Zeitschrift: Unsere Kunstdenkmäler : Mitteilungsblatt für die Mitglieder der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte = Nos monuments d’art et d’histoire : bulletin destiné aux membres de la Société d’Histoire de l’Art en Suisse = I nostri monumenti storici : bollettino per i membri della Società di Storia dell’Arte in Svizzera

Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte

Band: 41 (1990)

Heft: 2

Artikel: Renaissancearchitektur zwischen Italien und Deutschland : eine stilistische Analyse des Basler Spiesshofes

Autor: Hauss, Barbara

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-650281

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: 12.07.2025

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

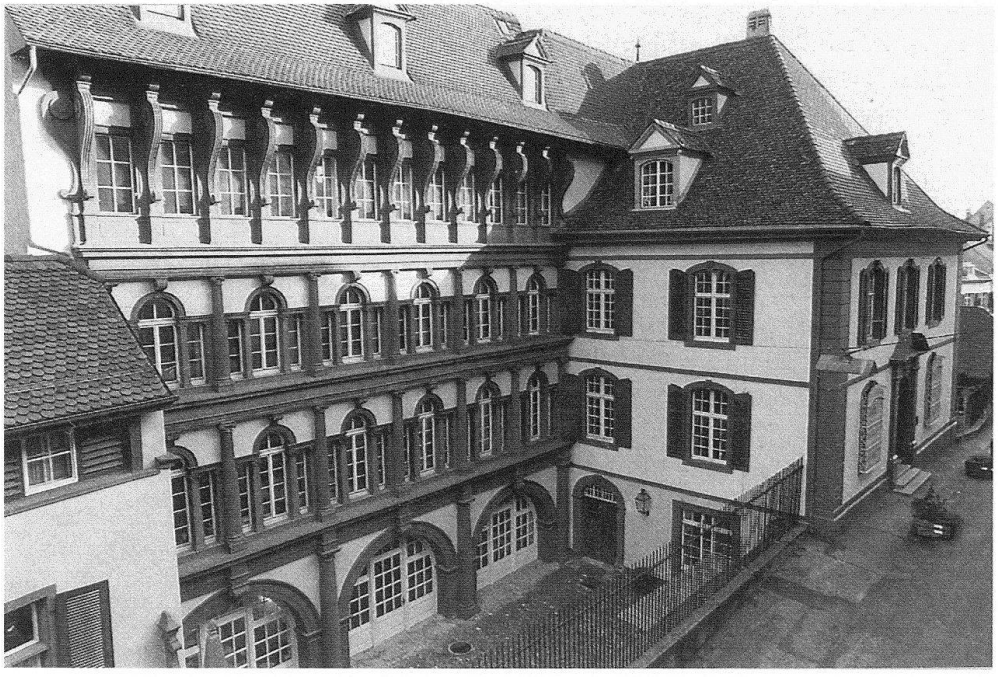
BARBARA HAUSS

Renaissancearchitektur zwischen Italien und Deutschland

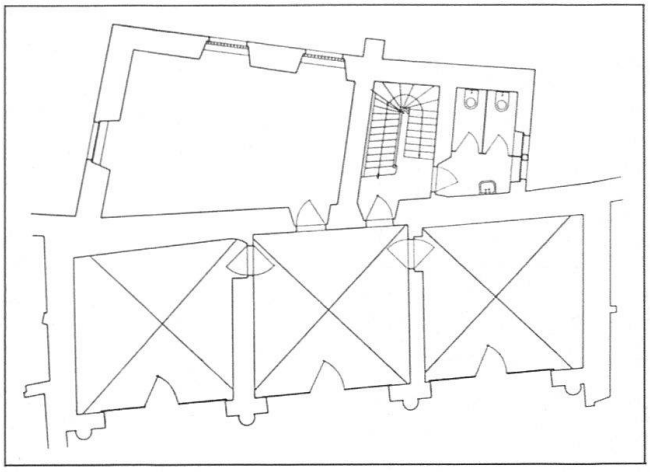
Eine stilistische Analyse des Basler Spiesshofes

Trotz allgemeiner Zustimmung über die hervorragende Bedeutung des Basler Spiesshofes als einer der reifsten Schöpfungen der Renaissancebaukunst auf Schweizer Boden sind grundlegende Fragen zur Genese und Einordnung des Baus bis heute ungeklärt geblieben. Aufgrund der stilistischen Analyse des Baus können sowohl seine typologische Abhängigkeit vom deutschen Bürgerhaus als auch die vorbildliche Rolle der Architekturtraktate Sebastiano Serlios für die Fassadengestaltung festgestellt werden. Daraus geht hervor, dass der Spiesshof keineswegs als «Fremdling» in der Kunstlandschaft am Oberrhein zu gelten hat, sondern als bedeutendste Schöpfung des vielseitig begabten und künstlerisch aufgeschlossenen schweizerdeutschen Baumeisters Daniel Heintz.

Gemessen an den vielfältigen Zeugnissen einer blühenden Renaissancekunst in Basel, welche etwa die Goldschmiedekunst, die Schreinerkunst oder die Glasmalerei des 16. Jahrhunderts vorzuweisen haben, würde ein kunstinteressierter Besucher in der Stadt am Rheinknie zunächst vermuten, dass die Renaissance auch auf die Architektur Basels einen prägenden Einfluss hinterlassen hätte. Zwar würde jener bei seinen Spaziergängen durch die engen Gassen und über die malerischen Plätze der Altstadt ein reiches Erbe der Renaissance in der Form von Kleinarchitekturen – Brunnen, Portalen und Erkern – entdecken, aber sein Suchen nach monumentalen Bauwer-



1 Basel, Spiesshof, Heuberg 3/7.



2 Spiesshof, Renaissanceflügel, Grundriss des Erdgeschosses.

3 Lageplan der Liegenschaften zwischen Heuberg, Spalenberg und Gemsberg (1926).

ken im Renaissancestil würde ihn schliesslich zu nur zwei Bauten hinführen: zur Zunft zu Weinleuten (sog. *Geltenzunft*) am Basler Marktplatz und zum Renaissanceflügel des *Spiesshofes* am Oberen Heuberg.

Forschungslage

Beide Basler Bauten haben seit dem Erscheinen von Wilhelm Lübkes *Geschichte der deutschen Renaissance* im Jahre 1873 Bewunderung hervorgerufen und wissenschaftliches Interesse erweckt[1]. Dennoch ist eine ausführliche kunsthistorische Abhandlung über die Geltenzunft erst 1977 veröffentlicht worden[2]; bis heute stellt das Fehlen einer Baumonographie über den Renaissanceflügel des Spiesshofes – der aus stilistischen Gründen als der reifste Ausdruck Basler Renaissancearchitektur gilt – eine bedauerliche Lücke in der Forschung zur nordalpinen Renaissancebaukunst dar[3]. Im letzten Jahrzehnt ist dieser Bau sowohl in der Fachliteratur als auch in der Öffentlichkeit in unverdiente Vergessenheit geraten.

In der Literatur weichen die Meinungen zur kunsthistorischen Einordnung des Spiesshofbaus weit auseinander und rufen dabei in Erinnerung, dass Basel im 16. Jahrhundert im Einflussbereich deutscher, französischer und italienischer Kulturgebiete lag. Wohl in Anlehnung an Wilhelm Lübke, der auf den Stil Palladios hinwies, wollte F. A. Stocker (1889/90) die Urheberschaft eines italienischen Meisters «oder wenigstens eine[s] Schüler[s] Palladio's oder Galeazzo Alessi's» in der strengen Gliederung der Renaissancefassade am Heuberg erkennen[4]. Bereits 1895 stellte Albert Burckhardt-Finsler die Gegenthese auf, «dass hier ein einheimischer Baumeister» tätig gewesen sei[5]. Dieser Vorschlag wurde 1933 durch Rudolf Riggenbach präzisiert, der auf stilistische Ähnlichkeiten zwischen der Spiesshoffassade und dem ehemaligen Berner Lettner des schweizerdeutschen Baumeisters Daniel Heintz hinwies[6]. Dagegen hielten Albert Baur (1947) und später Friedrich Weiss-Bass (1958) den Bau für ein Werk des französischen Hofarchitekten Ducerceau[7]. Französische Einflüsse, möglicherweise durch theoretische Schriften Philibert Delormes vermittelt, vermutete ebenfalls Paul Ganz (1960)[8]. Adolf Reinle

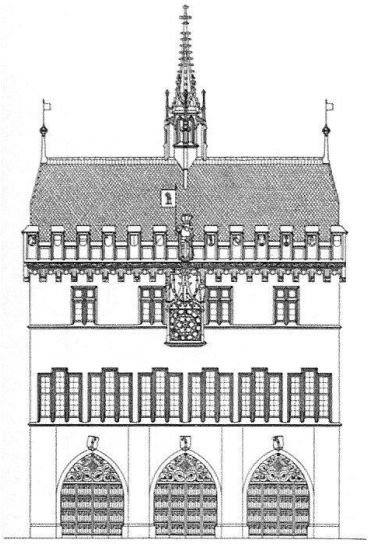
(1954) sprach sich für eine Zuschreibung an Daniel Heintz aus und griff zugleich auf Lübke zurück mit seiner Bemerkung: «An Palladio wird man angesichts der beiden Basler Fassaden zuerst erinnert»[9]. Auch über die genaue Entstehungszeit des Renaissanceflügels sind sich die Forscher uneinig; allgemein wird der Bau in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts datiert.

Solche Unklarheit über die Genese und Einordnung des Spiesshofes ist teilweise auf eine ungünstige Quellenlage, teilweise aber auch auf eine einseitige und oberflächliche Betrachtung des Baus zurückzuführen. Bisherige stilistische Analysen haben sich in der Regel auf die prächtige Fassadengestaltung des Renaissanceflügels beschränkt und sind daher zu dem in der Literatur oft wiederholten Schluss gelangt, dass der Bau «so ganz und gar in diese Gegend nicht passt»[10]. Dabei sind wesentliche Merkmale des Baus, die zum Beispiel aus dem Grundriss oder aus der Raumdisposition hervorgehen, unberücksichtigt geblieben. Kennzeichnend für den Spiesshof – wie für so viele Renaissancebauten nördlich der Alpen – ist die originelle Verbindung zwischen Merkmalen, die in der einheimischen Bautradition verwurzelt sind, und neuen architektonischen Formen, die auf fremdländische Einflüsse hinweisen und den Bau aus seiner Umgebung herausheben. Eine überzeugende Bauanalyse muss diese Charakteristika voneinander unterscheiden und die diversen Einflüsse, die in einem Werk der nichtitalienischen Renaissance oftmals vermählt werden, aufzuspüren suchen.

Baubeschreibung und -analyse

Der Grundriss des Renaissanceflügels besteht aus einem in drei Quadrate eingeteilten Rechteck, dessen Längsseite parallel zur Strasse verläuft, und einem unregelmässigen Hinterbau, der sich schief an die rückwärtige Mauer des Haupttraktes anschliesst. Durch eine Pfeilerarkade sind die drei kreuzgewölbten Räume im Erdgeschoss zum Vorhof hin geöffnet[11]. Im hinteren Bauteil befinden sich ein Treppen- und Abortturm und ein unterkellerter Nebenraum.

Einige Ungereimtheiten im Grundriss weisen auf Kompromisslösungen bei der Ausführung des Renaissancebaus hin und bedürfen einer Interpretation. Der auffallend schiefe Anschluss des hinteren Bauteils sowie die äusserst ungünstige Lage der massiven Trennmauer zwischen Treppenturm und Nebenraum, die eine Zentrierung der Portale im Haupttrakt verhindert, lassen vermuten, dass wir es hier mit älterer Bausubstanz zu tun haben, die in den Neubau des 16. Jahrhunderts integriert wurde[12]. Diese Vermutung wird bestärkt durch die Tatsache, dass die Mauerzüge des hinteren Bauteils dem organischen Verlauf der benachbarten mittelalterlichen Liegenschaften folgen, während der vordere Bautrakt keine Rücksicht darauf nimmt. Der Querriegel, der den eigentlichen Kern des Renaissancebaus darstellt, und der Barockbau daneben wirken wie geometrische Fremdkörper unter den älteren Liegenschaften zwischen Heuberg, Gemsberg und Nadelberg, die sich dem steilen Gelände und dem unregelmässigen Verlauf der Strassen anpassen.



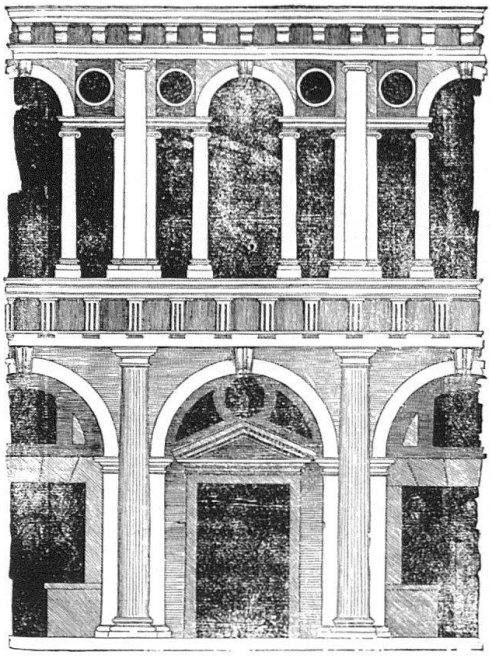
4 Basler Rathaus, 1504–13, Fassadenaufriss.

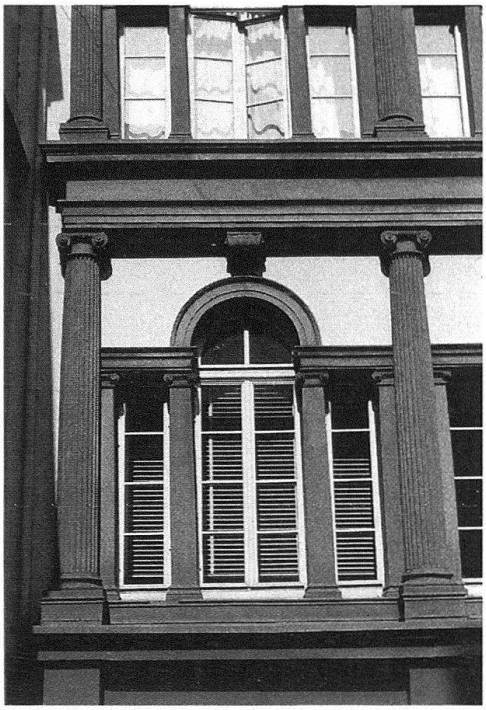
Das Bestreben nach Symmetrie und Regelmässigkeit, das die Grundrisskonzeption des vorderen Bautraktes bestimmt, ist für ein oberrheinisches Bürgerhaus des 16. Jahrhunderts ein ungewöhnliches und überaus fortschrittliches Merkmal. Nicht minder bemerkenswert ist die Querlagerung des Baus, die eine grosszügige Fensterfläche und die Gestaltung einer imposanten Schaufassade ermöglicht. Hier kündigt sich eine wegweisende Abkehr von der organisch-additiven Bauweise des Mittelalters an. Der in Basel häufig anzutreffende Haustypus mit sehr schmalem, langem Grundriss, engen, schlecht beleuchteten Räumen und kleinem Hinter- oder Innenhof, den die mittelalterliche Riemenparzelle hervorgebracht hat, geht von einer optimalen Nutzung der begrenzten Grundfläche aus[13]. Für den Renaissanceflügel des Spiesshofes dagegen stehen andere Überlegungen im Vordergrund: eine symmetrische Anlage, eine repräsentative Strassenfassade, orthogonale Raumformen, gute Lichtverhältnisse im Inneren. Solche Merkmale zeichnen dieses Bauwerk als Vorboten der stolzen Barockbauten des Basler Bürgertums im 17. und 18. Jahrhundert aus.

Bei allen Neuerungen lässt sich der Basler Renaissancebau schon durch seinen bescheidenen Grundriss klar abgrenzen von vergleichbaren Profanbauten Italiens und Frankreichs aus derselben Zeit. Die Räume des Spiesshofes sind gleichwertig, austauschbar. Ihre Verbindung untereinander ist rein zweckmässig; mehrere Räume sind nicht direkt über das Treppenhaus, sondern nur mittels eines Durchgangszimmers zugänglich. Von einer Aufnahme der Ideen, die schon länger in den Palazzi Italiens und – in geringerem Masse – in den Schlossbauten Frankreichs verwirklicht wurden, nämlich der differenzierten Gestaltung und Organisation der Räume innerhalb eines Geschosses, kann hier nicht die Rede sein. Schon deshalb scheidet ein Architekt wie Palladio, der den Weg in einen Festsaal als eine sich steigernde Komposition von Raumfolgen gestaltete[14], oder der Franzose Ducerceau, dessen Hausentwürfen meist die symmetrische Gruppierung privater Raumgruppen (Appartements) um einen zentralen Hauptsaal zugrunde liegt[15], als Erbauer des Spiesshofes aus.

Typologie

Als Bautypus ist der Renaissanceflügel des Spiesshofes dem Bürgerhaus des südwestdeutschen Sprachraumes offensichtlich verpflichtet. Sein Fassadenaufbau, die funktionelle Bestimmung der Stockwerke und die damit verbundene Raumgestaltung entstammen einem Gebäudetypus, der im 16. Jahrhundert Bürger-, Zunft- und Rathäusern gleichermassen als Vorbild diente. Dieser Bautypus ist gekennzeichnet durch eine offene Laube im Erdgeschoss, die einen zugänglichen Bereich für Arbeits-, Lager- oder Verkaufszwecke bot, eine oft repräsentativ ausgestattete Stube im ersten Stockwerk und gegebenenfalls private Wohnräume darüber. Das steile, traufständige Dach gehört ebenfalls in die Tradition des einheimischen Bürgerhauses und kann im schwäbisch-alemannischen Raum bis ins Spätmittelalter zurückverfolgt werden[16].





5 Sebastiano Serlio, IV. Buch, fol. 32r.

6 Spiesshof, Renaissanceflügel, Detail des 1. Obergeschosses.

Trotz der Gestaltung des Erdgeschosses mit dem klassischen Theatermotiv verraten die untersetzten Proportionen der Spiesshofarkade ihre Verwandtschaft mit der traditionellen Laube, wie man sie in Bern und vielen anderen schweizerdeutschen Städten antrifft[17]. Die drei gratgewölbten Joche hinter der Bogenreihe sind sehr schlicht und in sich leicht schief, eine Folge der schwankenden Mauerführung und ein zusätzlicher Hinweis auf die Entfernung zur Bauweise eines italienischen Meisters der Hochrenaissance.

Typisch für die «gute Stube» eines deutschen Bürgerhauses im ausgehenden Mittelalter war nicht nur eine prunkvolle Ausstattung mit Holzvertäfelung, sondern auch ihre Lage im Bau und die Gestaltung der Fassadenwand durch aneinandergereihte Staffelfenster[18]. Zwei bedeutende Renaissancestuben zierten ursprünglich das Innere des Spiesshofes. Die kunstvoll geschnitzte Kassettendecke des sogenannten Grossen Spiesshofzimmers, die im Historischen Museum Basels erhalten ist, vermittelt einen Eindruck vom einstigen Reichtum des repräsentativen Saales im ersten Obergeschoss[19]. An den Innengewänden der Serlianafenster, deren schmale, hochrechteckige Öffnungen durch Korbbögen überfangen werden, erkennt man noch den traditionellen Dreierrhythmus des gotischen Staffelfensters. Das Kleine Spiesshofzimmer, dessen anspruchsvolle Vertäfelung ebenfalls im Historischen Museum ausgestellt ist, befand sich im zweiten Obergeschoss und diente wohl als privates Studier- oder Schreibzimmer.

Der exemplarische Vergleich zwischen dem Renaissancebau am Heuberg und dem noch in gotischen Formen gehaltenen Basler Rathaus (1504–13) lässt keinen Zweifel an der typologischen Herkunft des Spiesshofbaus. Die Proportionierung und klare horizontale Differenzierung der Stockwerke, die Erdgeschosslaube, das breite, rhythmisierte Band der Stubenfenster und das steile Traufendach Abb. 4

haben beide Bauten gemeinsam. Das Bestreben des Spiesshofmeisters nach Modernität, nach der Verwirklichung eines neuen Baustils, konzentrierte sich auf die so oft bewunderte, aber kaum verstandene Fassadengestaltung.

Hauptfassade

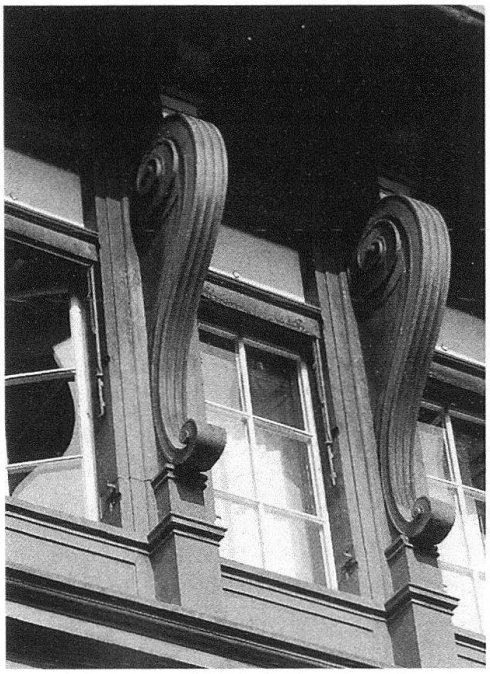
Es kommt nicht von ungefähr, dass sich so viele Kunstkenner bei der Betrachtung der Spiesshoffassade an Italienisches erinnert gefühlt haben, denn diese zeigt tatsächlich «eine strengere und reinere Auffassung der Antike, als sie gleichzeitig in Deutschland zu finden ist»[20]. Die Fassadengliederung wird durch eine klare Abfolge der klassischen Säulenordnungen bestimmt. Auf die Toscana im Parterre folgen zwei unterschiedlich proportionierte Ordnungen im ersten und zweiten Obergeschoss und hermenähnliche Konsolen (anstelle der Corinthia) im dritten. Ein gleichmässiges Rastersystem entsteht durch die Vertikalen der übereinandergestellten Säulen und die Horizontalen der durchgezogenen Stockwerkgebälke.

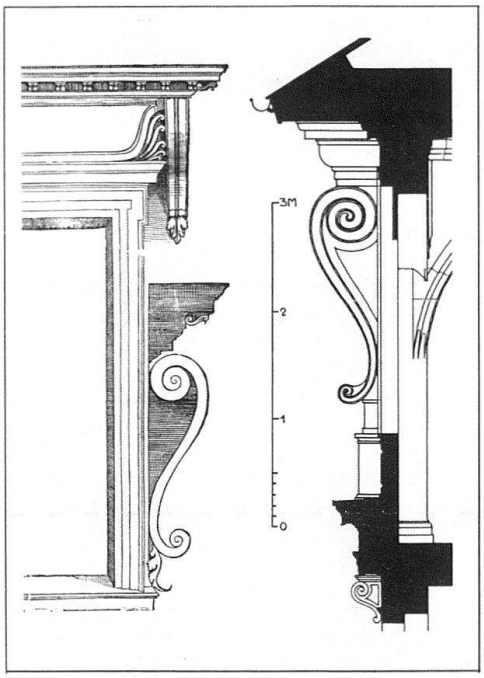
Innerhalb der einzelnen Stockwerke wird ein Hauptmotiv wiederholt: im Erdgeschoss das Theatermotiv, in den mittleren Stockwerken die Serliana und zwischen den mächtigen Tragvoluten des obersten Geschosses hochgestellte Rechteckfenster. Variierende Geschosshöhen und eine Achsenteilung im ersten und dritten Stockwerk bewahren die streng konstruierte Fassade vor Eintönigkeit. Der Farbkontrast zwischen der weissen Wand und den aus rotem Sandstein gehauenen strukturellen Gliedern betont die architektonische Stringenz des Systems. Auf rein dekorative oder erzählerische Momente wird gänzlich verzichtet; jedes Detail ist durch seine Funktion im konstruktiven Gefüge gerechtfertigt. Merkmale wie der unverbindliche Umgang mit den Ordnungen, allegorische Programme, malerische Stilmittel oder üppiges Beschlag- und Rollwerk, die für die deutsche Renaissancebaukunst charakteristisch sind, haben im formalistischen Aufbau dieses Gliederungssystems keinen Platz.

Für sich betrachtet, stellt die Fassadengliederung des Renaissanceflügels ein regelrechtes, geschlossenes, einheitliches System dar. Die Heterogenität der Lösung besteht darin, dass diese italienisch anmutende Fassade einem im deutschen Sprachraum verwurzelten Bautypus vorgelagert ist. (Am deutlichsten wird das im dritten Obergeschoss, wo die Konsolen der Fassade konstruktiv verbunden sind mit den Stützen eines gotischen Netzgewölbes im Inneren.) Das im Spiesshofbau manifestierte Verständnis des klassischen Erbes als eines flexiblen Formenapparates, der verschiedenartigsten Bauaufgaben angepasst werden könne, weist auf eine konkrete Quelle hin: Sebastiano Serlios *Architettura*.

Der Einfluss Serlios

Serlios illustrierte Architekturtraktate, vor allem das vierte Buch über die Säulenlehre (Venedig 1537) und das dritte Buch mit Abbildungen antiker Bauwerke (Venedig 1540) genossen nördlich der Al-





7 Spiesshof, Renaissanceflügel, Detail des 3. Obergeschosses.

8a Spiesshof, Renaissanceflügel, Querschnitt durch die Fassadenwand im 3. Obergeschoss.

8b Sebastiano Serlio, IV. Buch, fol. 51r.

pen eine fast unermessliche Popularität und dienten zahlreichen Baumeistern und Handwerkern als Ersatz für eine Studienreise nach Italien[21]. Bereits 1542 erschien eine deutsche Übersetzung seiner *Regole*[22]; 1608 brachte Ludwig König in Basel die erste deutsche Ausgabe des Gesamtwerkes (bzw. der Bücher I–V) heraus.

Serlio wollte keine starren Regeln über die antike Baukunst weitergeben, sondern einfachen Handwerkern und Baumeistern den Umgang mit einer neuen Formensprache erleichtern. Seine undogmatische Auffassung der klassischen Architektur sah es vor, durch Bildvorlagen und Faustregeln praktische Hilfen für die Übertragung antiker Formen auf zeitgenössische (und auch fremde) Bauaufgaben zu bieten[23]. Genau das benötigte der nordische Baumeister, der im seltensten Falle über unmittelbare Kenntnisse der italienischen Baukunst verfügte und nun mit der Aufgabe konfrontiert wurde, einheimischen Bautypen ein neuartiges, modernes Aussehen zu verleihen.

Für die Schaufront konnte sich der Baumeister des Spiesshofes auf Serlio stützen, da er bei Serlio nicht nur einzelne Motive, sondern auch vollständige Fassadenentwürfe vorfand[24]. Was Serlios Druckwerke nicht vermitteln konnten, war einen Eindruck der Monumentalität und der räumlichen Wirkung klassischer Baukunst. Die Flächenhaftigkeit der Spiesshoffassade, ihr möbelhafter Charakter, die kleinteilige Wirkung der Ordnungen und die trockene Bildung des Details zeugen von der Rolle des Holzschnittes als Vermittlungsmodus des neuen Baustils aus Italien. Die fast zufällig wirkende, manchmal unsichere Verbindung zwischen dem Fassadensystem und dem Baukörper dahinter (etwa an den Ecken der Gebäudefront, wo eine ungegliederte Mauerfläche plötzlich zum Vorschein kommt) ergab sich aus dem Dilemma, zweidimensionale Vorlagen in räumliche Strukturen übersetzen zu müssen.

Die Übereinstimmung zwischen der Serliana der Spiesshoffassade und einem Entwurf Serlios in seinen *Regole* wird durch den Ver- Abb. 5 und 6

gleich mit kontrastierenden Varianten des Motivs, etwa an Palladios Basilica in Vicenza, im Innenhof des Palazzo Marino von Alessi oder an der Fassade des Palazzo dei Giureconsulti in Mailand noch verdeutlicht. Die steile Proportionierung bei Serlio, die Differenzierung zweier ionischer Ordnungen, das Verhältnis zwischen Wand, Stütze und Öffnung und die klare Übertragung des Motivs auf eine Fensterachse kehren am Spiesshof als direktes Zitat wieder.

Mit grosser Wahrscheinlichkeit sind die gestreckten Volutenkonsolen des obersten Geschosses – ein kapriziöser Einfall des Spiesshofmeisters – ebenfalls auf Vorlagen Serlios zurückzuführen. Den Konsolen kommt eine doppelte Funktion zu, indem sie innerhalb der Geschossordnung als abstrakte Hermenpilaster fungieren und zugleich dem weit vorkragenden Dach als überdimensionierte Tragelemente dienen. In der italienischen Architektur des 16. Jahrhunderts war die überlängte Konsole ein beliebtes Motiv, jedoch tritt sie nirgends als Hermenpilaster und Dachkonsole gleichzeitig auf. Bei Serlio finden sich beide Varianten der Volutenkonsole. Auf zwei Kaminentwürfen tragen gestreckte Konsolen kurze Gebälkstücke und werden gemäss ihres Dekors einer klassischen Ordnung zugewiesen[25]. Ein Portalentwurf Serlios zeigt wiederum eine Konsole der Türverdachung im Profil, deren Form den Konsolen am Spiesshof fast genau entspricht. Solche Profilzeichnungen können den Baumeister des Spiesshofs auch auf die Idee der Volutenspangen gebracht haben, welche die Reihe der Rechteckfenster im obersten Stockwerk beidseitig einklammern.

Abb. 7, 8a+b

Frage der Attribution

Wer war nun dieser Baumeister? Nach den Ergebnissen der stilistischen Analyse gibt es keinen Grund zu bezweifeln, dass Daniel Heintz (ca. 1538–1596), der laut Quellen im Jahre 1589 mit der Vollendung des Renaissanceflügels betraut war[26], diesen in den Jahren zuvor nach eigenen Plänen auch begonnen hatte[27]. Heintz galt zu dieser Zeit als der angesehenste Baumeister Basels und genoss auch in Bern wegen seiner technisch hervorragenden Arbeiten am damals noch nicht vollendeten Münster hohes Ansehen. Seine Bekanntschaft mit einigen Basler Humanisten wird ihm wohl Gelegenheit und Anlass gegeben haben, sich mit den Architekturtraktaten Sebastiano Serlios auseinanderzusetzen[28].

Ähnlichkeiten zwischen dem Renaissancebau am Heuberg und gesicherten Werken von Daniel Heintz sind in der Literatur mehrfach erwähnt worden[29]. Somit nimmt der Spiesshof einen plausiblen Platz im Œuvre des vielseitig begabten Steinmetzmeisters ein. Im Verlauf einer langen Schaffenszeit konnte Heintz wachsendes Verständnis nicht nur für die dekorativen Formen, sondern auch für die architektonischen Prinzipien der italienischen Renaissancebaukunst beweisen. Stilistische Reife und Originalität zeichnen den Renaissanceflügel des Spiesshofs als höchste künstlerische Leistung des schweizerdeutschen Baumeisters aus und sichern dem Basler Bau einen ehrwürdigen Platz in der deutschen Renaissancearchitektur.

Résumé

Le Spiesshof de Bâle est généralement reconnu comme l'une des réalisations architecturales les plus éminentes de Suisse pour la période de la Renaissance. Malgré cela, les questions fondamentales quant à sa genèse et à sa classification n'ont toujours pas été résolues. L'analyse stylistique révèle l'influence de la maison bourgeoise allemande et atteste également le rôle important des traités d'architecture de Sebastiano Serlio pour la conception des façades. Le Spiesshof n'est donc pas à considérer comme un «intrus» dans le contexte artistique du Rhin supérieur, mais bien plus comme l'œuvre majeure de l'architecte suisse allemand Daniel Heintz, un homme aux multiples talents, très ouvert sur le plan artistique.

Riassunto

Nonostante l'eccezionale importanza attribuita allo «Spiesshof» di Basilea, riconosciuto quale una delle più mature creazioni dell'architettura del Rinascimento in territorio svizzero, rimangono a tutt'oggi irrisolte alcune questioni relative alla genesi ed alla classificazione di questo edificio. L'analisi stilistica ci permette di far risalire lo «Spiesshof» sia al tipo della casa borghese tedesca sia di riconoscervi l'applicazione di elementi decorativi direttamente derivati dai trattati architettonici di Sebastiano Serlio, in particolare per quanto riguarda la struttura delle facciate. Da ciò si deduce che l'edificio non è affatto un «intruso» all'interno del paesaggio architettonico del Reno superiore, al contrario: esso è una delle più significative creazioni di Daniel Heintz, architetto svizzero tedesco dalla mente versatile e dotato di ampie vedute in campo artistico.

Anmerkungen

[1] *Geschichte der Baukunst*, hrsg. von FRANZ KUGLER, *Bd. V, Geschichte der deutschen Renaissance*, von WILHELM LÜBKE, Stuttgart 1873, S. 228.

[2] JOHANNA STRÜBIN, *Das Zunfthaus zur Gelten in Basel*, in: Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde 77, 1977, S. 139–178.

[3] Eine von dieser Autorin verfasste Baumonographie über den Renaissanceflügel des Spiesshofs wird als 170. Neujahrsblatt (1992) der Gesellschaft für das Gute und Gemeinnützige, Basel, im Herbst 1991 erscheinen.

[4] F[RANZ] A[UGUST] STOCKER, *Basler Stadtbilder. Alte Häuser und Geschlechter*, Basel 1890, S. 298. Das Kapitel über den Spiesshof erschien bereits 1889 als Zeitungsartikel in den Basler Nachrichten, 18. April 1889.

[5] A[LBERT] BURCKHARDT-FINSLER, *Das grosse Spiesshofzimmer im Historischen Museum zu Basel*, in: Verein für das Historische Museum. Jahresbericht und Rechnungen 1894, Basel 1895, S. 36.

[6] RUDOLF RIGGENBACH, *Ulrich Ruffiner von Prismell und die Bauten der Schinerzeit im Wallis*, 2. Aufl., Brig 1952, S. 5.

[7] ALBERT BAUR, *Geltenzunft und Spiesshof*, in: National-Zeitung [Basel], Nr. 457, 5. Oktober 1947. – E. FRIEDRICH WEISS-BASS, *Weingewerbe und Weinleutenzunft im alten Basel*, Basel 1958, S. 199.

[8] PAUL GANZ, *Geschichte der Kunst in der Schweiz von den Anfängen bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts*, Basel/Stuttgart 1960, S. 423.

[9] *Kunstgeschichte der Schweiz*, hrsg. von JOSEPH GANTNER und ADOLF REINLE, *Bd. 3, Die Kunst der Renaissance, des Barock und des Klassizismus*, von ADOLF REINLE, Frauenfeld 1956, S. 32.

[10] STOCKER, *Stadtbilder* (wie Anm. 4), S. 297. – Reinle nennt Geltenzunft und Spiesshof «Einzelerscheinungen» im schweizerdeutschen Denkmälerbestand: REINLE, *Kunstgeschichte* (wie Anm. 9), S. 31.

[11] 1983 wurde die krasse Vermauerung der Erdgeschossbögen durch eine dünne Wandschale aus Holz und Glas ersetzt. Ursprünglich waren sie gewiss offen.

[12] Dies bezieht sich nur auf die unteren Geschosse; der Dachstuhl des hinteren Bauteils lehnt sich an das (vollständig erhaltene) Satteldach des Haupttraktes an und ist eindeutig jünger. Der hintere Bauteil wird nach Vollendung des Renaissancetraktes aufgestockt worden sein.

[13] Vgl. RUDOLF KAUFMANN, *Die bauliche Entwicklung der Stadt Basel*, 2. Teil (127. Neujahrsblatt der Gesellschaft zur Beförderung des Guten und Gemeinnützigen), Basel 1949, Abb. 26–29. – *Das Bürgerhaus in der Schweiz, Bd. 17, Kanton Basel Stadt I*, hrsg. vom Schweizerischen Ingenieur- und Architekten-Verein, Zürich/Leipzig/Berlin 1926, Tf. 22.1, 85.1, 126.2 (hier Abb. 3).

[14] WOLFGANG WOLTERS und NORBERT HUSE, *Venedig. Die Kunst der Renaissance*, München 1986, S. 74 f., Abb. 47.

[15] JACQUES ANDROUET DUCERCEAU, *Les Trois Livres d'architecture*, Nachdruck Ridgewood N. J. 1965 (Paris 1559, 1561, 1582), Buch I, Entwürfe IIII und VII.

[16] HANS-GÜNTER GRIEP, *Kleine Kunstgeschichte des deutschen Bürgerhauses*, Darmstadt 1985, S. 96 ff. – HORST OSSENBERG, *Das Bürgerhaus in Baden* (Das deutsche Bürgerhaus 35), Tübingen 1986, S. 33 ff.

[17] Zur schweizerdeutschen Laube vgl. PETER MEYER, *Das Schweizerische Bürgerhaus und Bauernhaus*, Basel 1946, S. 35.

[18] Zur Stube siehe z. B. PAUL KOELNER, *Basler Zunftherrlichkeit*, Basel 1942, S. 123. – HANS HOFFMAN, *Schweizerische Rat- und Zunftstuben* (Die Schweiz im deutschen Geistesleben 21), Frauenfeld/Leipzig 1933.

[19] BURCKHARDT-FINSLER, *Spiesshofzimmer* (wie Anm. 5), S. 31–52.

[20] LÜBKE, *Renaissance* (wie Anm. 1), S. 228.

[21] Zum Einfluss Serlios auf die Architektur des Nordens, siehe ERIK FORSSMAN, *Säule und Ornament. Studien zum Problem des Manierismus in den nordischen Säulenbüchern und Vorlageblättern des 16. u. 17. Jahrhunderts*, Stockholm 1956, bes. S. 62 ff.; – Ders., *Dorisch, jonisch, korinthisch. Studien über den Gebrauch der Säulenordnungen in der Architektur des 16.–18. Jahrhunderts*, Stockholm 1961, S. 20 f. und 30.

[22] HUBERTUS GÜNTHER, *Deutsche Architekturtheorie zwischen Gotik und Renaissance*, Darmstadt 1988, S. 95.

[23] Vgl. FORSSMAN, *Säule und Ornament* (wie Anm. 21a), S. 64 f. – HANNO-WALTER KRUFT, *Geschichte der Architekturtheorie. Von der Antike bis zur Gegenwart*, München 1985, S. 83 f.

[24] SEBASTIANO SERLIO, *Regole generali di architettura..., sopra le cinque maniere de gli edifici ...*, Venedig (Rampazetto & Sessa) 1562, fol. 33 r und fol. 34 r.

[25] SERLIO, *Regole* (wie Anm. 24), fol. 35 r und 64 r.

[26] ELISABETH LANDOLT, *Daniel Heintz, Balthasar Irmi und der Spiesshof in Basel. Neue Archivalien zu Daniel Heintz und zur Baugeschichte des Spiesshofs*, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 35, 1978, S. 32–42.

[27] FRANÇOIS MAURER, *Entwurf einer Baugeschichte des Spiesshofs in Basel*, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 35, 1978, S. 43–51, plädiert für einen «unbekannten Architekten» und eine Bauzeit ab 1546 unter dem Besitzer David Joris. Heintz habe Ende der achtziger Jahre lediglich das oberste Stockwerk neu eingewölbt und umgestaltet. Am Bau selbst findet man jedoch keine stichhaltigen Hinweise auf zwei Bauetappen, die etwa dreissig Jahre überbrückt hätten.

[28] ELISABETH LANDOLT, *Künstler und Auftraggeber im späten 16. Jahrhundert in Basel*, in: Unsere Kunstdenkmäler 29, 1978, S. 315 ff.

[29] Vgl. Anm. 6. – REINLE, *Kunstgeschichte* (wie Anm. 9), S. 30. – *Die Kunstdenkmäler des Kantons Bern, Bd. IV, Das Berner Münster*, von LUC MOJON, Basel 1960, S. 217, Anm. 1. – STRÜBIN, *Zunfthaus* (wie Anm. 2), S. 173 f., stellte die vorbildliche Rolle der Werke Serlios für die Fassade der Geltenzunft klar heraus und schrieb die Zunftfassade Daniel Heintz zu, vermutete aber aufgrund der «souveränen Handhabung [des klassischen] Formengutes» einen jüngeren Meister im Erbauer des Spiesshofflügels.

Abbildungsnachweis

1: Charles Frainier, Riehen. – 2: Archiv der SBB, Direktion Materialwirtschaft und Einkauf, Heuberg 7, Basel (freundliche Genehmigung von Herrn René Auberson), aktualisierter Zustand. – 3: Staatsarchiv Basel, Planarchiv, Bürgerhaus Basel Bd. 1, Mappe 34, Nr. 1 (= Tf. 126, Fig. 2). – 4: Staatsarchiv Basel, Planarchiv, Bürgerhaus Basel Bd. 1, Mappe 14, Nr. 6 (= Tf. 45). – 5: Sebastiano Serlio, *Regole generali di architettura...*, Venedig (Rampazetto & Sessa) 1562, fol. 32 r. – 6, 7: Aufnahmen der Verfasserin. – 8 a: Staatsarchiv Basel, Planarchiv, Bürgerhaus Basel Bd. 1, Mappe 34, Nr. 10 (= Tf. 132, Fig. 3). – 8 b: Serlio, *Regole* (wie Abb. 5), fol. 51 r.

Adresse der Autorin

Barbara Hauss, Kunsthistorikerin, Im Leh 26, D-7850 Lörrach-Hauingen

PAUL TANNER

Christoph Murers Entwürfe zu Holzschnitten in einer 1578 in Basel erschienenen Ausgabe der *Trionfi* von Petrarca

Die Situation des Basler Buchdrucks war auch nach der Reformation glanzvoll. Bedeutende naturwissenschaftliche Werke wie die Anatomie *des Vesal wurden gedruckt. Die Edition historiographischer und literarischer Werke wurde kontinuierlich weiterverfolgt. So erschien 1578 eine erste deutsche Ausgabe der* Trionfi *von Petrarca mit sechs Holzschnitten nach Entwürfen des Zürcher Künstlers Christoph Murer. Die erhalten gebliebenen Vorzeichnungen Murers geben Einblick in den Prozess der Holzschnittherstellung, in die sich der entwerfende Künstler und der Formschneider teilten.*

Zwei Namen zeugen von der Bedeutung Basels für die frühe Buchkunst: Sebastian Brant und Albrecht Dürer. Vor bald 500 Jahren, 1492, war der junge Nürnberger Künstler auf seiner Wanderschaft als Geselle nach Basel gekommen, wo er für zwei Jahre als Illustrator tätig war. Damals entstanden seine Illustrationen zu Brants *Narrenschiff* und die Zeichnungen zu den Illustrationen der Komödien des Terenz. Eine Generation später, um 1520, waren es Erasmus, Froben und Holbein, die den Ruf Basels als Druckerstadt weiter festigten und verstärkten. Doch auch nach der Reformation darf die Situation des Basler Buchdrucks als glanzvoll bezeichnet werden. Die Produktion war geprägt «von einem ungebrochenen Kontinuitätsbewusstsein der Bildung über Grenzen von Konfessionen und Epochen hinweg»[1]. Bedeutende naturwissenschaftliche Werke wurden erstmals in Basel herausgegeben, wie 1542 *De historia stirpium* von Leonhart Fuchs und ein Jahr später *De Humani corporis fabrica,* die Anatomie von Andreas Vesalius. Immer wieder wurden historiographische und literarische Werke aufgelegt, neue Editionen der Werke Boccaccios, Dantes und Petrarcas unternommen. Die Gesamtausgabe der Werke Petrarcas von 1554 weckte die Erinnerung an die berühmte Edition von 1494 von neuem.

So ist es nicht verwunderlich, dass Pietro Perna, einer der produktivsten Drucker Basels in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, die *Trionfi* des Petrarca 1578 in einer illustrierten ersten deutschen Ausgabe erscheinen liess[2]. Das Buch enthält sechs doppelseitige Holzschnitte. Sie zeigen je eine allegorische Gestalt auf ihrem Triumphwagen mit zahlreichen Begleitfiguren: die Liebe, die Keuschheit, der Tod, der Ruhm bzw. die Fama, die Zeit und die Ewigkeit ziehen am Betrachter vorbei. Abb. 1

Zu den sechs Holzschnitten sind im Basler Kupferstichkabinett Vorzeichnungen erhalten geblieben, die ohne Zweifel von der Hand des Zürcher Künstlers Christoph Murer (1558–1614) stammen[3]. Murer ist als Glasmaler bzw. Reisser für Kabinettscheiben, als Illustrator Abb. 2