbilder «a secco» und nicht in der wesentlich haltbareren Fresco-Technik gemalt. Schon in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts erfahren wir von Schäden, die vor allem an der Südwand aufgetreten waren. Hans Bock d. Ä. (um 1550–1624) erhielt deshalb 1579 den Auftrag, eines oder beide Bilder an der Südwand auf Leinwände zu kopieren, die dann vor den schadhaften Wandbildern aufgehängt wurden.⁶ Die Kopien Bocks sind nicht erhalten, auch sie sind wegen der ungünstigen kli-

matischen Bedingungen an dieser Wand, in die offenbar immer wieder Wasser eindrang, zugrunde gegangen.

Berater

Der Basler Rat durfte Holbein Vorgaben gemacht und ihm für das humanistische Bildprogramm Berater zur Seite gestellt haben. Die meisten Autoren gehen davon aus, dass zu ihnen der in Schlettstadt lebende Beatus Rhenanus (1485–1547) gehörte, den Salomon Voegelin 1887 als Konzeptor ins Spiel gebracht hatte.⁷ Zu Holbeins humanistisch gebildetem Umfeld gehörten auch Drucker und Verleger. Susan Tipton weist darauf hin, dass Juristen als Verfasser nicht nur juristischer Schriften, sondern auch von Regentenspiegeln und Handbüchern zur Regierungskunst in Betracht gezogen werden müssten.⁸ Sie nennt den Rechtsgelehrten Claudius Cantiuncula (um 1490–1549), der zwischen 1518 und 1524 den Lehrstuhl für Zivilrecht an der Universität Basel innehatte und ab 1520 in der Kanzlei der Stadt Basel tätig war. Cantiuncula, ein Gegner der Reformation, verliess Basel 1524. Johannes Gerster (gestorben 1531) kommt ebenfalls infrage. Er war der Auftraggeber des 1522 gemalten, nach seinem heutigen Aufbewahrungsort «Solothurner Madonna» genannten Bildes.⁹ Vorgesehen war es ursprünglich für die Pfarrkirche St. Martin in

Basel. Gerster stand also um die Zeit der Ausmalung des Grossratssaales in engem Kontakt mit Holbein. Er war Notar und Stadtschreiber in Basel und pflegte weit über Basel hinaus einen regen Austausch mit Humanisten.

Der Grossratssaal

Der neue Saal war zwischen 1517 und 1521 im zweiten

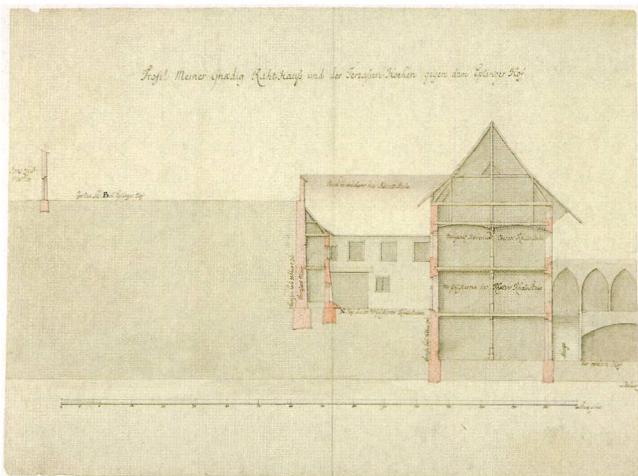


Abb.3 Querschnitt durch das Hintergebäude des Basler Rathauses mit dem Grossratssaal im 2. Stock. Zeichnung von Lukas Stähelin, 1780/81. STABS, Planarchiv D 2.179.

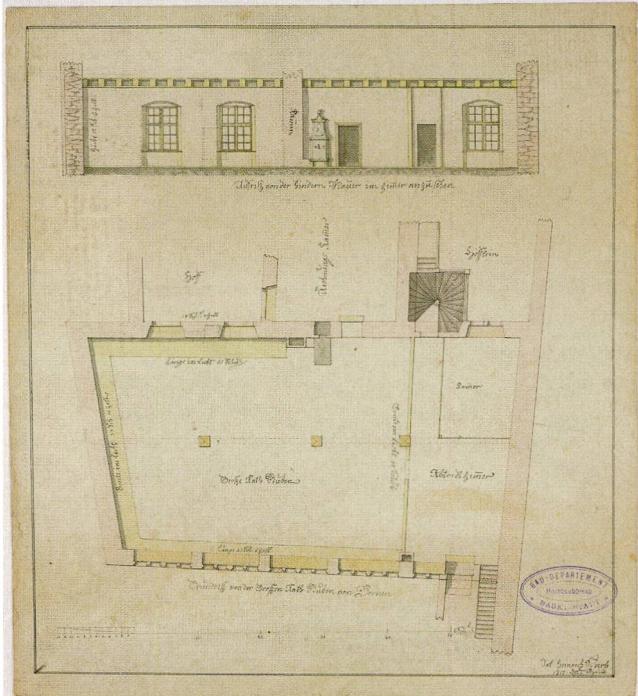


Abb.4 Grundriss und Längsschnitt des Grossratssaales im Basler Rathaus, Zeichnung von Jakob Heinrich Scherb, 1817. STABS, Planarchiv D 2.197.

Stock des Rückgebäudes errichtet worden und bildete ein unregelmässiges Viereck von ungefähr 20×10 m (Abb.3 und Abb.4). Über den Sitzbänken¹⁰ verblieb eine Fläche, die Holbein für die Malereien zur Verfügung stand. In der Literatur wird deren Höhe unterschiedlich geschätzt. Die Scheitelhöhe des durch zwei in Längsrichtung verlaufende Flachtonnen gedeckten Raumes betrug vermutlich 4 m. Der Wandstreifen über den Sitzbänken beziehungsweise über der Täferung dürfte, so die Einschätzung von Tipton, höchstens 1,50 m bis 1,80 m in der Höhe betragen haben; er war wohl niedriger als bisher angenommen, was aus den erhaltenen Fragmenten der Hauptbilder an der Süd- und Ostwand hervorgeht.¹¹ Die Menschen waren auf den Bildern also etwa in halber Lebensgrösse wiedergegeben, wenn man davon ausgeht, dass ein aufrecht stehender Mann etwa 1,70 m gross war.¹² Mit fünf Fenstern öffnete sich die Westwand zum Innenhof hin. Durchgehende Wandflächen boten nur die Nord- und die Südwand, das heisst die beiden Schmalseiten des Saales sowie die linke Hälfte der Ostwand, denn auf der rechten durchbrachen zwei Türen und ein kleines Fenster die Wand, und etwa in der Mitte ragten ein Ofen und ein Kamin in den Raum hinein.

Eine Vorstellung von den Malereien lässt sich nur noch indirekt gewinnen. Der Grossratssaal existiert nicht mehr, er fiel im 19. und 20. Jahrhundert Erweiterungs- und Umbauarbeiten zum Opfer. Rekonstruktionsversuche haben Heinrich Alfred Schmid, Rudolf Riggensbach, Gerd Kreytenberg und François Maurer unternommen.¹³ Sie stützten sich auf drei im Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung Basel aufbewahrte Originalentwürfe von der Hand Holbeins, sodann auf Entwurfskopien, die zeitnah zur Ausführung der Wandbilder entstanden sind.¹⁴ Fundberichte über Inschriften und Reste der Gemälde, die bei Umbauarbeiten 1817, 1825 und kurz nach 1900 beim Abbruch des Saales zum Vorschein kamen sowie Kopien nach den fragmentierten Wandmalereien, die der Maler Hieronymus Hess (1799–1850) im Jahr 1817 angefertigt hatte, liefern weitere Anhaltspunkte zum Anbringungsort und zum Aussehen einzelner Bilder, von denen sich nur Teile erhalten haben.¹⁵ Nicht berücksichtigen konnten die genannten Autoren die beiden im Jahr 1991 als Kopien nach verlorenen Zeichnungen Holbeins publizierten Blätter im Kupferstichkabinett Basel.¹⁶ Im vorliegenden Beitrag wird unter Einbeziehung neu entdeckter Inschriften¹⁷ die Abfolge der Wandbilder überdacht und der Versuch einer Rekonstruktion der Ausmalung des Grossratssaales unternommen.¹⁸

Die Entwürfe

Für eine Beurteilung der Bilder besonders aussagekräftig sind die drei eigenhändigen Entwürfe Holbeins im Kupferstichkabinett Basel. Einer dieser Entwürfe, der

die Demütigung des Kaisers Valerian durch den Perserkönig Sapor zeigt (Abb.11), ist der Frühphase der Ausmalung zuzuordnen, die beiden anderen, «Rehabeams Übermut» (Abb.22) und «Samuel und Saul» (Abb.25), der Ausmalungsphase von 1530.¹⁹ Es handelt sich bei allen dreien um farbig ausgearbeitete aquarellierte Federzeichnungen, sodass man davon ausgehen kann, dass auch die meisten anderen verlorenen Originalentwürfe auf diese Weise ausgearbeitet waren. Eine vergleichbare Technik wandte Holbein im Entwurf für eine Fassadenmalerei an, die wohl für das Hertensteinhaus in Luzern vorgesehen war.²⁰ Eine Gruppe von Kopien nach Entwürfen für die Wandbilder im Grossratssaal wird im Kupferstichkabinett Basel aufbewahrt. Die Gleichartigkeit der Ausführung – grau lavierte Federzeichnungen – und die nahezu identischen Wasserzeichen der Papiere sprechen für ihren zeitlichen Zusammenhang. Das Datum 1523 auf der Entwurfskopie für einen Christus²¹ weist auf das Entstehungsjahr der Kopie hin, nicht aber auf dasjenige des verlorenen Vorbildes. Die Originalzeichnungen gehörten also zu einer frühen Phase von Entwürfen aus dem Jahr 1521.²² Die in den Kopien angewandte Technik der lavierten Federzeichnung war in der Werkstatt Holbeins üblich. Nadeleinsteine, die sich im Original des Sapor-Blattes und in dessen Kopie zur Deckung bringen lassen, finden sich vergleichbar auch in den anderen Kopien. Sie weisen darauf hin, dass der Kopist die Originale in Umrissen abgepaust und die Blätter dazu mit Nadeln auf einer Unterlage befestigt hatte. Erst nach Entfernung der Nadeln brachte er die Lavierung an, denn das mit dem Pinsel aufgetragene graue Farbmittel lief in die Löcher hinein und drang an diesen Stellen tiefer in das Papier ein.

Originalzeichnungen und die genannten Kopien stammen allesamt aus dem «Amerbach-Kabinett», der Sammlung des Basler Juristen Basilius Amerbach (1533–1591). Im sogenannten Inventar F, das um die Mitte des 17. Jahrhunderts verfasst wurde, sind die Zeichnungen aufgeführt. Aus den Eintragungen geht hervor, dass sie damals schon als Einzelblätter vorlagen.²³

Die beiden 1991 als Kopien nach verlorenen Entwürfen Holbeins identifizierten Zeichnungen im Kupferstichkabinett Basel zeigen «Sertorius und das Gleichnis von den Pferden» und «Croesus auf dem Scheiterhaufen» (Abb.8 und Abb.9). Es handelt sich um reine Umrisskopien. Sie stammen sehr wahrscheinlich aus der Sammlung der Basler Künstlerin und Kunstsammlerin Emilie Linder (1797–1867). Den verwendeten Papieren nach lassen sie sich um 1540 datieren.²⁴ Die lavierte und aquarellierte Federzeichnung mit Christus und der Ehebrecherin ist eine Kopie, die ebenfalls erst gegen die Jahrhundertmitte entstanden ist.²⁵ Es ist aber fraglich, ob diese Darstellung mit der Ausmalung des Grossratssaals in Verbindung gebracht werden kann. Es finden sich jedenfalls keine Anhaltspunkte für die Ausführung eines Gemäldes mit diesem Thema (Abb.33).

Die Inschriften zu den Bildern

PETER LITWAN

Auf einem der Entwürfe Holbeins respektive auf manchen wohl in seinem Atelier hergestellten Kopien sind – mit Ausnahmen, von denen noch zu reden sein wird – je in einer Kartusche oder auf Spruchbändern lateinische Sprüche zu lesen, die in Zusammenhang mit den figürlichen Darstellungen stehen. Seit Langem bekannt ist die Sammlung von solchen Sprüchen, die Johannes Gross 1622 herausgegeben hat.²⁶ Da die vorhandenen Entwürfe und Entwurfskopien nicht nahtlos mit den von Gross überlieferten Sprüchen zur Deckung gebracht werden können und da zudem – etwa durch Beschreibungen des Raumes als Ganzes – kaum Angaben zum Ort der Anbringung vorliegen, beruhen sämtliche Vorstellungen von der Bemalung des Ratssaals auf thesehaften Rekonstruktionen.²⁷ Dies wird sich auch in Zukunft nicht ändern. Doch erlauben Neufunde, genauer: Kopien von Entwürfen und schriftliche Denkmäler, eine Neubeurteilung der Situation.

Zunächst wird im Folgenden anhand einer kritischen Analyse die Sammlung von Johannes Gross erläutert, da sie weitgehend die bisherige Forschung bestimmt hat. Anschliessend werden die literarischen Neufunde vorgestellt. Dies erlaubt schliesslich anhand einer genaueren Betrachtung der Entwürfe und Entwurfskopien eine neue Deutung des Basler Grossratssaals.

Johannes Gross, getauft am 13. Mai 1582, war von 1604 bis 1611 Pfarrer in Pratteln, anschliessend Pfarrhelfer zu St. Leonhard in Basel und von 1618 bis 1629 Pfarrer daselbst. Gestorben ist er am 28. August 1629 an der Pest. Er ist Verfasser einer 1624 erschienenen «Kurze[n] Bassler Chronick», der Kurzfassung der «Bassler Chronik» des Christian Wurstisen von 1580. Nach Tonjola (vgl. Anm. 26) hat er (seit?) 1619, also schon im Amt, Inschriften gesammelt und diese 1622 unter dem Titel *Vrbis Basil. Epitaphia et Inscriptiones omnivm templorvm, Cvriæ, Academ. & aliar. Ædivm pvblic. Lat. & German.* herausgegeben. Er hat damit ein Kompendium von unschätzbarem Wert geschaffen, auch wenn die Forschung ihn da und dort der Oberflächlichkeit bezichtigt und ihm unsorgfältiges Vorgehen vorgeworfen hat.²⁸ Dessen ungeachtet hat er Vieles vor dem Vergessen bewahrt und ist damit offensichtlich einem grossen Bedürfnis nachgekommen, wie die vier Nachdrucke in rascher Folge und die Neuausgabe noch beinahe ein halbes Jahrhundert später beweisen. Auf den Seiten 444 bis 449 seiner Sammlung sind die *Inscriptiones Curiæ Basiliens* verzeichnet. Nach den Inschriften des Hofs (mit den Überschwemmungstafeln an der Front zum Kornmarkt) und denjenigen der Vorzimmer (*vestibulum*) der vorderen Ratsstube (*Aula prior*), dem heutigen Regierungsratssaal, sowie der hinteren Ratsstube (*Aula interior*), dem Grundniveau des heutigen Grossratssaals, folgen auf Seite 448 und 449²⁹ die Texte, die er im Saal über

der hinteren Ratsstube, der in den Jahren 1517 bis 1521 errichtet worden ist, vorgefunden hat. Nach der Raumbezeichnung *in Aula superiori* ist mit dem Vermerk *ibid.* (= ibidem, ebendort) deutlich gemacht, dass sich besagter Raum in der Curia, also im Rathaus befindet. Die *Aula interior* und die *Aula superior* sind beim Neubau des Rathauses an der Wende zum 20. Jahrhundert zum neuen Grossratssaal vereinigt worden.

Nachfolgend sind die Inschriften in der Reihenfolge aufgelistet³⁰, in der sie von Gross aufgeführt werden (Abb.5), ergänzt mit kurzen Erläuterungen. Ausführlich behandelt sind die Texte in der Publikation *Wer regieren will, muss viel hören und nicht hören*, Basel 2014.

[G1] ROBOAM ad POPULUM.
Minimus digitus meus grossior est dorso patris mei: Pater

meus cecidit vos flagellis, ego autem cedam vos scorpiobus.

«Roboas zum Volk.

Mein kleinstes Finger ist dicker als der Rücken meines Vaters: mein Vater hat euch niedergeschlagen mit Geisseln, ich aber werde euch fällen mit Skorpionen.»

Der Text entspricht mit kurzen Auslassungen 1Reg 12,10f. Rehabeam (= Roboas) folgt dem Rat des Adels und schlägt die Bitte des Volkes Israel um Schonung ab. Dies ist der Anfang des feindseligen Nebeneinanders der beiden hebräischen Königreiche.

[G2] EZECHIAS.

Fecit, quod erat bonum coram Domino, ipse dissipavit excelsa, contrivit statuas, succidit lucos & confregit æneum serpente, quem fecerat Moses.

448

INSCRIPTIONES

In Aula superiori, ibid.

ROBOAM ad POPULUM.

Minimus digitus meus grossior est dorso Patris mei: Pater meus cecidit vos flagellis, ego autem cedam vos scorpiobus.

EZECHIAS.

Fecit, quod erat bonum coram Domino, ipse dissipavit excelsa, contrivit statuas, succidit lucos, & confregit æneum serpente, quem fecerat Moses.

SAMUEL ad SAULEM.

Nunquid vult Dominus holocausta & victimas; & non potius, ut obediatur voci Domini? Pro eo, quod abjecisti sermonem Domini, abjecit te Dominus, nescis Rex.

Ibid.

SAMNITAS, dona offertentes sic excipit MARCUS CURIUS DENTATUS.

Malo hæc (reficit ad rapas assatas) in fictilibus meis esse, & aurum habentibus imperare.

Ibid.

Harpocratem, quisquis hic intrat, præster oportet:
Nam nostra arcanum promere jura vetant.

Ibid.

ANACHARSIS de Jure humano.

Musæ & staminibus veluti capiuntur in istis,
Sed culices rumpunt viribus illa suis:
Legibus obstrictum sic vulgus inane tenetur,
Hasq; levi infringunt impetu turba potens.

Ibid.

BASILIENS.

449

Ibid.

QVOD TIBI NON VIS FIERI,
ALTERI NON FACIAS.

Ibid.

Iratus recole, quod nobilis ira Leonis
In sibi substratos se negat esse feram.

Ibid.

INITIUM SAPIENTIAE
TIMOR DOMINI.

Ibid.

Experiri prius consilio, quam armis, præstat.

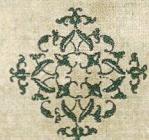
Ibid.

Ne quid non è Reipublicæ dignitate
constituatur.

Ante Curiam Basil.

Tu supplex ora: tu protege: tuque labora.

[Officium Ministrorum, Magistrorum, & Agricolarum
describitur.]



F

In

Abb.5 JOHANNES GROSS, *Urbis Basileae epitaphia*, Basel 1622, S.448/9. Seitengrösse: 9,8 × 16,3 cm.

«Ezechias.

Er tat, was gut war vor dem Herrn, er zerstreute selbst die Höhenheiligtümer, zermalmte die Statuen, holzte die Haine ab und zerbrach die eherne Schlange, welche Moses gemacht hatte.»

Die Stelle 2Reg 18,3 leitet die Erzählung über Ezechias' Königstum ein und stellt von Beginn weg dessen Gottesfurcht dar, die ihn zurück zum ursprünglichen Glauben geführt hat.

[G3] *SAMUEL ad SAULUM.*

Nunquid vult Dominus holocausta & victimas; & non potius, ut obediatur voci Domini? Pro eo, quod abjecisti sermonem Domini, abjecit te Dominus, ne sis Rex.

«Samuel zu Saul.

Will denn der Herr etwa Brand- und Schlachtopfer? Und nicht vielmehr, dass der Stimme des Herrn gehorcht werde? Dafür, dass du die Rede des Herrn verworfen hast, hat der Herr dich verworfen, damit du nicht König bist.»

Der Text ist mit Auslassungen 1Sam 15, 22/3 entnommen und ist Teil der Rede des Samuel, in der er Saul des Ungehorsams Gottes Anordnungen gegenüber bezichtigt.

[G4] *SAMNITAS, dona offerentes sic excipit MARCUS CURIUS DENTATUS.*

Malo haec (respicit ad rapas assatas) in fictilibus meis esse, & aurum habentibus imperare.

«Marcus Curius Dentatus empfängt so die Samniter, die ihm Geschenke anbieten.

Ich ziehe es vor, dies hier (er weist auf die geschmorten Rüben) in meinen Töpfen zu haben, und denen, die Gold besitzen, zu befehlen.»

Die Szene ist in der Antike verschiedentlich überliefert: Manius (nicht Marcus) Curius Dentatus, ein erfolgreicher römischer Feldherr, hat der Versuchung durch die Samniten widerstanden, die ihn mit Geld auf ihre Seite ziehen wollten.

[G5] *Harpocratem, quisquis huc intrat, praestet oportet: Nam nostra arcanum promere jura vetant.*

«Jeder, der hier eintritt, muss [die Haltung des] Harpokrates an den Tag legen, denn unsere Gesetze verbieten es, ein Geheimnis kundzutun.»

Harpokrates (= Horus das Kind) wird als Symbol seiner Kindheit oft mit einem Finger am Mund dargestellt. Davon ist schon in der Antike abgeleitet worden, dass er als Gott der Verschwiegenheit galt.

[G6] *ANACHARSIS. De Jure humano.*

*Muscæ staminibus veluti capiuntur in istis
Sed culices rumpunt viribus illa suis:
Legibus obstrictum sic vulgus inane tenetur,
Hasque levi infringunt impetu turba potens.*

«Anacharsis. Über das menschliche Recht.

Wie die Mücken in den Fäden dieses Netzes gefangen werden, die Fliegen aber diese mit ihren Kräften zerreissen, so

wird das rechtlose, an Gesetze gebundene Volk im Zaume gehalten, und eine kleine, mächtige Schar macht diese [Gesetze] in leichtem Ansturm zunichte.»

Dem legendären Skythen Anacharsis wurden allerlei Sinnsprüche und Erfindungen nachgesagt, sodass er zeitweise gar als einer der Sieben Weisen galt. Der obige Spruch folgt einer Erzählung des Valerius Maximus, der die geäusserte Feststellung als scharfsinnige Deutung der Rechtsungleichheit bezeichnet.³¹

[G7] *Quod tibi non vis fieri, alteri non facias.*

«Was du nicht willst, dass dir geschieht, das sollst du einem andern nicht zufügen.»

Umformulierung eines Gedankens, der in Tob 4,16 und Lk 6,31 vorgebildet ist.

[G8] *Iratus recole, quod nobilis ira Leonis
in sibi substratos se negat esse feram.*

«Wenn du zornig bist, erinnere dich, dass der Zorn des edlen Löwen ihm verbietet, grausam zu sein gegen die, die sich ihm unterwerfen.»

Der Vers, dessen Ursprung unklar und dessen sprachliche Gestaltung in der Überlieferung uneinheitlich ist, spielt gewiss auf die Tugend der Grossmut an.

[G9] *Initium sapientiae timor Domini.*

«Der Anfang der Weisheit ist Furcht vor Gott.» Ps 111, 10.

[G10] *Experiri prius consilio, quam armis, præstat.*

«Es ist besser, etwas zunächst mit Rat zu versuchen als mit Waffen.»

Der Spruch ist einer Aussage des Sklaven Thraso in der Komödie Eunuchus (V. 788) des römischen Komödiendichter Terenz nachgebildet.

[G11] *Ne quid non e reipublicae dignitate constituatur.*

«Dass nichts beschlossen werde, das nicht aus der Würde des Staates [hervorgeht]!»

Dieser Text steht auf dem Spruchband, das eine der beiden Prophetenbüsten trägt, die 1521 von Martin Hoffmann für den Ratssaal angefertigt worden sind und heute im Saal des Regierungsrates hängen. Der Spruch atmet römisches Gedankengut, lässt sich aber in dieser Form nirgends nachweisen. Er dürfte einem sprach- und literaturkundigen Humanisten gelungen sein.

Der Vermerk *ibid.* vor den einzelnen Texten zeigt an, dass diese alle im gleichen Raum zu finden waren. Nicht hinsichtlich sämtlicher Aspekte einleuchtend ist die grafische Gestaltung, doch sind einige Auffälligkeiten zu beobachten. Die Inschriften zu Roboas, Ezechias und Samuel erscheinen als Einheit (ohne *ibid.!*) vor den anderen: Zeichen, dass sie an der gleichen Wand angebracht waren? Bei den nachfolgenden drei Texten fällt auf, dass deren zwei, ähnlich den ersten dreien, einen Titel tragen, der eine minimale Beschreibung des Bildinhalts angibt. Der Kur-

sivdruck der beiden ersten Distichen scheint vielen Editionen lateinischer Werke zu folgen. Dass das Distichon auf Seite 449 nicht in dieser Type gedruckt ist, dürfte ein Hinweis darauf sein, dass es im Unterschied zu den beiden vorigen ein Zitat und keine Neubildung ist. Deshalb wohl sind auch die beiden letzten Texte als klassische Zitate ausgezeichnet. In der auffälligen Form der Majuskelschreibung stehen die beiden Bibelzitate.

Im Folgenden sind die Inschriften aufgelistet³², die kürzlich in einem Manuscript des Ludwig Iselin aus dem Amerbach-Nachlass aufgetaucht sind (Abb.6).³³ Wo sie identisch sind mit dem Text, wie ihn Gross bietet, sind sie nur mit den Anfangsworten – allenfalls mit einer textkritischen Bemerkung – wiedergegeben. Wo ein bei Gross aufgeführter Text fehlt, ist er mit seinen Anfangsworten in eckige Klammern gesetzt.

[Is1] *M. Curius ad focum sedens Samnitib. legatis:
Malo haec ficitibus...*
«M. Curius sitzt am Herd und [sagt] den Gesandten der Samniter: Ich möchte lieber...»

[Is2] *Harpocratem, quisquis...*

[Is3] *Anacharsis. ius humanum.*

Musca staminibus...³⁴

«Das Menschenrecht des Anacharsis.
Die Fliege...»

[*Quid tibi non vis...*]

[Is4] *Iratus recole...*³⁵

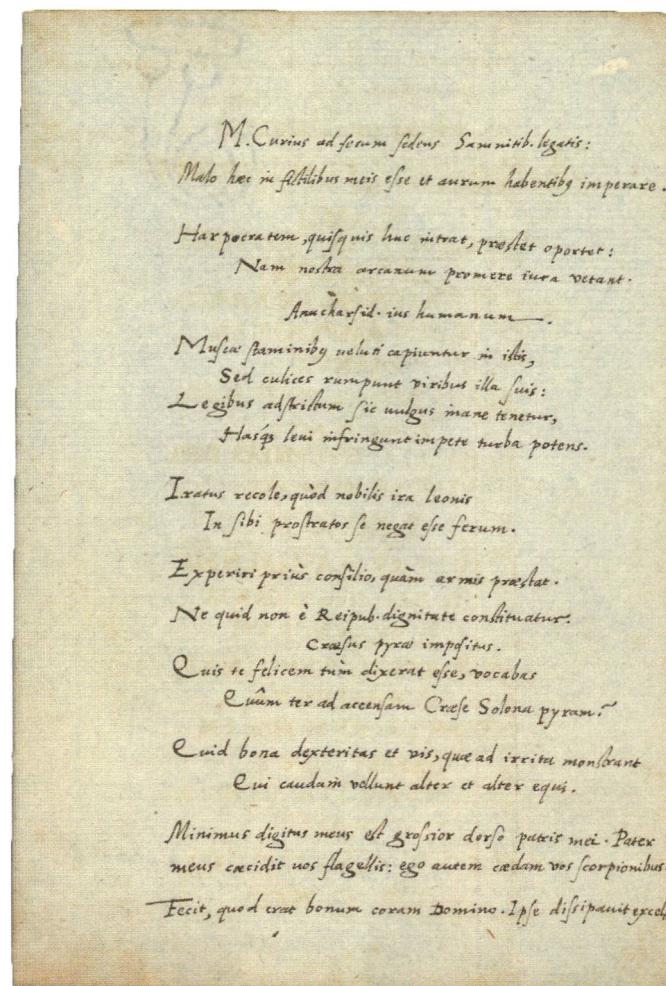
[*Initium sapientiae...*]

[Is5] *Experiri prius consilio...*

[Is6] *Ne quid non...³⁶*

[Is7] *Croesus pyræ impositus.*

*Quis te felicem tum dixerat esse, vocabas
Quum ter ad accensam Croese Solona pyram.
«Croesus auf den Scheiterhaufen gestellt.*



Sa, continebit plamas, succidit lucos et conflagrit arceum, ex p^o tem quena fecerat Moes. 4. Reg. 18.

Nunquid nunc dominus holocausta et victimas et non potius, ut obediatur nunc domini. Pro eo, quod abiecit sermonem domini, abiit ut dominus, ne sit rex.

*Von dem regten mit wied,
Richt glich arm und wied.
Biss mir zu weit grimm,
Hör auf Gott und dann stim.*

*Gott alltin on schmaß thün of zu,
Von liebster der sterben dir mit thün krum.
Tödtnes gebengs ist altns' Leid mit,
Eigius der warfir gib mit aus nütz.
Gott's nacffen faus' noch füreis' begär,
So volgstu alts' biblisch' lobe.*

*Christus der rett David und Zopphat,
Zu volligung Sjagis' sich Ingeboten fett.
Davund im altn zu unterwerfen,
W. der auf uns' noch ismand bewohn:
Gott der das rett ten mächtigsten rechten,
Gott wir freiglich rettdu befallen.
I. 4. 5. 5.*

Abb.6 LUDWIG ISELIN, UB Basel Mscr C VIb 49:11, fol. 2r/v. Seitengrösse: 7,9 × 14,5 cm.

Wer hätte dich damals glücklich nennen können, als du, Croesus, auf dem entzündeten Scheiterhaufen dreimal ‹Solon!› riefst?»

Nach antiker Überlieferung hat der Athener Solon seinem Gast, dem sich aufgrund seines sprichwörtlichen Reichtums glücklich schätzenden Lyderkönig Croesus gegenüber geäussert, dass niemand vor seinem Tod glücklich genannt werden könne. Croesus wurde nach seinem fehlgeschlagenen Angriff auf das Perserreich von Kyros II. geschlagen und zum Tod durch Verbrennen verurteilt. Bereits auf dem Scheiterhaufen stehend soll er den Namen des Solon ausgerufen haben, was Kyros dazu veranlasste, das Feuer löschen zu lassen und nach dem Sinn dieses Ausrufs zu fragen. Ob Croesus auch gleich begnadigt worden ist, bleibt unklar.

[Is8] *Quam bona dexteritas et vis quoad irrita, monstrant
Qui caudam vellunt alter et alter equi.*³⁷

«Wie gut Geschicklichkeit und inwiefern Kraft nutzlos [ist], zeigen die, welche – jeder auf seine Weise – einen Pferdeschwanz ausreissen.»

Vom abtrünnigen Römer Sertorius, der in Spanien den Aufstand gegen Rom initiiert hatte, wird folgende Begebenheit berichtet: Als seine Truppen den Angriff der ganzen Macht auf das römische Heer verlangten, er aber einer solchen Aktion wenig Erfolgschancen zumass und eher auf eine Kriegsführung der kleinen Nadelstiche setzte, hat er das in diesem Vers geschilderte Bild verwendet, um seine Soldaten von der Richtigkeit seiner Einschätzung zu überzeugen: Ein alter, schwacher Mann vermag einem jungen Pferd den Schwanz Haar für Haar auszuzupfen, während ein junger, kräftiger Bursche beim Versuch scheitert, einem alten Gaul den Schwanz als Ganzes auszureißen.

[Is9] *Minimus digitus...*³⁸

[Is10] *Fecit quod erat bonum...*

4: Reg. 18³⁹

Der einzige Spruch, der mit Quellenangabe versehen ist. Dass Karl Stehlin in seinem Bericht⁴⁰ einen Fundort ausserhalb des Grossratssaales angibt und ausdrücklich von einer gemalten Inschrifttafel spricht, könnte ein Hinweis darauf sein, dass sich dieser Spruch nicht auf ein konkretes Bild bezog, sondern frei zwischen den beiden Szenen Roboam und Samuel angebracht war und später verschoben wurde. Ob Iselin die Bibelstelle, die er natürlich kannte, aus dem Gedächtnis hinzugefügt hat oder ob sie schon auf dieser Tafel stand, lässt sich nicht mit letzter Sicherheit entscheiden. Für Letzteres spricht allerdings die Tatsache, dass auf der Tafel, von der etwas mehr als ein Drittel fehlt, bei einer buchstabengetreuen Rekonstruktion nach dem Wort Moses etwa so viel Platz leer bleibt, wie der Bibelstellen nachweis beanspruchen würde.

[Is11] *Nunquid vult Dominus...*⁴¹

[Is12] Von dem rechte nit wich,
Richt glich arm vnd rich.
Biß nit zuo vast grimm,
Hoer auch des andren stimm.

Die vier deutschen Sprüche, die auf Glasscheiben wohl in die Fenster der Westwand eingepasst waren, sind bekannt, mehrfach überliefert, in Fragmenten erhalten und waren Vorbilder für die freien Nachbildungen von Emil Gerster (nach Entwürfen von Emil Schill) im heutigen Grossratsaal.⁴² Gross wird sie übergegangen haben, weil sie nicht in sein Sammelschema gepasst haben: Er hat, soweit zu sehen ist, nirgends auf Glasscheiben geachtet.⁴³

Die vier Sprüche, die Iselin, seiner Interpunktions nach zu schliessen, wohl als zwei Verspaare aufgefasst hat, gehören zu den Rechtssprichwörtern, mit denen die Richter, die ja in der Regel Laien waren, verschiedentlich zu gerechtem Verhalten angewiesen worden sind. Dass sie hier angebracht waren, deutet darauf hin, dass das Rathaus lange Zeit auch als Richthaus fungierte.

Beim Vergleich dieser beiden Textzeugen fällt vor allem die grosse Übereinstimmung in der Reihenfolge auf,⁴⁴ sofern berücksichtigt wird, dass die beiden ganz offensichtlich einen anderen Weg durch den Saal gewählt haben: Iselin hat sich nach dem Betreten des Saales der Ostwand entlang zur Nordwand gewendet, ist dann wieder zum Eingang zurückgegangen und der Südwand entlanggeschritten. Gross hat mit der Südwand begonnen und ist dann der Ostwand entlanggegangen. Beide haben je zwei Inschriften nicht notiert, was wohl auf deren Erhaltungszustand zurückzuführen ist. Eine Beantwortung der Frage, ob die dazugehörigen Bilder nicht zu sehen waren, ist hierbei nicht möglich, da keine gesicherten Zeugnisse zu den Abbildungen existieren. Übereinstimmend tragen der Curius-Spruch und die Anacharsis-Inschrift einen Titel – wenn auch beide in leicht veränderter Form. Die Abweichungen in der Grafie sind gering und haben keine inhaltlichen Konsequenzen; einzig bezüglich der *iratus*-Inschrift könnte von einer Abweichung gesprochen werden: Iselin schreibt *iratum* und bezieht den Begriff wohl auf den Löwen, Gross, der sonstigen Überlieferung entsprechend, *iratam* auf den Zorn. Auffällig auf jeden Fall ist auch, dass beide, wie auch der nachfolgend angeführte dritte Textzeuge, von den beiden Prophetengestalten nur die eine,⁴⁵ und zwar die gleiche, nennen. Es ist also nicht ausgeschlossen, dass bereits früh nur eine der beiden Büsten im Grossratssaal hing, vielleicht schon von allem Anfang an.

Wer ist der Schreiber, dem wir diese Aufzeichnungen verdanken? Ludwig Iselin kam am 2. Juli 1559 in Basel zur Welt. Seine Mutter war die Schwester des kinderlosen Basilius II. Amerbach, der sich nach dem frühen Tod des Schwagers seines Neffen angenommen und für dessen gute Ausbildung gesorgt hat. Er hat ihn auch als Universalerben des gesamten amerbachschen Nachlasses eingesetzt. Ludwig hat in Basel sein Grundstudium der Jurisprudenz absolviert und ist, kurz nachdem die Statue des Munatius

Plancus im Hof des Rathauses aufgestellt worden war und deren Inschrift er vor den hier vorgestellten Texten kopiert hatte, für neun Jahre zu Studienzwecken nach Genf, später Bourges und Padua gereist. Er hat später als Professor an der Juristischen Fakultät, als Rektor und Stadtsyndikus Karriere gemacht und ist am 20. Dezember 1612 gestorben. Die Abschriften der Rathausinschriften muss er in den späten 70er Jahren des 16. Jahrhunderts, jedenfalls vor seiner Abreise nach Genf, gemacht haben.⁴⁶ Er hat sie wohl vor Ort kurz notiert und später, wie der sauber geschriebene Text vermuten lässt, ins Reine kopiert.

Der dritte Textzeuge kommt von auswärts: Elias Brackenhoffer, Spross einer aus religiösen Gründen aus Offenburg geflüchteten Familie, die schnell zu Ansehen, Reichtum und politischer Macht gelangte, kam am 29. Oktober 1618 in Strassburg zur Welt. Nach dem Studium der Jurisprudenz begab er sich zunächst auf Reisen durch die Schweiz, Frankreich, Italien und Deutschland.⁴⁷ Nach seiner Rückkehr nach Strassburg 1648 wurde er zum Dreier der Münze ernannt und bekleidete in der Folge mehrere politische Ämter. Er starb am 12. Oktober 1682 und hinterliess eine für die damalige Zeit wohl einzigartige Münz-, Kunst- und Naturaliensammlung sowie einige Schriften vornehmlich zur Münzgeschichte und zum Münzwesen. Publiziert ist lediglich die *Beschreibung der meisten Geldsorten der Ganzen Welt* aus dem Jahre 1665, während das Manuskript seines «Münzbuches» einem Brand der Bibliothek zu Strassburg zum Opfer fiel. Seine erste Reise führte ihn vom 2. März 1643 an nach Genf. Als Zeugnis dieser Reise liegt im Musée de Strasbourg⁴⁸ seine *Reiss beschreibung*. Noch im März kam er nach Basel und besuchte das Rathaus. Seinen Eindruck des Ratssaals beschreibt er mit folgenden Worten⁴⁹ (Seite 14) (Abb.7): «Zue Oberst dieseß stockwerckß, hadt eß einen schönen saahl, alda die

Sachser, oder der grose Raht Zu sammenkommen. Vber dem eingang, inwändig dieseß Saahlß steht. [Br1] *M.D. XXII Harpocratem* [Seite 15] *vetant*. Neben diesem steht ein holbeinischeß gemählt, welcheß ist ein spinweb, darin die klainen mücklein hencken bleyben vnd von ein spinnen umbgebracht werden, die grosen angelmucken⁵⁰ aber vnndt hurnusen reisen durch, darbey steht [Br2] *Musca staminibus potens*.

Es ist auch ain sehr vürstlicher Salvator, von Holbein, neben ermeldten gemählt zu sehen, darundter steht. [Br3] *Quod tibi feceris*.

In diesem saahl an einer seül ist von holtz ein brust bildt geschnitzt, hadt den Baasler schildt in den händten, darüber steht. [Br4] *Ne quid constituantur.*»

Dieser Beschreibung ist mehreres zu entnehmen. Der *Harpocrates*-Spruch ist über der Eingangstüre angebracht, und ihm ist kein Bild zugeordnet. Der *Muscae staminibus*-Spruch gehört zu einem Bild, das nicht den Anacharsis als Person darstellt, sondern den Text illustriert. Wichtiger wohl für die Gesamtinterpretation der Verbindung von Bild und Text im Saal ist die Tatsache, dass dieser Spruch offensichtlich nicht innerhalb des Bildes zu lesen war. Gleicher gilt für das Bild des Christus, das nebenan (links oder rechts?) angebracht ist: Der Spruch steht darunter. Von den Prophetensprüchen ist nur der genannt, den auch Iselin und Gross anführen; seine Anbringung «an einer seül» könnte der gängigen Meinung, die Figuren seien ursprünglich wohl über den beiden äusseren Mittelpfeilern der Hoffenster des Grossratssaales angebracht⁵¹ gewesen, wider sprechen.

Wie schon oben ausgeführt, ist jede Darstellung der ursprünglichen Bemalung des Grossratssaals durch Hans Holbein d. J. ein Versuch, eine Annäherung an das, was gewesen sein könnte. Eine solche wissenschaftliche Hypo-

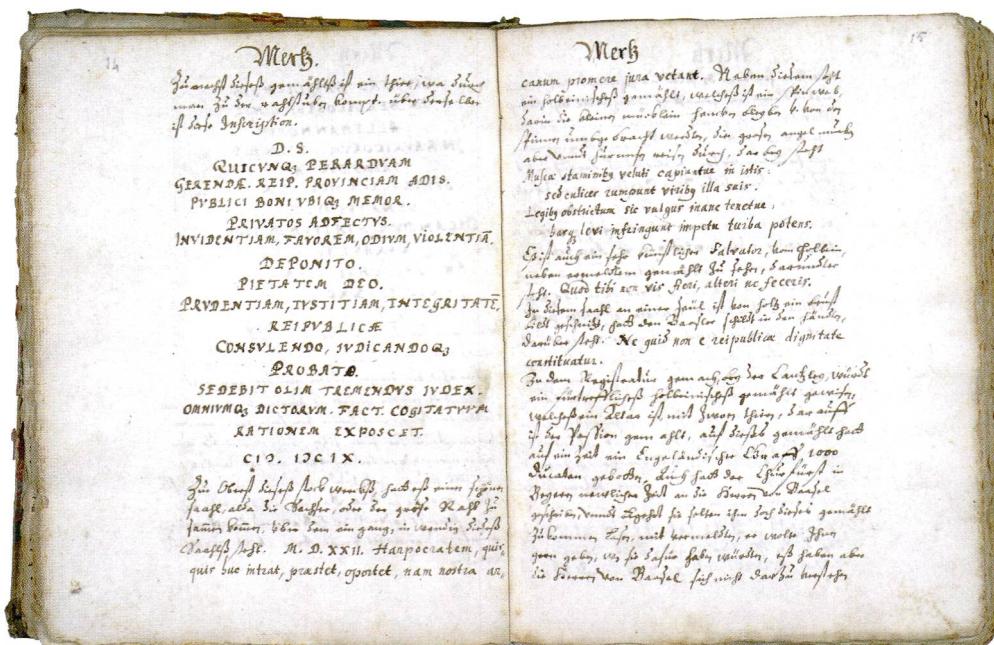


Abb.7 ELIAS BRACKENHOFER, *Reiß beschreibung*, Musée Historique de Strasbourg, ms. 729, S.14/5. Seitengrösse: 20 × 16,5 cm.

these hat sich auf vorhandene Materialien zu stützen. Tauen neue Quellen auf, sind ältere Vorstellungen zu hinterfragen. Wie eben dargelegt und erläutert, wurden in letzter Zeit neue Quellen erschlossen, welche dringend eine Neubeurteilung der bisher ausgeführten Rekonstruktionsvorschläge erfordern. Diese ist Gegenstand der folgenden Ausführungen (siehe auch Abb.34).

Rekonstruktion der Wandbilder

CHRISTIAN MÜLLER

Nordwand

Durch Iselins Aufzeichnung von Inschriften und die Entdeckung von Resten einer Gemäldeinschrift im Jahr 1817 kann nunmehr als gesichert gelten, dass es an der Nordwand, also an der Stirnseite des Saales, ein Bild mit Sertorius und dem Beispiel von den Pferden sowie eines mit Croesus auf dem Scheiterhaufen gab.⁵² Vieles deutet also darauf hin, dass sich – entgegen der im Basler Ausstellungskatalog von 2006 vorgebrachten Vermutung – nur diese beiden Hauptbilder an der Nordwand befunden haben.⁵³ Folgt man der Reihenfolge der Inschriften bei Iselin, dann grenzte das Sertorius-Bild an die Fensterseite, das Bild mit Croesus an die Ostwand.

«Sertorius und das Beispiel von den Pferden»

Entwurfskopie, Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Inv. Z.340 (Abb.8)
Inschrift [Is 8]

Der Originalentwurf für das Sertorius-Bild lässt sich zuletzt im 17. Jahrhundert im Inventar der Sammlung des Kölner Bankiers Everhard Jabach (1618–1695) nachweisen; seither ist er verschollen.⁵⁴ Bemerkenswert ist, dass die Blattmasse genau mit denjenigen der Kopie übereinstimmen. Entwurf und sehr wahrscheinlich auch das ausgeführte Wandbild wiesen also ein ausgeprägtes Querformat auf, das auch demjenigen des Croesus-Bildes entspricht.

Schon in einer Randzeichnung im «Lob der Torheit» des Erasmus von Rotterdam hatte Holbein 1515 das Exemplar von Sertorius und den Pferden illustriert, vielleicht im Beisein des späteren Antistes der Basler Kirche, Oswald Geisshäuser, genannt Myconius, der das Buch damals besass.⁵⁵ Das Gleichnis (siehe hierzu den Kommentar zu [Is 8]) wird bei Valerius Maximus, ausführlicher aber bei Plutarch geschildert, wobei Letzterer im «Lob der Torheit» unmittelbar über Holbeins Illustration als Quelle genannt wird. Plutarch erwähnt eine gezähmte Hirschkuh, die Sertorius bei der Schlacht am Sucro auftreten liess, um seinen Soldaten den Beistand der Götter zu offenbaren und ihren Kampfeswillen zu steigern. Ein Hirsch (keine Hirschkuh) ist auf der Zeichnung unmittelbar neben Sertorius wiedergegeben.⁵⁶

Die reliefartige Aufreihung der Figuren und der Wagen, auf dem Sertorius thront, erinnern an Triumphzüge, wie sie auf römischen Triumphbögen oder Säulen dargestellt werden konnten. Deshalb wohl trägt sie im Inventar der Jabach-Sammlung den Titel «Le Triomphe de Sertorius». Mit den zahlreichen Zitaten aus italienischer Druckgrafik und der Rezeption antiker Bildwerke – unter ihnen die beiden Rossebändiger am linken und rechten Rand, die auf die berühmten Dioskuren auf dem Monte Cavallo



Abb.8 Sertorius und das Beispiel von den Pferden, Hans Holbein d. J. Kopie. Federzeichnung, 28,1 × 70,1 cm. Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Inv. Z.340.

in Rom zurückgehen, dann der Apoll von Belvedere, der im Begleiter des Sertorius vorne anklingt –, nach Zuan Andrea, Andrea Mantegna, Michelangelo und anderen, demonstrierte Holbein wohl seinen Auftraggebern, dass er das Vokabular der neuesten italienischen Kunst beherrschte und antike Bildwerke durch Nachzeichnungen und Stiche kannte.⁵⁷

«Croesus auf dem Scheiterhaufen»

Entwurfskopie, Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Inv. Z.341 (Abb.9)
Inscription [Is 7]

Das Bild mit Croesus auf dem Scheiterhaufen ist sehr wahrscheinlich durch die Schilderung der Begebenheit bei Herodot angeregt (siehe hierzu den Kommentar zu [Is 7].⁵⁸

Das Oberstück eines 1613 datierten Glasgemäldes mit den Wappen der Ratsherren Hans Lux Iselin und Hans Jacob Beck aus der Werkstatt des Hieronymus Vischer und seiner Söhne geht auf Holbeins Wandbild zurück.⁵⁹ Das Glasgemälde befindet sich im Zunftsaal der Schmieden Zunft in Basel. Hier ist das Geschehen in konzentrierter Form wiedergegeben (Abb.10). Einzelne Soldaten, die auf der Zeichnung nackt dargestellt sind, um sie zu idealisieren, tragen im Glasgemälde antikisierende Rüstungen. Sehr wahrscheinlich hatte Holbein das Wandbild ebenfalls mit diesen Korrekturen ausgeführt und war damit wohl dem Wunsch der Auftraggeber gefolgt. Und auch im Bild mit Sertorius und den Pferden dürfte er die unbekleideten Soldaten schliesslich mit Rüstungen versehen haben. Diese Veränderungen sprechen dafür, dass es sich bei den

beiden verlorenen Originalzeichnungen um frühe Entwürfe gehandelt hat.

Schmid und Rickenbach hatten angenommen, dass an der Nordwand zur Fensterseite hin eine Darstellung der Justitia angebracht war. Eine Nachzeichnung mit diesem Motiv nach einem verlorenen Original Holbeins gehört zur Gruppe der Entwurfskopien im Kupferstichkabinett Basel.⁶⁰ Zwischen den beiden Hauptbildern, so eine häufig vertretene These, könnte sich sodann eine «Sapientia» befunden haben, ebenfalls überliefert als Entwurfskopie.⁶¹ Es gibt allerdings keine Hinweise darauf, dass diese Bilder tatsächlich dort ausgeführt worden sind und sich weitere Bilder an der Nordwand befunden haben. Offen bleibt, in welcher Form die beiden querformatigen Bilder gerahmt und voneinander getrennt waren. Es ist aber unübersehbar, dass der Mittelbalken des Saales, der auf drei Stützen aufgesessen haben muss, eine Trennung des Raumes in zwei Hälften und damit auch der Nordwand nahegelegt hat. Die Bilder dürften jeweils etwa 4,5 m breit gewesen sein, die dargestellten Personen waren wohl etwas grösser als diejenigen auf den Bildern an der linken Seite der Ostwand.⁶² Bei einer Gesamtbreite der Wand von etwa 10 m wäre genügend Platz gewesen, sie mit gemalten Pfeilern oder Säulen zu rahmen.

Die beiden Darstellungen entsprechen sich kompositorisch im Gegensinn. Die Bewegungsrichtung der Handelnden im Sertorius-Bild verläuft von rechts nach links, also von der Raummitte zum Fenster hin, und im Croesus-Bild von links nach rechts, sodass die Mittelstütze der Deckenkonstruktion eine Gelenkstelle einnimmt, an der beide Bilder gespiegelt erscheinen. Architekturmotive spielen in ihnen keine Rolle. Die Szenen sind jeweils in



Abb.9 Croesus auf dem Scheiterhaufen, Hans Holbein d. J., Kopie. Federzeichnung, 28,4 × 70,2 cm. Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Inv. Z.341.



Abb.10 Werkstatt des Hieronymus Vischer und seiner Söhne, Glasgemälde mit den Wappen Iselin und Beck im Zunfthaus zu Schmieden, Basel, 1613. Ausschnitt: Oberbild, Croesus auf dem Scheiterhaufen, 11 × 21,5 cm (grösste Masse).

eine Landschaft eingebettet, die allerdings durch die Fülle der auftretenden Personen zurückgedrängt wird. Es fällt auf, dass die Akteure auf Pferden oder wie Sertorius auf einem Triumphwagen sitzen und dass Waffen und Trophäen bis unmittelbar an die oberen Ränder heranreichen. Dadurch entsteht ein «horror vacui», der durchaus einen etwas altertümlichen Effekt hat. Es könnte sein, dass Holbein den Bildern mit dieser flächenfüllenden Darstellungsweise das Aussehen von Bildteppichen verliehen wollte. Diese Tradition der Ausstattung hielt sich in Rathäusern, in Gerichts- und Festsälen.⁶³ Teppiche verliehen einem Raum nicht nur festlichen Charakter, sondern dienten auch dazu, Herrscher zu glorifizieren oder Beispiele eines guten Regiments, Bilder der Gerechtigkeit also, vorzuführen. Hingewiesen sei in diesem Zusammenhang auf den Teppich mit der Darstellung der Gerechtigkeit des Trajan und des Herkinbald im Bernischen Historischen Museum. Letzterer wurde offenbar dauerhaft gezeigt, war also sichtbar wie ein Wandbild. Er befand sich nach neueren Erkenntnissen im Tagungsort des bischöflichen Gerichtes, einem nicht mehr existierenden Raum über dem Kapitelsaal der Kathedrale von Lausanne, der sich an den Kreuzgang anschloss. Die Darstellungen auf dem zwischen 1440 und 1450 wohl in Tournai für den Bischof von Lausanne, Georges de Saluces, geschaffenen Teppich basieren auf den heute verlorenen gemalten Gerechtigkeitsbildern, die Roger van der Weyden für das Rathaus in Brüssel geschaffen hatte.⁶⁴

Ostwand, linke Hälfte

Da die der Fensterseite gegenüberliegende Ostwand auf der rechten Hälfte Öffnungen in Form von Türen und einem Fenster aufwies und ein Ofen sowie ein Kamin

in den Raum hineinragten, wirkten diese Elemente dem Eindruck einer geschlossenen Wandfläche entgegen. Holbein sah sich deshalb vielleicht dazu veranlasst, der Fensterseite mit ihren Öffnungen zu antworten und die linke Hälfte der Ostwand mit einer Scheinarchitektur zu versehen, welche die Bilder einfasste, den Blick in die Tiefe freigab und zwischen den Bildern Nischen entstehen liess. Die linke Hälfte der Ostwand ist gleich breit wie die Nordwand, und die Entwürfe beziehungsweise deren Kopien lassen vermuten, dass Holbein dieses Wandstück als eine in sich geschlossene Einheit verstanden hatte. Die Abfolge der Bilder lässt sich nur teilweise über die von Iselin und Gross festgehaltenen Inschriften rekonstruieren. Die Autoren führen nicht alle auf, manche waren vielleicht schon nicht mehr lesbar. Wichtig ist hier Brackenhoffers Beschreibung, der die Darstellung eines Christus erwähnt, die mit einer Schrifttafel versehen war; deren Inschrift ist bei Iselin und Gross überliefert. Die Darstellung ist als Entwurfskopie erhalten.⁶⁵ Eine bestimmte Abfolge der Bilder legen auch die Entwurfskopien mit ihren Architekturmotiven nahe. Hinzu kommen die Fundberichte zur Darstellung des Selbstmordes des Charondas und zur Blendung des Zaleucus. Nach Berücksichtigung all dieser Parameter scheint für diese Wandhälfte die im Folgenden dargelegte Reihenfolge plausibel:

«Die Demütigung des römischen Kaisers Valerian durch den Perserkönig Sapor»

Eigenhändiger Entwurf und Entwurfskopie, Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Inv.1662.127 und Inv. 1662.175 (Abb.11 und Abb.13)

Wohl zum Bild gehörende Inschrift [Is4], [G8]

Die Darstellung des Triumphs Saps war mit grösster Wahrscheinlichkeit das erste Hauptbild an der Ostwand. Belege für die tatsächliche Ausführung dieses Bildes haben wir allerdings nicht. Die Provenienz der Originalzeichnung, die sich, bevor sie ins «Amerbach-Kabinett» kam, im Besitz des elsässischen Dichters Mathias Holzwarth befand, der sie vom Basler Gerichtsamtmann Hans Conrad Wolleb als Geschenk erhalten hatte, spricht keineswegs gegen den Zusammenhang mit den Rathausbildern.⁶⁶

Valerian, unten auf dem Mauerstück mit «VALERIANVS. IMP.» bezeichnet, hatte auf grausame Weise Christen verfolgt. Er geriet jedoch in Gefangenschaft des Perserkönigs Sapor, der ihn fortan quasi als «Schemel» benutzte, wenn er sein Pferd besteigen wollte. Sapor wird in der Zeichnung mit einem über ihm schwebenden Schriftband gekennzeichnet: «SAPOR REX PERSARVM». Nach dem Tode Valerians liess Sapor ihm die Haut abziehen und diese im Tempel aufhängen. Die Darstellung könnte angeregt worden sein von der Schilderung des Endes Valerians bei Laktanz (ca. 250–320 n. Chr.) im Werk *De mortibus persecutorum – Von den Todesarten der Verfolger*.⁶⁷



Abb.11 Die Demütigung des römischen Kaisers Valerian durch den Perserkönig Sapor, Hans Holbein d. J. Aquarellierte Federzeichnung, 28,5 × 26,8 cm. Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Inv.1662.127.



Abb.12 Sapientia, Hans Holbein d. J., Kopie. Lavierte Federzeichnung, 26,5 × 12,6 cm. Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Inv. U.II.16.

Die Inschrift «Wenn du zornig bist, erinnere dich, dass der Zorn des edlen Löwen ihm verbietet, grausam zu sein gegen die, die sich ihm unterwerfen» hat sich nach Iselins Aufzeichnung und gemäss Gross an diesem Ort befunden. Sie dürfte sich tatsächlich auf das Sapor-Bild beziehen und nicht auf eine Darstellung der Temperantia, die als Bild mit dieser Inschrift nicht überliefert ist.⁶⁸

«Sapientia»

Entwurfskopie, Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Inv. U.II.16 (Abb.12)
Zwei Schriftbänder in Entwurfskopie
Inschrift [Is5], [G9], [G10]

Vor dem ersten Hauptbild mit Sapor und Valerian könnte sich an der Ostwand die als Kopie überlieferte Darstellung der Sapientia befunden haben.⁶⁹ Da diese sowohl zurück als auch in die Zukunft zu schauen vermag, ist sie als doppelgesichtige Gestalt wiedergegeben. Sie eignet sich also in jeder Hinsicht als Gelenkstelle, blickt zurück zu Croesus und nach rechts hin zu Sapor. Zwar lässt sich aus der Abfolge der Inschriften bei Iselin und Gross nicht beweisen, dass diese Darstellung an der linken Seite der Ostwand (und nicht auf der Nordwand) ausgeführt war, doch sprechen dafür formale Gründe, nämlich der Bezug zur Christusfigur.



Abb.13 Die Demütigung des römischen Kaisers Valerian durch den Perserkönig Sapor, Hans Holbein d. J., Kopie. Lavierte Federzeichnung, 28,1 × 28 cm. Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Inv. 1662.175.

Prophetenbüsten Martin Hoffmanns

Prophet 1: Inschrift [Is6], [G11], [Br4] (Abb.26)

Prophet 2: Inschrift «PONDERANDAE MAGIS QUAM NUMERANDAE SENTENTIAE», «Voten (oder Stimmen) sind eher zu wägen als zu zählen»⁷⁰ (Abb.27)

Iselin und Gross nennen nach der Inschrift beziehungsweise den Inschriften zur Sapientia diejenige, die eine der beiden 1521 von Martin Hoffmann für den Grossratssaal geschaffenen Prophetenbüsten hält (Prophet 1). Sie hängen heute an der Nordwand des Regierungsratssaales. Wo die Büsten ursprünglich angebracht waren, ist nicht gesichert, jedenfalls dürfte sich Prophet 1 in unmittelbarer Nähe der «Sapientia» befunden haben. Die zweite Büste (Abb.27) haben Iselin, Gross und Brackenhoffer offenbar nicht gesehen.

Der Originalentwurf Holbeins für Sapor und Valerian sowie die Kopien für die folgenden Hauptbilder zeigen, dass diese jeweils von Säulen oder Pfeilern gerahmt wurden. Im Entwurf für Sapor und für das Bild mit Charondas variierte Holbein die Kapitelle auf eine Weise, die an Entwürfe für Glasgemälde erinnert. Hier sind häufig alternative Vorschläge für die rahmenden Motive zu finden. Welche Variante schliesslich ausgeführt wurde, bleibt offen. Eine trennende Funktion und eine Gelenkstelle zwischen den Bildern dürften die Personifikationen bezie-



Abb.14 Temperantia, Hans Holbein d. J., Kopie. Lavierte Federzeichnung. 21,5 × 12,3 cm. Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Inv. U.II.15.



Abb.15 Der Selbstmord des Charondas, Hans Holbein d. J., Kopie. Lavierte Federzeichnung, 28,1 × 30,7 cm. Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Inv. 1662.174.

hungsweise die exemplarischen Figuren gebildet haben, von denen sich, wird von der Entwurfskopie mit der «*Justitia*» abgesehen, vier erhalten haben: die bereits genannte «*Sapientia*», die «*Temperantia*», «*König David*» und «*Christus*». Auffallend ist, dass die Entwurfskopien diese Figuren jeweils in Nischen beziehungsweise vor Wandöffnungen zeigen, die nur auf der linken Seite ein von der Gebälkzone bis zur Sockelzone reichende Stütze aufweisen, während solche durchgehenden Architekturelemente rechts jeweils fehlen. Im Falle von «*König David*» erscheint sogar das Ornament auf der Gebälkzone rechts unvollendet. Die Darstellungen sind also offenbar auf den rechten Seiten nicht vollständig ausgeführt worden, weil über die Gestaltung des sich anschliessenden Architekturmotivs noch Unklarheit herrschte. Es ist folglich sehr wahrscheinlich, dass die Entwurfskopien beziehungsweise die verlorenen Originale einen Zwischenzustand festhalten, in dem zwar grundsätzlich schon die Abfolge der Bilder festgelegt war, aber noch keine definitiven Entscheidungen über das Aussehen der Rahmungen an diesen Übergängen getroffen worden waren. Die auf den linken Seiten jeweils zur Hälfte wiedergegebenen Stützen bei den Personifikationen und exemplarischen Figuren gehörten also zum Rahmen des Hauptbildes beziehungsweise komplettierten diesen. Rechts hingegen dürfte das Rahmenmotiv des nächsten Hauptbildes angesetzt haben.



Abb.16 König David, Hans Holbein d. J., Kopie. Lavierte Federzeichnung, 27,6 × 12,2 cm. Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Inv. U.II.17.

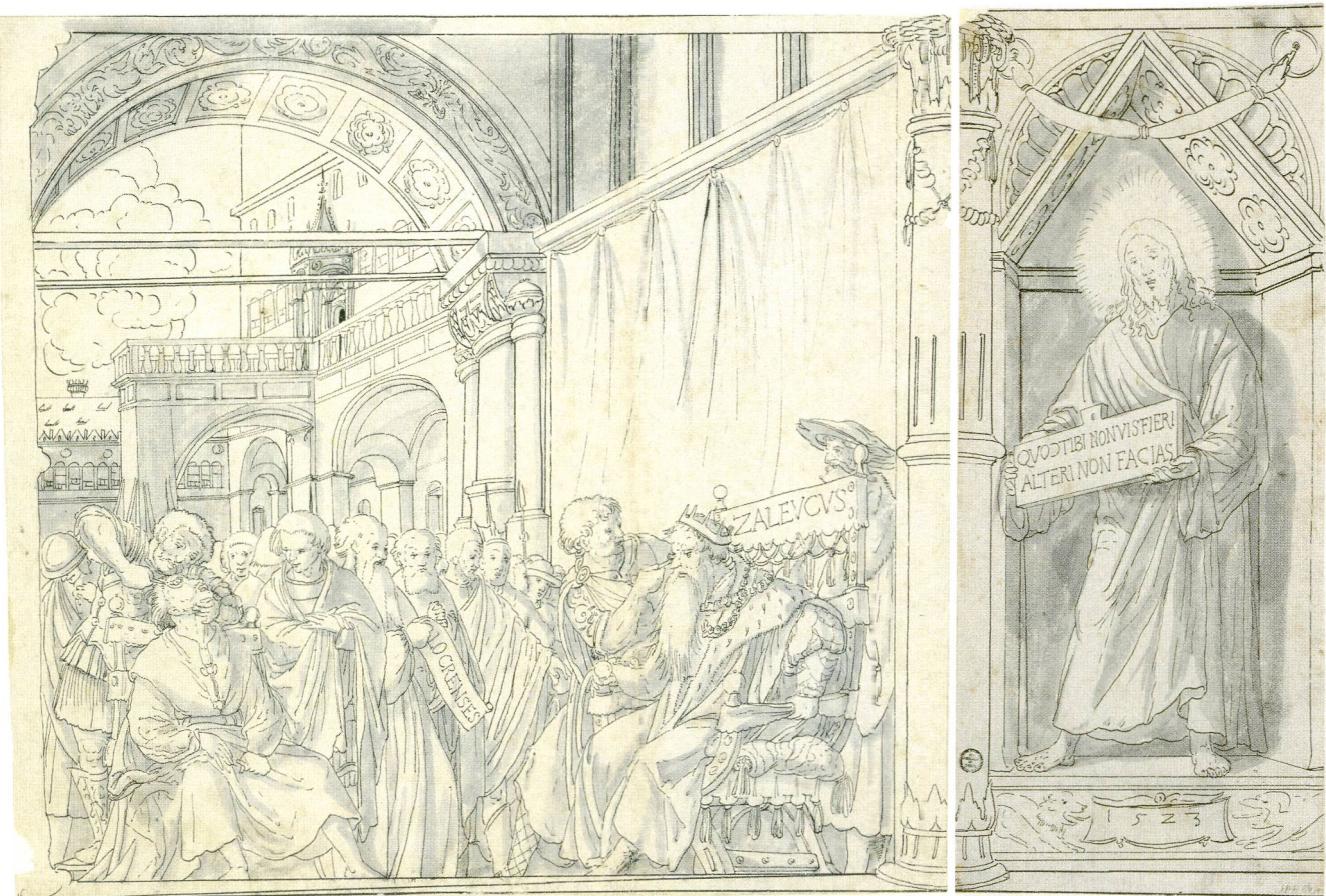


Abb.17 Die Blendung des Zaleucus, Hans Holbein d. J., Kopie. Lavierte Federzeichnung, 27,7 × 29,2 cm. Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Inv. 1662.173.

Abb.18 Christus, Hans Holbein d. J., Kopie, 1523. Lavierte Federzeichnung, 27,4 × 11,6 cm. Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Inv. U.II.18.

Dass unterschiedlich gestaltete Säulen und Pfeiler bei diesen Nischenfiguren dicht aufeinanderfolgen, erscheint zunächst ungewöhnlich und hatte Maurer veranlasst, jeweils entsprechende Gegenstücke, also weitere allegorische Figuren zu postulieren, deren Rahmung für eine grösere Ausgewogenheit der aufeinandertreffenden und voneinander abweichenden Architekturformen gesorgt hätte.⁷¹ Doch diese Figuren lassen sich nicht nachweisen, und ähnliche «Verstösse» gegen die Idealvorstellung einer harmonischen Renaissancearchitektur, in der sich die linke und die rechte Säule einer Rahmung entsprechen, finden sich bei Holbein in der Fassadenmalerei des Hauses «Zum Tanz» und in anderen Beispielen.⁷²

«Temperantia»

Entwurfskopie, Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Inv. U.II.15 (Abb.14)

Inscription: «QUI SIBI PLUS LICERE VULT QUAM DECEAT, SUE STUDET RUINE», «Wer sich mehr erlauben will, als ihm zusteht, arbeitet auf seinen Untergang hin»⁷³

Zwischen Sapor und dem folgenden Hauptbild mit dem Selbstmord des Charondas könnte sich die als Entwurfskopie überlieferte Personifikation der Temperantia befinden haben.⁷⁴ Die Figur giesst eine Flüssigkeit von einem Glas-

gefäß in ein anderes, um einen Ausgleich zwischen den Mengen zu schaffen. Die auf der Zeichnung angebrachte Inschrift findet sich weder bei Iselin noch bei Gross.

«Der Selbstmord des Charondas»

Entwurfskopie, Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Inv. 1662.174 (Abb.15)

Das zweite Hauptbild ist Charondas gewidmet. Der griechische Gesetzgeber, der im 7. Jahrhundert v. Chr. lebte, hatte verboten, auf Volksversammlungen Waffen zu tragen. Als er aus Versehen dort bewaffnet erschien, vollzog er die von ihm angeordnete Strafe an sich selbst und stiess sich das Schwert in die Brust. Ähnlich wie im Bilde mit der Demütigung Kaiser Valerians wird die Hauptperson auf dem Wandstück unten namentlich genannt («CHARONDA TIRIVS»).⁷⁵ Quelle für die Darstellung war möglicherweise Diodor oder Valerius Maximus.

Fundberichte und Malereifragmente belegen, dass dieses Bild tatsächlich an der Ostwand ausgeführt worden war – eine das Bild begleitende Inschrift ist nicht überliefert.⁷⁶

«König David»

Entwurfskopie, Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Inv. U.II.17 (Abb.16)

Inschrift: «IVSTE IVDICATE FILII HOMINVM», «Urteilt gerecht, ihr Menschenkinder»⁷⁷

An das Bild mit dem Selbstmord des Charondas schloss sich die Darstellung von König David an.⁷⁸ Er trägt eine antikische Rüstung und ist mit einer Harfe ausgestattet, mit deren Klängen er einst Saul aufgemuntert hatte. Die Inschrift findet sich weder bei Iselin noch bei Gross.

«Die Blendung des Zaleucus»

Entwurfskopie, Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Inv. 1662.173 (Abb.17)

Reste des Bildes und eine dazugehörige Inschrift wurden 1817 aufgefunden.⁷⁹ Letztere ist weder bei Iselin noch bei Gross aufgeführt. Der griechische Gesetzgeber Zaleucus hatte als Strafe für Ehebruch die Blendung verfügt. Sein eigener Sohn wurde nun dieses Vergehens überführt. Auf Drängen der Bürgerschaft teilte sich Zaleucus mit ihm die Strafe, sodass der Verurteilte nur ein Auge verlor, dem Gesetz jedoch Genüge getan wurde. Dargestellt ist, wie Vater und Sohn im Beisein der Volksvertreter, im Bild auf einem Spruchband als «LOCRENSES» bezeichnet, jeweils ein Auge entfernt wird. Auf dem thronartigen Sessel, auf dem der Vater sitzt, ist die Aufschrift «ZALEVCVS» zu lesen. Quelle war Diodor oder Valerius Maximus, doch auch in den *Gesta Romanorum* wird die Episode geschildert.⁸⁰

«Christus»

Entwurfskopie, 1523, Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Inv. U.II.18 (Abb.18)
Inschrift [G7], [Br3]

Aus den korrespondierenden Elementen der rahmenden Architekturmotive kann gefolgert werden, dass tatsächlich auf die Darstellung des «Charondas» «König David» und auf «Zaleucus» «Christus» folgte.⁸¹ Ursprünglich befanden sich diese Begleitfiguren auf denselben Papierbögen wie die zugehörigen Hauptbilder, von denen sie nachträglich abgeschnitten worden sind. Dies ergab die Untersuchung der Papierstrukturen, der Positionen der Wasserzeichen und der Schnittkanten.⁸²

Während Iselin und Gross die Inschriften auf den Spruchbändern der «Temperantia» und von «König David» unerwähnt lassen – vielleicht waren diese schon nicht mehr lesbar –, ist bei Gross und Brackenhoffer die Inschrift des Christusbildes aufgeführt. Die Herstellung eines Zusammenhangs zwischen dem Text auf der Schrifttafel und der «Blendung des Zaleucus» scheint sehr plausibel. Die Schrifttafel stellt die Härte des von Zaleucus erlassenen Gesetzes in Frage. Christus hält die Tafel so, als ob sie die Lehne des Sessels fortsetzen würde, auf dem Zaleucus sitzt und wo er namentlich genannt wird. Brackenhoffer nennt das Bild, die Tafel und seinen Ort. Christus war sehr wahrscheinlich auf dem etwas vorspringenden Kamin wiedergegeben.

Ostwand, rechte Hälfte

«Anacharsis»

Inschrift [Is3], [G6], [Br2] (mit Hinweis auf das Bild)

Über dem Ofen, der sich links neben der Tür zur Abtrittsstube befand, gab es die Darstellung eines Spinnennetzes, über der Tür eine sich darauf beziehende Inschrift.⁸³ Es lässt sich keine Zeichnung zu diesem Bild nachweisen, das Holbein auch ohne Vorstudie auf den Putz gemalt haben könnte. Anacharsis war ein Skyte, der zur Zeit Solons gelebt haben soll. Bekannt war er für seine Sinsprüche.

«Manius Curius Dentatus weist die Geschenke der Samniten zurück, darunter der Stadtknecht»

Kopien von Hieronymus Hess, hier Exemplar im Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Inv. Bi. 259.3, datiert 1817, (Abb.19)

Inschrift [Is1], [G4]

Dieses Bild befand sich zwischen der Tür zur Abtrittsstube und dem Haupteingang in den Grossraatsaal. Entwürfe sind nicht überliefert, doch existieren Fundberichte, und ein Fragment des Bildes konnte erhalten werden (Abb.20).⁸⁴

Unsere heutige Vorstellung des Bildes ist wesentlich durch die Kopien geprägt, die Hieronymus Hess 1817 angefertigt hat.⁸⁵ Vielleicht waren im Original die Hauptakteure durch Namensbezeichnungen im Bild selbst hervorgehoben: «MARC. CVRIVS DENTATVS» über dem vor dem Feuer knienden Römer und «SAMNITI» auf einem Täfelchen über den Gesandten.

Der römische Konsul und Heerführer plebeischer Herkunft hatte sich als Volkstribun mehrfach erfolgreich gegen König Appius Claudius Caecus durchgesetzt, der dem Patriziat entstammte und die Wahl des plebeischen Konsuls hintertreiben wollte.

Die samnitischen Gesandten kamen zu ihm, als er sich ein einfaches Rübengericht zubereitete. Sie offerierten ihm Geld – doch er wies dieses zurück und antwortete, er könne weder mit dem Schwert besiegt noch mit Geld bestochen werden.⁸⁶

In der unteren Hälfte fällt der Blick auf den lebensgross wiedergegebenen Stadtknecht, der vor einem gewölbten Raum erscheint. Im Unterschied zu den anderen Hauptbildern auf der Ostwand nahm dieses mit seiner horizontalen Zweiteilung eine Sonderstellung ein. Während sich in der oberen Hälfte der Blick wiederum auf eine Bühne hin öffnet – das Bild wird rechts durch eine gemalte Säule begrenzt, links scheint der gemalte Kamin diese Funktion übernommen zu haben –, tritt der Stadtknecht in grösserem Massstab, wie erwähnt lebensgross, aus einer gemalten Nische hervor, die offenbar bis zum Boden reichte. Es könnte sich bei dieser Scheinarchitektur um das Ende eines sich nach rechts hin fortsetzenden Ganges oder einer Treppe, die von unten in

den Grossratssaal einmündet, gehandelt haben. Hess stellt den Stadtknecht, der in der Literatur auch Stadtbote genannt wird, nur bis zur Hüfte dar. Wahrscheinlich war damals von dem Bild nicht mehr erhalten. Eine 1817 von Daniel Burckhardt Wildt angefertigte, vermutlich auf dem Originalbild beruhende Zeichnung zeigt den Stadtknecht in demselben Ausschnitt, er schaut jedoch nicht wie bei Hess die Betrachtenden an, sondern blickt nach links, ein bemerkenswerter Unterschied.⁸⁷ Doch die Vorstellung, die vor allem durch das Aquarell von Hess verfestigt wurde, dass der Stadtknecht unvermittelt aus dem Boden auftaucht, dürfte nicht dem ursprünglichen Bild entsprochen haben. Maurer hat ihn überzeugend als ganze Figur rekonstruiert.⁸⁸ Da er neben der realen Tür erscheint und zwischen Innen- und Aussenraum vermittelt, gewinnt der Spruch des Harpokrates über der Eingangstür zum Grossratssaal «Jeder der hier eintritt, muss das Prinzip des Harpokrates erfüllen, denn unsere Gesetze verbieten es, ein Geheimnis hinauszulassen» eine bildhafte Vergegenwärtigung. Angesprochen wird damit jede Person, die den Saal durch diese Tür verlässt oder ihn betritt. Die Geste des Stadtknechtes, der mit der Hand nach seinem Hut greift, ist nicht eindeutig interpretierbar, vielleicht hat er den Raum betreten und nun den Hut abnehmen wollen, doch könnte auch das Umgekehrte der Fall sein, indem er sich soeben den Hut aufgesetzt hat, um dann den Grossratssaal zu verlassen; auch von einer Grussgeste wird in der Literatur gesprochen. Der Stadtknecht war derjenige, der am meisten über die Verhandlungen des Rates wusste und sehr gut abwägen musste, was er davon nach aussen kommunizieren durfte. Valentin Groebner hat im Zusammenhang mit den Pensionen, den auswärtigen Geldgeschenken also, die an die Stadt, an Privatpersonen und Amtsinhaber ergingen – und so auch an Jakob Meyer zum Hasen – auf die Rolle des Stadtknechtes bei der Entgegennahme und der Zuteilung solcher Geschenke hingewiesen.⁸⁹ Zu seinen Aufgaben gehörte zudem das Eintreiben von Schulden, und offenbar kam es nicht selten vor, dass er dabei seinen Verdienst durch die Entgegennahme von Geschenken aufbesserte. 1521 sollte die Diskussion um die erlaubte und unerlaubte Entgegennahme von Geschenken Bürgermeister Meyer das Amt kosten. Kein Zufall also, dass der Stadtknecht in seiner diesbezüglich heiklen Rolle unter dem Bild mit Manius Curius Dentatus erscheint. Politische Geschenke waren «gleichzeitig demonstratives politisches Kommunikationsmittel und streng gehütetes Geheimnis».⁹⁰

«Harpokrates»

Inscription [Is2], [G5], [Br1]

Über der Eingangstür zum Grossratssaal befand sich die bereits genannte Inschrift – durch die Beschreibung Brackenhoffers bestätigt –, die mit dem Namen des Harpokrates, einem hellenisierten Horus-Kindgott, verbunden



Abb.19 Manius Curius Dentatus weist die Geschenke der Samnitien zurück, darunter der Stadtknecht, 1817, Kopie von Hieronymus Hess nach Hans Holbein d. J. Aquarell, 54,5 × 38,7 cm. Kunstmuseum Basel. Kupferstichkabinett, Inv. Bi. 259.3

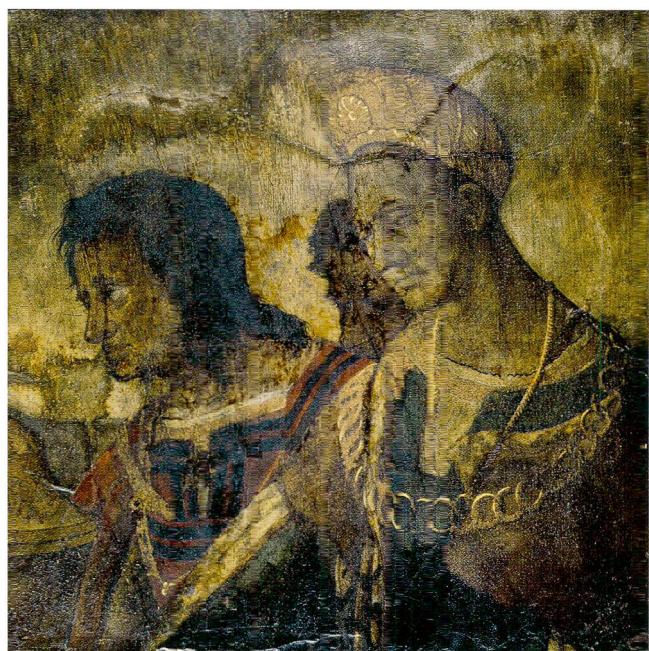


Abb.20 Die Samnitischen Gesandten, Hans Holbein d. J., Wandbildfragment, Malerei auf Putz, 50 × 49,5 cm, Kunstmuseum Basel, Inv. 330.

ist. Brackenhoffer notiert auch das Datum 1522, das vor dem Harpokrates-Spruch angebracht war und auf die Vollendung der Malereien an der Ostwand hinweist. Die Inschrift wurde von keinem Bild begleitet. Diejenigen, welche den Grossratssaal verliessen, wurden daran erinnert, das dort Beratene nicht weiterzugeben.⁹¹

Südwand

Die Tatsache, dass sich an der Südwand, die Holbein 1530 gemalt hatte, Themen aus dem Alten Testament finden, lässt sich gut mit der 1529 zum Durchbruch gelangten Reformation begründen.⁹² Dennoch stellt sich die Frage, ob Holbein und der Rat 1521 überhaupt keine Vorstellung von der Ausmalung der Südwand entwickelt hatten. Es ist durchaus denkbar, dass von Anfang an nicht nur Themen aus der Geschichte Griechenlands und Roms beziehungsweise der römischen und griechischen Provinzen geplant waren, sondern ebenso aus der Geschichte Israels.

«Justitia»

Entwurfskopie, Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Inv. 1662.176 (Abb.21)

Inschrift: «O VOS REIGENTES OBLITI PRIVATORUM PUBLICA CURATE», «O ihr Regierenden, vergesst das Privatinteresse, sorgt für die Allgemeinheit»⁹³



Abb.21 Justitia, Hans Holbein d. J., Kopie. Lavierte Federzeichnung, 27,6 × 21,5 cm. Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Inv. 1662.176.

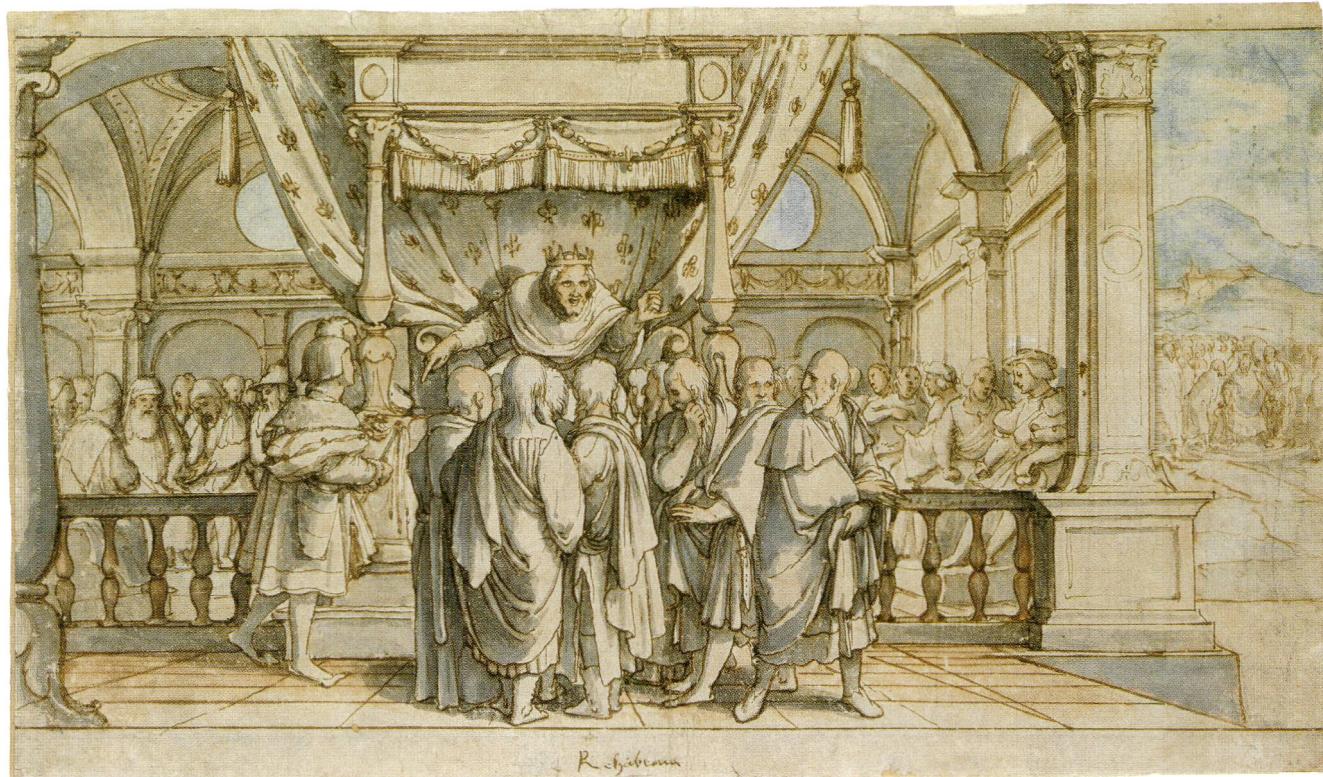


Abb.22 Rehabeams Übermut, Hans Holbein d. J. Aquarellierte und lavierte Federzeichnung, 22,5 × 38,3 cm. Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Inv. 1662.141.

Die Darstellung der Justitia könnte entgegen den vorherrschenden Meinungen nicht für die Nordwand, sondern für die Südwand vorgesehen gewesen sein. Vielleicht ist sie dann Planänderungen beziehungsweise der Unterbrechung der Arbeiten nach der Vollendung der Ostwand zum Opfer gefallen. Letztlich muss deren Platzierung also offen bleiben, ebenso die Frage, ob sie als Bild je ausgeführt worden ist. Der Lichteinfall von rechts würde am ehesten für eine Platzierung ganz links auf der Südwand in Nähe der Raumecke zur Ostwand sprechen. Dort hätte sie auf dem vorspringenden Wandstück von 1,65 m Platz gehabt, welches dann das Rehabeam-Bild teilen sollte. Tipton ist der Ansicht, dass die Justitia, die hinter einer Brüstung erscheint, eher für einen Außenraum und gar nicht für den Grossratssaal bestimmt gewesen war, was sich ebenfalls mit der Lichtregie in Einklang bringen liesse.⁹⁴

Der Abfolge der Inschriften bei Iselin und Gross entsprechend, die beide den Haupteingang des Raumes als Ausgangspunkt für ihre Betrachtung genommen hatten, befand sich auf der Südwand zuerst die Darstellung von Rehabeams Übermut, an die sich das Bild mit Samuel und Saul anschloss. Reste des Rehabeam-Bildes wurden 1900 gefunden⁹⁵; Schmid nennt die 1901 noch sichtbaren Teile. Es wurde durch das bereits erwähnte vorspringende Wandstück von 1,65 m in seiner ästhetischen Erscheinung beeinträchtigt, war insgesamt aber 4,90 m breit. Schmid sah sich nun veranlasst, seinen Rekonstruktionsversuch von 1896 zu korrigieren.⁹⁶ Bemerkenswert ist, dass in den beiden Originalentwürfen für die Südwand das Licht jeweils von rechts einfällt, Holbein also auf die vorgegebenen Lichtverhältnisse und die Beleuchtung des Saales durch die Fenster an der Westwand Rücksicht genommen hatte.

«Rehabeams Übermut»

Eigenhändiger Entwurf, Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Inv. 1662.141 (Abb.22)
Inscription [Is9], [G1]

In diesem Bild, zu dem sich ein Originalentwurf Holbeins von 1530 erhalten hat, wird der Abfall der Stämme Israels vom Hause Davids geschildert.⁹⁷ Die Vertreter des Volkes Israel baten Rehabeam um ein mildereres Regiment. Dieser jedoch kündigte noch härtere Massnahmen an als die von seinem Vater Salomo verordneten. Daraufhin wandten sich die Stämme Israels von Rehabeam ab und wählten Jerobeam zu ihrem König. Rehabeam thront vor einer sich nach vorne hin öffnenden Halle, in der sich links die Ältesten aufhalten, rechts die jungen Mitglieder des Rates, deren Meinung Rehabeam Gehör schenkte.

Die erhaltenen Fragmente des Bildes verdeutlichen, dass Holbein von seinem Entwurf abwich und Rehabeam im Profil nach links schauend wiedergab (Abb.23).⁹⁸

Wie das Wandbild möglicherweise ausgeführt worden ist, zeigt die Darstellung derselben Szene auf einem Scheibenriss-Fragment im Kupferstichkabinett

Basel von etwa 1570, das ehemals Daniel Lindtmayer (1552–1606/07), in jüngerer Zeit dem Maler Hans Brand (1552–1577/78) zugeschrieben wurde (Abb.24). Hier wendet sich Rehabeam nach links zu den Bittstellern, die in Holbeins Originalentwurf vor ihm und sich nach rechts wendend erscheinen. Auf dem Scheibenriss wird links im Mittelgrund die Krönung Jerobeams gezeigt, auf Holbeins Entwurf ist diese rechts im Mittelgrund auf der Seite der jüngeren Ratsmitglieder zu sehen.⁹⁹ Weshalb Holbein Veränderungen gegenüber seinem Entwurf vorgenommen hatte, ist nicht bekannt.

Die den Entwurf auf der rechten Seite rahmende Säule, die derjenigen am linken Rand entspricht, ist nur in der Vorzeichnung mit schwarzem Stift angelegt. Sie entspricht der Säule am linken Rand des sich anschließenden Bildes mit Samuel und Saul.

«Samuel und Saul»

Eigenhändiger Entwurf, Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Inv. 1662.33 (Abb.25)
Inscription [Is11], [G3]

Saul, der siegreich gegen die Amalekiter gekämpft hatte, war nicht der Forderung Samuels nachgekommen, alle Unterlegenen und auch deren Vieh zu töten. Er hatte König Agag gefangen genommen und seine Krieger Beute machen lassen. Von rechts her naht das Gefolge Sauls mit dem auf einem Pferd sitzenden König Agag; links die beiden Hauptfiguren Samuel und Saul. Samuel weist mit ausgreifender Geste auf das im Hintergrund zu sehende Vieh der Amalekiter und die Brandopfer. Saul ist vom Pferd gestiegen und begegnet Samuel demütig mit offenen Armen. Er wird von Samuel zur Rede gestellt und verliert wegen des Verstosses gegen den Befehl Gottes seine Königswürde.¹⁰⁰ Über ihnen hängt ein Schild, das im ausgeführten Bild entweder die Namen der beiden oder die zum Bild gehörige Inschrift getragen haben könnte.

«Ezechias»

Inscription [Is10], [G2]

Zwischen «Rehabeams Übermut» und «Samuel und Saul» nennen Iselin und Gross eine Inschrift, die sich auf Ezechias (Hiskia) bezieht.¹⁰¹ Eine Anspielung auf die Bilderfeindlichkeit der Reformation ist offensichtlich. Die meisten Autoren waren davon ausgegangen, dass es zu dieser Inschrift ein Bild des Ezechias gab. Hinweise auf die Ausführung eines solchen sind jedoch nicht greifbar. Der Bericht von Dr. Karl Stehlin vom 2. Mai 1901 über die Auffindung der Inschrift nennt als Ort die Wand zum kleinen Höflein, also die Ostwand. Stehlin fertigte eine Bleistiftskizze der querrechteckigen Inschriften-tafel an; der Text verteilte sich auf fünf Zeilen.¹⁰² Dies spricht gegen die Vorstellung, dass diese Tafel von einem Bild begleitet wurde. Unklar bleibt allerdings, ob sie



Abb.23 Rehabeam, Hans Holbein d. J., Wandbildfragment, Malerei auf Putz, 28 × 41,5 cm. Kunstmuseum Basel, Inv. 328.

direkt auf die Wand gemalt war oder ob es sich um eine bemalte Holztafel handelte, die im Zuge der Umbauten des Grossratssaales im 18. Jahrhundert, als man vor der Südwand, wo Iselin und Gross die Inschrift platzieren, eine Art Treppenhaus geschaffen hatte, an die Ostwand versetzt wurde. Eine andere Möglichkeit ist, dass man diese Inschrift an die Ostwand kopierte, da sie an der Südwand unleserlich zu werden drohte.¹⁰³ Und wenn es tatsächlich eine Holztafel war, so muss diese gar nicht unmittelbar an der Südwand angebracht gewesen sein. Sie könnte sich an einem dieser Wand nahe gelegenen Stützpfeiler in der Mitte zwischen den beiden Bildern befunden haben. Da Iselin und Gross nur die Inschrift eines Propheten nennen, die des zweiten hingegen nicht

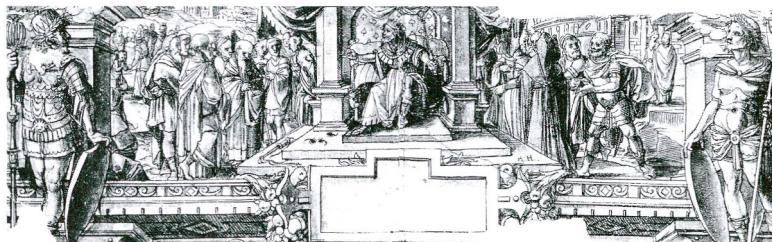


Abb.24 Rehabeams Übermut, Hans Brand zugeschrieben. Scheibenrissfragment, lavierte Federzeichnung (aus zwei Stücken zusammengesetzt), 56,1 × 16,9 cm. Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Inv. 1981.129 und Inv. 1935.104.

(Abb.26, 27),¹⁰⁴ könnte die Tafel diesen 1530 ersetzt haben, vielleicht weil man besonderen Wert auf deren reformatorischen Aussagegehalt gelegt hatte. Sie spielte auf die Beseitigung von Götzenbildern und damit auf den Bildersturm an.

An der Südwand befanden sich unserer Einschätzung nach zwei querformatige Bilder, die sich formal auf die Nordwand bezogen. Im Unterschied zu den fast zehn Jahre älteren Entwürfen für die Nordwand mass Holbein in ihnen nun dem Bildraum und der Landschaft grössere Bedeutung zu. Im Rehabeam-Bild finden sich mit der Ratshalle Architekturmotive, die an die Bilder der Ostwand erinnern. Dennoch könnte Holbein auch hier noch dem Gedanken gefolgt sein, gemalte Bildteppiche wiederzugeben, die jedoch verstärkt die gestalterischen Möglichkeiten der Malerei, nämlich grössere Räumlichkeit und Perspektive, aufwiesen. Die aufwendige Malweise mit Goldhöhungen, die das erhaltene grosse Fragment des Rehabeam-Bildes aufweist, lässt durchaus an mit Goldfäden gewirkte Bildteppiche denken. Es sei daran erinnert, dass Hans Bock d. Ä. die Malerei Hol-



Abb.25 Samuel und Saul, Hans Holbein d. J. Aquarellierte und lavierte Federzeichnung, 21 (-21,5) × 52,4 (-53,3) cm. Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Inv. 1662.33.

beins auf Leinwände kopierte, die vor den Wandbildern aufgehängt wurden. Diese gemalten Teppiche deckten etwas ab, nämlich die Wand selbst, und sie betonten damit die physische Begrenzung des Raumes. Eine weitere Überlegung ist, ob Holbein mit den vier Querformaten beabsichtigte, den Raum insgesamt breiter wirken zu lassen, als er tatsächlich war.

Ein nicht ausgeführter Entwurf von 1521?

«Der Auszug der Israeliten aus Ägypten»

Eigenhändige, fragmentierte Zeichnung in der Staatlichen Graphischen Sammlung München (Abb.28)

Sucht man im zeichnerischen Werk Holbeins nach Entwürfen mit alttestamentarischen Themen, die möglicherweise 1521, also bei der ersten Vergabe des Auftrages für Wandbilder im Grossratssaal vorgesehen waren, dann aber nicht zur Ausführung gelangten, so ist auf eine in der Staatlichen Graphischen Sammlung in München aufbewahrte Helldunkel-Zeichnung Holbeins hinzuweisen. Die stark fragmentierte Darstellung auf grün grundiertem Papier ist aus stilistischen Gründen in die Zeit um 1520 zu datieren.¹⁰⁵ Holbein hat hier vielleicht den Auszug der Israeliten aus Ägypten dargestellt. Zu diesem Thema würde passen, dass das Geschehen bei Nacht stattfindet. Die Frauen tragen Gefäße und Geräte, Gegenstände also, welche die Israeliten von den Ägyptern gefordert hatten. In Vers 34 und 35, 2. Mose 12, heisst es: «Und das Volk trug den rohen Teig, ehe denn er versäuerter war, zu ihrer Speise, gebunden in ihren Kleidern, auf ihren Achseln. Und die Kinder Israel hatten getan, wie Mose gesagt hatte, und von den Ägyptern gefordert silberne und goldene Geräte und Kleider.»

Die Münchener Zeichnung verbindet mit den beiden frühen Entwürfen für die Bilder an der Nordwand mit Sertorius und Croesus die Nacktheit einzelner Krieger, sodann die Zitate nach römischen Skulpturen. Besonders auffallend ist in der Münchener Zeichnung die beeindruckende, antiken Idealfiguren nachempfundene Rückenfigur.¹⁰⁶ Spekulativ ist die Frage, ob mit dem «Auszug der Israeliten aus Ägypten» eine Anspielung auf den Beitritt Basels zur Eidgenossenschaft impliziert war.

Der Grossratssaal als Laube

Mit der illusionistischen Öffnung der Ostwand griff Holbein die Idee der Laube beziehungsweise einer Loggia auf.¹⁰⁷ Diese nach den Seiten hin offene Architekturform findet sich in Deutschland seit dem 13. Jahrhundert an Rathäusern entweder als separates Gebäude oder als bestimmender Teil der Architektur des Gebäudes selbst. Sie erlaubte es dem Rat, sich an die Öffentlichkeit zu wenden und Entschlüsse oder Urteile zu verkünden.



Abb.26 Prophetenbüste, Martin Hoffmann, 1521. Lindenholz, farbig gefasst, 66,5 × 62 cm. Basler Rathaus, Regierungsratssaal.



Abb.27 Prophetenbüste, Martin Hoffmann, 1521. Lindenholz, farbig gefasst, 67 × 48,5 cm. Basler Rathaus, Regierungsratssaal.

Hierfür war in Basel auch die im Innenhof befindliche Treppe angebracht. Sie führt zu einer Laube im ersten Stock, die zugleich Vorder- und Hinterhaus verbindet. Diese «Öffnung» der Wände des Grossratssaales liess jedoch nicht wie bei der Gerichtslaube das «Volk» als Beobachter und Hörer zu, sondern versetzte die Mitglieder des Rates in diese Rolle. An der Ostwand, die der mit Fenstern versehenen Westwand gegenüberlag, konnten diese nun durch die aufgeschnittene Wand nach draussen auf eine zeitgenössische Stadtkulisse schauen oder in Vorhallen, die sich unmittelbar an den Saal anschlossen.

Die vier Begleitfiguren und die drei Hauptbilder hätten auf der linken Seite der Ostwand Platz gefunden, denn Letztere war etwa 10 m lang. Originalentwurf und Entwurfskopien verdeutlichen, dass die Hauptbilder dort zum Hochformat tendierten, also nicht quadratisch waren. Für die Bilder ohne Rahmen, die jeweils durch das folgende Bild ergänzt wurden, kann man also bei einer (maximalen) Höhe von 1,80 m eine (maximale) Breite von ca. 1,70 m annehmen, für die fast lebensgross dargestellten Begleitfiguren jeweils etwa 0,70 m. Für die acht seitlichen Stützen verbleiben dann etwa 2 m. Es ist nicht bekannt, ob den Wänden des Saales reale Pfeiler zur Stützung der Deckenkonstruktion vorgelagert waren. Maurer hatte eine solche Konstruktion angenommen, welche als gliederndes Element nicht nur die Nord- und Südwand, sondern auch die Ostwand hätten charakterisieren können.¹⁰⁸ Mindestens drei Pfeiler in der Längsachse des Saales müssen den aus mehreren Stücken zusammengesetzten mittleren Deckenbalken getragen haben, auf dem die gedrückten Halbtonnen aufsassen (Abb.3 und 4).

Künstlerische Strategien und die Rhetorik der Bilder

Bei den Gemälden an der Nordwand mit den weitgehend im Vordergrund agierenden Figuren spielte die innerbildliche Perspektive eine eher untergeordnete Rolle. Dies lässt sich gut mit der Idee von querformatigen Bildteppichen in Einklang bringen, welche eine Tendenz zur Flächigkeit aufweisen. Die Betrachtenden konnten, jeweils von der Bildmitte aus, einmal nach links gehen, sich dann nach rechts wenden, um die Einzelheiten der Darstellungen sukzessive abzulesen. Einen idealen Standpunkt bildet die Mitte der beiden Kompositionen, die weitgehend von den Hauptakteuren besetzt wird. An der linken Seite der Ostwand hingegen gewinnt der Standpunkt der Betrachtenden an Bedeutung, welche die linke Seite der Ostwand als Ganzes wahrnehmen und vor dem mittleren Bild mit dem Selbstmord des Charondas stehen, eher aber noch ein Stück weiter links davon. Dies resultiert einerseits jeweils aus der innerbildlichen Perspektive, andererseits aus den Architekturmotiven. Die schräg nach rechts in die Tiefe führende Kulisse hinter Valerian und Sapor findet eine Antwort

im Bild mit der Blendung des Zaleucus (mit «Christus»), während der «Selbstmord des Charondas» in der Mitte eine Raumöffnung vorführt, welche zu beiden Seiten hin vermittelt. Hier befindet sich der Fluchtpunkt am rechten Rand, die Architektur erscheint nach links gedreht. Kompositorisch gesehen beschreiben die Kulissen eine Art Halbkreis. Die Architekturemotive hinter den Hauptbildern begleitenden Figuren ordnen sich dieser Vorstellung in gewisser Weise unter, doch legte Holbein offenbar Wert auf alternative Einblicke in die Nischen. Am deutlichsten verrät die Nische hinter «Christus», dass der Blick der Betrachtenden von links nach rechts hin gerichtet ist. Man könnte auch sagen, dass die Nische diese Blickrichtung nahelegt und die Architektur dem Blick der Betrachtenden folgt. Selbst bei den Pfeilern oder Säulen, welche die Hauptbilder unmittelbar einfassen, ist durch leichte perspektivische Verkürzungen wie auch durch die Schatten eine Blickrichtung von links nach rechts hin angedeutet, die dem Einfall des Lichtes folgt. Es wäre denkbar, dass Holbein damit auf die Sitzplätze der wichtigsten Repräsentanten im Saal Bezug genommen hat. Sie befanden sich wohl vor der Nordwand in der Nähe der Fenster, sodass die dort Sitzenden von links nach rechts hin zu den Bildern schauen konnten.¹⁰⁹ Die halbkreisförmige Anordnung der Kulissen zeigt jedoch, dass es keineswegs nur diesen Betrachterstandpunkt gab, sondern auch ein Abschreiten des Raumes intendiert war.



Abb.28 Szene mit antikischen Figuren, Hans Holbein d. J. Pinsel in schwarz, grau laviert, weiß gehöht auf dunkelolivgrün grundierte Papier, 20,4 × 18,7 cm. München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv. 1036 Z.

In seinen Scheibenrissen zur Passion Christi von etwa 1528 hat Holbein diese Gestaltungsweise noch konsequenter angewandt.¹¹⁰ Die Szenen können einzeln betrachtet und sukzessiv abgelesen werden. Architekturmotive und Perspektive setzen sie aber zueinander in Bezug. Im Unterschied zu den Bildern an der linken Seite der Ostwand im Grossratssaal geht es bei der «Passion Christi» um eine Erzählung. Die ersten Szenen spielen in Innenräumen beziehungsweise in offenen Hallen, die tatsächlich der Auffassung einer Gerichtslaube oder Loggia nahekommen (Abb.29–31). Die Architekturmotive im ersten Bild mit Christus vor Hannas und im dritten mit der Geisselung scheinen dem Blick der Betrachtenden zu gehorchen, die vor dem mittleren Bild mit der Verspottung stehen und einmal nach links, dann nach rechts schauen. Holbein stellt also auch hier eine Beziehung zu den Betrachtenden her. Die Bilder scheinen auf sie zu reagieren oder auf sie ausgerichtet zu sein. Die Inszenierung der Bilder im Grossratssaal erinnert an Theateraufführungen, an «tableaux vivants» mit in der Bewegung angehaltenen, lebenden Akteuren. Dieser Eindruck wird durch die Lichtführung und die realistische Malweise Holbeins verstärkt und zusätzlich gesteigert durch das Auftreten von Figuren in zeitgenössischer Kleidung und Bewaffnung, die sich unter solche in historisierender Ausrüstung mischen.¹¹¹ Die Architektur, die im Bild mit Sapor und Valerian unmittelbar an das Basler Rathaus denken lässt, ist hier hervorzuheben. In diesem Bild werden die Akteure so nach vorne gedrängt dargestellt, dass sie geradezu in den Grossratssaal zu «stürzen» drohen, in dessen Raum sich die Handlung ausdehnen könnte. Eine Distanzierung vom Gesche-

hen ist zwar möglich, doch zugleich sucht Holbein die Anteilnahme der Betrachtenden, ermöglicht den Aufbau einer subjektiven Beziehung zu den Akteuren, mit der die Ratsherren und Richter als empfindende Menschen angesprochen werden.

Kaiser Valerian erinnert deshalb nicht zufällig an Christus, der unter dem Kreuz zusammengebrochen ist und den Gläubigen zum Mitleiden auffordert. Holbein hat Christus in einer Zeichnung von etwa 1518 auf vergleichbare Weise dargestellt (Abb.32).¹¹² Letztlich wird damit das Verhalten des triumphierenden Sapor in Frage gestellt, ohne hierbei gleichzeitig die Taten des Valerian zu rechtfertigen. Holbeins Bilder luden also zur abwägenden Diskussion ein.

Die genannten Scheibenrisse Holbeins zeigen, in welcher Form die die Bilder begleitenden Inschriften angebracht gewesen sein könnten. Auf der Sockelzone unter den Passionszenen zeichnete der Künstler jeweils Schrifttafeln oder sich über die ganze Breite des Bildes hin erstreckende Bänder, die vielleicht Bibelzitate oder einen Kommentar zum Passionsgeschehen hätten aufnehmen können. Auf den Mauerstücken im Grossratssaal, über denen der illusionistisch sich öffnende Bildraum der Gemälde Holbeins ansetzte, könnten die Inschriften in vergleichbarer Form angebracht gewesen sein. Die zum Teil recht langen Texte hatten wohl nicht immer Platz in den Darstellungen selbst. Und auf den in die Bilder integrierten Tafeln bei Sertorius, Croesus, Manius Curius Dentatus und Samuel und Saul wurden, wenn nicht der ganze Text, so doch vielleicht nur die Hauptakteure genannt; die Worte «Solon, Solon» und «Cresus» waren tatsächlich 1817 noch lesbar.



Abb.29 Christus vor Hannas, Hans Holbein d. J., Scheibenriss, lavierte Federzeichnung, 42,9 × 30,5 cm. Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Inv. 1662.112.

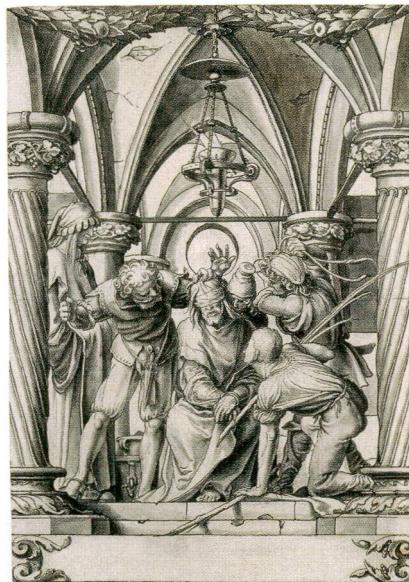


Abb.30 Verspottung Christi, Hans Holbein d. J., Scheibenriss, lavierte Federzeichnung, 43,2 × 30,6 cm. Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Inv. 1662.114.

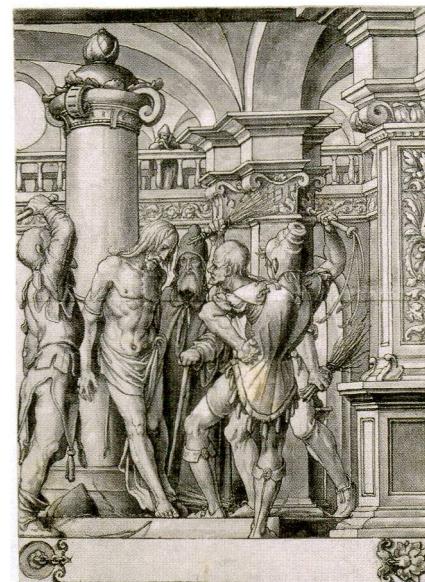


Abb.31 Geisselung Christi, Hans Holbein d. J., Scheibenriss, lavierte Federzeichnung, 43,1 × 30,8 cm. Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Inv. 1662.113.

Holbein verband in seinen Wandbildern gestalterische Möglichkeiten unterschiedlicher Kunstmitteln: der Malerei, der Bildwirkerei, der Literatur und der mit perspektivisch gestalteten Räumen arbeitenden Inszenierung von Theaterstücken.¹¹³ Dadurch, dass die Bilder erklärt, dass Inschriften gelesen und übersetzt werden mussten und die Betrachtenden auf diese Weise in die Inszenierung miteinbezogen wurden, konnten sie zur Kommunikation und Etablierung einer Gemeinschaft Gleichgesinnter beitragen. Das Zusammenspiel von Bild und Text zeichnet sich durch einen didaktischen, vor-emblematischen Charakter aus, der an die erfolgreiche, mit Illustrationen operierende und sich an ein Laienpublikum richtende lehrhafte Literatur der Zeit denken lässt; genannt seien nur die Publikationen von Sebastian Brant.¹¹⁴

Eine Möglichkeit der Verlebendigung und zugleich zeitgeschichtlichen Zuspitzung bestand darin, den Akteuren Porträtrücke bekannter Personen zu verleihen.¹¹⁵ Holbein wandte dieses Verfahren, das er aus der malerischen Praxis seines Vaters kannte, offenbar auch in den Rathausbildern an. Schon auf dem Bilde der Leaina am Hertensteinhaus in Luzern gab er dem Beisitzer am linken Rand die Porträtrücke des Markgrafen Christoph I. von Baden.¹¹⁶ Bei dem ganz vorne stehenden samnitischen Gesandten im Bilde mit Manius Curius Dentatus handelt es sich um ein Bildnis Jakob Fuggers, genannt «der Reiche» (1459–1525), Financier des Papstes, von Kaiser Maximilian I. und Karl V., den auch Hans Holbein d. Ä., Albrecht Dürer und Hans Burgkmair porträtiert hatten.¹¹⁷ Und vielleicht darf man in «Rehabeam» eine Anspielung auf den französischen König Franz I. sehen. Der Vorhang, vor dem Rehabeam thront, ist jedenfalls mit Lilien besetzt.

Bei den Bildern des Grossratsaales handelt es sich um eine Sammlung von Exemplen, die nicht durch pointierte Gegenüberstellungen und Kontrastierungen zueinander in Beziehung treten.¹¹⁸ Tugenden und weitere exemplarische Figuren der griechischen, römischen, ja sogar ägyptischen Antike («Harpokrates»), Weise und Propheten begleiten und kommentieren mit lateinischen Texten die Hauptbilder. Sie sprechen die Mitglieder des Rates in ihrer Rolle als Richter an, ermahnen sie zu gerechtem Handeln und zur konsequenten Befolgung der Gesetze, die für sie selbst gelten sollen. Gleichheit vor dem Gesetz wird im Bild mit dem Spinnennetz, das den Text des «Anarcharsis» begleitet, eingefordert, Bestechlichkeit und Eigennutz werden im Bild des Manius Curius Dentatus zurückgewiesen. Staatsmännische Klugheit und massvolles Handeln im Umgang mit überlegenen Gegnern werden vorgeführt mit «Sertorius», die beiden Tugenden sind genauso entscheidend bei innenpolitischen Auseinandersetzungen wie auch im Umgang mit militärischen Akteuren, welche die Stadt bedrohen. Zugleich werden im Bild mit Sapor und Valerian sowie mit «Rehabeam» Warnungen vor Unmäßigkeit und übertriebener Härte formuliert. In den Bildern mit Croesus und Zaleucus klingt ein weiterer Aspekt der Rechtsprechung an, derjenige der Gnade oder der Milde, die bei «Zaleucus» eine Teilung der Strafe unter zwei Personen erlaubt und im Bild mit Croesus den Verurteilten vor dem Tod bewahrt.

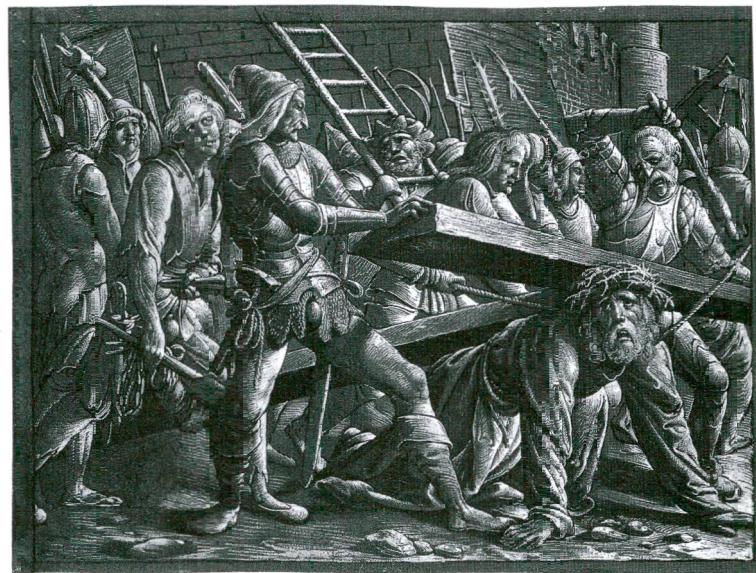


Abb.32 Kreuztragung Christi, Hans Holbein d. J. Weissgehöhte und lavierte Federzeichnung auf grau grundiertem Papier, 18 × 24,5 cm. Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Inv. 1662.129.

keit und übertriebener Härte formuliert. In den Bildern mit Croesus und Zaleucus klingt ein weiterer Aspekt der Rechtsprechung an, derjenige der Gnade oder der Milde, die bei «Zaleucus» eine Teilung der Strafe unter zwei Personen erlaubt und im Bild mit Croesus den Verurteilten vor dem Tod bewahrt.



Abb.33 Christus und die Ehebrecherin, Hans Holbein d. J. Kopie. Aquarellierte Federzeichnung, 23,8 × 29,4 cm. Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Inv. U.II.19.

Glasgemälde Inschriften [Is12]

Themen, die in die Tradition frühneuzeitlicher Gerechtigkeitsbilder gestellt werden können, wie sie Rogier van der Weyden für das Rathaus in Brüssel, Diric Bouts für das Rathaus in Löwen und Gerard David für dasjenige in Brügge geschaffen hatten, finden sich in den Glasgemälden Anton Glasers von 1514 wieder, die in die Fenster des Grossratssaales verbracht worden waren. Ursprünglich waren sie für die hintere Ratsstube vorgesehen. Sie sind fragmentarisch überliefert. Engel, Basiliken, Wilde Leute und Löwen fungieren als Begleiter des Basler Wappens, Sprüche und Gerechtigkeitsbilder in den Oberstücken, so die Herkinbaldlegende, die Darstellung von Noahs Schande und die «Gerechtigkeit des Kaisers Trajan», ermahnten zu gerechtem Handeln und ausgewogenen Entscheidungen.¹¹⁹

Ob die Glasgemälde tatsächlich von Schrifttafeln begleitet wurden, deren Verse Iselin nennt, ist nicht gesichert. Am Ende seiner Aufstellung findet sich die Jahreszahl 1455. Dies spricht dafür, dass die Tafeln möglicherweise von einem anderen Ort in den Grossratssaal verbracht worden waren (Abb. 34).¹²⁰

AUTOREN

Peter Litwan, Dr. phil., Gymnasiallehrer, Sevogelstrasse 49,
CH-4052 Basel

Christian Müller, Dr. phil., Kunsthistoriker, Mühlenberg 3,
CH-4052 Basel



Abb.34 Rekonstruktion der Abfolge der Wandbilder und Inschriften im Basler Grossratssaal.

ANMERKUNGEN

Dieser Aufsatz ist die erweiterte Fassung von Vorträgen, die Peter Litwan und Christian Müller im Rahmen der Tagung «Kreise des Öffentlichen. Das Basler Rathaus und die Bedeutung gesellschaftlicher Zentren in Geschichte und Gegenwart» im Basler Rathaus, 20. bis 22. August 2014, gehalten haben.

- ¹ ULRICH BARTH, *Baugeschichte des Rathauses*, in: BARBARA GIESICKE, Glasmalereien des 16. und 20. Jahrhunderts im Basler Rathaus, mit Texten von MARTIN ALIOTH, ULRICH BARTH und ERWIN BEZLER, hrsg. von der Staatskanzlei Basel-Stadt, Basel 1994, S.17–29. – STEPHAN ALBRECHT, *Mittelalterliche Rathäuser in Deutschland. Architektur und Funktion*, Darmstadt 2004, S.254–257. – MARTIN MÖHLE, *Das Rathaus in Basel*, hrsg. in Zusammenarbeit mit dem Kanton Basel-Stadt (= Schweizerische Kunstmäler, Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte GSK), Bern 2014, S.4–18, 24–27.
- ² Zu den Wandbildern im Basler Grossratssaal siehe RUDOLF RIGGENBACH, *Die Wandgemälde des Rathauses zu Basel aus dem 15. und 16. Jahrhundert*, in: Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Stadt, 1, von CASIMIR HERMANN BAER, Basel 1932 (Nachdruck 1971), S.517–608; zu den Quellen ebenda, S.591–595. – JOCHEN SANDER, *Hans Holbein, Tafelmaler in Basel 1515–1532*, besonders S.17 und S.22.
- ³ Öffentliche Kunstsammlung Basel, Inv.312. – JOCHEN SANDER (vgl. Anm. 2), S.430–431 und Taf. 21, 22. – NIKOLAUS MEIER, *Taktieren und strategisch handeln. Holbeins Auftraggeber der Basler Zeit: Banquiers, Gelehrte, Noble Frauen*, in: Hans Holbein der Jüngere. Die Jahre in Basel 1515–1532, hrsg. von CHRISTIAN MÜLLER / STEPHAN KEMPERDICK / MARYAN M. AINSWORTH / OSKAR BÄTSCHMANN / ANDREAS BAYER / STEPHANIE BUCK / PETER CORNELIUS CLAUSEN / SUSAN FOISTER / KASPAR VON GREYERZ et al. (= Ausstellungskatalog, Basel 2006), München 2006, S.58–65, zu Jakob Meyer S.58–59.
- ⁴ Zur Fassadenmalerei am Hertensteinhaus siehe CHRISTIAN MÜLLER, *Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung Basel. Die Zeichnungen von Hans Holbein dem Jüngeren und Ambrosius Holbein* (= Beschreibender Katalog der Zeichnungen des 15. und 16. Jahrhunderts, Bd.3, Teil 2A), Basel 1996, S.69–70 und Nr.97, Taf. 28: «Leaina vor den Richtern». – JOCHEN SANDER (vgl. Anm. 2), S.17.
- ⁵ Siehe hierzu CHRISTIAN MÜLLER (vgl. Anm. 4), S.80 und Nr.112–114.
- ⁶ Siehe hierzu RUDOLF RIGGENBACH (vgl. Anm. 2), S.594–595, Nr.7. Es bleibt offen, ob Bock nur eines oder beide Bilder an der Südwand kopierte. Siehe auch CHRISTIAN HEYDRICH, *Die Wandmalereien Hans Bocks d.Ä. von 1608–1611 am Basler Rathaus. Zu ihrer Geschichte, Bedeutung und Maltechnik*, Bern/Stuttgart 1990, S.16, 27.
- ⁷ SALOMON VÖGELIN, *Wer hat Holbein die Kenntnisse des klassischen Altertums vermittelt?*, in: Repertorium für Kunsthistorische Studien 10, 1887, S.345–371.
- ⁸ SUSAN TIPTON, *Res publica bene ordinata. Regentenspiegel und Bilder vom guten Regiment. Rathausdekorationen in der frühen Neuzeit* (= Studien zur Kunstgeschichte, Bd.104 und Diss., Universität München 1994), Olms 1996, besonders S.25–30, 35–37, 56. Zur Rolle der Buchdrucker für die Kontinuität des Humanismus in Basel siehe KASPAR VON GREYERZ, *Basel zur Holbein-Zeit* (= Ausstellungskatalog, Basel 2006) (vgl. Anm. 3), S.72–77, bes. S.75.
- ⁹ JOCHEN SANDER (vgl. Anm. 2), S.148–166, 464–466 und Taf. 32–34; zu Gerster als Auftraggeber ders., S.149–150. Zur möglichen Tätigkeit Gersters als Berater siehe SUSAN TIPTON (vgl. Anm. 8), S.56. – NIKOLAUS MEIER (vgl. Anm. 3), S.60–61.
- ¹⁰ Sitzbänke aus dem alten Grossratssaal (in den Quellen wird die Zahl 16 genannt, siehe StABS Bau CC1) wurden um 1828 ins Münster transferiert. Freundlicher Hinweis von Stefan Hess, mit Zustimmung der Autoren des Kunstdenkmälerbandes zum Basler Münster, der 2019 erscheinen soll. Heute befinden sich diese Bänke, die offenbar verschiedene Anpassungen erfuhren, auf den Emporen. Zu den Bänken siehe auch FRANÇOIS MAURER-KUHN, *Zu den Rathausbildern Hans Holbeins d.J.*, in: Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Stadt, 1, Nachdruck Basel 1971, mit Nachträgen von FRANÇOIS MAURER-KUHN, S.755–756 und Abb.625, Abb.626.
- ¹¹ SUSAN TIPTON (vgl. Anm. 8), besonders S.226. Sie schlägt vor, das Wandfeld «kaum mehr als 1,50 bis 1,80 m hoch» zu bemessen. Die erhaltenen Fragmente der Hauptfiguren aus den Bildern mit dem Selbstmord des Charondas, der Darstellung mit Manius Curius Dentatus und dem Rehabeam-Bild ergeben eine Kopfhöhe von etwa 14 cm (jeweils ohne Kopfbedeckung), das entspricht in etwa einer halben Lebensgrösse.
- ¹² SUSAN TIPTON (vgl. Anm. 8) schätzt die Grösse des Ratsdiener, der unter dem Wandbild mit Manius Curius Dentatus wiedergegeben ist, auf 1,80 m. Ohne Hut wäre die Lebensgrösse des Mannes etwa mit 1,70 m anzunehmen.
- ¹³ HEINRICH ALFRED SCHMID, *Die Gemälde Hans Holbeins d.J. im Basler Grossratssaale*, in: Jahrbuch der königlich-preussischen Kunstsammlungen 17, 1896, S.73–96. – RUDOLF RIGGENBACH (vgl. Anm. 2). – GERT KREYTERNBERG, *Hans Holbein d.J. Die Wandgemälde im Basler Ratsaal*, in: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunsthistorische Studien 24, 1970, S.77–100. – FRANÇOIS MAURER-KUHN (vgl. Anm. 10), S.765–776.
- ¹⁴ CHRISTIAN MÜLLER (vgl. Anm. 4), Nr.123–138.
- ¹⁵ RUDOLF RIGGENBACH (vgl. Anm. 2), S.592–606, besonders die Fundberichte Nr.20–25, 27–29. Fragmente der Wandbilder werden in der Öffentlichen Kunstsammlung Basel aufbewahrt, siehe JOHN ROWLANDS, *Holbein. The paintings of Hans Holbein the Younger, Complete Edition*, Oxford 1985, Nr. L.6Ib, Taf. 162, 163 («Charondas»); Nr. L.6Ib, Taf. 167 («Die Samnitischen Gesandten vor Manius Curius Dentatus»); L.6IIa, Taf. 174–180 («Rehabeams Übermut»). Im Kupferstichkabinett des Kunstmuseums Basel (aber auch in anderen Sammlungen) werden Kopien von Hieronymus Hess aufbewahrt, zumeist Aquarelle oder aquarellierte Federzeichnungen, die der Maler Hieronymus Hess nach den aufgefundenen Fragmenten der Wandbilder «Die Blendung des Zaleucus», «Der Selbstmord des Charondas» und «Manius Curius Dentatus und die Samnitischen Gesandten, darunter der Stadtknecht», ausgeführt hat. Diese «Kopien» variieren bezüglich der Motive, der Grösse und Farbigkeit und wurden offenbar für den Kunstmarkt 1817 und später hergestellt. Sie stammen zum grössten Teil aus der Sammlung und dem Nachlass der Basler Kunsthändler Birmann und Söhne, der Mitte des 19. Jahrhunderts in die Öffentliche Kunstsammlung Basel gelangte, Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Inv. Bi. 259.2–7; Z. 198–200.
- ¹⁶ CHRISTIAN MÜLLER, *New Evidence for Hans Holbein the Younger's Wall Paintings in Basel Town Hall*, in: The Burlington Magazine, Bd.133, Januar 1991, S.21–26. – CHRISTIAN MÜLLER (vgl. Anm. 4), Nr.123, 124. – Ausstellungskatalog, Basel 2006 (vgl. Anm. 3), Nr.67 und 68 mit weiterer Literatur. Diese beiden Zeichnungen wurden bei der Rekonstruktion der Wandbilder des Grossratssaals berücksichtigt von SUSAN TIPTON (vgl. Anm. 8), S.219–229 und von MARTIN CARL, *Inscriften und Gemälde des alten Grossratssaals*, in: Wer regieren will, muss viel hören, und nicht hören, Spruchweisen und Inschriften im Basler Rathaus, hrsg. von MARKUS RITTER, Basel 2014, S.201–240.
- ¹⁷ PETER LITWAN, *Die von Ludwig Iselin kopierten Inschriften*, in: MARKUS RITTER (vgl. Anm. 16), S.241–260.
- ¹⁸ Ältere Rekonstruktionsvorschläge, auch solche des Autors

dieses Beitrages selbst, werden korrigiert, siehe CHRISTIAN MÜLLER (vgl. Anm. 4), S.85–87. – Ausstellungskatalog, Basel 2006 (vgl. Anm. 3), S.260–261. – MARKUS RITTER (vgl. Anm. 16), S.194–199.

¹⁹ CHRISTIAN MÜLLER (vgl. Anm. 4), «Sapor und Valerian», Nr.127 und Taf. 38; «Rehabeamis Übermut», ebenda, Nr.137, Taf. 41 und Farbtaf. 19; «Samuel flucht Saul», ebenda, Nr.138, Taf. 41 und Farbtaf. 20.

²⁰ CHRISTIAN MÜLLER (vgl. Anm. 4), Nr.96, Taf. 27 und Farbtaf. 4. Zum «Christus» CHRISTIAN MÜLLER (vgl. Anm. 4), Nr.134 und Taf. 40.

²² Eine weitere, etwas verkleinerte Kopie der Darstellung, ehemals in Zürcher Privatbesitz, wurde am 26. März 2012 bei Koller Zürich zur Auktion gebracht (Sale A160, Lot 3305). Die lavierte und aquarellierte Federzeichnung trägt das Datum 1521, die Masse betragen 25,5 × 10,2 cm. Die Zeichnung befand sich ehemals in der Sammlung Johann Caspar Lavater (1741–1801), Zürich. Das Datum dürfte ein weiteres Argument dafür sein, dass die Basler Zeichnungsgruppe der Kopien einer frühen Entwurfsphase angehören, auch wenn diese wohl erst um 1523 entstanden sind.

²³ Zum «Inventar F» siehe PAUL GANZ / EMIL MAJOR, *Die Entstehung des Amerbachschen Kunstkabinetts und die Amerbachschen Inventare*, in: Öffentliche Kunstsammlung Basel, 59. Jahresbericht, NF 3, Basel 1907, S.59–60, die Nennung der Entwürfe auf S.60.

²⁴ CHRISTIAN MÜLLER (vgl. Anm. 4), Nr.123 und 124, Taf. 37. – Ausstellungskatalog, Basel 2006 (vgl. Anm. 3), Nr.68 und 67. Vom Entwurf zum Croesusbild hat sich eine Teilkopie erhalten, die deckungsgleich mit der linken Seite der Gesamtkopie ist, siehe CHRISTIAN MÜLLER (vgl. Anm. 4), Nr.124. Zu Emilie Linder siehe NIKOLAUS MEIER, *Stiften und Sammeln für die Öffentliche Kunstsammlung Basel. Emilie Linder, Jacob Burckhardt und das Kunstleben der Stadt Basel* (= Ausstellungskatalog, Kunstmuseum Basel 1997), Basel 1997. – PATRICK BRAUN / AXEL CHRISTOPH GAMPP (Hrsg.), *Emilie Linder 1797–1867*, Basel 2013.

²⁵ CHRISTIAN MÜLLER (vgl. Anm. 4), Nr.136 und Taf. 41. Nachdrucke von 1623, 1624, 1625 und 1626 sowie eine leicht ergänzte Neuausgabe von Johannes Tonjola 1661.

²⁷ Anders RUDOLF RIGGENBACH (vgl. Anm. 2), S.531: «[...] so dass wir über seinen Plan genau unterrichtet sind.»

²⁸ Das trifft wohl auf gewisse Grabinschriften zu, die er aus historischen Quellen zusammengebastelt hat, wie Peter Buxtorff da und dort nachweist, PETER BUXTORF, *Die lateinischen Grabinschriften in der Stadt Basel*, Basel 1940.

²⁹ Siehe Abb.5.

³⁰ Mit dem Zusatz G nummeriert. Der Vergleich des Rechts mit dem Spinnennetz taucht auch später in Stammbüchern und Schriften auf: Justus Lipsius (1593), Hanns Strich (1595), Johann Konrad Goebel (1621). Abb.6; nummeriert mit einem vorgestellten Is.

³³ PETER BUXTORF (vgl. Anm. 28) hat diese Blätter auch schon in der Hand gehabt. Sein Interesse galt aber den Grabinschriften, weshalb er die Rathaus-Inschriften gar nicht beachtet hat. Auf diese hat Beat Rudolf Jenny, der Herausgeber der Amerbach-Korrespondenz, aufmerksam gemacht.

³⁴ Iselin: *adstrictum* statt *obstrictum* und *impete* (wohl ein Ver- schreiber) statt *impetu*.

³⁵ Iselin: *prostratos* statt *substratos* und *ferum* statt *feram*.

³⁶ Iselin: *Reipub.* statt *Reipublicæ*.

³⁷ Zu den notwendigen Textkonjekturen *quam* statt *quis* und *quoad* statt *quae ad* siehe MARKUS RITTER (vgl. Anm. 16), S.245.

³⁸ Iselin: *est grossior* statt *grossior est*, *cæcidit* statt *cecidit* und *cædam* statt *cedam*.

³⁹ Nach der griechischen Bibeltradition, die in der Vulgata fort-

lebt, zählten die beiden Bücher Salomon und das (in zwei Teile geteilte) Buch Malachim als die vier Bücher Könige. Die Vorlage respektive Iselin folgen dieser Zählweise. 4: Kg 18 entspricht nach heutiger Zitierweise 2Kg 18. Der vorliegende Text zitiert mit Auslassungen die Verse 3/4.

⁴⁰ RUDOLF RIGGENBACH (vgl. Anm. 2), S.606; Quelle 29.

⁴¹ Iselin: *abiecisti/abiecit* statt *abjeciti/abjecit*.

⁴² Siehe dazu BARBARA GIESICKE (vgl. Anm. 1), S.134–145, 252–261 und MARKUS RITTER (vgl. Anm. 16), S.84–85.

⁴³ Tonjola hingegen hat sie in seinem Nachdruck der Gross'schen Sammlung aufgenommen.

⁴⁴ Das stellt wohl der Zuverlässigkeit von Gross – entgegen der landläufigen Meinung – kein schlechtes Zeugnis aus.

⁴⁵ RUDOLF RIGGENBACH (vgl. Anm. 2), S.596 vermutet, das sei «offenbar darum, weil sie (sc. die zweite Inschrift) in dem schlecht beleuchteten Grossratssaale nicht ohne weiteres zu lesen war».

⁴⁶ Nachweis in MARKUS RITTER (vgl. Anm. 16), S.258.

⁴⁷ In der Gedenkschrift von Marcus Mappius, Rektor der Universität Strassburg, zum Tod des Elias Brackenhoffer steht folgende Charakterisierung von dessen Reisetätigkeit: *Dehinc Peregrinationes apud exterias gentes sibi utiles fore certus, constituit apud se, illas non perfunctorie (ut multi solent) sed accuratissime instituere, nec parcere, vel sumptibus vel labori, ut exploratum haberet, quæ <oppida erg. > famâ majora vel minora essent, vel illi responderent.* «Darauf – sc. nach der Promotion – beschloss er bei sich, weil er sicher war, dass Reisen zu auswärtigen Völkern ihm nützlich seien, diese nicht oberflächlich (wie es viele zu tun pflegen), sondern äusserst sorgfältig zu unternehmen und sich keine Schonung aufzuerlegen, weder was den Aufwand noch was die Anstrengung betrifft, um genau zu erfahren, welche Städte entweder grösser oder kleiner seien als ihr Ruf oder welche diesem entsprächen.»

⁴⁸ ms. 729. HENRY LEHR hat unter dem Titel *Voyages en Suisse 1643 et 1646*, Paris 1930, eine französische Übersetzung publiziert.

⁴⁹ S.14–15; die Inschriften sind mit Br nummeriert.

⁵⁰ «Angel» bezeichnet im älteren Deutsch auch Stachel, oft von Bienen. Gemeint sind wohl Raubfliegen (Gattung Asilidae), die teilweise über sehr harte Stech-Saug-Rüssel verfügen.

⁵¹ RUDOLF RIGGENBACH (vgl. Anm. 2), S.570.

⁵² Zur aufgefundenen Inschrift mit den Worten des Croesus siehe RUDOLF RIGGENBACH (vgl. Anm. 2), S.566, S.602, Nr.21.

⁵³ Siehe CHRISTIAN MÜLLER, in: Ausstellungskatalog, Basel 2006 (vgl. Anm. 3), bei Nr.67.

⁵⁴ Siehe hierzu BERNADETTE PY, *Everhard Jabach, collectionneur (1618–1695), les dessins de l'inventaire de 1695* (= Notes et documents des musées de France 36), Paris 2001, S.92, Nr.262. – CHRISTIAN MÜLLER, in: Ausstellungskatalog, Basel 2006 (vgl. Anm. 3), Nr.68. Bei dem Blatt dürfte es sich um eine Helldunkel-Zeichnung gehandelt haben, die Beschreibung der Technik lautet: «à la plume, lavé et haussé sur papier bisttré».

⁵⁵ Siehe hierzu CHRISTIAN MÜLLER (vgl. Anm. 4), Nr.24 und Taf. 9.

⁵⁶ Zu den Quellen siehe MARKUS RITTER (vgl. Anm. 16), bei Nr.67.

⁵⁷ Siehe CHRISTIAN MÜLLER, in: Ausstellungskatalog, Basel 2006 (vgl. Anm. 3), bei Nr.68 und 67. – CHRISTIAN MÜLLER (vgl. Anm. 4), bei Nr.124 und 123.

⁵⁸ Zu den Quellen siehe MARKUS RITTER (vgl. Anm. 16), Nr.68 (Abb. dort seitenverkehrt). – CHRISTIAN MÜLLER (vgl. Anm. 4), Nr.123, Taf. 37, siehe dort auch zu druckgrafischen Vorbildern, die Holbein verwendet hat und zur Beziehung zu eigenen Werken. – Ausstellungskatalog, Basel 2006 (vgl. Anm. 3), Nr.68.

- ⁵⁹ PAUL LEONHARD GANZ, *Die Basler Glasmaler der Spätrenaissance und der Barockzeit*, Basel 1966, S.117 und Abb.163. François Maurer-Kuhn hatte in der Darstellung im Oberbild bereits eine Auseinandersetzung mit Holbeins Wandbild vermutet, ohne die Entwurfsskopie zu kennen, siehe FRANÇOIS MAURER-KUHN (vgl. Anm. 10), S.769 und Abb.277.
- ⁶⁰ CHRISTIAN MÜLLER (vgl. Anm. 4), Nr.135 und Taf. 40. – MARKUS RITTER (vgl. Anm. 16), Nr.66, dort auch zu den möglichen Quellen der Inschrift.
- ⁶¹ CHRISTIAN MÜLLER (vgl. Anm. 4), Nr.126 und Taf. 38. – MARKUS RITTER (vgl. Anm. 16), Nr.69 und 70 mit den Quellen der Inschriften.
- ⁶² Der Fundbericht von Peter Vischer-Passavant aus dem Jahr 1817 scheint dies zu bestätigen, siehe RUDOLF RIGGENBACH (vgl. Anm. 2), S.602, Nr.21. «Die Figuren waren grösser als bei obigem Gemälde [Zaleucus]. Man las die Worte ‹Solon. Solon› und ‹Cresus›. Wahrscheinlich war da Cresus auf dem Scheiterhaufen abgebildet.»
- ⁶³ Siehe hierzu MELANIE DÄHLER, *Iuste iudicate filii hominum. Die Darstellung von Gerechtigkeit in der Kunst am Beispiel einer Bildgruppe im Kölner Rathaus. Eine Untersuchung zur Ikonographie, zum Bildtypus und Stil der Gemälde*, Diss., Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität zu Bonn 1999, Bonn 2001, bes. S.170–176. Sie verweist auf die ins 15. Jahrhundert zurückreichende Tradition von auf ungrundierte Leinwände mit Tempera gemalten Bildern, die zur Imitation von Tapisserien dienten. Siehe hierzu LIESELOTTE E. SAURMA-JELTSCH, *Profan oder sakral? Zur Interpretation mittelalterlicher Wandmalerei im städtischen Kontext*, in: Literatur und Wandmalerei 1, Erscheinungsformen höfischer Kultur und ihre Träger im Mittelalter, Freiburger Colloquium 1998, hrsg. von CONRAD LUTZ / JOHANNA THALI / RENÉ WETZEL, Tübingen, 2002, S.283–317, bes. S.285: «Dass Teppiche komfortabler und vor allem teurer sind als bemalte Wände, legen die gemalten Teppiche, die Teppichimitate, aber auch literarische Zeugnisse nahe.»
- ⁶⁴ Der Teppich hat die Masse 4,61 × 10,53 m. Die unter den Darstellungen wiedergegebenen Texte wiederholen den Wortlaut der vier verlorenen Brüsseler Rathausbilder. Siehe hierzu MONIKA STUCKY-SCHÜRER, *Die Gerechtigkeit des Trajan und des Herkinbald. Zwei Exempla für die Rechtsprechung*, in: CONRAD LUTZ / JOHANNA THALI / RENÉ WETZEL (vgl. Anm. 63), S.507–528.
- ⁶⁵ CHRISTIAN MÜLLER (vgl. Anm. 4), Nr.134 und Taf. 40. – MARKUS RITTER (vgl. Anm. 16), Nr.77.
- ⁶⁶ Zum Originalentwurf siehe CHRISTIAN MÜLLER (vgl. Anm. 4), Nr.127 und Taf. 38, mit Hinweis auf Provenienz des Blattes und Diskussion eines druckgrafisches Vorbildes. Die Kopie, die zur Gruppe der Entwurfsskopien gehört, ebenda, Nr.128 und Taf. 38. – MARKUS RITTER (vgl. Anm. 16), Nr.71.
- ⁶⁷ Siehe hierzu MARKUS RITTER (vgl. Anm. 16), Nr.71.
- ⁶⁸ Siehe hierzu und zur Inschrift MARKUS RITTER (vgl. Anm. 16), Nr.73.
- ⁶⁹ Zur Entwurfsskopie siehe CHRISTIAN MÜLLER (vgl. Anm. 4), Nr.126. – MARKUS RITTER (vgl. Anm. 16), Nr.69 und 70.
- ⁷⁰ Siehe zur Inschrift MARKUS RITTER (vgl. Anm. 16), Nr.32. Zu den Prophetenbüsten siehe RUDOLF RIGGENBACH (vgl. Anm. 2), S.569, 573, Abb.427 und 428. – MARKUS RITTER (vgl. Anm. 16), Nr.31 und 32.
- ⁷¹ Siehe FRANÇOIS MAURER-KUHN (vgl. Anm. 10), S.766–767 und Abb.675, 676.
- ⁷² An der Fassade zur Eisengasse wird der grosse Bogen links von einer Säule, rechts von einem Pilaster getragen, CHRISTIAN MÜLLER (vgl. Anm. 4), Nr.113 und Taf. 34; siehe auch den Scheibenriss der Holbein-Werkstatt, ebenda, Nr.278, Taf. 82. Auf Holbeins Entwurf für das Bild mit Rehabeams Übermut von 1530, CHRISTIAN MÜLLER (vgl. Anm. 4), Nr.137, treffen am rechten Rand ein Pfeiler, der das Dach des im Bild dargestellten Ratssaales trägt und rechts daneben eine nur als Vorzeichnung angelegte Säule, welche zur Rahmung des Bildes gehört, nahe aufeinander.
- ⁷³ Zur Inschrift siehe MARKUS RITTER (vgl. Anm. 16), Nr.72.
- ⁷⁴ Zur Entwurfsskopie der Temperantia siehe CHRISTIAN MÜLLER (vgl. Anm. 4), Nr.129 und Taf. 38.
- ⁷⁵ Zur Entwurfsskopie siehe CHRISTIAN MÜLLER (vgl. Anm. 4), Nr.130, Taf. 39. – MARKUS RITTER (vgl. Anm. 16), Nr.74.
- ⁷⁶ Fragmente des Bildes im Kunstmuseum Basel, Kopf des Charondas, Inv. 331 und Kopf eines Zuschauers, Inv. 793. – RUDOLF RIGGENBACH (vgl. Anm. 2), S.583, Nr.1 und 2; S.603, Nr.23. – Kopien von Hieronymus Hess von 1817 im Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Inv. Z 175 und Z. 200. Diese Kopien zeigen in die Länge gezogene Kompositionen, die dem verlorenen Original Holbeins nicht entsprechen können. Hingewiesen sei nur auf den leer gelassenen Vordergrund und die einfache Aufreihung der Figuren.
- ⁷⁷ Zur Inschrift siehe MARKUS RITTER (vgl. Anm. 16), Nr.75.
- ⁷⁸ Zur Entwurfsskopie siehe CHRISTIAN MÜLLER (vgl. Anm. 4), Nr.131 und Taf. 39.
- ⁷⁹ Zur Entwurfsskopie siehe CHRISTIAN MÜLLER (vgl. Anm. 4), Nr.132 und Taf. 39. – RUDOLF RIGGENBACH (vgl. Anm. 2), S.601–602, Fundbericht Nr.20 und 21. Eine Kopie von J. Wentz, datiert 1559, befindet sich im Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Inv. U.II.48b; Kopie von Hieronymus Hess aus dem Jahr 1817 ebendort, Inv. Bi. 259.7.
- ⁸⁰ MARKUS RITTER (vgl. Anm. 16), Nr.76.
- ⁸¹ Siehe zur Kopie der Christusdarstellung CHRISTIAN MÜLLER (vgl. Anm. 4), Nr.134. – MARKUS RITTER (vgl. Anm. 16), Nr.77. Auf eine 1521 datierte Kopie der Christusdarstellung haben wir bereits in unserer Anm. 22 hingewiesen. Eine weitere Kopie, welche die «Blendung des Zaleucus» und «Christus» zusammenhängend zeigt, befand sich 1977 im Londoner Kunsthändel als A. Dietrich Meyer d. Ae. nach Holbein (Sotheby's London, Auktionskatalog 27, Versteigerung vom 28. November 1977, Nr.27).
- ⁸² Ich danke Chantal Schwendener und Caroline Wyss Illgen, Restauratorinnen am Kupferstichkabinett des Kunstmuseums Basel, für ihre Hilfe bei der Untersuchung der Papiere.
- ⁸³ MARKUS RITTER (vgl. Anm. 16), Nr.78.
- ⁸⁴ RUDOLF RIGGENBACH (vgl. Anm. 2), S.603, Fundbericht Nr.23 und 24; Fragment des Wandbildes im Kunstmuseum Basel, Inv. 330; zum Fragment S.583–584, Nr.3. – Ausstellungskatalog, Basel 2006 (vgl. Anm. 3), Nr.75 und Abb.S.273.
- ⁸⁵ Aquarellierte Kopien des Wandbildes von Hieronymus Hess im Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Inv. Bi. 259.2 und Bi. 259.3; Inv. Z. 198. Zu den Kopien von Hess aus dem Jahr 1817 siehe RUDOLF RIGGENBACH (vgl. Anm. 2), S.554, Abb.418. – Ausstellungskatalog, Basel (vgl. Anm. 3), Nr.74 und Abb.S.273. Auf die Kopien von Hieronymus Hess gehen auch die Darstellungen derselben Szene an der nördlichen Hoffassade des Kanzleiflügels zurück. Der Entwurf des Baudepartementes im Staatsarchiv Basel-Stadt sah nach dem Umbau von 1824 bis 1828 in der oberen Hälfte des Erdgeschosses ganz rechts die Darstellung der Samnitischen Gesandten vor; darüber ist das von Hans Bock d. Ä. stammende Wandbild mit Moses und Aaron neben den Gesetzesstafeln, von einem Bauern mit einer Hacke über der Schulter begleitet, zu sehen. Dieses Bild wurde 1860 von der Wand abgelöst, um Platz für ein Fenster zu schaffen und 1901 ins Historische Museum Basel verbracht. Nach dem Umbau des Kanzleiflügels, um 1900, malte Wilhelm Balmer (1865–1922) die Darstellung des Manius Curius Dentatus auf die Fassade des damals angefügten Treppenhauses (neben der Hoffassade der vorderen Kanzlei), wo sie heute noch zu sehen ist; der dazugehörende Stadtknecht befindet sich zwischen den

- beiden Hauptfenstern des Erdgeschosses. An der Stelle im Erdgeschoss, an der sich ursprünglich die Samnitischen Gesandten vor Manius Curius Dentatus im Erdgeschoss befanden, ist nun das Bild eines Wächters mit zwei grossen Hunden wiedergegeben, siehe MARTIN MÖHLE (vgl. Anm. 1), S.33 und Abb.S.43. – ALBERT BURCKHARDT / RUDOLF WACKERNAGEL, *Geschichte und Beschreibung des Rathauses zu Basel*, in: Mitteilungen der Historischen und Antiquarischen Gesellschaft zu Basel, NF 3, Basel 1886, S.37–38, Taf. IX. – CASIMIR HERMANN BAER, *Die Wandmalereien der Hoffassaden*, in: Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Stadt (vgl. Anm. 2), S.616–620, S.618 und 619 mit Aufriss der Vorderen Kanzlei des Rathauses mit Entwürfen für die Neubemalung, nach 1825.
- ⁸⁶ Zu Manius Curius Dentatus und den Quellen siehe MARKUS RITTER (vgl. Anm. 16), Nr.80.
- ⁸⁷ RUDOLF RIGGENBACH (vgl. Anm. 2), S.603, Fundbericht Nr.23, S.608, Abb.431.
- ⁸⁸ FRANÇOIS MAURER-KUHN (vgl. Anm. 10), S.770 und Abb.678.
- ⁸⁹ VALENTIN GROEBNER, *Spezialist für das Geld anderer Leute: Jakob Meyer zum Hasen, die Geschenke und die Politik*, in: Hans Holbeins Madonna im Städel. Der Bürgermeister, sein Maler und seine Familie, hrsg. von BODO BRINKMANN et al. (= Ausstellungskatalog, Städel Museum Frankfurt a. M. 2004), Petersberg 2004, S.45–53. – VALENTIN GROEBNER, *Gefährliche Geschenke. Ritual, Politik und die Sprache der Korruption in der Eidgenossenschaft im späten Mittelalter und am Beginn der Neuzeit* (= Konflikte und Kultur – Historische Perspektiven, Bd.3), Konstanz 2000, S.195–227, zu den Bildern des Grossratssaales S.217–222.
- ⁹⁰ VALENTIN GROEBNER 2004 (vgl. Anm. 89), S.50.
- ⁹¹ MARKUS RITTER (vgl. Anm. 16), Nr.79.
- ⁹² Zu Reformation und Bildersturm in Basel siehe KASPAR VON GREYERZ (vgl. Anm. 3), S.72–75.
- ⁹³ MARKUS RITTER (vgl. Anm. 16), Nr.66.
- ⁹⁴ Siehe zur Entwurfskopie mit Justitia CHRISTIAN MÜLLER (vgl. Anm. 4), Nr.135 und Taf. 40. – SUSAN TIPTON (vgl. Anm. 8), S.157, Anm. 199 und S.228.
- ⁹⁵ RUDOLF RIGGENBACH (vgl. Anm. 2), S.606, Nr.27, 28.
- ⁹⁶ RUDOLF RIGGENBACH (vgl. Anm. 2), S.606, Nr.28. H. A. Schmid berichtet 1901 von einer Teilung des Bildes in einen vortretenden Teil von 1,65 m Länge und einen zurückliegenden von 3,25 m, was eine Gesamtlänge des Bildes von 4,90 m ergibt. MARKUS RITTER (vgl. Anm. 16), S.233. Dort werden diese Berichte ignoriert.
- ⁹⁷ Siehe zum Originalentwurf CHRISTIAN MÜLLER (vgl. Anm. 4), Nr.137, Taf. 41 und Farbtaf. 19. – MARKUS RITTER (vgl. Anm. 16), Nr.83.
- ⁹⁸ RUDOLF RIGGENBACH (vgl. Anm. 2), S.584–586, Nr.4–11. «Rehabeam», Fragment des Wandgemäldes im Basler Grossratssaal, Kunstmuseum Basel, Inv. 328. – Ausstellungskatalog, Basel 2006 (vgl. Anm. 3), Nr.146 und Abb. Weitere kleine Fragmente mit Köpfen von Zuschauern und Vertretern des Rates ebenfalls im Kunstmuseum Basel, Inv. Nr. 714a, 715a, 716a, 329a und 329b.
- ⁹⁹ Zu diesem Scheibenrissfragment im Kupferstichkabinett Basel (Inv. 1981.129 und 1935.104) mit dem Hinweis auf Holbeins Entwurf zum Rehabeam-Bild siehe MARIE THERESE HURNI / DIETER KOEPLIN, in: Spätrenaissance am Oberrhein, Tobias Stimmer 1539–1584 (= Ausstellungskatalog, Kunstmuseum Basel 1984) Basel 1984, Nr.8a und Abb.39.
- ¹⁰⁰ Zum Entwurf siehe CHRISTIAN MÜLLER (vgl. Anm.4), Nr.138, Taf. 41 und Farbtaf. 20, hier auch der Hinweis auf das von Holbein verwendete druckgrafische Vorbild für Saul, einen auf der rechten Seite stehenden Gewappneten auf einem Kupferstich von Lucas van Leyden, *Die Anbetung der Könige* von 1513 (Bartsch 7, Nr.37).
- ¹⁰¹ MARKUS RITTER (vgl. Anm. 16), Nr.82.
- ¹⁰² RUDOLF RIGGENBACH (vgl. Anm. 2), S.551, 606, Nr.29.
- ¹⁰³ Siehe hierzu den Grundriss des Grossratssaales mit der veränderten Raumsituation im Eingangsbereich des Saales (unsere Abb.2).
- ¹⁰⁴ MARKUS RITTER (vgl. Anm. 16), Nr.32.
- ¹⁰⁵ München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv. 1036 Z (Hauptszene mit antikischen Figuren) und Inv. 2515Z (Nächtliche Szene an einem Flussufer). Siehe hierzu CHRISTIAN MÜLLER, in: Ausstellungskatalog, Basel 2006 (vgl. Anm. 3), Nr.47 und 48, mit Abb. Auch bei dem verlorenen Entwurf für das Sertorius-Bild handelte es sich sehr wahrscheinlich um eine Helldunkel-Zeichnung (vgl. unsere Anm. 54).
- ¹⁰⁶ Man denke etwa an den im frühen 16. Jahrhundert in Kärnten aufgefundenen «Jüngling vom Magdalensberg», dessen Kopie im Kunsthistorischen Museum in Wien aufbewahrt wird; das Original ist verschollen.
- ¹⁰⁷ Siehe hierzu MELANIE DÄHLER (vgl. Anm. 63), S.48–50. Zur Funktion der Laube und der Freitreppe (unter Berücksichtigung des Basler Rathauses) siehe STEPHAN ALBRECHT (vgl. Anm. 1), S.33–35; zur Freiburger Gerichtslaube ders., S.250–251. Zum Basler Rathaus siehe MARTIN MÖHLE (vgl. Anm. 1), S.16.
- ¹⁰⁸ FRANÇOIS MAURER-KUHN (vgl. Anm. 10), S.766 und Abb.675.
- ¹⁰⁹ Siehe hierzu RUDOLF RIGGENBACH (vgl. Anm. 2), Abb.402 mit Grundriss des Grossratssaales. Rudolf Riggensbach platziert hier den Amtsbürgermeister, den Oberstzunftmeister, den alten Bürgermeister und den alten Oberstzunftmeister.
- ¹¹⁰ Siehe hierzu CHRISTIAN MÜLLER (vgl. Anm. 4), S.109–112, Nr.162–171.
- ¹¹¹ Die Aspekte von realistischer Malerei als Naturnähe, verbunden mit einer an szenische Theateraufführungen erinnernden, die Figuren in den Vordergrund rückenden Darstellungsweise in Holbeins Rathausbildern betont auch JEANNE NUECHTERLEIN, *Translating Nature into Art. Holbein, The Reformation, and Renaissance Rhetoric*, The Pennsylvania State University Press 2011, bes. S.79–84, 147–149.
- ¹¹² Siehe hierzu CHRISTIAN MÜLLER (vgl. Anm. 4), Nr.108, und Taf. 32, Farbtaf. 5.
- ¹¹³ Siehe hierzu LIESELOTTE E. SAURMA-JELTSCH (vgl. Anm. 63), S.286: «Dem Teppich, der Buchmalerei wie auch dem lebenden Bild ist überdies gemeinsam, dass die gleitenden Wirklichkeiten der Dekoration sowohl den Auftraggeber wie auch den zeitgenössischen Betrachter als Akteure mit einbeziehen [...].» Zur Verwandtschaft der Bilder mit szenischen Theaterbühnen siehe CLAUDIA BLÜMLE, *Der Zeuge im Bild. Dieric Bouts und die Konstitution des modernen Rechtsraumes*, München 2011, S.163–182.
- ¹¹⁴ Dieser emblematische Charakter wird besonders deutlich im Bilde mit Sapor und Valerian, das von einer Inschrift begleitet wird, die keinen offensichtlichen Bezug zum Bild hat, deren Sinn sich aber erst im Zusammenspiel mit dem Bild erschliesst. Das Bild des Spinnennetzes bei Anacharsis, das von einer Inschrift begleitet wird, findet sich in Emblembüchern des 16. Jahrhunderts, siehe *Emblematum Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, hrsg. von ARTHUR HENKEL / ALBERT SCHÖNE, Stuttgart 1967/1996, Spalte 939, 940. Zur Beziehung zur illustrierten, lehrhaften Literatur siehe HARALD WOLTER-VON DEM KNESEBECK, *Zahn und wild: ThematISCHE Spannungsverhältnisse und ihre (topographische) Organisation. Die Wandmalereien des Jagdzimmers von Schloss Moos in Eppan*, in: Literatur und Wandmalerei, 2: Konventionalität und Konversation, Burgdorfer Colloquium 2001, hrsg. von CONRAD LUTZ / JOHANNA THALI / RENÉ WETZEL, Tübingen 2005, S.479–520, S.518. – KONRAD HOFFMANN, *Wort und Bild im Narrenschiff*, in: Literatur und Laienbildung im Spätmittelalter und in der Reformations-

zeit, Symposion Wolfenbüttel 1981, hrsg. von LUDGER GRENZMANN / KARL STACKMANN, Stuttgart 1984, S.392–422.

¹¹⁵ Dieses Phänomen ist vermehrt Teil der Bildsatire in der Reformationszeit, siehe hierzu KONRAD HOFFMANN, *Typologie, Exemplarik und reformatorische Bildsatire*, in: Theologie und Frömmigkeit in Flugschriften und Kleinliteratur an der Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert. Beiträge zum Tübinger Kolloquium des Sonderforschungsbereichs 8 «Spätmittelalter und Reformation» (31.Mai bis 2.Juni 1975), hrsg. von JOSEF NOLTE / HELLA TOMPERT / CHRISTOF WINDHORST, S.189–210, S.192.

¹¹⁶ CHRISTIAN MÜLLER (vgl. Anm. 4), bei Nr.97. Eine im Spätjahr 1515 von Hans Holbein d. J. gezeichnete Illustration im «Lob der Torheit» zeigt ein Selbstporträt (als Antonius), ein Porträt von Ambrosius Holbein (als Julius Caesar) und von Hans Holbein d. Ä. (als Brutus), siehe CHRISTIAN MÜLLER (vgl. Anm. 4), Nr.83 und Taf. 23 mit Hinweisen auf weitere Beispiele im Werk des Vaters.

¹¹⁷ Zwei Silberstiftzeichnungen von Hans Holbein d. Ä. im Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin, KdZ. 2518 und KdZ. 2517, siehe KATHARINA KRAUSE, *Hans Holbein d.Ä.*, München, Berlin 2002, S.270 und Abb.191, 192. – *Die Fugger im Bild. Selbstdarstellung einer Familiendynastie der Renaissance* (= Begleitbuch zur Schatzkammerausstellung 2010 anlässlich der Erwerbung des Ehrenbuchs der Fugger, hrsg. von der Bayerischen Staatsbibliothek, Ausstellungskatalog Nr.82), Luzern 2010, S.18–21, Abb.S.19 mit dem Bildnis Jakob Fuggers des Reichen von Albrecht Dürer, Öl auf Leinwand, um 1520, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Staatsgalerie Augsburg, Inv. Nr.717; Farbholzschnitt mit dem Profilbildnis Jakob Fuggers von Hans Burgkmair (um 1511), geschnitten von Jost de Negker, Abb.ebenda, S.80.

¹¹⁸ Siehe hierzu SUSAN TIPTON (vgl. Anm. 8), S.190–194. Zur Formung seriell aufgebauter, humanistisch geprägter Bildprogramme im 16. Jahrhundert im Norden, im Unterschied zur «Didaktik des Kontrastes», siehe HARALD WOLTER-VON DEM KNESEBECK (vgl. Anm. 114), S.514–519. Eine Vorstufe, d.h. das Festhalten an der kontrastierenden Didaktik, sieht Agnes Scherer in den Wandmalereien im Kloster Stein am Rhein, AGNES SCHERER, *Schwören wie Scipio. Moralphilosophische Reflexion des Konzepts Eidgenossenschaft in einem frühhumanistischen Wandbilderzyklus des Klosters St. Georgen in Stein am Rhein*, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 70, 2013, S.5–40, besonders S.32–33.

¹¹⁹ Siehe zu diesen Gemälden und den erhaltenen Fragmenten im Historischen Museum Basel BARBARA GIESICKE (vgl. Anm. 1), S.252–261, Nr.75–78.

¹²⁰ Zu den Schrifttafeln siehe unsere Abb.6. – PETER LITWAN (vgl. Anm. 17), S.247.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb.1, 3, 4: Staatsarchiv Basel Stadt.

Abb.5, 6: Reproabteilung Universitätsbibliothek Basel.

Abb.7: Musée Historique de Strasbourg, M. Bertola.

Abb.2, 8, 9, 11–25, 29–33: Kunstmuseum Basel, Martin P. Bühler.

Abb.10: Historisches Museum Basel.

Abb.26, 27: Foto: Simone Hiltzcher und Othmar Jaeggi.

Abb.28: Staatliche Graphische Sammlung München.

Abb.34: Autor.

ZUSAMMENFASSUNG

Die Ausmalung des Grossratssaales im Basler Rathaus gehört zu den frühesten Beispielen eines humanistisch geprägten Bildprogrammes in der Schweiz. Der Auftrag dazu erging 1521 an Hans Holbein d. J., der sich erst kurz zuvor in der Stadt niedergelassen hatte und der vertraut war mit der neuen Formensprache der Kunst, die aus Italien in den Norden vermittelt worden war. Die Bilder sind bis auf wenige Fragmente untergegangen, der Grossratssaal aus der Zeit des 16. Jahrhunderts existiert nicht mehr; Kenntnisse von den Bildern lassen sich daher nur noch indirekt gewinnen. Von besonderer Bedeutung sind hierfür drei Originalentwürfe und einige Entwurfskopien noch aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Die Bilder wurden von kurzen lateinischen Texten begleitet, die teilweise Johannes Gross 1622 publiziert hat. Mittlerweile konnten zwei weitere Zeichnungen als Kopien nach Entwürfen Holbeins identifiziert werden, und in jüngster Zeit kamen der Fund einer Abschrift von Inschriften aus den 70er Jahren des 16. Jahrhunderts und ein bisher nicht beachteter Reisebericht aus dem Jahr 1643 hinzu. Gestützt auf diese Funde wird ein Rekonstruktionsversuch der Wandmaleien unternommen.

RIASSUNTO

Gli affreschi della sala del Gran consiglio nel municipio di Basilea lasciano supporre che rientrino fra i primi esempi di un programma iconografico realizzato in Svizzera all'insegna dei principi umanistici. L'opera fu conferita nel 1521 a Hans Holbein il giovane, che si era stabilito in città poco prima e che aveva familiarità con le nuove espressioni formali dell'arte che dalla penisola italiana si era diffusa a nord. Gli affreschi sono nel frattempo andati persi e ne sono rimasti soltanto pochi frammenti. La sala del Gran consiglio del XVI secolo non esiste più e le conoscenze dei dipinti risalgono a fonti indirette. Particolare importanza assumono al riguardo tre progetti originali e alcune copie di bozze che risalgono alla prima metà del XVI secolo. Gli affreschi erano corredati da brevi testi in latino, pubblicati in parte da Johannes Gross nel 1622. Nel mentre altri due dipinti sono stati identificati quali copie di bozze eseguite da Holbein e recentemente è stata ritrovata una copia di iscrizioni degli anni 70 del XVI secolo, cui si aggiunge il rendiconto di un viaggio del 1643 finora ignorato. Sulla base di tali reperti si è tentato di ricostruire gli affreschi.

RÉSUMÉ

Les fresques décorant la salle du Grand Conseil de l'Hôtel de Ville de Bâle figurent parmi les premiers exemples, en Suisse, d'un programme iconographique empreint de principes humanistes. L'œuvre fut commandée en 1521 à Hans Holbein le Jeune, qui s'était établi à Bâle peu de temps auparavant et était familier avec le langage formel de cet art qui, depuis l'Italie, s'était répandu vers le nord. Il ne reste que quelques fragments de ces fresques et la salle du Grand Conseil datant du XVI^e siècle n'existe plus. On ne dispose donc que d'informations indirectes pour en apprendre plus sur ces peintures. A ce propos, trois projets originaux et quelques copies d'esquisses datant encore de la première moitié du XVI^e siècle revêtent une importance particulière. Les images étaient accompagnées de brefs textes en latin, publiés en partie par Johannes Gross en 1622. Entre-temps, deux autres dessins ont pu être identifiés en tant que copies d'esquisses réalisées par Holbein. S'y ajoutent la découverte récente d'une copie d'inscriptions datant des années 1570 et le compte-rendu d'un voyage de 1643 passé jusque-là inaperçu. Une tentative de reconstitution des fresques a été entreprise sur la base de ces découvertes.

SUMMARY

The paintings on the walls of the Parliament Hall in the Basel Rathaus are among the earliest examples of a humanistically inspired iconography in Switzerland. Hans Holbein the Younger was commissioned to do the work in 1521. He had just settled down in the city and was familiar with the new artistic idiom that had recently travelled north from Italy. Since very few fragments of the 16th-century wall paintings in the Parliament Hall have survived, one can only acquire insight into them indirectly. Particularly important in this respect are three original designs and copies of some drawings from the first half of the 16th century. The pictures were accompanied by brief Latin texts, a few of which were published in 1622 by Johannes Gross. Two drawings have since been identified as copies after Holbein's designs and recently, a transcript of inscriptions from the 1670s has been found as well as an overlooked travel report of 1643. An attempt has been made to reconstruct the wall paintings based on these findings.