

# Das Zunfthaus Zu Weinleuten in Basel

Autor(en): **Strübin, Johanna**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde**

Band (Jahr): **77 (1977)**

PDF erstellt am: **24.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-117947>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

# Das Zunfthaus Zu Weinleuten in Basel\*

von

Johanna Strübin

Schweizerische Kunstgeschichten und Kunstführer würdigen das Zunfthaus Zu Weinleuten – oder, wie es in Basel heißt, die «Geltenzunft» – zu Recht als eine der einheitlichsten und besterhaltenen Renaissancearchitekturen der deutschsprachigen Schweiz und Süddeutschlands. Seine Fassade wird, zusammen mit dem Renaissanceflügel des Basler «Spießhofes», getrennt von den übrigen Profanbauten des 16. Jahrhunderts behandelt und das Fremdartige des Baustiles meist auf einen «welschen» Architekten zurückgeführt.

Die im Zunftarchiv aufbewahrten Akten über das Zunfthaus geben keine Antwort auf die Frage nach dem Urheber<sup>1</sup>. Es finden sich auch keine zeitgenössischen Würdigungen des Bauwerkes, weder in den Zunftakten noch in den Basler Chroniken dieser Zeit<sup>2</sup>. Schade ist, daß der Basler Arzt und Kunstfreund Felix Platter, der in seinen Schriften über so vieles aus seiner Zeit berichtet, keine Bemerkungen zur «Geltenzunft» hinterlassen hat<sup>3</sup>.

\* Für die Veröffentlichung dieser Untersuchung hat sich Herr Prof. Dr. H. P. Landolt eingesetzt, wofür ich ihm an dieser Stelle danken möchte. Ganz besonders bin ich Herrn PD Dr. G. Germann zu Dank verpflichtet für seine wertvolle Hilfe beim Bereinigen des Textes. – Abkürzungen: BHS = Das Bürgerhaus der Schweiz, Bd. XVII: Basel-Stadt I, Zürich 1926. Kdm. = Die Kunstdenkmäler der Schweiz, Basel 1927ff. KGS III = A. Reinle, Kunstgeschichte der Schweiz, 3. Bd., Frauenfeld 1956. StaB = Staatsarchiv Basel. ZA = Zunftarchiv.

<sup>1</sup> StaB ZA Weinleuten D<sub>1</sub> Zunfthaus.

<sup>2</sup> C. Wurstisen, *Baßler Chronick*, 8. Buch, Basel 1580, und J. Groß, *Kurtze Baßler Chronick*, Basel 1624.

<sup>3</sup> Dem berechtigten Einwand, Architekturbeschreibungen seien überhaupt selten im 16. Jahrhundert, ist entgegenzuhalten, daß gerade Felix Platter mehrmals antike Bauwerke erwähnt und beschreibt. Es ist anzunehmen, daß ihm die antikischen Formen der «Geltenzunft» aufgefallen wären, wenn sie damals in Basel völlig einmalig gewesen wären. Doch die Bürgerhäuser waren bunt bemalt, oft mit Architekturmalerei, so daß die Fassade des Geltenzunfthauses nicht so stark hervorstach wie aus dem heutigen Stadtbild.

Es scheint, daß die Ausnahmestellung, die das Zunfthaus Zur Gelten heute unter den Basler Profanbauten des 16. Jahrhunderts einnimmt, nicht historisch ist, sondern das Produkt einer distanzierteren kunstgeschichtlichen Betrachtungsweise, und eine Folge der heutigen baulichen Isolierung des Gebäudes.

### *Zur Baugeschichte*

Die spärlich erhaltenen Quellen zur Baugeschichte des Zunfthauses verdichten den Eindruck eines von baslerischen Baugewohnheiten geprägten Gebäudes.

Vor dem Umbau des 16. Jahrhunderts standen zwei Häuser an der Stelle des jetzigen Zunfthauses am Marktplatz: im linken Teil das Haus zum Ystein und im rechten, schmäleren Teil das Haus zum Nidernbild<sup>4</sup>. Die beiden Liegenschaften wurden in den Jahren 1421 und 1422 aufgestockt und unter einem First vereinigt. Die mittelalterliche Anlage entspricht dem herkömmlichen Stadthaus-typ mit Vorderhaus, Hof und Hinterhaus. Bei der Umgestaltung im 16. Jahrhundert blieb die alte Anlage erhalten; sogar die Scheidewand zwischen den beiden Hausteilen blieb stehen, und das unregelmäßige breite Joch im rechten Fassadenteil weist bis heute auf die mittelalterliche Gebäudeeinteilung hin.

Über Ursache und äußeren Anlaß zum Umbau des Zunfthauses schweigen die Quellen. Es ist aber festzuhalten, daß die meisten Basler Zünfte ihre im 15. Jahrhundert eingerichteten Häuser im späteren 16. Jahrhundert prächtig ausstatteten und mit Kunstwerken versahen<sup>5</sup>.

Die genaue Bauzeit der «Geltenzunft» ist nicht überliefert. Doch geben zwei in Stein gehauene Jahrzahlen die Zeitspanne an, in welcher der Umbau erfolgt sein muß. Der Sturz einer ehemaligen Saaltüre im ersten Stock trägt das Datum 1562. An der Fassade, im Gebälk des zweiten Geschosses, steht in römischen Ziffern die Zahl

<sup>4</sup> Die Quellen zur Baugeschichte vor dem Umbau des 16. Jahrhunderts sind aufgeführt in F. Weiß-Baß, Weingewerbe und Weinleutenzunft im alten Basel, Basel 1958, S. 181–193.

<sup>5</sup> Die Beispiele seien auf die vier Herrenzünfte beschränkt, d.h. die Zünfte der Händler und Kaufleute, wozu auch die Weinleute gehörten (vgl. Anm. 15). Diese haben im dritten Viertel des 16. Jahrhunderts auffallend viele Ausgaben auf Umbauten und Malereien verwendet, vgl. T. Geering, Der Neubau des Zunfthauses zum Schlüssel durch Ruman Fäsch 1485–1488, in: Basler Jahrbuch 1884, S. 170ff. StaB ZA Schlüsselzunft 42<sup>a</sup> 1576. StaB ZA Safranzunft 69, 1569, Ausgaben. StaB ZA Hausgenossen G3 1576.

1578. Faßt man 1578 als Vollendungsdatum auf und setzt man den Baubeginn um 1562 an, so ergibt sich die lange Bauzeit von 16 Jahren, was auf ein etappenweises Vorgehen schließen läßt.

### *Das Zunfthaus nach dem Umbau im 16. Jahrhundert*

Im Archiv der Weinleutenzunft ist der Neubau des 16. Jahrhunderts schlecht dokumentiert: weder ist der Baumeister bekannt, noch sind die Pläne erhalten. Doch einige Mietverträge und Reparaturvorschläge aus dem 17. Jahrhundert geben Aufschluß über das Aussehen des Gebäudes nach der Umgestaltung, und vergleicht man die erhaltenen Bilddokumente mit den schriftlichen Quellen, so läßt sich ein fast vollständiges Bild der ursprünglichen Gestalt und Anlage des Zunfthauses entwerfen.

Das wichtigste Dokument zur Fassade ist ein Kupferstich von Jacob Meyer aus dem Jahre 1651, der «Prospect des Kornmarckts zu Basel» (Tafel II). Ein Vergleich des am rechten Rand des Stiches abgebildeten Hauses mit der heutigen Ansicht erlaubt die Feststellung, daß die ursprüngliche Front erhalten ist. Verändert wurden seither nur die bekrönende Balustrade und die Bogen im Erdgeschoß.

Die heutige Balustrade wurde offenbar nach dem Stich von Meyer rekonstruiert. Ursprünglich diente sie als Brüstung. Ein Reparaturauftrag von 1689<sup>6</sup> spricht von einer «gallery». Was damit gemeint ist, sehen wir auf der zeitgenössischen Darstellung der Hinrichtung von Johann Fatio und Johann Conrad Mosis auf dem Marktplatz<sup>7</sup>: Hinter der Dachbalustrade des Zunfthauses drängen sich damals, 1691, eine Reihe von Zuschauern. Die «Zuschauergalerie» auf dem Dach ist eine eigentümliche Einrichtung der «Geltenzunft», die bei anderen Zunfthäusern fehlt. Sie ist einerseits durch die Lage des Gebäudes am Marktplatz zu erklären, wo sich ein guter Teil des öffentlichen Lebens und die meisten spektakulären Ereignisse abspielten. Andererseits liebten es die Renaissancearchitekten, Fassaden mit Balustraden zu bekrönen.

Die Bogen im Erdgeschoß des Zunfthauses sind auf dem Stich von 1651 in zweierlei Hinsicht von den heutigen verschieden.

<sup>6</sup> StaB ZA Weinleuten D<sub>1</sub> Zunfthaus 1689, Verdingung des Steinmetzen Melchior Schauber für die Reparatur der «Altanen und anderem Steinwerk» am Zunfthaus.

<sup>7</sup> Abb. in C.H. Baer/F. Maurer, Kdm. BS I, Basel 1932/1971, Abb. 258.



Erstens liegt der Eingang in der mittleren der drei schmalen Arkaden, also auf der Symmetrieachse des regelmäßig gegliederten linken Fassadenteiles<sup>8</sup>. Zweitens waren die Bogenfelder nur von kreisrunden Okuli durchbrochen. Die «Schilder» wurden erst 1784 entfernt<sup>9</sup>.

Die ursprüngliche Arkadenform, aber mehr noch die bildlichen und schriftlichen Quellen, die von geschlossenen Räumen im Erdgeschoß des Zunfthauses berichten, dementieren die verlockende Annahme, die Bogen hätten wie beim Rathaus zu einer gegen Platz und Hof offenen Marktlaupe gehört<sup>10</sup>.

Von der ehemaligen Raumteilung im Erdgeschoß des Zunfthauses ist in der heutigen Anlage noch die Einteilung in Vorderhaus, Hof und Hintergebäude erhalten. Das an den Marktplatz grenzende Vorhaus, jetzt im Erdgeschoß zu einem Schalterraum ausgebaut, war ehemals in drei Mietläden<sup>11</sup> und den Korridor eingeteilt. Daran stößt auf der rückwärtigen Seite das Höflein an, welches auf drei Seiten von Sandsteinbogen gesäumt ist. Die heute vermauerten Arkaden standen einst offen und trennten einen gedeckten Umgang vom Hof<sup>12</sup>. Im ebenfalls veränderten Hinterhaus waren das Treppenhaus und zur Zunft gehörende Wirtschaftsräume untergebracht. Im ersten Stock des Vordergebäudes befand sich der Zunftsaal mit zwei Nebenräumen, im Hinterhaus die Küche<sup>13</sup>. Im dritten Stock war die Wohnung des Stubenknechtes eingerichtet.

Das Zunfthaus ist geprägt vom etappenweisen Bauvorgang. Die Raumteilung ist vom mittelalterlichen Zunfthaus übernommen. In den Jahren 1562–1578 scheinen vor allem die Fassade am Marktplatz, die Ausstattung des Zunftsaaes und der vereinheitlichende Sandsteinschmuck des Hofes geschaffen worden zu sein.

<sup>8</sup> StaB ZA Weinleuten X<sup>a</sup> pag. 732, Zunftprotokoll 1849.

<sup>9</sup> StaB ZA Weinleuten D<sub>1</sub> Zunfthaus 1784, Änderungsvorschlag von J.J. Fechter.

<sup>10</sup> Diese Vermutung liegt dem Fassadenriß des Zunfthauses Zur Gelten im BHS Tafel 137 zugrunde.

<sup>11</sup> Einige Hinweise zur Lokalisierung der Läden gehen aus den Ladenmietverträgen des 17. Jahrhunderts hervor (StaB ZA Weinleuten D<sub>1</sub> Zunfthaus).

<sup>12</sup> Ein Erweiterungsantrag mit Planskizze von 1689 für den Laden links des Einganges zeigt einen noch nicht von Mauern eingefassten Platz im hofseitigen Teil des Vorderhauses (StaB ZA Weinleuten D<sub>1</sub> Zunfthaus 1689). Es ist anzunehmen, daß auch der ehemals von einem Rippengewölbe überdeckte Gang zwischen Vorder- und Hinterhaus und der Treppenvorraum im Hinterhaus gegen den Hof geöffnet waren.

<sup>13</sup> StaB ZA Weinleuten D<sub>3</sub> 1607, Hausratsinventar mit Bezeichnung der Räumlichkeiten.

*Typologische Zusammenhänge*

Als die Basler Zünfte im 15. Jahrhundert ihre Häuser einrichteten, hielten sie sich an die schon eingebürgerten Raumtypen der Laube und der Stube. Diese Räume genügten verschiedenen Ansprüchen. Die Laube war ein gemeinsamer Verkaufsladen der in der Zunft eingeschriebenen Handwerker. Zu ebener Erde gelegen, wurde sie durch ein großes Tor betreten und war von viereckigen oder breiten Bogenfenstern beleuchtet<sup>14</sup>. Diese Einrichtung wurde vom Bürgerhaus übernommen, dessen Erdgeschoß oft eine Werkstatt oder ein Laden einnahmen. Über der Laube lagen das Vorgesetztenstüblein und die große Stube, die durch eine dichte Reihe von Staffelfenstern – oft mit gemalten Scheiben – nach außen gekennzeichnet waren. Die Stube (Zunftsaal), ein Ort der Geselligkeit, war in der Regel mit reichem Getäfel ausgeschlagen und manchmal mit Malereien verziert.

Den Typus des Zunfthauses mit Eingang und Ladenraum zu ebener Erde und Stube im ersten Stock verwendeten nicht nur die Handwerkerzünfte; auch die Herrenzünfte<sup>15</sup> übernahmen diese Geschoßaufteilung in ihren Zunfthäusern. Obwohl die Kaufleute und Krämer keiner gemeinsamer Verkaufsräume bedurften, hielten sie dennoch an den eingebürgerten Gewerberäumen im Erdgeschoß fest. Der gotische Bau des Zunfthauses Zum Schlüssel hatte zum Beispiel drei Gewölbe im Vorderhaus<sup>16</sup>. Der mittlere Bogen diente als Eingang zum Hof, während die beiden seitlichen Gewölbe als Läden vermietet waren. Die Mietläden gehörten schon im 15. Jahrhundert zu den festen Einrichtungen mancher Zunft. Beim Umbau des «Schlüssels» und der «Gelten» wurden die Verkaufsräume in die Planung einbezogen<sup>17</sup>.

<sup>14</sup> Ein charakteristisches Beispiel für diesen Haustyp bot das Zunftthaus Zu Gartnern, das 1874 abgebrochen wurde. Es stand an der Gerbergasse 38; Abb. in P. Koelner, *Basler Zunft Herrlichkeit*, Basel 1942, S. 164, Abb. 158.

<sup>15</sup> Die Basler Zünfte scheiden sich in Handwerker- und Händlervereine. Die Händler sind aufgeteilt in vier Zünfte: 1. Kaufleute (zum Schlüssel), 2. Hausgenossen (zum Bären), 3. Weinleute (zur Gelten), 4. Krämer (zum Safran). Diese vier sind die reichen, die sogenannten Herrenzünfte, die in jeder Aufzählung der 18 Zünfte den Anfang machen.

<sup>16</sup> Abb. in BHS Tafel 3.

<sup>17</sup> Ladenmietverträge sind im Archiv der Geltenzunft aus der Zeit vor, während und nach dem Umbau erhalten (StaB ZA Weinleuten IV 1207, 1554 und StaB ZA Weinleuten IV 1210, 1572). Vgl. auch P. Koelner, *Die Zunft zum Schlüssel in Basel*, Basel 1953, S. 57ff., und derselbe, *Die Safranzunft zu Basel*, Basel 1935, S. 66ff.

Trotz der typologischen Herkunft aus dem Bürgerhaus zeigen sich, zumal bei den Gebäuden der Herrenzünfte, neue architektonische Lösungen. In den symmetrisch angelegten, im Erdgeschoß mit Arkaden gegliederten Häusern der Kaufleute und der Weinleute wird ein ausgeprägter ästhetischer Anspruch wirksam. Darüber äußert sich Karl Stehlin in seinem Beitrag zu Ruman Fäsch, dem Erbauer des «Schlüssels»<sup>18</sup>:

«Den vorhandenen Resten nach zu schließen muß der Bau von 1486 eine eigentümliche Verwandtschaft mit dem 20 Jahre später errichteten Rathause aufgewiesen haben, was vielleicht daraus zu erklären ist, daß beide Bauten auf das Vorbild eines älteren, zu Anfang des 16. Jahrhunderts beseitigten Rathauses zurückgehen.»

Die Verwandtschaft des «Schlüssels» mit dem Rathause (Abb. 1, links) und zugleich der Unterschied zu den zeitgenössischen Bürgerhäusern liegt in der regelmäßigen axialsymmetrischen Anlage des Vordergebäudes<sup>19</sup>. Im Rathaus bildet eine dreijochige gewölbte Vorhalle einen freien Zugang zum Hof; die Arkaden im Erdgeschoß des Zunfthauses waren durch zwei Fenster und ein Holztor verschlossen. Vom Vorhaus öffneten sich drei Sandsteinbogen auf den weiten Hof, der sich gegen das Hinterhaus wiederum mit einer Bogenreihe schloß. Während im Rathaus das Hofgebäude größer ist als das Eingangshaus, liegt beim «Schlüssel», wie bei allen Zünften, das Hauptgebäude auf der Straßenseite.

Der mit dem Zunfthaus Zum Schlüssel und dem Rathaus entstandene Haustyp fand im 16. Jahrhundert zwei Nachfolger. Der erste ist das Liestaler Rathaus von 1568. Es zeigte im ursprünglichen Zustand drei offene Rundbogen im Erdgeschoß, die sich wie die Spitzbogen des «Schlüssels» und des Basler Rathauses an Strebepfeiler lehnten. Gegen den Hof lösten zwei flache Bogen die drei Arkaden der Schauseite ab. Die oberen Geschosse sind auf der Straßenseite mit Staffelfenstern geschmückt.

Das Zunfthaus Zur Gelten reiht sich als zweiter Nachfolger in diese Gruppe ein. Die Vorbildhaftigkeit des Basler Rathauses oder des «Schlüssels» ist nicht schriftlich bezeugt. Doch die Gebäudeanlage und die Öffnungsformen der Fassade stellen eine bewußte,

<sup>18</sup> K. Stehlin, Basler Baumeister des XV. Jahrhunderts, in: Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde, 1906, S. 101.

<sup>19</sup> Vgl. C.H. Baer/F. Maurer, Kdm. BS I, Basel 1932/1971, S. 391–392. Die Bauaufgaben Zunfthaus und Rathaus waren im 15. und 16. Jahrhundert miteinander verwandt. «Denn als 1431 die Stadt Mülhausen ihr Rathaus zu bauen sich anschickte, beschloß sie, das Zunfthaus der Basler Krämer zum Vorbild zu nehmen.» P. Koelner, Die Safranzunft zu Basel, Basel 1935, S. 67.



Tafel I. Die Fassade des Zunfthauses Zu Weinleuten, entstanden zwischen 1562 und 1578, im heutigen Zustand (Foto H. R. Clerc).





*Tafel II. Der Marktplatz mit dem Geltenzunftthaus auf einem Kupferstich von 1651,  
«Prospect des Kornmarckts zu Basel», von M. J. Meyer.*

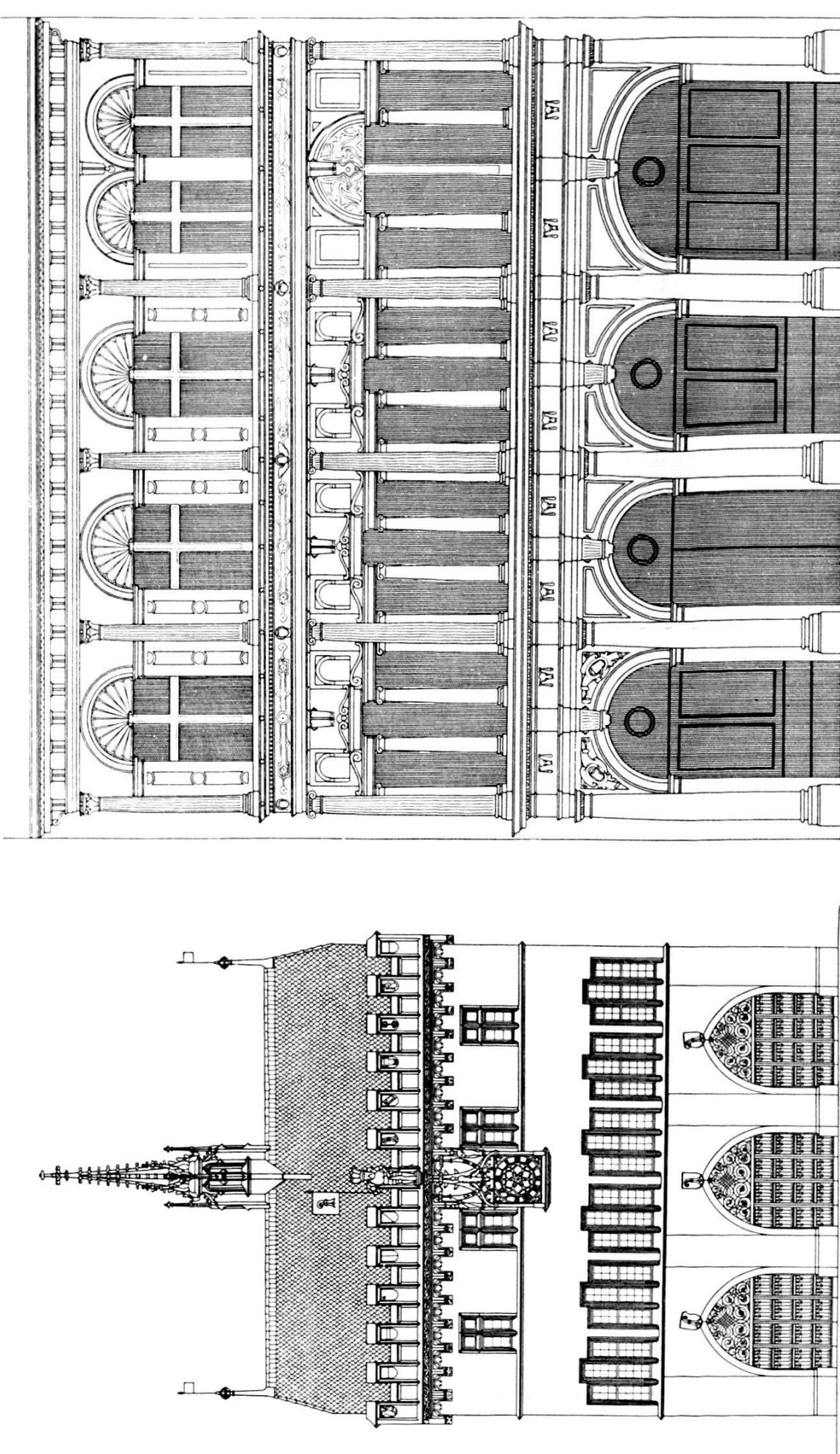


Abb. 1. Links: Fassadenansriß des Basler Rathauses von 1504-1514 (Abb. aus: Das Bürgerhaus der Schweiz, XVII. Bd.: Basel-Stadt I, Zürich 1926, Tafel 45). Rechts: Rekonstruktionszeichnung der ursprünglichen Fassade des Gellenzunfthauses aufgrund des Fassadenrisses in: Das Bürgerhaus der Schweiz, XVII. Bd.: Basel-Stadt I, Zürich 1926, Tafel 137.



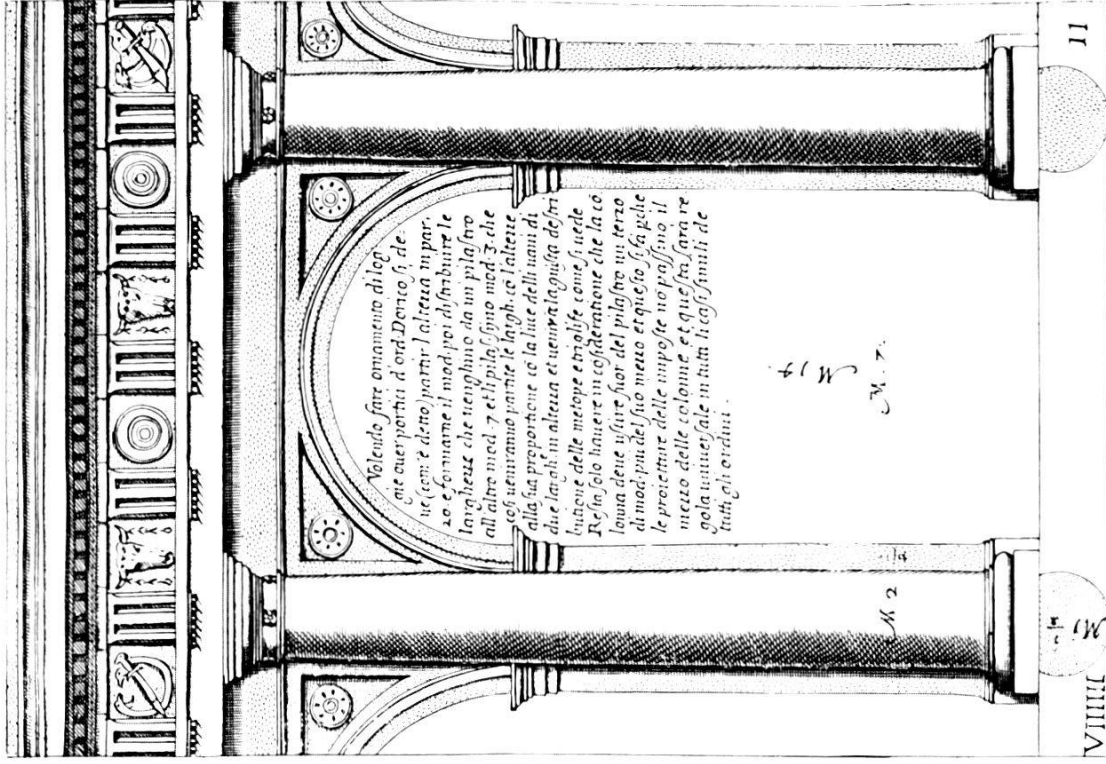
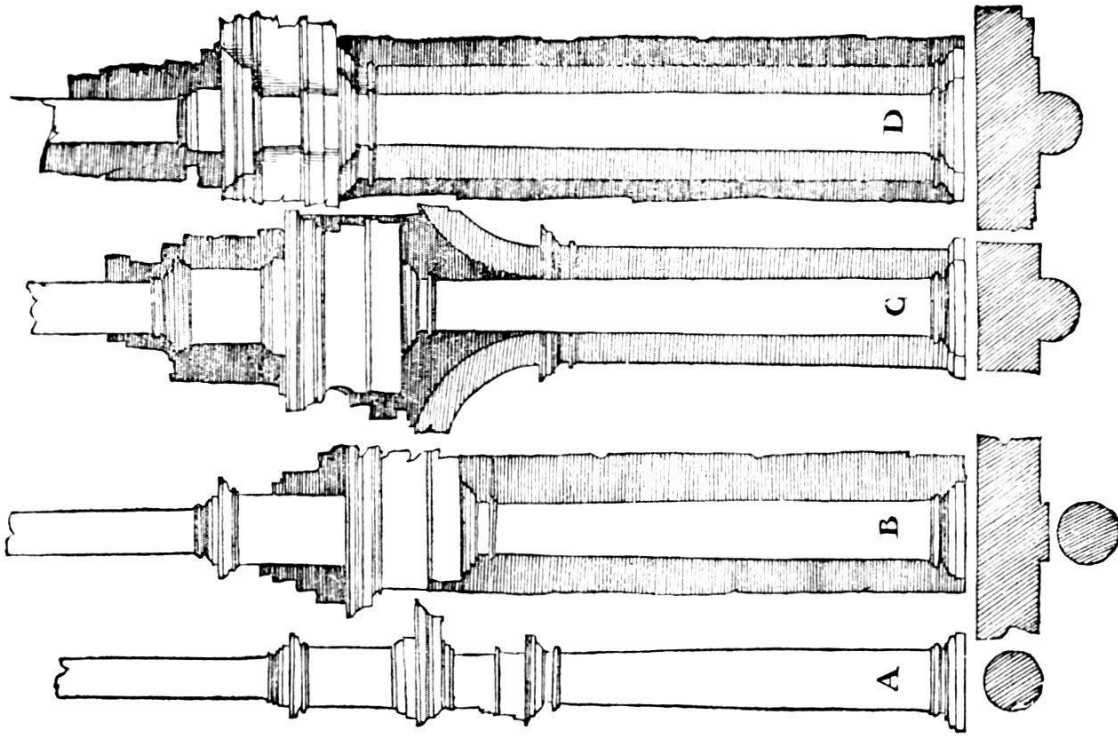


Abb. 2. Links: Die vier verschiedenen Möglichkeiten der Verbindung von Säule und Wand bei Serlio (Holzschnitt aus: S. Serlio, *De Architectura libri quinque*, Venedig 1569, 4. Buch, S. 338). Rechts: Die Säulenbogenstellung bei Vignola (Kupferstich aus: G. B. da Vignola, *Regola della cinque ordini d'architettura*, Rom 1718(?), Tafel 11).

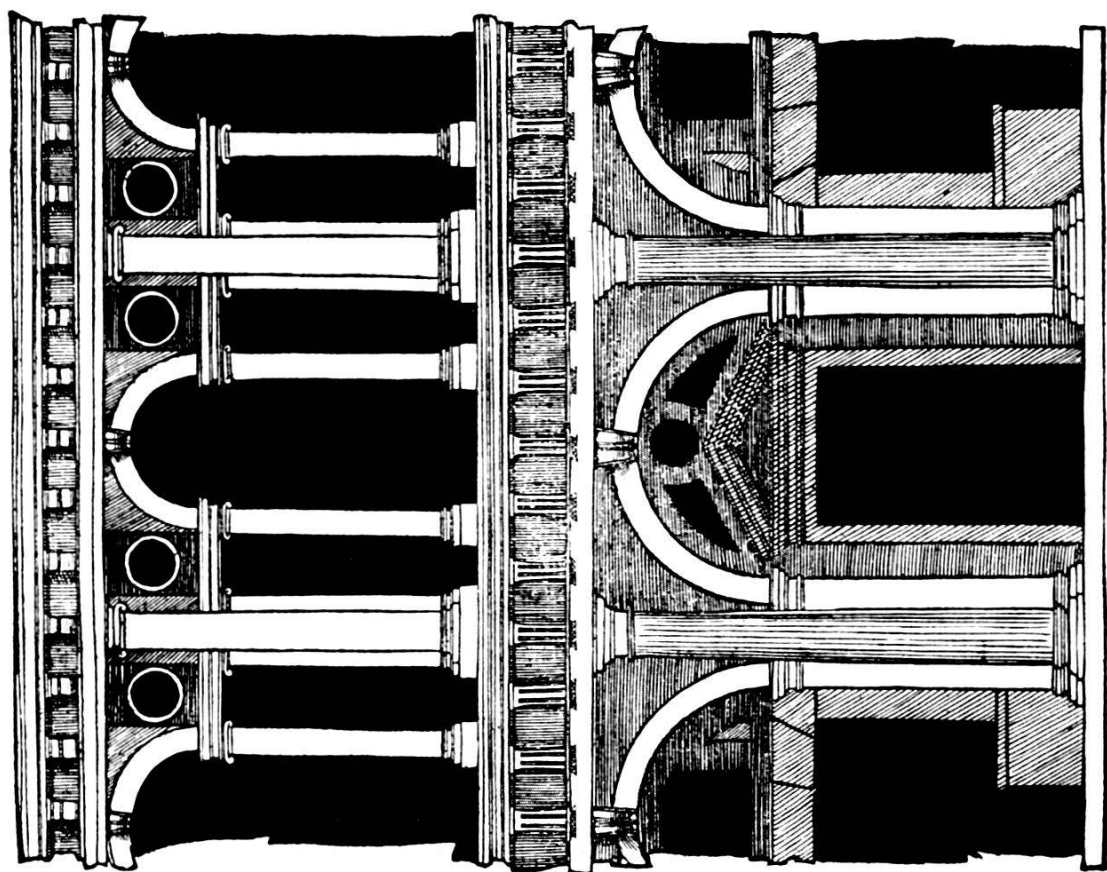
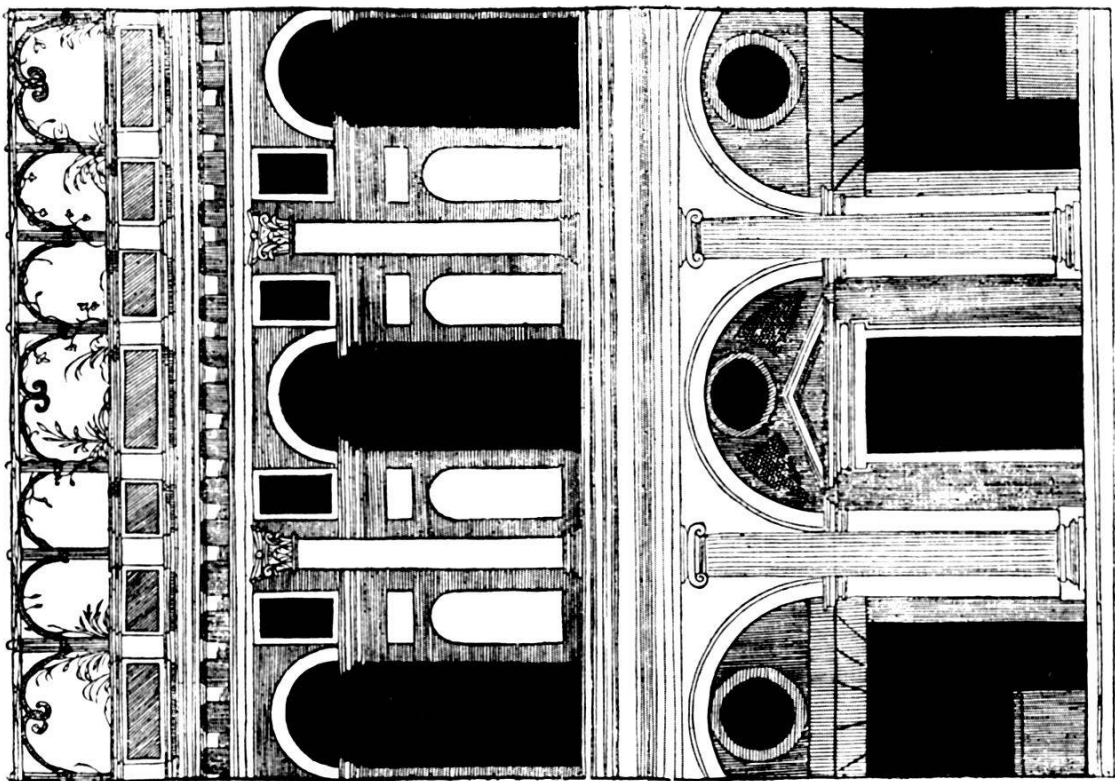


Abb. 3. Zwei Entwürfe zu venezianischen Palästen von Serlio (*Holzschritte aus: S. Serlio, De Architectura libri quinque, Venedig 1569, 4. Buch, S. 277 und S. 299 [fälschlicherweise 399 beschriftet]*).

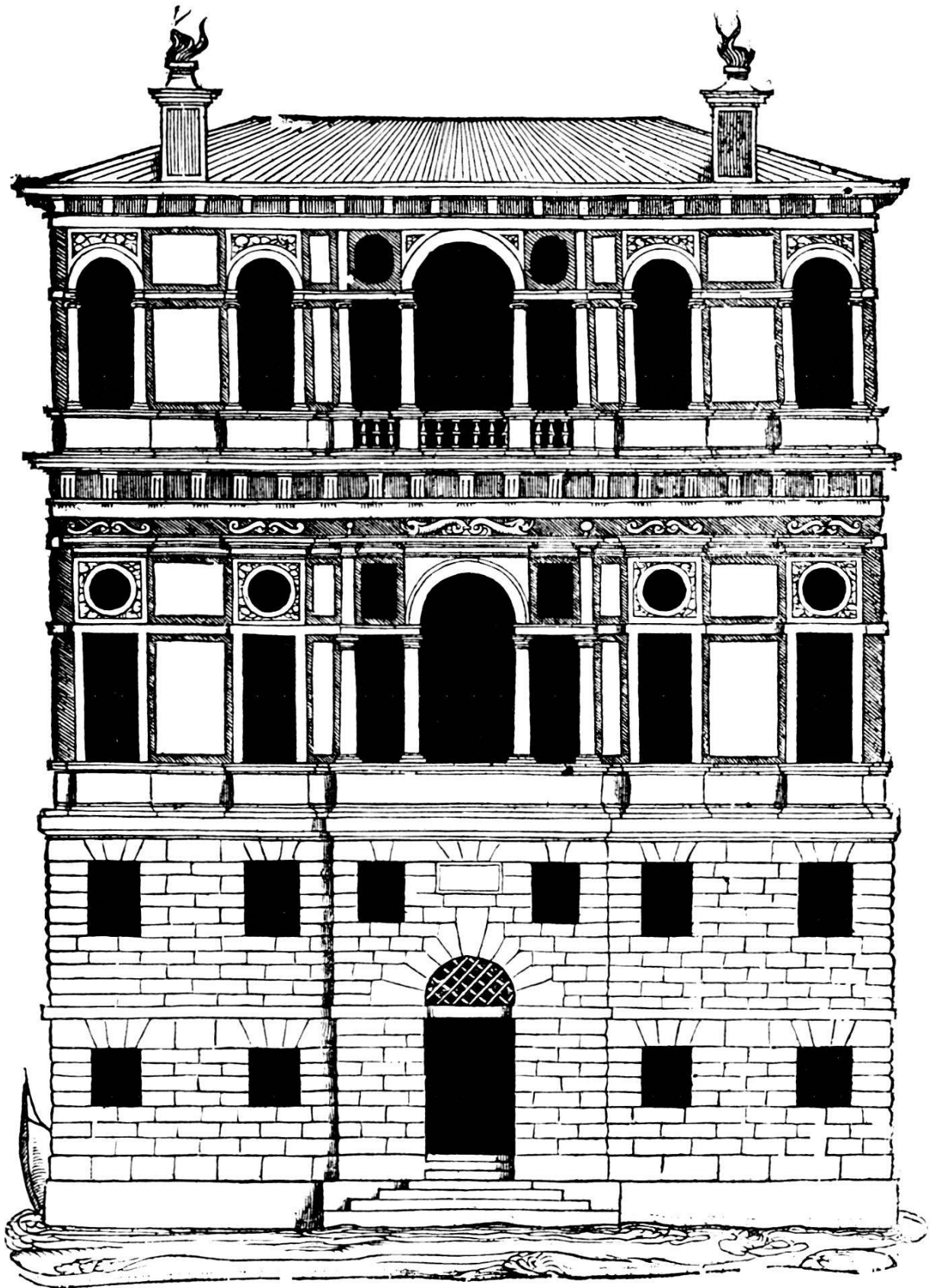


Abb. 4. Entwurf zu einem venezianischen Palast von Serlio (Holzschnitt aus: S. Serlio, Von der Architektur fünf Bücher, Basel 1608, 4. Buch, fol. XXXI).

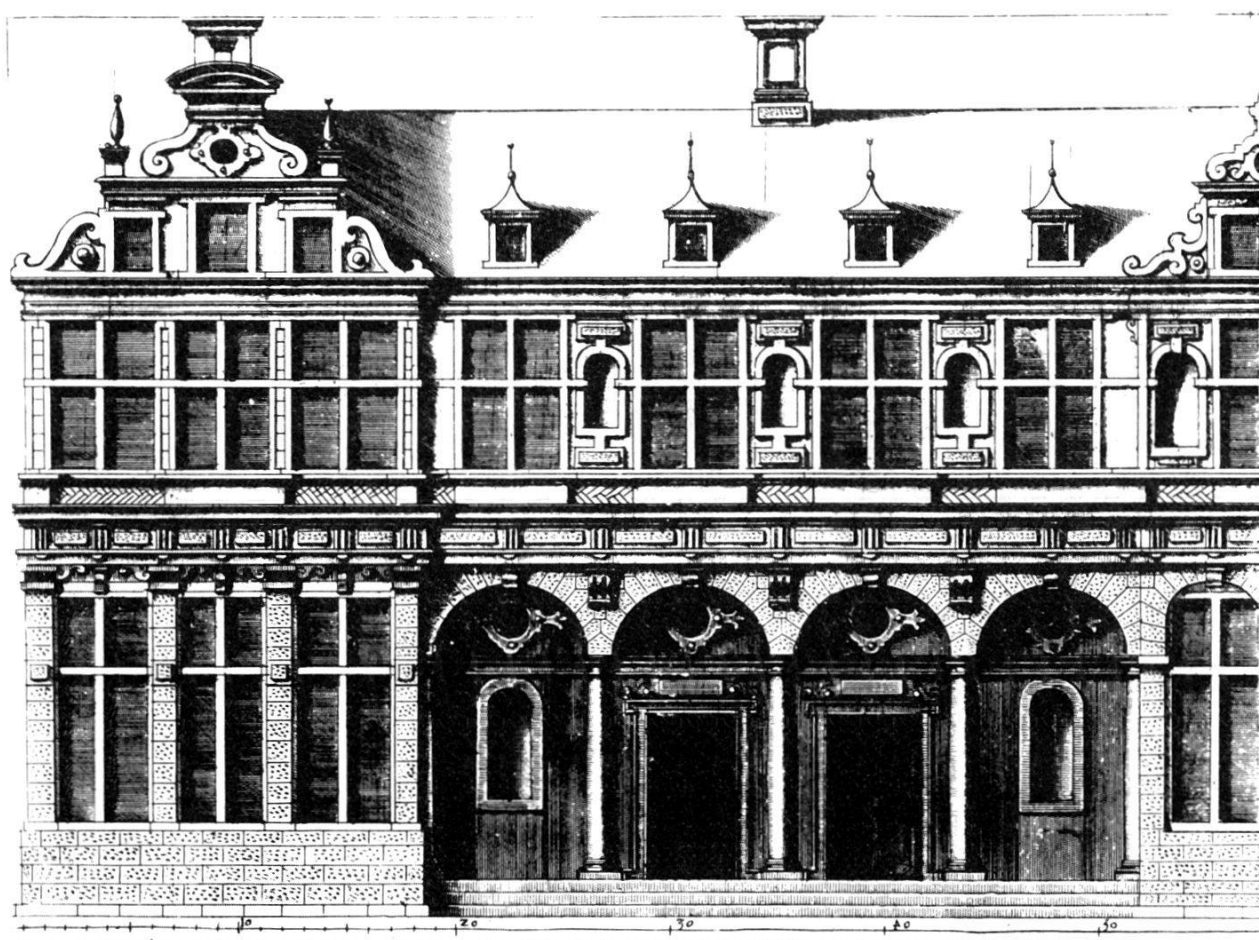
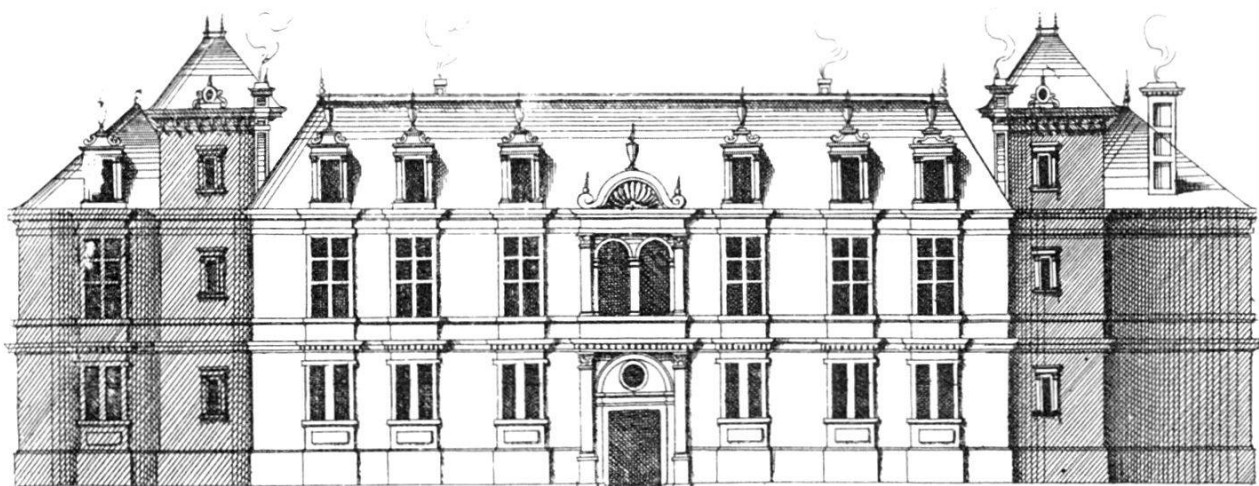


Abb. 5. Oben: Hotelentwurf von Ducerceau (Kupferstich aus: J. A. Ducerceau, *De Architectura Iacobi Androvetii du Cerceau Opus*, Paris 1559, Nr. XXV). Unten: Hausentwurf von de Vries (Kupferstich aus: J. F. de Vries, *Architectura*, Antorff 1581, fol. 9).



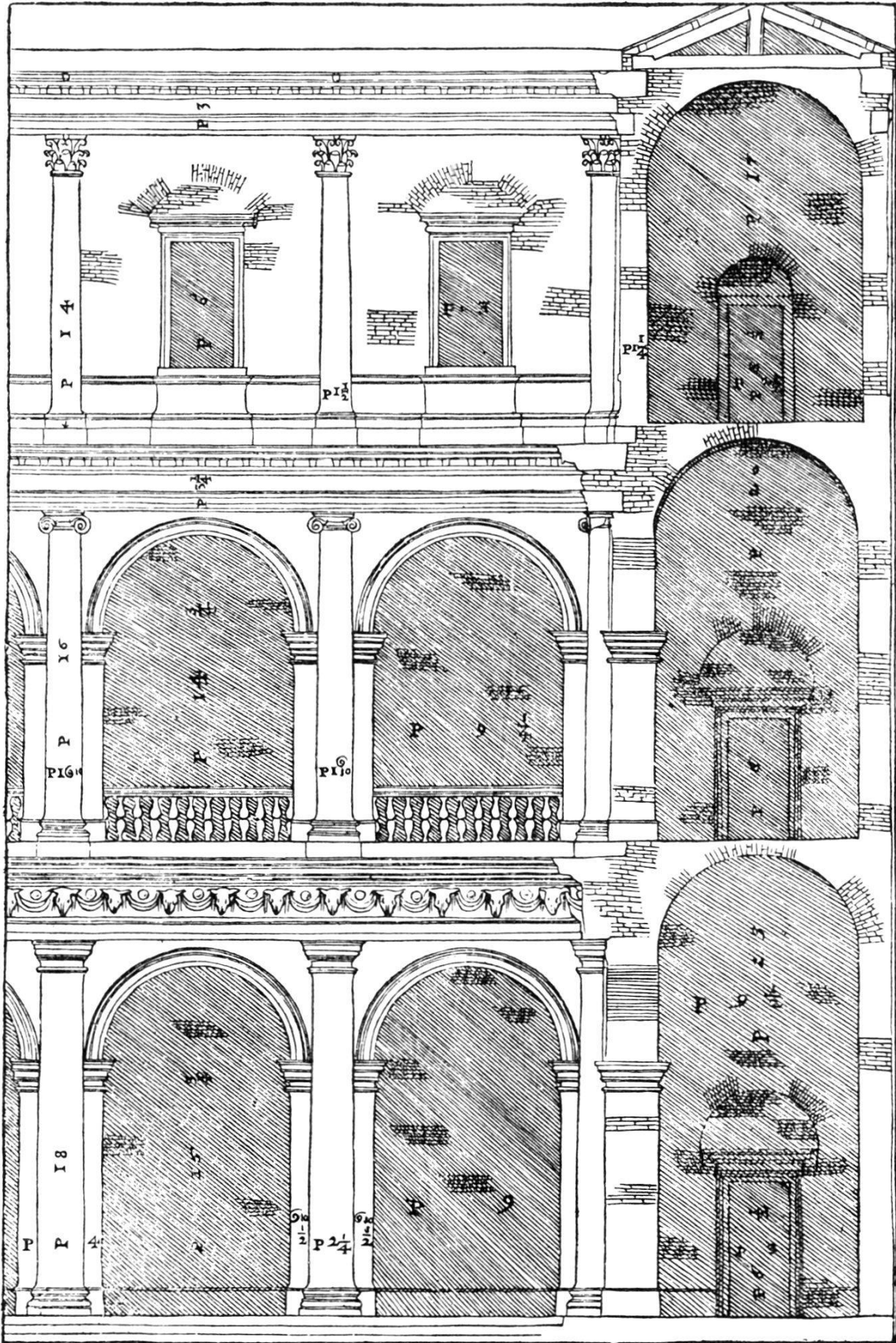


Abb. 6. Hofansicht einer Casa privata von Palladio (Holzschnitt aus: A. Palladio, *I Quattro Libri dell' Architettura*, Venetia 1570, libro secondo, cap. VII).

möglicherweise von den Auftraggebern geforderte Angleichung an den beschriebenen repräsentativen Bautypus dar. Auf diesen sind die Bogen im Erdgeschoß, die Staffelfenster im ersten und die Kreuzstablichter im zweiten Stock zurückzuführen. Das Zunfthaus Zu Weinleuten weist jedoch einen komplizierteren Grundriß auf als etwa der «Schlüssel». Der symmetrischen Dreibogenanlage der Fassade ist eine vierte verbreiterte Arkade angehängt. Aus dem großzügigen Hof des Vorbildes ist ein kleines zwischen schiefwinklig zusammentreffenden Sandsteinbogen eingespanntes Höflein geworden. Der Grund für diese Unregelmäßigkeiten liegt darin, daß das Zunfthaus Zu Weinleuten im Gegensatz zum «Schlüssel» nicht abgerissen und neu errichtet, sondern innerhalb der alten Mauern umgemodelt wurde.

Zusammenfassend läßt sich über die typologischen Voraussetzungen sagen, daß das Haus den gängigen, offenbar den praktischen Bedürfnissen der Zunft immer noch dienenden Gebäudetyp mit Laube im Erdgeschoß und Stube im ersten Stock übernahm. Auf die ästhetischen und repräsentativen Ansprüche der Erbauer antworteten die prächtig geschmückte Fassade, die Arkaden im Erdgeschoß und der bogengesäumte Hof. Das Gebäude knüpfte an eine Reihe von Monumentalbauten an, die von der «Schlüsselzunft» und dem Rathause angeführt wird.

Während die Anlage der «Geltenzunft» baslerischen Baugesohnheiten entsprach, wurden in der Fassadengestaltung auch fremde Einflüsse wirksam. Die folgenden Kapitel behandeln den Baustil der Fassade. Sie versuchen, dessen Eigenart zu erfassen und seine Stellung in der schweizerischen und süddeutschen Profanarchitektur zu beleuchten. Schließlich wird die stilbildende Wirkung der in dieser Zeit an Autorität gewinnenden illustrierten Architekturlehrbücher untersucht.

### *Die Fassade*

#### Aufteilung der Wand

Das Zunfthaus Zu Weinleuten in Basel stößt mit den Giebelseiten an zwei Nachbarhäuser und kehrt der Straße die Traufe zu. Die quadratische Schauseite ist von weiten Fensteröffnungen rhythmisch durchbrochen (Tafel I). Diese sind eingebettet in ein rasterartiges Gliederungssystem, das sich aus einer Säulen- und zwei Pilasterordnungen aufbaut. Die aufeinander gestellten «Ordnungen» scheiden in der Waagrechten drei Geschosse, in der Senk-



rechten vier Achsen, wovon drei gleichmäßig und die vierte verbreitert ist. Pilaster und Gebälke rahmen jede Öffnung einzeln ein, Kopplungen sind vermieden, so daß die Gliederungselemente mit den Fenstern im einfachen Schema a–b–a wechseln. Das regelmäßige System ist nicht einmal durch das Eingangstor unterbrochen, und auch das Hauptgeschoß beansprucht keine Sonderstellung innerhalb des Gliederungsnetzes.

Drei regelmäßige Achsen schließen sich zu einer Einheit zusammen, deren Symmetrieachse einst das Haustor bildete. Das vierte verbreiterte Joch ist als selbständiger, in sich selbst symmetrischer Hausteil angefügt. Durch die ähnliche Instrumentierung und die geschickte Proportionierung<sup>20</sup> fügt es sich aber unauffällig in das Gesamtbild ein. Das Prinzip der Reihung gleicher Wandfelder erlaubte es, den unregelmäßigen Haustrakt anzuschließen, ohne die Komposition zu stören. Dieses parataktische System verteilt die Akzente gleichmäßig auf alle Wandfelder, so daß der Betrachter von der Gesamtheit abschweift und sich den Einzelheiten der Dekoration zuwendet.

### Säulen- und Pilasterordnungen

Die Superposition einer Säulen- und zweier Pilasterordnungen, welche der Schauwand des Zunfthauses vorgeblendet ist, baut sich vom stärkeren zum schwächeren Säulengeschlecht auf, d.h. vom römisch-dorischen<sup>21</sup> im Erdgeschoß über das ionische im mittleren zum kompositen im obersten Stock.

Den fünf Bogenpfeilern des Erdgeschosses sind römisch-dorische Dreiviertelsäulen, die auf niederen Sockeln stehen, vorgelegt. Obwohl sie gelängt sind, scheinen ihre Schäfte kräftig genug, das Gebälk zu stützen<sup>22</sup>. Die Arkaden wirken massiv und tragkräftig. Doch die im jetzigen Zustand sichtbaren Bogenlaibungen verfälschen das Bild. Denkt man sich die Öffnungen mit Lünetten ausgemauert und von mehrteiligen Fenstern vergittert, so verschwin-

<sup>20</sup> Vgl. Beschreibung der Proportionen S. 157 unten und 158.

<sup>21</sup> Die Theoretiker unterscheiden im 16. und 17. Jahrhundert die «Dorica», mit attischer Basis oder basenlos, von der «Ionica» mit einfacher Wulstbasis.

<sup>22</sup> Diese Beschreibung der Säulenordnung assoziiert Superpositionen der römischen Cinquecento-Architektur, denen die Vorstellung von der Tragkraft der Säulen zugrundeliegt. Im Bewußtsein, daß diese Vorstellung bei einem Baumeister der außeritalienischen Renaissance nicht vorausgesetzt werden darf, bediene ich mich dennoch der damit verbundenen Begriffe, welche die Maßstäbe bilden für die kunsthistorische Literatur über die Architektur des 16. Jahrhunderts. Ein Versuch, die Fassade aus der Sicht des nordischen Baumeisters zu erklären, erfolgt im Schlußkapitel.

det die Mauerdicke. Statt dessen spannen sich flächig unterteilte Felder zwischen die zweistufig profilierten Archivolten (Abb. 1, rechts).

Die Instrumentierung der Stockwerke bildet einen Gegensatz zu derjenigen des Erdgeschosses. In der römisch-dorischen Ordnung ist eine deutliche Sammlung auf die plastisch hervortretenden Architekturglieder festzustellen. Die kannelierten Pilaster hingegen sind eingebettet in ein scharf geschnittenes, flächig geschichtetes Ornamentnetz, worin sie als rhythmische Unterteilung wirken, dabei aber unkörperlich bleiben und keine tragende Funktion vor-täuschen. Der Kraftstoß, der optisch von den Erdgeschoßsäulen ausgeht, und sich in den Verkröpfungen des Gebälkes fortsetzt, verliert im ersten Stock seine Energie, indem sich die schmalen Pilaster mit dem teils flächig applizierten, teils plastisch aufgesetzten Wandschmuck verbinden. Die ionischen Pfeilerchen, welche die Fenster unterteilen, wirken als freistehende Stützen funktions-tüchtiger als die ihnen übergeordneten gleichfalls ionischen Pilaster. Doch da sie die Kompositionslinien, die von den Verkröpfungen des dorischen Gebälkes ausgehen, nicht fortsetzen, scheinen sie un-verbunden auf das Kranzgesims gesetzt und wirken daher ebenso-wenig konstruktiv wie die ionischen Pilaster.

Im zweiten, gegenüber dem ersten nur um wenig niedrigeren Stock begrenzen fünf schmale Kompositpilaster drei quadratische und ein querrechteckiges Wandfeld. Die kannelierten Pilaster er-gänzen das lockere Muster, das sich aus verschiedenen strukturierten Ornamentflächen zusammensetzt und rings um die Fenster aus-breitet.

### Füllornamente

Der Schmuck des Erdgeschosses besteht in der klaren plasti-schen Form der Dreiviertelsäulen, die keines weiteren Relief-schmuckes bedürfen. Einzig die Zwickel oberhalb des Torbogens sind ausgefüllt von zwei gelappten und geschlitzten Rollwerk-kartuschen, die als Rahmen für die Wappenzeichen der Zunft, die «Gelten», dienen. Das Gebälk ist mit den Säulen und den Konso-len, welche auf den Bogenscheiteln sitzen, verkröpft. Zwischen den Kröpfstellen sind auf dem glatten Fries acht bekränzte Stier-schädel aufgetragen.

Die ionische Ordnung geht freier um mit schmückendem Bei-werk als die dorische. Die Pilaster umgrenzen jeweils ein Recht-eckfeld, das gitterartig durchbrochen ist von den schmalen Bahnen eines in der Grundform gotischen dreiteiligen Staffelfensters. Die Fensterpfosten sind als ionische Pilaster behandelt, die Stürze als

Architravstücke. Auf den gestaffelten Fensterbalken liegen S-förmig gerollte Bänder, die wie gespannte Metallfedern auf die Unterlage geheftet sind. Die vier Voluten zeichnen zusammen die Form eines flachen Dreieckgiebels nach. Die Spitze dieser Verdachung stößt an eine unter dem ionischen Gebälk haftende Rollkonsole. Den Eckfeldern über den Staffelfenstern, die um eine dünne Reliefschicht tiefer liegen als das Mittelfeld, sind kleine rundbogige Blendnischen eingeschrieben.

Das vierteilige Fenster des rechten Hausteils – wie das dreiteilige eine traditionelle gotische Öffnungsform – ist zu einer Serliana umgedeutet. Die Serliana, auch Palladiomotiv genannt, ist eine antike, in der Renaissance wieder aufgegriffene Fensterform; sie ist dreiteilig, mit einer Rundbogenöffnung zwischen zwei niedrigeren Seitenöffnungen. Beim Fenster der «Geltenzunft» ist die Mittelpartie mit einem Blendbogen überspannt<sup>23</sup>. Im Tympanon windet sich ein maureskenhaftes Bandwerk in flachem Relief um die heruntergeklappte Konsole und deren schnallenartigen Fortsatz.

Den Fries des ionischen Gebälks überzieht ein flach aufgetragenes einfaches Beschlagwerkrelief. Anstelle der Verkröpfungen mit den Pilastern wachsen fünf fein variierte Köpfchen von Frauen und Kindern aus dem Ziermuster. Dem Beschlagband der verbreiterten Achse ist, ebenfalls in zartem Relief, die Jahrzahl MDLXXVIII unterlegt. Das vorkragende Geison zieren abwechselnd Löwenköpfchen und stilisierte Blumen.

Aus den Wandfeldern des obersten Stockes sind rechteckige Kreuzstockfenster herausgeschnitten. Diese sind schmaler als die Öffnungen der übrigen Geschosse und entsprechen weder in der Anordnung der Kreuzstöcke noch der seitlichen Rahmen den Staffelfenstern. Der unkoordinierte Versatz der vertikalen Rahmentteile bewirkt eine bunte vibrierende Vielfalt in der Flächenaufteilung, die noch bereichert wird durch die kleinteiligen Ornamente.

Über die Rechteckfenster des zweiten Stockes wölbt sich ein Blendbogen, den eine große, gleichmäßig gefächerte Halbkreis- muschel ausfüllt. Die Bogenschenkel setzen auf dem Kämpfergesims an, das auf dem schmalen, zwischen Fenster und Pilaster eingefügten Wandstreifen aufliegt. Ein flächiges Rosettenmuster gliedert das Mauerband; eine Folge von plastischen Löwen- und Blumenköpfen ragen aus dem Kranzgesims des ionischen Gebälkes.

<sup>23</sup> Der Bogen kann deshalb nicht geöffnet sein, weil bei der gewählten, zwischen der inneren Geschoßteilung des Hauses und den Proportionsregeln der Theorie nivellierenden Fassade der Bogenscheitel über die Zimmerdecke emporreicht.

Die Füllornamente sind zwar stets den Pilasterordnungen untergeordnet. Dennoch bilden die plastisch vorspringenden Konsolen, Köpfe und Voluten unruhige Akzente, die, zusammen mit den uneinheitlichen Fensterformen, vom klaren Gesamtaufbau abstechen.

Der Widerstreit zwischen den gliedernden Säulenordnungen und dem vereinzelt aufgetragenen Ornamentwerk ist der Ausdruck zweier gegensätzlicher Auffassungen der Komposition. Das Prinzip der rasterartig gliedernden Superposition ist charakteristisch für die italienische Renaissance. Die ausgesparten Wandfelder sind aber nicht in ein ähnlich einfaches System eingeteilt, das in einem klaren Verhältnis zum übergeordneten System steht, sondern möglichst bunt ornamentiert – ein Dekorationsprinzip des nordischen Manierismus. Die Wandeinheiten zwischen den ionischen Pilastern sind kleinteilig vergittert, diejenigen des obersten Stockes von einem bunt strukturierten Feldermuster überzogen. Die Dekoration des einen Geschosses bildet sowohl in der tektonischen Anlage als auch in der Form der Einzelmotive einen Kontrast zur Ornamentik des anderen Stockes. Die vertikalen Kompositionslinien, z. B. diejenigen der Fensterpfosten, führen nicht über ein Stockwerk hinaus, so daß die Achsen in ihre Teile zerfallen und nur durch das einheitliche Gerüst der Säulenordnungen zusammengehalten werden.

### Wandstruktur

Rhythmische Fensterfolgen durchbrechen die Wand. Die Substanz der Mauer scheint sich in der gitterartigen Oberflächenstruktur zusammengezogen zu haben. Abstrahiert man vom plastisch aufgesetzten Schmuck, so bleibt die stark durchfensterte Fassade eines spätgotischen Hauses mit den typischen Staffelfenstern im ersten und Kreuzstocklichtern im zweiten Stock.

Im Gegensatz zu einer gotischen Hauswand ist die Fassade der «Geltenzunft» nach einem einheitlichen Gliederungsnetz aufgebaut, indem die Fenster Achsen bilden. Der Unterschied in der Maueraufteilung ist im Vergleich der «Gelten»-Fassade mit dem Basler Rathaus zu erkennen (Abb. 1). Dieses ist zwar symmetrisch angelegt, hat aber verschobene Fensterachsen, so daß der Eindruck des Nicht-Fixierten, Gewachsenen entsteht.

### Zur Stileinordnung

Die Säulen- und Pilasterordnungen überziehen die Schauseite des Zunfthauses als rasterartige Gliederung. Große mehrteilige



Fenster sind in ein vielfältiges Netz von klar geformten Ornamentbändern, Blendnischen usw. eingebettet und von flach aufgetragenen, scharf geschnittenen Pilastern gesäumt. Während die «Ordnungen» von einem ernst genommenen Vitruvianismus zeugen, drückt sich in den vielfältigen Füllornamenten nordische Schmuckfreude aus<sup>24</sup>. In den Fensterformen und der durchbrochenen Wand lebt die Spätgotik nach.

Der vorliegenden Stilrichtung wird man wohl am ehesten mit den Begriffen des Manierismus oder der Spätrenaissance gerecht. Denn obwohl der Baumeister sich um eine klare Gliederung und um ebenmäßige Formen nach dem Muster der italienischen Hochrenaissance bemühte, ging es ihm doch nicht um eine reine, auf der vollkommenen Harmonie aller Teile beruhende Architektur. Es liegt nicht in der Absicht jener Zeit, mit den Formen auch den Sinn der klassischen Architektur «als organisch leibhafter und zugleich idealer Ordnung»<sup>25</sup> nachzuvollziehen. Die dem ursprünglichen Sinn der klassischen Architektur widersprechende Verwendung des klassischen Formenapparats kann als manieristisch bezeichnet werden<sup>26</sup>. Spezifisch nordisch ist die Auffassung des Säulenapparats als Schmuck- und Repräsentationsmittel. Im Vergleich mit ähnlichen Bauten diesseits der Alpen, wo nur das italienische Vokabular übernommen wurde, bemühte sich der Architekt der «Geltensunft» jedoch um die Syntax der Renaissanceformen, ohne freilich auf das italienische Verhältnis von Wand und Körper, Stütze und Last einzugehen (vgl. S. 164 ff.).

### *Die «nordische» Renaissance in Basel und Umgebung*

Die Basler Baukunst der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts teilte sich in zwei Stränge. Der größere Teil der Neubauten setzte die zähflüssige Entwicklung fort, die schon im breitgelagerten, symmetrisch angelegten Rathaus anklang und in den allmählich klarer gegliederten und schärfer umrissenen Stadthäusern des ausgehenden Jahrhunderts weiterwirkte<sup>27</sup>. Seit dem Rathausbau wur-

<sup>24</sup> Das Adjektiv «nordisch» bezeichnet hier und im folgenden Text die außeritalienische und nichtfranzösische Kunst.

<sup>25</sup> F. Baumgart, Renaissance und Kunst des Manierismus, Köln 1963, S. 170.

<sup>26</sup> Vgl. A. Knoepfli, Kunstgeschichte des Bodenseeraumes, 2. Bd., Stuttgart 1969, S. 59. Unter den zusammenfassenden Definitionen für den Begriff Manierismus entspricht die zweite (b) der Erscheinung, die im Zunfthause vorliegt.

<sup>27</sup> Z. B. Bäumleingasse 18, Heuberg 12; Abb. in: Baukultur im alten Basel, hg. von H. Eppens, Basel 1937, S. 121, 61.

den Ädikulaportale als Blickfang gotischen Wänden vorgeblendet<sup>28</sup>. An den Bürgerhäusern ging das verspätete, immer noch zögernde Umdeuten der gotischen Formen in die neue Architektursprache weiter<sup>29</sup>, während die Maler seit Holbein, aber auch die Bildhauer und Tischler sich längst aller Register des klassischen Formeninventars zu bedienen wußten<sup>30</sup>.

Als kleinere Gruppe der Basler Profanarchitektur entstanden im letzten Drittel des 16. Jahrhunderts das Zunftthaus Zur Gelten und der «Spießhof», deren Fassaden einen «regelrecht» gehandhabten Apparat von Säulen und Gebälken zur Schau tragen. In beiden Bauten zeigt der Aufbau der «Ordnungen» das Werk eines Meisters, der sich von seinen Zeitgenossen darin unterscheidet, daß er die Regel von den fünf Säulenordnungen systematisch anzuwenden versteht. In der Fassade des Zunfthauses steht die Ornamentik der Wandfelder noch etwas unverbunden im übergeordneten Gliederungssystem, während dieser Konflikt im «Spießhof» gelöst ist im einheitlichen Zusammenspielen von Säulenordnung und Serliana.

Trotz des großen stilistischen Unterschiedes zu den entwicklungsträgen Bürgerhäusern läßt sich die «Geltenzunft» von den lokalen Baugewohnheiten nicht isolieren. Dies zeigen schon die typologischen Zusammenhänge. Aber auch die Fassade weist traditionsverpflichtete Formen auf. Die Superposition dreier Säulenordnungen hingegen findet sich an keinem gleichzeitigen Basler Wohnhaus, sei es, daß Traditionalismus das Neue verbot, sei es, daß die bescheidenere Bauaufgabe zögern ließ. Ersatz bot ja die Fassadenmalerei.

Auch in einem weiteren Umkreis um die Stadt Basel, im Elsaß, im Bodenseeraum, in der Innerschweiz und in der Westschweiz, finden sich keine direkten Voraussetzungen und Zusammenhänge mit dem Baustil der Zunftthausfassade. In diesen Gebieten zeichnet sich im dritten Viertel des 16. Jahrhunderts eine ähnlich doppel-schichtige Entwicklung ab wie in Basel. Eine schmale Spitze von unvermittelt auftretenden Renaissancebauten, Schlösser und Rathäuser, überspringt die langsame Entwicklung des lokalen Baustils.

Die bürgerliche Baukunst Süddeutschlands wie der Schweiz nutzt die Renaissanceformen in volkstümlicher Abwandlung als unverbindliche Ornamente. Ihrer «malerischen» Applikation an Erkern,

<sup>28</sup> Rathausportale vgl. Abb. in C.H. Baer/F. Maurer, Kdm. BS I, Basel 1932/1971, S. 416–424, Abb. 304–313.

<sup>29</sup> Z. B. Rheinsprung 7: Muschellünetten bekrönen mehrteilige Staffelfenster, Abb. in: Baukultur im alten Basel, op. cit. in Anm. 27, S. 118.

<sup>30</sup> Vgl. R.F. Burkhardt, Das Basler Büffet der Renaissance- und Barockzeit, in: Jahresbericht des Historischen Museums, Basel 1914, S. 30ff., bes. S. 39.



Treppengiebeln und Portalen liegt eine Kunstauffassung zugrunde, die ganz verschieden ist von den Prinzipien der italienischen Renaissancearchitektur. Der Unterschied ist teilweise daraus zu erklären, daß die italienischen Architekturformen und Ornamenttypen im süddeutschen Gebiet meist auf indirektem Weg eindringen, d. h. auf dem Umweg über eine Vorlage<sup>31</sup>. Wo die räumliche Distanz die direkte Beeinflussung erschwert, übermittelt die Graphik den neuen Stil, allerdings schon künstlerisch übersetzt und dem nordischen Geschmack angepaßt.

Die Repräsentationsbauten, die sich seit der Jahrhundertmitte über den nur langsam fortschreitenden Stilwandel hinwegsetzen, sind gekennzeichnet durch renaissancemäßig instrumentierte Fassaden. Am häufigsten tritt die Superposition der Säulenordnungen auf, die sich dem lokalen Geschmack oder der zufälligen Vorliebe des Bauherrn anpaßt. Die ernsthafte Auseinandersetzung mit der antiken Baukunst scheint im allgemeinen ebenso durch Vorlagen ausgelöst wie die unverbindliche Ornamentik der Bürgerhäuser. Vereinzelt wurden auch italienische Baumeister beigezogen. Ihre Werke haben jedoch nicht, wie in Frankreich, als zündender Funke gewirkt, sondern blieben ohne Nachfolge. Die Beispiele für diese kleine Gruppe von Renaissancebauten sind weit gestreut. In Luzern begann der Luganese Domenico de Ponte 1557 den Ritterschen Palast<sup>32</sup>; der rustizierte Baukörper ist direkt von italienischen Palazzi inspiriert. 1558–1560 entstand in Lausanne das Hôtel de Ville du Pont<sup>33</sup>. Seine mit Pilastern gegliederte Fassade erinnert im einfachen, flach geschichteten Relief an französische Renaissancebauten. Unter den Profanbauten der badischen Renaissance nimmt der Ottheinrichsbau des Heidelberger Schlosses, 1556–1559 erbaut, den ersten Rang ein. Die wuchtige Hoffassade ist durch aufeinandergestellte Säulenordnungen gegliedert und mit vielfältig variiertem plastischem Hausteinschmuck ausgestattet. Im Vorarlberg entstand in den sechziger Jahren der Hohenemser Palast<sup>34</sup> nach den Plänen des Mailänder Architekten Martino Longo. Die Hoffassade zeigt eine klare Gliederung durch Pilasterordnungen, nach italienischem Stilempfinden auf die nackte, in zusammenhängenden Flächen sichtbare Wand gelegt. 1582–1585 entstand der Neue Bau in

<sup>31</sup> Vgl. E. Forssman, Säule und Ornament, Stockholm 1956, S. 28.

<sup>32</sup> A. Reinle, Kdm. LU II, Basel 1953, S. 301–312, Abb. 227–237.

<sup>33</sup> M. Grandjean, Kdm. VD I, Basel 1965, S. 381–384, Fig. 298, 299; über den vermutlichen Erbauer S. 384. Ebenfalls H. Aepli, Der Westschweizer Profanbau der Renaissance 1550–1680, Diss. Fribourg 1959.

<sup>34</sup> A. Knoepfli, op. cit. in Anm. 26, S. 350–353, Tafel 211 und 212.

Straßburg<sup>35</sup>. Die klar aufgebaute Pilasterordnung und der einheitliche Fassadenschmuck zeugen von einer freien Handhabung der vitruvianischen Formen. Die Superposition faßt am Neuen Bau in Straßburg wie auch an den Bauten in Lausanne und Heidelberg je zwei Fensterachsen zusammen. Die pedantisch regelhafte, kleinmaschige Pilasterordnung scheint nur in Basel vorzukommen, wo sie gleich zwei Vertreter hat, die «Geltenzunft» und den «Spießhof».

Der Umstand, daß die fortschrittlichen Renaissancebauten keine Gruppe bilden, sondern isoliert voneinander erbaut sind, ist darauf zurückzuführen, daß sie voneinander unabhängige schöpferische Interpretationen von verschiedenen Architekturtraktaten darstellen. Wieweit das für das Basler Zunfthaus zutrifft, soll das folgende Kapitel beantworten.

### *Der Einfluß der Architekturtheorie auf das Zunfthaus Zur Gelten*

#### Zum Eindringen theoretischer Schriften in Basel

Das architekturtheoretische Schrifttum des 16. Jahrhunderts wurzelt in den «De architectura libri decem» von Vitruv, welche die Grundformen der antiken Baukunst erörtern. Serlio, ein Bologneser Architekt, der in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Venedig und Fontainebleau tätig war und die europäische Baukunst vor allem durch seine Architekturlehrbücher nachhaltig beeinflusste, hat Vitruvs Formenlehre für Handwerker und Dilettanten zugänglich gemacht, indem er sie in eine leicht faßliche Form brachte und anschaulich illustrierte. Es ist Serlios Verdienst, die fünf Säulenordnungen nach bestimmten, ganzzahlig steigenden Schafthöhen zusammengestellt zu haben. Überhaupt gewährt er in seinem Lehrbuch der Dekoration breitesten Raum. So «... wurde er das einzigdastehende Vorbild und der Lehrer des Nordens, demgegenüber alle großen Architekten Roms zu wesenlosen Schatten werden»<sup>36</sup>.

Die Tatsache, daß im allgemeinen nicht die Anschauung italienischer Paläste, sondern die Literatur den Anstoß zu den nordischen

<sup>35</sup> W. Lübke/A. Haupt, Geschichte der Renaissance in Deutschland, 1. Bd., Esslingen 1914, S. 254, Abb. 189.

<sup>36</sup> E. Forssman, op. cit. in Anm. 31, S. 62.

Profanbauten der Spätrenaissance gab, geht auch aus der Reihe der oben behandelten Beispiele hervor. Es ergibt sich nämlich, daß die wenigen ausgesprochen renaissancehaften Bauten in Basel und der weiteren Umgebung durchwegs das Gliederungssystem der Superposition zur Schau tragen. Offenbar haben die Erbauer der genannten Repräsentationsgebäude – der italienische Palazzo Luzerns ausgenommen – die richtige Anwendung der «Ordnungen» als vornehmste Aufgabe der Baukunst verstanden, bestärkt durch die Architekturtraktate, die im wesentlichen eine Anleitung zum richtigen Gebrauch der fünf Säulenordnungen beinhalten.

Wie die einseitige Beschäftigung der nordischen Manieristen mit dem Säulen-Gebälk-System zeigt, stieg die Autorität der Lehre Vitruvs in der zweiten Jahrhunderthälfte an. Dies ist teilweise damit zu erklären, daß man besonders in jenen Gebieten, wo das antike Erbe fremd war, nach genauer Kenntnis und Legitimation der eindringenden Bauformen verlangte. Die nordischen Theoretiker antworteten auf das Bedürfnis der nach gültigen Normen suchenden Architekten, indem sie versprachen «... mit den vitruvianischen Regeln die endgültige Lösung aller bisherigen Rätsel auf dem Gebiete der Architektur und eine Art Rezeptbuch zu bringen...»<sup>37</sup>.

Der Erfolg der architekturtheoretischen Schriften äußert sich auch in der großen Nachfrage, die zahlreiche Neudrucke, insbesondere von Serlios Werk, erforderte. Die vier Bücher der «Regole generali di architettura di Sebastiano Serlio Bolognese» (das erste erschien 1537 in Venedig), wurden in kurzen Zeitspannen neu aufgelegt<sup>38</sup>. Bald kamen sie auch in französischer Sprache heraus. Hans Blum eröffnete die Reihe der deutschen «Säulenbüchlein».

In Basel erschienen im 16. Jahrhundert trotz der hochstehenden Buchdruckerkunst nur wenige Architekturtraktate. Erst 1575 gab Sebastian Henricpetri die «Zehn Bücher» Vitruvs in deutscher Übersetzung heraus<sup>39</sup>. Hingegen hat der rege Buchhandel, der Basel mit Venedig verband, doch einige theoretische Schriften in die Stadt eingeführt. Die mit Holzschnitten illustrierten Bände zierten die Bibliotheken der vielseitig interessierten Sammler und Kunstfreunde, drangen aber auch in Handwerkerkreise vor. In einem

<sup>37</sup> E. Forssman, op. cit. in Anm. 31, S. 58.

<sup>38</sup> J. Schlosser Magnino, *La Letteratura artistica*, 3. ed. italiana, Florenz und Wien 1964, S. 418.

<sup>39</sup> Vitruv, *Zehn Bücher von der Architektur und von künstlichem Bauen*, Übersetzung von Gualtherus Rivius, Basel 1575 bei Sebastian Henricpetri (vgl. I. Stockmeyer/B. Reber, *Beiträge zur Basler Buchdruckergeschichte*, Basel 1840, S. 151).

sorgfältig gedruckten Sammelband von Werken Vitruvs und Serlios auf der Basler Universitätsbibliothek<sup>40</sup> haben zwei ehemalige Besitzer ihre Zeichen eingetragen und verraten damit etwas über die Geschichte des Buches. 1642 schrieb Remigius Faesch seinen Namen, die Jahrzahl und den Kaufpreis des Folianten – 4 lib. – innen auf den Buchdeckel ein. Auf dem ersten Vorsatzblatt steht unter einem Sprichwort der Name Matheis Rippell und die Jahrzahl 1601. Rippell lebte von 1552 bis 1619 in Basel und übte den Beruf eines Tischlermeisters aus. Dieser Bucheintrag besagt, daß die Architekturlehrbücher als Anleitung für das Kunsthandwerk benützt wurden und nicht nur Gelehrte und Kunstsammler beschäftigten. Auch für den Baumeister der «Geltenzunft» darf die Kenntnis von Vitruv und Serlio angenommen werden.

#### Der Aufbau der «Ordnungen» an der «Geltenzunft» und in der Architekturtheorie

Zu einer Prüfung der Säulenordnungen nach theoretischen Grundlagen eignet sich das Erdgeschoß der «Geltenzunft». Die Dreiviertelsäulen stehen auf niederen Sockeln, welche das Straßengefälle ausgleichen. Das Basisprofil setzt sich aus einer Plinthe, einem Wulst, einer Kehle und einem zweiten Wulst zusammen, eine Form, die man «attische Basis» nennt. Das obere Ende des glatten, leicht geschwellten Stammes markiert ein Halsring, der das Kapitell einleitet. Dieses besteht aus dem kurzen Säulenhals, zwei feinen Anuli, dem wulstförmigen Echinus und der Deckplatte («Abakus»).

Die Säulenelemente entsprechen in Form und Anordnung der Dorica in Serlios «Quarto Libro». Nur der mit einem Eierstab gemusterte Echinus und die gestreckten Proportionen unterscheiden die Wandsäule der «Geltenzunft» von der Grundform, wie sie Serlio beschreibt. Derartige Varianten, wie es der Eierstabschnitt des Echinus innerhalb der dorischen Ordnung darstellt, sind aber durchaus im Sinne von Serlios «Regole». Der Autor bildet selbst, anschließend an die eindeutige Instruktion zum «ordine dorico», eine Reihe von antiken Kapitellen und Gebälken ab, die von Vitruv und seiner eigenen Norm abweichen:

<sup>40</sup> Inhalt: Le premier et le second livre d'Architecture de Sebastian Serlio Bolognais, Paris 1545; libro terzo, quarto, quinto (Serlio), Venedig 1551; extraordinario libro (Serlio), Lyon 1547; Vitruv, L'Architecture, Paris 1547. Die in den folgenden Anmerkungen angegebenen römischen Folionummern beziehen sich auf das vierte Buch dieser Serlio-Ausgabe.



«E perche io trovo gran differentia da le cose di Roma, e di altri luoghi de Italia, a i scritti di Vitruvio; ho voluto dimostrarne alcune. . . »<sup>41</sup>

Unter dieser Auswahl figuriert auch ein gemusterter Echinus. Im Säulenbuch des Hans Blum, der aus der Anleitung zur Handhabung der «Ordnungen» eine strikte Gebrauchsvorschrift macht, gehört das Eierstabmuster des Echinus zur Grundform des toskanischen, dorischen und ionischen Kapitells. Die Verzierung ist vorgegeben in der deutschen Vitruvausgabe des Rivius, die 1548 erschien, deren Holzschnitte aber der italienischen Übersetzung des Cesare Cesariano von 1521 folgen.

Die Maße der Einzelteile von Säule und Gebälk gibt Serlio nicht absolut, sondern führt sie auf den unteren Schafttradius, den Modul, zurück. Diese relative Maßeinheit erlaubt es, die beschriebene Grundform in jede beliebige Dimension umzusetzen.

Die Dreiviertelsäulen des Zunfthauses sind 18 Modul oder 9 untere Durchmesser hoch, während Serlio für die Höhe der Dorica 14 Modul einsetzt. Diese der Einfachheit halber so strikt gehaltene Anweisung ist im neunten Kapitel des vierten Buches zurückgenommen mit der Begründung, daß die Schafthöhe nicht nur vom jeweiligen Säulengeschlecht abhängt, sondern auch von der Stellung der Stütze zur Mauer. Ein Holzschnitt, worauf vier Säulen in verschiedenem Verhältnis zur Wand abgebildet sind, illustriert die Erklärung (Abb. 2, links). Zum ersten Fall, in welchem die Säule allein steht, bemerkt Serlio:

« . . . e queste veramente portano gran peso, e non eccedono l'altezza de le regole date. . . »<sup>42</sup>,

was für die dorische Ordnung die erwähnten 14 Modul bedeutet. Die dritte Möglichkeit zeigt eine Dreiviertelsäule, die an den Pfeiler zwischen zwei Arkaden gelehnt ist, also genau der im Zunfthaus verwendeten Stellung entspricht.

« . . . e tanto piu sono aiutate, quanto hanno da i lati le parastate overo i pilastri: i quali portando tutto il peso; danno commodità a l'Architetto di far le colonne piu gracili, anzi di tanta gracilità, che posson esser giudate tener quel luogo, piu tosto per ornamento, che per sostegno.»

Die Wandsäule darf bei gleicher Schaftdicke höher geführt werden als die alleinstehende Säule, weil die Mauer die Stützfunktion übernimmt. Die maximale Höhe der dorischen Dreiviertelsäule, die

<sup>41</sup> Serlio IV, fol. XX.

<sup>42</sup> Serlio IV, fol. LXV<sup>v</sup>.

Serlio mit 19 Modul angibt, ist mit der Länge der Wandvorlage im Zunfthaus, welche 18 Modul beträgt, vergleichbar.

Das Gebälk der Dorica, dessen Stärke einen Viertel der Säulenhöhe ausmacht, unterteilt der Theoretiker in den einfachen Architrav, den Triglyphenfries und ein vorkragendes Kranzgesims. Die drei Gebälkschichten verhalten sich zueinander wie 2:3:2. Dieser Aufbau kehrt im Zunfthaus maßgetreu wieder, weicht aber insofern davon ab, als der Architrav zweifach gestuft und der Fries glatt ist. Fehlen die Triglyphen im Gebälk des Zunfthauses, so erinnern doch die Stierschädelreliefs an die Grundform des dorischen Frieses. Denn das Bukranion erscheint in allen Architekturtraktaten als Metopenfigur des dorischen Gebälks. Der doppelleistige Architrav und der glatte Fries gehören sowohl bei Serlio als auch bei Blum zum toskanischen Gebälk. Während die Wand säule der Geltenzunft nach der Dorica in Serlios Elementarbuch gebildet ist, mischt sich im dazugehörigen Gebälk die dorische Proportionierung mit dem Schmuck der Toscana.

Die drei regelmäßigen Arkaden der Fassade sind exakt zweimal so hoch wie breit. Serlio und auch seine Nachfolger Blum und de Vries gaben für die Wahl der Bogenspannweite keine feste Regel. Der Baumeister war, wenn er die Traktate danach konsultierte, auf die Illustrationen angewiesen. Serlios Entwürfe zu venezianischen Villen, die das vierte Buch begleiten, bevorzugen Bogen, deren Weite etwa zwei Drittel der Höhe ausmacht (Abb. 3). Schlankere Öffnungen haben die im dritten Buch abgebildeten Bogenstellungen an römischen Theaterbauten. Die hohe Arkadenform legte Vignola in seiner 1562 erschienenen «Regola» fest, indem er sie der einfachen Verhältnisformel Scheitelhöhe gleich doppelte Spannweite unterwarf (Abb. 2, rechts). Der Rundbogen der Basler Fassade kommt, von der Ausmauerung abgesehen, der Vorlage Vignolas sehr nahe, die Maße stimmen genau überein.

Die Säulenbogenstellung in der beschriebenen Proportionierung vermochte den Wandstreifen zwischen dem Boden und den Staffelfenstern des Zunfthauses nicht ganz auszufüllen. Aus diesem Grunde wurden die ohnehin schon langen Säulen auf niedere Sockel gestellt, und deshalb ist der Architrav relativ weit vom Bogenscheitel abgerückt. Nun erklärt sich auch die Funktion der gedrungenen, vorkragenden Konsolsteine. Sie überbrücken den breiten Abstand zwischen Arkade und Gebälk, weshalb der Eindruck entsteht, daß sie die Archivolten gegen den Architrav hinaufziehen.

Der Korbbogen in der breiten Achse ist nicht etwa willkürlich, sondern in eindeutigen Maßverhältnissen gebildet. Die Spannweite



beträgt anderthalb Mal soviel wie jene der Rundbogen. Das Feld unterhalb der Lünette ist quadratisch.

Die Bildung der ionischen Pilaster hält sich wie diejenige der dorischen Säulen an die Grundform des Elementarbuches. Die Kapitelle sind einfach und ohne schöpferische Phantasie skulpiert. Im Gegensatz zu den Säulen und Pilastern sind die Gebälke jeweils etwas erfinderischer ausgestattet. Das leichte Beschlagwerk, das den ionischen Fries überzieht, ließ sich in keinem Säulenbuch finden. Obwohl ein nordischer Ornamenttyp der Spätrenaissance, tritt es in dieser klaren Prägung nicht in den niederländischen Säulenbüchern auf. Bei de Vries ist es mit Nägeln und Nieten versehen und täuscht einen massiven Eisenbeschlag vor. Die zierlichen, fein modellierten Masken, welche den ionischen Fries einteilen, haben Vignola und de Vries vorgebildet.

Die Ionica der «Geltenzunft» ist gegenüber der dorischen Ordnung um einen Viertel verkleinert. Dieser Abstufung der Geschöshöhen liegt eine Regel zugrunde, die Serlio mehrmals formuliert und Blum graphisch dargestellt hat:

«Il secondo ordine sia minor del primo la quarta parte, così l'architrave, fregio e cornice sia minor del primo la quarta parte minuto per ratta parte. Le finestre d'esso ordine sia la sua latitudine quanto quello di sotto con tutte le sue pilastrate. . . Il terzo et ultimo ordine sia minor del secondo la quarta parte. . .<sup>43</sup>.»

Die dritte Ordnung der «Gelten»-Fassade verhält sich jedoch zur zweiten nicht wie 3 : 4, sondern wie 9 : 10. Der Fassadenquerschnitt zeigt, daß das hohe dritte Geschöß vor allem ein Gebot der vorgegebenen Zimmerhöhen ist. Da diese im gotischen Hause alle ungefähr gleich niedrig sind, lassen sich die regelmäßig abnehmenden Säulenordnungen der Fassade nur mühsam mit der inneren Geschößteilung vereinbaren. Auch in diesem Fall zeigt sich das Gesetz Serlios dehnbar genug, um eine Abweichung von der Normalform zu tolerieren. Im gleichen Abschnitt, worin der Theoretiker die strikten Proportionsregeln für die fünf Säulengeschlechter zurücknimmt, um die Schaftstärke der «Tragleistung» anzupassen, räumt er auch für die Verhältnisformel aufeinandergestellter Säulenordnungen eine Ausnahme ein:

«Ma de la position de le colonne sopra colonne ci son diverse ragioni et autorità. . . la colonne diminuita la quarta parte di quella da basso, così in grossezza come in altezza. . . Ma gli antiqui Romani a la gran

<sup>43</sup> Serlio IV, fol. XXVIII<sup>v</sup>.

fabrica di Coliseo fecero la colonna Ionica, la Corinthia e la Composita tutta tre di una grossezza, e la Dorica sotto esse fecero solamente piu grossa circa la vigesima parte: e questo per mio avviso fecero con benissimo consiglio, percioche se tutte le colonne fussero minuite la quarta parte una sopra l'altra; quell'ultime di sopra sariano per la lunga distantia di-  
 vente a riguardanti molto picciole in quella cosi alta fabrica. . .<sup>42</sup>»

Die Geschosse sollen daher bei einem mittleren Gebäude nach der Verkleinerungsformel 4:3 gestapelt werden, bei hohen Bauten jedoch müssen die ersten drei Ordnungen etwa gleich, die oberste ein wenig erhöht sein.

Die «Geltenzunft» fällt nicht unter die Sonderformel für die Geschoßproportionierung hoher Bauten. Vermutlich diene die Ausnahmeregel dem Baumeister aber dennoch in willkommener Weise dazu, eine Unregelmäßigkeit zu legalisieren. Denn offensichtlich erhebt die «Gelten»-Fassade auch in der Stockwerkabfolge den Anspruch auf gesetzmäßige Proportionierung.

Die virtuvianischen, von Serlio vereinfachten Regeln zur Handhabung der «Ordnungen» wurden in den nordischen Säulenbüchern, die für den Basler Steinmetzen, von Serlio abgesehen, am leichtesten zugänglich waren, nicht oder nur in Einzelheiten der Ausschmückung verändert. Der korrekt aufgebaute Säulen- und Pilasterapparat an der «Geltenzunft» untermauert daher nur die These, daß der Erbauer aus der Architekturtheorie geschöpft hat. Welche von den damals veröffentlichten Werken Pate gestanden haben, bleibt offen. Aus Serlio sind die Proportionsregeln entnommen. Die Vorliebe für den Eierstab und die Perlschnur, die als Abschlußleisten zwischen die einzelnen Bauelemente gefügt sind, deutet auf Blums Säulenbuch hin.

Bessere Anhaltspunkte für die Bestimmung der konsultierten Werke geben die Beispiele, die meist in Form von Holzschnitten in die Theorie eingeflochten sind. Denn diese sind viel stärker als das Programm der fünf Säulenordnungen vom Stil des jeweiligen Verfassers gefärbt.

#### Motivvergleich zwischen der Fassade der «Geltenzunft» und den Illustrationen theoretischer Schriften

Serlio hat die Lehre von den antiken Bauformen mit Plänen von zeitgenössischen Gebäuden illustriert. Im vierten Buch schließen jeweils an die Behandlung einer Säulenordnung ein paar Entwürfe von venezianischen Villen an. Damit gab der Verfasser den Handwerkern und Künstlern, die das Werk benützten, nicht nur die

Grundlage zum Aufbau der Säulenordnungen in die Hand, sondern setzte ihnen gleichzeitig eine Auswahl von Anwendungsmöglichkeiten vor.

Die nordischen Imitatoren Serlios maßen der Abbildung noch größere Bedeutung zu. Blum baute seine systematische Instruktion anhand von Konstruktionsrissen auf und faßte die Erklärungen in schmalen Spalten zusammen. In der «Architectura» des de Vries gehen die in Kupfer gestochenen Abbildungen voraus und die Erläuterungen folgen in einem kurzen Textteil am Schluß des Buches. Ducerceau nahm in seinem 1599 publizierten «Opus» die Lehre von den Säulenordnungen gar nicht auf, sondern bot eine Auswahl von Hotels und Schlössern an.

Zum Vergleich der «Gelten»-Fassade mit den Vorlagebüchern drängt sich als erster Gegenstand die regelmäßige, engmaschige Superposition der «Ordnungen» auf. Den einfachen und naheliegenden Aufbau der Säulenordnungen hat bezeichnenderweise nur der italienische Theoretiker verwendet. De Vries bevorzugt dekorativ durchbrochene Systeme (Abb. 5, unten). Die «Conterfacturen etlich alter schöner Gebäuen» von Rudolf Wyßenbach, die das Säulenbuch Blums ergänzen, ziehen wuchtige, vollplastische Säulenstellungen vor.

Serlio benützt die geschoßweise gestapelten «Ordnungen» mehrmals. Sie treten an einer niederen Villa auf, einem Typ, der im «Quarto Libro» in verschiedenen Variationen vorkommt (Abb. 3). Zwei einfache Säulenordnungen sind bei ihm in gleichmäßigem Rhythmus auf die Wand gelegt.

An der Schauwand der «Geltenzunft» kehrt das Gliederungsmittel – wenigstens im linken Fassadenteil – in schlichtem strengem Aufbau wieder und ist zu einem dreistufigen System erweitert (Abb. 1, unten). Die Art, wie in der Vorlage die offenen Loggien auf das Gebälk der untenstehenden Ordnung aufgebaut sind, hat im Zunfthaus eine allerdings mißverständene Entsprechung. Die hier als Fensterpfosten verwendeten Loggiensäulchen stehen ebenfalls unmittelbar auf dem Kranzgesims des Erdgeschosses. Die Fensterbrüstung, welche sinngemäß zwischen das Gebälk – seiner ursprünglichen Bedeutung nach die Stirnseite des Zwischenbodens – und die Fenster eingeschoben ist, fehlt hier.

Die Säulenbogenstellung im Untergeschoß der «Geltenzunft» ist in Serlios einstöckigen Villen mehrfach vorgegeben (Abb. 3). Allerdings erfüllt sie in der Vorlage einen anderen Zweck. Sie dient als Loggia, welche den Blick auf die zurückgesetzte Hauswand freigibt. Oft sitzt über den Eingängen in der Rückwand der Laube ein Okulus als Oberlicht. Das Motiv fand sich einst auch im Erd-

geschoß des Zunfthauses, nämlich als Auge in der Lünette, die das Bogenfeld ausfüllte.

Diese Motivparallelen sind auffallend, lassen aber für sich allein noch keinen Schluß zu, da sie in zu allgemeiner Form auftreten. Spezifischere Formentlehnungen sind an den Stockwerken der «Geltenzunft» zu finden.

Eine besonders eigenwillige Formulierung gab der Baumeister dem Staffelfenster, das er aus Bestandteilen der ionischen Pilasterordnung aufbaute. Das Motiv hat in dieser speziellen Form weder einen Vorgänger noch eine Nachfolge. Stellt man dem Staffelfenster jedoch das Palladiomotiv (auch «Serliana») einer venezianischen Villa Serlios gegenüber (Abb. 1 rechts und 3 links), so zeigt sich, daß eine ähnliche Grundstruktur die beiden Fensterformen verbindet. Die weiten Öffnungen sind durch ionische Säulchen dreigeteilt und in einen Rahmen, der aus Säulen oder Pilastern und Gebälken besteht, eingebaut. Die oberen Eckfelder sind durch Kämpfergesimse vom Fenster getrennt und schwach vertieft.

Im Text zur zweistöckigen Loggienvilla gibt der Verfasser eine genaue Anleitung zum Bau der Serliana. Die Halbsäulen, welche die Öffnungen beidseitig begrenzen, geben das Grundmaß der Konstruktion an. Die Loggiensäulchen sind um einen Drittel dünner und kürzer und derart in das übergreifende Gerüst der ionischen Ordnung gestellt, daß das mittlere Bogenfenster doppelt so breit wird wie die seitlichen Fensterbahnen. Beidseits des Bogens sind Okuli eingelassen.

«... con quelli occhi da i lati de li archi; la faccia sara luminosissima, e servara il decoro<sup>44</sup>.»

Die konkrete Bauaufgabe nun, die der Meister der «Geltenzunft» zu lösen hatte, bestand darin, die gotischen Staffelfenster in die Formensprache der ionischen Pilasterordnung umzusetzen. Dabei ließ er sich vermutlich von der klaren praktischen Instruktion und der Vorlage Serlios anleiten. Bezeichnenderweise ersetzte der Basler Baumeister die rundplastischen Säulchen durch rechteckige Stützen, die sich besser zwischen die flächig aufgesetzten Pilaster einordnen. Die Proportionierung stimmt insofern überein, als die Fenstersäulchen exakt im vorgeschriebenen Maß von einem Drittel gegenüber den Pilastern verkürzt sind, so daß die Sturzbalken, welche dem Kämpfergesims der Serliana entsprechen, auf zwei Dritteln der Höhe des Wandfeldes liegen. Die drei Fensterbahnen sind

<sup>44</sup> Serlio IV, fol. XXXIV.



gemäß der traditionellen Form der Staffelfenster gleich breit. Auf Bogen und Okuli mußte der Künstler schon deshalb verzichten, weil bei der gewählten Proportionierung der ionischen Ordnung die Stubendecke zu tief liegt. Mehr noch als die praktische Gegebenheit verbietet aber die bewußte Anlehnung an die gotischen Fenstertypen jene Zierden. Auch der Mittelstab der Serliana im vierten Joch ist ein Zugeständnis an die Tradition; er nimmt die Form des vierteiligen Staffelfensters auf. Während das Palladiomotiv in der Vorlage sinnvoll mit der übergreifenden Ordnung korrespondiert, treten die Säulen und Bogen des vierteiligen Zunftausfensters als Schmuckformen auf, die nicht als Einheit in das Interkolumnium integriert sind. Auch die rundbogigen Blendnischen, die anstelle der Okuli die Eckfelder über den Staffelfenstern zieren, oder die Schlußsteine, die als Überbleibsel von den Fensterbögen aus der Vorlage übernommen wurden, sind aus dem Zusammenhang gelöst und als schmückendes Beiwerk eingesetzt.

Wenn die Serliana an der Loggienvilla dem Gliederungsapparat in einheitlicherer Form eingebunden ist als die Staffelfenster der Pilasterordnung, so widerspricht das nicht einer Abhängigkeit der «Gelten»-Fassade von den Entwürfen Serlios, sondern weist im Gegenteil auf ein in eklektischer Weise übernommenes Vorbild hin. Diese Verknüpfung ist um so glaubhafter, als auch die Superposition der «Ordnungen» und die Bogenstellung im Erdgeschoß der «Geltenzunft» von Serlio entlehnt zu sein scheinen.

Es ist wohl kein reiner Zufall, daß sich der Basler Künstler gerade an Serlios Inventionen orientierte. Denn erstens war das theoretische Werk des Bologneser Architekten im Norden verbreitet. Der Grund dafür lag nicht nur darin, daß die «Regole» erstmals die Säulenordnungen in der Form eines Lehrbuches zusammenfaßten, sondern auch darin, daß dieses mit brauchbaren Mustern bereichert war. Zweitens kamen die Beispiele, die der «Architettura» in Form von venezianischen Villen und Palästen beigelegt sind, dem nordischen Baumeister in ganz besonderer Weise entgegen. In Venedig fehlte ja, wie nördlich der Alpen, die römisch-antike Tradition, welche die Voraussetzung bildete für eine Renaissance im ursprünglichen Sinne des Wortes<sup>45</sup>. Im Veneto des frühen Cinquecento und etwas verspätet und weniger konsequent auch in Mitteleuropa traten die antikischen Formen zuerst

<sup>45</sup> E. Forssman, Palladios Lehrgebäude, Stockholm 1965, S. 134 und 135: «Venedig selbst hatte keine antike Tradition, und das antike Erbe war hier, ähnlich wie nördlich der Alpen, eigentlich fremd und dazu prädestiniert, in literarischer Form aufzutreten.»

als äußerlicher Schmuck auf und wurden auf eine in gotischer Weise stark durchbrochene Wand appliziert. Serlio paßte sich der venezianischen Tradition an.

«In questa nobilissima città di Venetia si usa di fabricare in modo molto differente da quello di tutte l'altre d'Italia . . . i lumi de le habitationi sariano maggiori . . . dico que queste facciate si possono anchor far copiose di lumi, osservando il fabricare antico nel modo qui dimostrato<sup>44</sup>.»

Diese Sätze leiten die Beschreibung des Palladiomotivs ein, die mit dem Holzschnitt einer zweigeschossigen Loggienvilla illustriert ist (Abb. 3, links). Serlio suchte, wie später der Meister der «Geltenzunft», eine Lösung, die ein weites Fenster mit der Säulenornamentik vereinen sollte. Er fand sie in der Serliana, einem Motiv der Spätantike, das in der Frührenaissance aufgegriffen worden ist<sup>46</sup> und in Venedig Fuß faßte. In Basel war jedoch im Zeitpunkt des Zunfthausumbaues der Boden noch nicht vorbereitet für die Aufnahme einer derart «modernen» Formulierung. Man wandelte die Serliana entsprechend ab. Erst im «Spießhof», dem zweiten Beispiel der Basler Renaissancearchitektur, tritt das Palladiomotiv in reiner Form auf.

Ein zweites seltenes Motiv der Zunftfassade, das vermutlich Serlios Villenentwürfen entnommen ist, stellt eine Variante des Palladiomotivs dar, nämlich diejenige mit den gevierten Eckfeldern in der breiten Fensterachse. Als Vorlage könnte der Entwurf zu einem vierstöckigen Palast im sechsten Kapitel des «Quarto Libro» gedient haben (vgl. Abb. 4). Die Serliana im Mittelrisalit des zweiten Stockes hat gevierte Eckfelder beidseits des Fensterbogens. Wie diejenigen der «Gelten»-Fassade liegen sie in einer tieferen Reliefschicht als die Bogenzwikel, sind aber geöffnet. Noch ein zweites Ziermotiv verbindet das Zunfthaus mit diesem Entwurf, nämlich die Volutenbekrönung der Fenster. Die S-förmig gerollten Bänder kommen auf zahlreichen Holzschnitten der «Regole» vor (Abb. 4) und sind dort häufig zu Paaren zusammengeheftet. Sie erklären die Bandrollen, die auf den gestaffelten Fensterbalken im Hauptgeschoß des Zunfthauses liegen.

Wie aus den angeführten Motivvergleichen hervorgeht, besteht zwischen den Illustrationen zu Serlios Lehr- und Musterbuch und der «Geltenzunft» ein direkter Zusammenhang. Die aus der zeitgenössischen Baukunst des Alpenrandes und Süddeutschlands nicht erklärbaren Formen der regelmäßigen, engmaschigen Superposition der «Ordnungen», der dreiteiligen Fenster und einiger Orna-

<sup>46</sup> Vgl. E. Forssman, op. cit. in Anm. 45, S. 21f.

mente setzen Serlios Entwürfe zu venezianischen Villen voraus. Die Motive wurden aber mit charakteristischen Änderungen übernommen.

### Stilvergleich zwischen der «Geltenzunft» und den Villenentwürfen Serlios.

Die Kriterien der Komposition und des Verhältnisses von Säule und Wand eignen sich am besten für den Stilvergleich zwischen Vorbild und Nachbildung. Der Aufbau der «Gelten»-Fassade ist, wie oben beschrieben, durch ein regelmäßiges Gerüst von Säulen- und Pilasterordnungen bestimmt. In jede Masche des Rasters ist eine bunte Einzelkomposition, welche sich jeweils um ein Fenster anlagert, eingebettet.

Die additive Fassadenkomposition konnte der Basler Baumeister Serlios Entwürfen entnehmen. In der Wand der einstöckigen Villa beispielsweise, die schon zum motivischen Vergleich herangezogen wurde (Abb. 3), sind zwei Reihen von gleichartigen Feldern aneinandergekettet. Für das Gefüge, das aus der Wiederholung einer Achse besteht, ist auch die Darstellung kennzeichnend. Serlio zeichnet nämlich im Abkürzungsverfahren nur eine ganze und zwei angeschnittene Achsen. Indem der Künstler auf den Gesamtplan verzichtet und sich auf einen Ausschnitt beschränkt, zeigt er, daß es ihm auf die Einzelkomposition ankommt. Auf die Beziehung des Wandfeldes zum Ganzen legt er wenig Wert; deshalb überläßt er es dem «*giudizioso architetto*», die Bestandteile zu ergänzen.

Auch im zweiten Fassadentyp, den Serlio vorstellt, bedient er sich eines additiven Kompositionsprinzips (Abb. 4). Zu dieser Gruppe gehören einige mehrstöckige Paläste, die im Gegensatz zu den zweigeschossigen Gebäuden in ihrer ganzen Front abgebildet sind. Auf den hochrechteckigen Wänden wechseln farbig inkrustierte Felder mit Fensteröffnungen. An einem Beispiel mit rustiziertem Sockel zeichnet ein flacher Risalit die Fassadenmitte aus. Trotz des vortretenden Mittelteils sind die seitlichen Fensterachsen nicht untergeordnet, sondern als selbständige Elemente hinzugefügt.

Die gleichgewichtige Reihung mehrerer Teile durchzieht als wichtiges Aufbauprinzip alle Fassadendarstellungen des «*Quarto Libro*» Serlios und bestimmt auch die Schauseite des Zunfthauses. Während Serlio die Wandfelder innerhalb einer Fensterachse aufeinander abstimmt, zerfallen diese in der «Geltenzunft» in drei Geschosse. Die locker verknüpfte Anlage, die verglichen mit den

straff organisierten und kraftvoll modellierten Fassaden der zeitgenössischen italienischen Paläste rückständig wirkt, erhärtet die These, daß der italienische Einfluß auf die «Gelten»-Fassade nicht direkt, sondern über den Umweg der von der Frührenaissance ausgehenden Villenentwürfe vermittelt wurde.

Der Schmuckapparat der Fassade haftet, wie oben beschrieben, an der Wandoberfläche ohne in die Mauer hineinzugreifen und diese als Körper durchzubilden. In ähnlich dekorativer Weise verkleidet Serlio die Wände seiner Villen. Der Wandschmuck ist als buntes Muster verstanden, das nicht der Vorstellung eines körperhaften Mauergefüges unterworfen ist. Fenster, Blendnischen und Säulen, obwohl verschiedener Funktion und Struktur, sind als Kompositionselemente maßgeblich nach ihrer Umrißqualität, d. h. nach ihrer Verwendbarkeit als Zierform ausgewählt. Sie dienen, wie Serlio es einfacher ausdrückt, «per decoro».

Die Anpassung an das Ornamenthafte kennzeichnet auch die Bildung der Säulenordnungen, insbesondere das Verhältnis von architektonischem Apparat und Wand. In der Einleitung zum «Quarto Libro» faßt Serlio den Inhalt seiner Ausführungen in einem Satz zusammen:

«Nel quarto, que è questo si tratterà de le cinque maniere de l'edificare, e de gli ornamenti suoi: Thoscano, Dorico, Ionico, Corinthio, e Composito<sup>47</sup>.»

Der Autor bezeichnet hier die Säulen ausdrücklich als die Ornamente der fünf Bauarten, d. h. sie haben zierende und charakterisierende Aufgabe. Der Theoretiker hat aber als Anwalt der antiken Architektur in seiner Zeit auch die ursprüngliche Funktion der Säule als Stütze erkannt und in seinem Werk insofern berücksichtigt, als er die Schaftstärke nach der Tragleistung abstimmt. Diese kleine, im gedanklichen Zusammenhang der Lehre folgenlose Regel bleibt jedoch der einzige Hinweis darauf, daß der Autor die Säulen als tatsächliche oder optische Stützkörper ernst nimmt. Denn in seinen Entwürfen vertritt er einen Stil der Oberflächendekoration, worin die Säule als nobelstes Element auftritt und ein gliederndes Gerüst aufbaut, dabei aber an die Wandfläche gebunden ist und nicht als tragender Körper hervortritt.

Die Verwendung der Säule als Schmuck- und Repräsentationselement kennzeichnet auch die Basler Fassade. In noch vermehrtem Maße als der italienische bindet der nordische Baumeister die Säulenordnungen an die Fläche, indem er in den Stockwerken kanne-

<sup>47</sup> Serlio IV, fol. III.



lierte Pilaster einsetzt anstelle der Halbsäulen. Es ist in zweierlei Hinsicht charakteristisch, daß der Basler Architekt die Vorlage noch flächiger ausdeutete als sie Serlio verstand: Für die gotische Auffassung der Wand einerseits, für die Art der italienischen Beeinflussung andererseits. Ein architektonisches Vorbild hätte eine Auseinandersetzung mit der plastischen Form der Wandsäulen gefordert. Die graphische Vorlage kam dem in der Gotik beheimateten Basler Meister entgegen, indem sie ihm erlaubte, die Wand als zeichnerisch gemusterte, flächig geschichtete Folie zu deuten. Einen Ansatz zu plastischer Modellierung macht nur die Säulenordnung im Erdgeschoß des Zunfthauses.

Zweifellos hat Serlio und auch der italienische Architekt des Cinquecento, der die «Regole» konsultierte, diese anders interpretiert als sein nordischer Kollege. Der Italiener betrachtete die Entwürfe aus der Vorstellung von Renaissancepalästen heraus und verstand die Modellierung der Wand aus der Vorlage zu lesen. Dies wird klar, wenn man den Entwurf mit einem venezianischen Palast konfrontiert, z. B. mit dem Palazzo Manin, den Jacopo Sansovino 1523 erbaute<sup>48</sup>. Die dünnen Säulen und die verkröpften Balustraden machen die Wand reliefplastisch. Der Wechsel zwischen verschiedenen Ebenen überspielt die Kontraste zwischen Wand, Fenster und Säule, die in den Entwürfen hart und unvermittelt aufeinanderprallen.

Dem Basler Baumeister dagegen fehlte das Erlebnis italienischer Palastbauten. Der zeichnerische, an der Fläche klebende Schmuckapparat der «Gelten»-Fassade ist aus der Interpretation der Graphik, die einseitig das bunte, scharf umrissene Oberflächenmuster hervorhebt, zu verstehen.

Eine zweite Eigenschaft des italienischen Palastes, die den Entwürfen Serlios und dem Basler Zunfthaus mangelt, ist die monumentale Wirkung. Auch diese Vorstellung trug der italienische Künstler aus seiner Erfahrung an die Vorlage heran. Dem nordischen Baumeister fehlte jedoch diese Voraussetzung. Er hat die Pilaster derart zierlich und zerbrechlich geschnitten, wie es ein an italienischer – auch an venezianischer – Cinquecento-Architektur gebildetes Auge kaum gebilligt hätte. So bestätigt und präzisiert der Vergleich der Graphik mit dem Palast den Weg des venezianischen Einflusses, den schon A. Reinle postuliert hat<sup>49</sup>. Die Anregung geht nicht von einem gebauten, sondern von einem abgebildeten venezianischen Palast aus.

<sup>48</sup> G. Chierici, *Il Palazzo italiano*, 2. Teil, Milano 1954, S. 280.

<sup>49</sup> KGS III, S. 30 und 32.

Die bisher erreichten Ergebnisse der Stilanalyse können in folgenden vier Punkten zusammengefaßt werden:

1. Drei geschoßweise gestapelte Säulen- und Pilasterordnungen gliedern die Schauwand. Der regelhafte Fassadenbau läßt sich nicht aus Vorbildern der weiteren Umgebung, wohl aber aus den vitruvianischen Architekturlehrbüchern herleiten.
2. Die proportionale und formale Durchbildung der «Ordnungen» ist im Rahmen der von den Architekturtraktaten vertretenen Normen korrekt.
3. Einige Motive und Stilkriterien sind aus der Vorbildlichkeit der illustrierten «Regole» Serlios zu erklären. Die kleinteilige Superposition der Säulenordnungen, die sich im Erdgeschoß um jede Arkade, in den Stockwerken um die einzelnen Fenster legt, ist in Serlios zweistöckigen Villen vorgebildet. Auch die Art, wie sich das Staffelfenster in den gliedernden Rahmen einpaßt, ist bei Serlio vorbereitet.
4. Die «ordines» sind sowohl in der graphischen Vorlage wie im Basler Bauwerk als rhythmische Dekoration auf die Wand gelegt. Das Gesicht des Gebäudes wird jedoch nicht allein durch den Säulenapparat geprägt, sondern noch mehr durch das bunte Oberflächenmuster, das die Fassade überzieht.

Bisher wurde vor allem Serlios Lehr- und Musterbuch zu Vergleichen mit der «Gelten»-Fassade herangezogen. Nun sollen von den illustrierten Architekturtraktaten des 16. Jahrhunderts drei weitere dem Basler Bauwerk gegenübergestellt werden, teils um früher postulierten Zusammenhängen nachzugehen, teils um die geographisch-stilistische Lage der «Geltenzunft» noch schärfer zu umreißen.

#### Die «Geltenzunft» im Vergleich mit Ducerceau, de Vries, Palladio.

Das Zunfthaus wurde mehrmals mit dem französischen Architekturzeichner *Jacques Androuet Ducerceau* in Zusammenhang gebracht<sup>50</sup>. Sein 1559 publiziertes «*De architectura Iacobi Androvetii du Cerceau Opus*» bietet eine Auswahl von sorgfältig gestochenen, in Ansicht und Grundriß ausgeführten Hôtels und Schlössern (Abb. 5, oben).

<sup>50</sup> F. Weiß-Baß, op. cit. in Anm. 4, S. 199.

Das Basler Zunfthaus ist mit dem Baustil von Ducerceau in der starken Durchfensterung verbunden, einer Erscheinung, die aus der gemeinsamen gotischen Tradition des Fensterhauses erklärbar ist. In Ducerceaus Wandgestaltung haben die Fenster jedoch mehr bildnerisches Gewicht als in der «Gelten»-Fassade. Die Öffnungen sind in der Regel schmal und hoch. Sie liegen in einer erhöhten, mit den Fensterbrüstungen verkröpften Reliefbahn, welche die Vertikalgliederung der Wand häufig allein bestreitet. Die Säule ist sparsam verwendet und tritt, da ihr eine soziale Bedeutung beigemessen wird, nur an reichen Bauwerken auf. Auch die Arkade ist dem Schloß vorbehalten, wo sie als Galerie oder als Eingangshalle im Hof vorkommt.

Die Basler Architektur der Spätrenaissance weist zwar ähnliche Formulierungen auf wie die Stiche von Ducerceau. Aber es besteht offenbar kein direktes Abhängigkeitsverhältnis, sondern eine Parallelität von zwei selbständigen Stilbildungen, wozu der Anstoß vom gleichen Architektur-Theoretiker, Serlio, ausging.

Der Basler Baumeister übernahm aus Serlio das, was den breitesten Raum einnimmt, nämlich das System der Säulenordnungen. Die gewissenhafte Anwendung der «Regole» verbindet sich mit der nordischen Zierfreude, woraus die eigenartige Mischung aus schemagerechtem Gliederungsapparat und vierteilig zusammengesetzter Ornamentik erwächst. Ducerceau hingegen greift andere Elemente der italienischen Renaissance auf, indem er eine klar sichtbare Trennung des Hauses in Geschosse durchführt und die Wand in Reliefbahnen schichtet, die Gebäudeteile symmetrisch anordnet und in ausgewogene Verhältnisse zueinander bringt. Des Franzosen differenziertes Abwägen von leerer Wandfläche gegen Fensterbahn, der zurückhaltend aufgesetzte Reliefschmuck und die raffiniert einfachen, geschmackvollen Kompositionen zeugen vom hohen Niveau der französischen Hofgesellschaft, an die sich das Musterbuch richtet. Gleichzeitig beweist der Stil Ducerceaus eine Fähigkeit, die Renaissancetendenzen bewußt aufzunehmen und sie, ohne nachzuahmen, in die heimische Tradition einzuführen. Im Vergleich mit der Sicherheit, mit welcher der französische Architekt die neuen Kunstmittel handhabt, erscheint die Dekoration der Basler Fassade eklektisch-nachahmend.

Diese Charakterisierung der «Geltenzunft» könnte vielleicht dazu verleiten, die maßgebenden Vorbilder für die Basler Variante der Spätrenaissance in den nordischen Theorien zu suchen. Die Fassadenentwürfe aus der «Architectura» des *Jan Fredeman de Vries* (Abb. 5, unten) legen dar, daß ein verwandter Wille zu kleinteiligem phantasievолlem Zierat am Werk ist. Die mit dem Gebälk ver-

kröpften Konsolen und das Beschlagwerk des ionischen Frieses verbinden die «Gelten»-Fassade mit den Zierformen des Niederländers. Die Verwandtschaft beschränkt sich jedoch auf diese Einzelmotive.

In der Basler Fassade ist die Ornamentik auf die Wandfläche innerhalb der regelmäßig aufgebauten Pilasterordnung beschränkt. In den Fassadenentwürfen von de Vries greift die Dekoration jedoch auf die «Ordnungen» über, indem zwischen Säulen und Gebälk Konsolen eingeführt sind oder indem Nischen die Säulen ersetzen. Teilweise werden sogar die architektonischen Glieder der Postamente und Schäfte mit Beschlagwerk überzogen.

De Vries legt eine dritte Serlio-Interpretation vor, die sich im Gegensatz zur Hofkunst Frankreichs an ein bürgerliches Publikum wendet. Er faßt die Säulenordnungen zwar als die Hauptsache der Fassadenarchitektur auf, hält sich aber nicht, wie der Basler Baumeister, an deren regelmäßigen Aufbau, sondern durchsetzt sie mit Zierwerk.

Reinle sah eine Beziehung zwischen dem Stil *Palladios* und der Basler Spätrenaissance<sup>51</sup>. «I Quattro Libri dell'Architettura di Andrea Palladio» sind 1570 erschienen und könnten also den Umbau der «Geltenzunft», der erst 1578 beendet war, beeinflußt haben.

Palladios Muster und Entwürfe, die in äußerst präzisen Holzschnitten wiedergegeben sind, haben jedoch einen durchaus anderen Charakter als die «Geltenzunft» (Abb. 6). Nicht bunte Wanddekorationen, sondern ausgewogene architektonische Gefüge organisieren die Fassaden des Vicentiner Architekten. Jede Verkröpfung, ja jeder einzelne Quader hat eine klar ersichtliche Funktion und ist unverrückbar an seinem Platz. Das Hauptthema von Palladios reifen Bauten und Entwürfen ist die Vorstellung vom Tragen und Lasten der Bauelemente. Ganz im Gegenteil zum Baumeister der «Geltenzunft» setzt Palladio die nackte Mauerfläche gegen das Relief der Säulen und Gebälke.

Die differenzierte Architektursprache Palladios verzichtet weitgehend auf schmückendes Beiwerk. Darin hebt sie sich sowohl von der dekorativen Fassade des Zunftgebäudes als auch von den Vorlagen Serlios ab. Während Palladio die antike Baukunst in ihrem Wesen nachzuvollziehen suchte, betrachtete Serlio deren äußere Schmuckformen als die Hauptsache. Palladios Architektur begann erst im 17. Jahrhundert auf Mittel- und Nordeuropa zu wirken.

<sup>51</sup> KGS III, S. 32.



*Der Baumeister*

Ohne die Vermutung näher zu begründen, nennen A. Reinle und L. Mojon den Basler Steinmetzen *Daniel Heintz* als möglichen Architekten des Zunfthauses Zu Weinleuten<sup>52</sup>. Für die postulierte Urheberschaft sprechen mehrere Gründe.

Aus den vorausgehenden stilistischen Untersuchungen ergibt sich, daß der Meister, der die «Geltenzunft» umbaute, mit der einheimischen Tradition vertraut war. Er übersprang zwar unter dem Einfluß der vitruvianischen Lehre mehrere Stufen der zähflüssigen Stilentwicklung des Bürgerhauses, löste sich aber nicht ganz davon. Der Baustil zwingt also nicht dazu, die Fassade einem fremden Architekten zuzuschreiben, was aus dem Eindruck der heutigen baulichen Isolierung des Zunfthauses heraus unternommen wurde<sup>53</sup>. Die Ordnungen, die im 16. Jahrhundert das Basler Handwerk schützten, bestätigen den stilistischen Befund. Der strenge Zunftzwang verbot nämlich einem Meister, wenn er nicht Bürger und nicht zünftig war, in der Stadt zu arbeiten<sup>54</sup>.

Unter den Steinmetzen, die im späteren 16. Jahrhundert in Basel ansässig waren, tritt Daniel Heintz als der bedeutendste hervor. Um seine Person scharen sich einige Daten und Werke, die ihn als einen für die «Geltenzunft» in Frage kommenden Meister qualifizieren<sup>55</sup>. 1560 kaufte sich der Prismeller Steinmetz in die Basler Spinnwetternzunft ein. Offenbar hat er sich in seinen ersten Arbeiten bewährt, denn als drei Jahre nach seinem Zunfteintritt die Steinmetztagung in Straßburg einberufen wurde, nahm er als einer der Basler Vertreter daran teil. 1571 bewarb er sich mit Erfolg um die große Arbeit der Münsterwölbung in Bern. In den Werken, die er zur Zufriedenheit des Berner Rates ausführte, bewies Heintz, daß er die Baukunst der Spätgotik, insbesondere die Wölbetechnik beherrschte, daß er aber auch die Säulenordnungen zu handhaben wußte.

1574 errichtete Heintz einen Renaissance-Lettner vor dem Chor des Berner Münsters. Dieser wurde im 19. Jahrhundert abgetragen.

<sup>52</sup> KGS III, S. 30 und 51, und L. Mojon, Kdm. BE IV, Basel 1960, S. 217, Anm. 1.

<sup>53</sup> F. Weiß-Baß, op. cit. in Anm. 4, S. 199.

<sup>54</sup> P. Koelner, Geschichte der Spinnwetternzunft zu Basel, Basel 1931, S. 4ff.

<sup>55</sup> A. Zesiger, Daniel Heintz, der Münsterbaumeister und Bildhauer, in: Blätter für bernische Geschichte XV, 1919, S. 31; P. Koelner, op. cit. in Anm. 54, S. 142; R. Riggensbach, Ulrich Ruffiner von Prismell und die Bauten der Schinerzeit im Wallis, Brig 1952, S. 4, 5; L. Mojon, Kdm. BE IV, Basel 1960, S. 46–49.

Er ist nurmehr in einer Photographie, einem Grundriß und einer gezeichneten Seitenansicht überliefert<sup>56</sup>. Heintz wählte für den Lettner, der die ganze Breite des Mittelschiffes durchmaß, eine fünf bogige Anlage. Sechs glatte ionische Säulen trugen zierliche Bögen, die sich von Kapitell zu Kapitell schwangen. Die Ecken des Lettners bildeten kannelierte korinthische Säulen, auf deren Kapitellen die Gebälkenden auflagen. Obwohl die Corinthia normalerweise das schwächere, in der Superposition der «Ordnungen» kleinere Geschlecht verkörpert, überragte sie hier die ionischen Säulen. Das Gebälk setzte sich aus einem dreistufigen Architrav und einem Ornamentfries zusammen. Ein Geländer aus zierlichen Balustern schloß die Front des Lettners ab.

Die strenge Ordnung der Säulenstellung und das regelmäßig wiederkehrende Grundmaß eines Joches sind Merkmale, die uns auch von der Geltenzunft bekannt sind. Daß im Lettner eine zierliche Säulenarkade angewendet wurde, in der «Geltenzunft» aber eine Säulenbogenstellung, ist z. T. mit der unterschiedlichen Bauaufgabe zu erklären. Abgesehen von diesem Unterschied zeigt der Vergleich zwischen beiden Architekturen mehrere gemeinsame Formulierungen.

Die Dreiviertelsäule der «Geltenzunft» und die Ionica des Berner Lettners sind beide durch eine schlanke, leicht geschwellte Form gekennzeichnet. Die profilierten Rollkonsolen, welche das ionische Gebälk der «Geltenzunft» stützen, treten in der gleichen Form und Funktion in der Berner Architektur auf. Sowohl der ionische Fries der «Gelten» wie auch der korinthische des Lettners sind von Ornamentreliefs überzogen und von plastisch aufgesetzten Köpfchen gegliedert.

Im allgemeinen hält sich die Gestaltung des Berner Lettners in den von der vitruvianischen Lehre gesteckten Grenzen. Mit einigen Formulierungen übertritt er jedoch diese Konvention und zeigt damit, daß die klassische Säulensprache dem Variationsbedürfnis des Baumeisters nicht genügte. Die eingeschossige Anlage ist z. B. nicht mit einer einheitlichen Säulenordnung gebildet, sondern eine eckständige Corinthia begleitet die ionischen Arkadensäulen.

Die Charakterisierung des Berner Lettners trifft weitgehend auch für die «Geltenzunft» zu. Was schon Reinle und Mojon feststellten, daß nämlich Daniel Heintz als einziger der bisher bekannten Basler Steinmetze für den fortschrittlichen, qualitativ bedeutenden Bau

<sup>56</sup> L. Mojon, Kdm. BE IV, Basel 1960, S. 118, Abb. 104, 105, und S. 53, Abb. 34.

in Frage kommt, scheint richtig zu sein. Dafür sprechen nicht nur die stilistische Verwandtschaft der genannten Werke, sondern auch die biographischen Daten des Meisters.

Daniel Heintz kehrte 1575 von Bern nach Basel zurück und blieb hier bis 1591. In diesem Zeitraum schuf er das Treppengehäuse im Vorraum des Regierungsratssaales im Rathaus. Die 1581 entstandene kleine Prunkarchitektur ist mit spätgotischem Maßwerk überzogen<sup>57</sup>. Eine äußerst fein modellierte Justitia, die in ihrem zierlichen gelängten Körper und der graziösen Drehbewegung an manieristische Kabinettplastiken erinnert, beweist die außerordentlich vielseitige Begabung des Meisters einerseits und seine weitreichenden technischen Kenntnisse andererseits. Die differenziert modellierten Relieffiguren an der «Geltenzunft» könnten durchaus von derselben Hand stammen. Ausgeschlossen scheint jedoch, daß die etwas gröberen Hermenfiguren<sup>58</sup> im Zunftsaal von Daniel Heintz geschaffen sind.

Aus der zweiten Basler Zeit des Meisters sind keine weiteren Werke nachgewiesen. Es ist deshalb vom zeitlichen Ablauf her möglich, daß der Architekt zwischen 1575 und 1578 den Zunfthausumbau geleitet hat.

Nun ist das Meisterzeichen des Daniel Heintz, das wir von den Berner Arbeiten kennen<sup>59</sup>, ein anderes als die Steinmetzmarke, die am jetzigen Eingangstor des Zunfthauses eingeritzt ist.



Möglicherweise ist dies die Marke eines für Heintz arbeitenden Gesellen. Es sind ja häufig mehrere Zeichen an einem Bauwerk, sogar an einem einzigen Portal zu finden, die sicherlich nicht den Architekten, sondern seine Arbeiter bezeichnen. Doch wenn dies zutrifft, dann fragt sich, warum der Meister seine Marke nicht auf die Fassade gesetzt hat, wo er doch die Werke, die er in Bern schuf,

<sup>57</sup> C. H. Baer/F. Maurer, Kdm. BS I, Basel 1932/1971, S. 441–445, Abb. 331 bis 333, Tafel 28.

<sup>58</sup> Die Karyatiden sind zwischen den Staffelfenstern der Zunfstube angebracht. Sie stellen eine weibliche Figur in nicht eindeutiger Kleidung und einen bärtigen, geharnischten Mann, der eine Kanne und einen Becher in den Händen hält, dar.

<sup>59</sup> L. Mojon, Kdm. BE IV, Basel 1960, S. 44, 45, Abb. 25, 27, und S. 33, Abb. 17.

ausführlich mit Initialen, Zeichen und Datum anscrieb. Eine Möglichkeit wäre diese, daß Heintz den Entwurf zeichnete und an der Ausführung gehindert wurde.

Solange kein Hinweis aus den Akten Heintz als Meister der «Gelten»-Fassade bestätigt und das Steinmetzzeichen am Zunfthaus nicht zugewiesen werden kann, ist die Frage nach dem Erbauer nicht endgültig gelöst. Es sei jedoch abschließend festgestellt, daß der Baustil und der Zeitpunkt der Entstehung nachdrücklich auf Daniel Heintz hinweisen.

In Basel bestehen drei Renaissancebauten, die gesetzmäßig durchgebildete «Ordnungen» aufweisen. Die erste ist das Portal des Schützenhauses von 1561<sup>60</sup>. Der weite Torbogen ist von einer dorischen Pilasterordnung eingefast, deren Glieder sich spröde und kantig auf die Wand legen. Die schmalen kannelierten Pilaster tragen einen einfachen Architrav, worüber sich ein Triglyphenfries mit Bukranien- und Rosettenmetopen legt. Ein flacher Giebel rundet die harmonische Komposition ab. Noch strenger als in den «Ordnungen» des jüngeren Zunfthauses sind hier die Normen der Architekturtraktate befolgt.

Die «Gelten»-Fassade, die etwa fünfzehn Jahre später entstand, weist ähnlich sorgfältig behauene, scharf geschnittene Einzelformen auf wie das ältere Portal. Hier wie dort kleben die Architekturglieder flach auf der Wand. Man ist geneigt anzunehmen, daß das Schützenhausportal eines der Anfangswerke war, womit Daniel Heintz in Basel seinen Ruf begründete. Die zwei Steinmetzzeichen auf dem Kranzgesims und im Giebelfeld sind weder mit demjenigen an der «Geltenzunft» noch mit jenem von Heintz identisch.



Der dritte und reifste Bau der Spätrenaissance in Basel ist der «Spießhof»<sup>61</sup>. Seine Baudaten sind unbekannt. Wahrscheinlich ist das Haus um 1585 entstanden. Damals bewohnte ein Hauptmann in französischen Kriegsdiensten und diplomatischer Vertreter Basels am französischen Hof namens Balthasar Irmi den «Spießhof». Ein Vertrag mit einem Anstößer, den Irmi 1585 über den Kauf von Mauerrechten abschloß, weist auf eine Erweiterung der Liegen-

<sup>60</sup> Abb. in *Baukultur im alten Basel*, op. cit. in Anm. 27, S. 126.

<sup>61</sup> BHS Tafeln 126–136.

<sup>62</sup> StaB Hausurkunden 105, Spießhof, 1585.



schaft hin<sup>62</sup>. Der «Spießhof» wird wie die «Geltenzunft» mit Heintz in Zusammenhang gebracht (vgl. Anm. 53).

Die geschoßweise gestapelten Säulenordnungen sind beiden Basler Fassaden gemeinsam. Gemeinsam ist ihnen auch der Zug, daß kein ausgezeichnetes Portal das rasterartige System der «Ordnungen» durchbricht. Einzelmotive wie die mit dem Gebälk verkröpften, gedrunghenen Konsolen des Erdgeschosses oder die Serliana, die ohne Fensterbrüstung auf dem Gebälk der dorischen Ordnung aufsitzt, lassen denselben Künstler vermuten.

Doch die Art, wie das vituvianische Formengut gehandhabt wird, ist am «Spießhof» anders als im Zunfthaus. Der Baumeister des jüngeren Werkes hält sich nicht an den regelmäßigen Aufbau der Säulenordnungen. Er beginnt mit einer dorischen Ordnung, welche drei Korbbogen überspannt. Darauf folgen zwei ionische Ordnungen, die sich nur durch die abnehmenden Maße unterscheiden. Die Schauwand ist mit einem überhöhten dritten Stock abgeschlossen, zwischen dessen schmalen Fenstern riesige Konsolen hervorstecken und das vorspringende Dach abstützen. Im ersten und im dritten Stock verdoppelt sich die Zahl der Öffnungen, so daß die Fensterachsen aufgesplittert werden. Die monotone Reihung gleicher Wandfelder und das überhöhte Konsolengeschoß sind manieristische Elemente, wie sie noch im 17. Jahrhundert bei Elias Holl<sup>63</sup> und in den Vorlagen des Joseph Furttentbach<sup>64</sup> auftreten.

Der jüngere Bau ist gegenüber dem älteren wuchtiger und großzügiger gestaltet und löst sich von den Formen und Ausdrucksmitteln der Gotik. Das hat seinen Grund teilweise darin, daß der «Spießhof» neu errichtet, die «Geltenzunft» aber nur umgebaut wurde. Doch auch ganz abgesehen vom Unterschied in den Dimensionen und den Fensterformen liegt eine weite stilistische Entwicklung zwischen der Gitterwand der «Geltenzunft» und der reliefplastischen Fassade des «Spießhofes».

Vom Baustil her zu urteilen, stammt der Entwurf des «Spießhofes» nicht von derselben Hand wie jener der «Geltenzunft». Es ist unwahrscheinlich, daß ein Meister, der in der gotischen Baukunst verwurzelt war und sich anhand von Lehrbüchern in das System der «Ordnungen» einarbeitete, sich zu einer derart souveränen Handhabung dieses Formengutes aufschwingen konnte.

<sup>63</sup> Vgl. den ersten Entwurf für das Augsburger Rathaus von Elias Holl, Abb. in E. Hempel, *Baroque art and architecture in central Europe*, Pelican History of Art, Harmondsworth 1965, Abb. 9.

<sup>64</sup> J. Furttentbach, *Architectura civilis*, Ulm 1628.

Doch der Mangel an Vergleichsmaterial verhindert eine erschöpfende Beantwortung der Meisterfrage auf stilkritischer Ebene.

Die drei fortschrittlichen Bauwerke der Spätrenaissance in Basel stehen jedenfalls in einem engen stilistischen Zusammenhang. Während die älteren zwei Beispiele, Schützenhausportal und «Geltenzunft», von derselben Hand zu stammen scheinen, sondert sich das reifste dritte Werk etwas stärker ab und ist vermutlich einem jüngeren Architekten zuzuschreiben. Der Meister der älteren beiden Bauten dürfte mit dem Meister des Berner Renaissancelettners, Daniel Heintz, identisch sein.

### *Versuch einer Würdigung*

Wir haben uns angewöhnt, die Maßstäbe für die Baukunst des 16. Jahrhunderts, auch für diejenige Mittel- und Nordeuropas, an der italienischen Renaissance zu bilden. Das ist deshalb nicht ohne weiteres berechtigt, weil die nordische Architektur nicht einfach als verspäteter Nachzügler des italienischen Cinquecento betrachtet werden kann. Wie Forssman<sup>65</sup> dargelegt hat und wie das Beispiel der «Geltenzunft» bestätigt, wirkten die italienischen Monumente meist nicht direkt auf die Bauten der nordischen Spätrenaissance, sondern die Stilbildung ist in Mittel- und Nordeuropa durch Architekturtraktate und Ornamentstiche begründet. Die theoretischen Schriften setzen sich nicht mit den Neubauten des italienischen Cinquecento auseinander, sondern versuchen die antiken Bauformen und Gesetze, wie Vitruv sie beschreibt, auf die neuen Aufgaben zu übertragen. Dabei werden vor allem die Säulenordnungen als Mittel dargestellt, ein Gebäude reich zu schmücken und sinnvoll, d. h. seiner Bestimmung gemäß, zu instrumentieren. Der belehene Baumeister der Spätrenaissance nördlich der Alpen kümmert sich daher kaum um die Funktion der Säule im Mauergefüge, wohl aber um deren Aussage, die er für die Bauaufgabe fruchtbar macht. Der Bedeutungsinhalt nun, der den Säulen beigemessen wurde, ist schwer nachzuempfinden. Sicher hatte sie als aus der Antike hergeleitete Form eine würdige, repräsentative Aufgabe.

Zum spezifisch ikonographischen Sinn, welcher der antiken Formensprache unterschoben wurde, öffnet Forssman den Zugang<sup>66</sup>. Er legt in seinen «Studien zum Gebrauch der Säulenordnungen»

<sup>65</sup> E. Forssman, Säule und Ornament, Stockholm 1956, bes. S. 28f.

<sup>66</sup> E. Forssman, Dorisch, ionisch, korinthisch, Stockholm 1961.

dar, daß es ein Anliegen der Architekturtheoretiker des 16. Jahrhunderts war, die allegorische Bedeutung der Säulenordnungen, wie sie Vitruv beschrieb, auch auf die neuen Bauaufgaben anzuwenden. An Beispielen zeigt der Verfasser, daß die nordischen Baumeister den Säulen oft einen gedanklichen Inhalt gegeben haben. Auch für die «Geltenzunft» bietet sich eine Deutung an, welche der Architekturtheorie des 16. Jahrhunderts entspricht.

Für die sicher gewollten Gegensätze zwischen den Stockwerken des Zunfthauses<sup>67</sup> – der plastischen Form der Säulenbogenstellung, dem Gitterwerk im Stubengeschoß und dem Feldermuster des obersten Stockes – ist vor allem das ästhetische Bedürfnis nach Kontrast verantwortlich. Möglicherweise ist diese Unterscheidung aber auch als Differenzierung zwischen den Säulengeschlechtern zu verstehen. Der Baumeister hat wahrscheinlich versucht, die Charakterisierung der «Ordnungen» im Sinne der Abwechslung im Fasadensadornament gegeneinander auszuspielen.

Serlio ordnet die dorische Ordnung den römischen Göttern Jupiter, Mars und Herkules zu «et alcuni altri dei robusti»<sup>68</sup>. Im christlichen Kirchenbau sollen die Heiligen Petrus, Paulus und Georg «o simili santi . . . che habbiano avuto del virile, e del forte ad esponere la vita per la fede di Christo» mit der dorischen Ordnung geehrt werden. Und dementsprechend sollen auch die profanen Gebäude dorischen Geschlechts stark, fest, männlich und robust wirken. Dies trifft auf die ungeschmückte römisch-dorische Ordnung der «Geltenzunft» zu, wobei die plastische Form im Dienste dieser Charakterisierung steht.

Die Ionica vertritt «la forma matronale»<sup>69</sup>. Sie wird der Diana, aber auch Apollo, dem strahlendsten, und Bacchus, dem festfreudigsten der römischen Götter, zugeordnet. Das Hauptgeschoß des Zunfthauses wirkt festlich aufgeputzt und aufgelockert durch die Fensterfolgen und die kleinteilige Ornamentstruktur. Es erfüllt die Forderung, daß es sowohl Starkes als auch Zartes enthalten solle.

Die komposite Ordnung, die «jungfräuliche», soll zart gebildet sein. An der Zunfthausfassade schmückt sie dasjenige Geschoß, das am wenigsten plastisch gebildet ist und daher am leichtesten wirkt.

Das große Vorbild der Superposition verschiedener «Ordnungen» war für die Renaissancearchitekten das Kolosseum in Rom, erbaut 72–80 n. Chr. Sowie Vitruvs Zuordnung von Dorica, Ionica und Corinthia dem überlieferten Denkmälerbestand ent-

<sup>67</sup> Vgl. S. 147 und 149.

<sup>68</sup> Serlio IV, fol. XVII.

<sup>69</sup> Serlio IV, fol. XXXIV.

spricht, ebensowenig ist anzunehmen, daß die übereinanderfolgenden «Ordnungen» antiker Theaterbauten bedeutungsgeladen waren.

In der Renaissancetheorie – und damit vielleicht auch an der Fassade der «Geltenzunft» – konnte Vitruvs Sinndeutung der «Ordnungen» nur deshalb an Boden gewinnen, weil sie dem Bedürfnis nach Emblembildern entsprach. Architekten und Bauherren waren für diesen Teil der neuen Lehre besonders empfänglich. Ein Bau wie die Basler «Geltenzunft» muß deshalb auch unter dem Blickwinkel von Motivierung und Motivkombination gewürdigt werden.