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

Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte

Band: 31 (1980)

Heft: 4

Artikel: Im Niemandsland der Stile : Bemerkungen zur schweizer Architektur zwischen Gotik und Barock

Autor: Maurer, Emil

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-393380

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.07.2025

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

IM NIEMANDSLAND DER STILE

BEMERKUNGEN ZUR SCHWEIZER ARCHITEKTUR ZWISCHEN GOTIK UND BAROCK

Lichtbildervortrag, gehalten von Prof. Dr. Emil Maurer (Universität Zürich), an der 100. Jahresversammlung der GSK in Zofingen

Es ist das Vorrecht des Sprechers aus der Zunft, am Feiertag – und gerade am Feiertag – den Blick in die Werkstatt zu eröffnen, von der ja unsere GSK lebt, und wäre es eine Werkstatt in Revision.

STILBEGRIFFE = ILLUSIONEN?

Wir alle, Kunstfreunde und Kunsthistoriker, sind es gewohnt, mit Stilbegriffen wie romanisch, gotisch, Renaissance oder kubistisch, futuristisch, surrealistisch zu hantieren. Sie sind in der Tat Ordnungsbegriffe ersten Ranges und von grosser Autorität. Mit ihnen gliedert sich das Chaos der Kunstwerke wenigstens auf der Zeitachse, als ein überschaubares Nacheinander. Die Kunstgeschichte hat im 19. Jahrhundert mit diesem System der Epochenfolge eine bedeutende Leistung vollbracht. Jacob Burckhardt und Heinrich Wölfflin haben dabei massgebend mitgewirkt. Seine Richtigkeit scheint bestätigt in der Tatsache, dass viele andere Fächer der Geisteswissenschaften sich angeschlossen haben, so die Kulturgeschichte, die Archäologie, die Literatur- und die Musikgeschichte.

Wir gehen mit diesen Stilbegriffen um, als wären sie Münzen von garantiertem Kurswert. Dass sich undatierte Kunstwerke innerhalb der Entwicklungsreihe datieren lassen, oft mit erstaunlicher Genauigkeit, trägt der Methode zusätzliches Vertrauen ein. Die praktische Ordnungsarbeit erfolgt so, wie wenn man eine Pflanze innerhalb des Linnéschen Systems zu bestimmen hat – selbst wenn unsere Spezies so akrobatische Namen wie «frühbarocke Nachgotik» oder «allerspäteste karolingische Protorenaissance» tragen.

Ja, Kunstgeschichte als Stilepochengeschichte scheint so etwas wie der fachlichen Weisheit letzter Schluss zu sein. In unserem neuen «Jenny», «Kunstführer durch die Schweiz», markieren die kursiv gedruckten Auszeichnungen jeweils die stilgeschichtliche Position, als Conclusion der Beschreibungen und Untersuchungen, wie fröhlich flatternde Siegeswimpel über dem Text. Nicht anders in unseren kleinen Kunstführern und oft auch in den «Kunstdenkmäler»-Bänden. Ein wenig gilt es selbst für die Hochschulkunstgeschichte, obgleich sie heute andere Schwerpunkte hat – Kunstgeschichte nach Funktionen und Aufgaben, Kunstgeschichte als Sozialgeschichte, Kunstgeschichte als Geschichte von Zeichensprachen usf. –, aber auch ihre Ergebnisse werden schliesslich als Beiträge in die Stilepochengeschichte eingebracht. Wölfflin: «Es ist so weit gekommen, dass man ‹die Stile kennen› für gleichbedeutend nimmt mit ‹Kunst kennen› » – das steht freilich unter dem Titel «Über kunsthistorische Verbildung».

Bei alledem erfüllt sich die Vorstellung prästabilierter geschichtlicher Ordnung. Es ist schön, im historischen Ablauf Gesetzmässigkeiten und Periodizitäten zu entdekken: wie auf die romanische Architektur die gotische kommen muss; wie sich der Frühbarock zum Hoch- und zum Spätbarock entwickeln muss; wie nach dessen Erschöpfung ein Neubeginn auf ganz anderer Ebene folgen muss, als geschähe es nach ewigen biologischen Gesetzen. Es ist schön, in den Stilbegriffen eine Art von platonischen Ideen zu erkennen.

Die «reine Gotik» zum Beispiel steht anscheinend über allen sichtbaren Kunstwerken der Epoche; in diesen ist die «Idee Gotik» jeweils nur unvollständig und unrein konkretisiert. Sie scheinen nur als Exempel für ihren Stil zu existieren.

Es ist schön – gerade diese Schönheit der Entwicklungsgeschichte muss unter Verdacht gestellt werden: unter den Verdacht, eine Konstruktion und eine Wunschvorstellung zu sein. Damit kommen wir zum Thema.

STILSITUATIONEN ALS STRUKTUREN

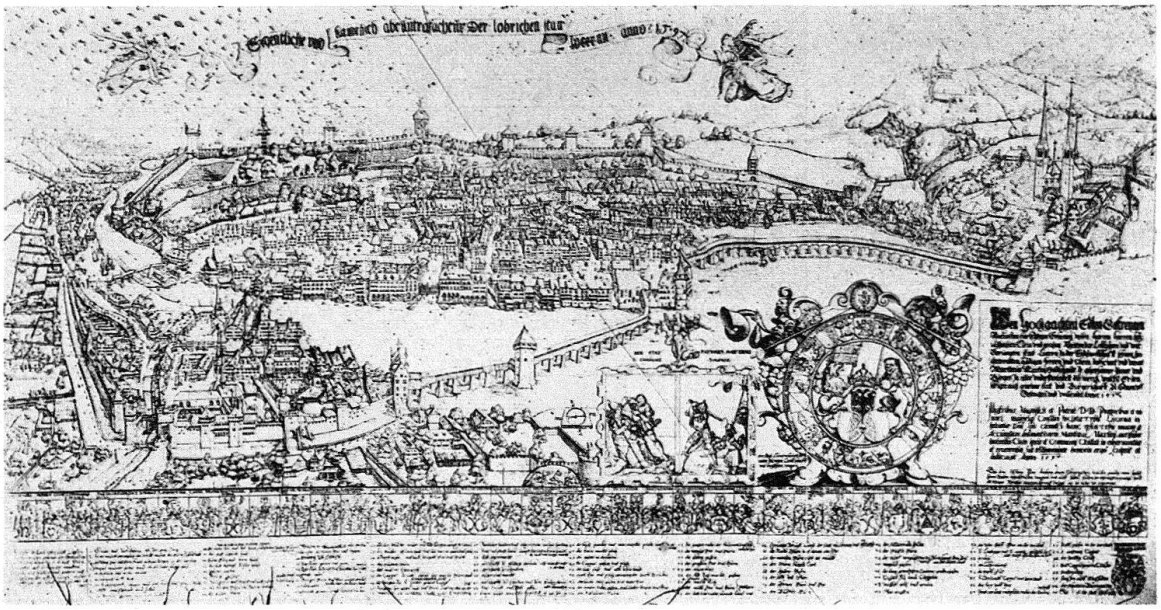
Unschöne, unlogische Entwicklungen; Nebeneinander und Gegeneinander statt Nacheinander; Rückgriffe, «revivals» und Vorausnahmen; Überschneidungen und Verwerfungen; pluralistische Situationen: das gibt es vor allem in der Kunst des 19. und des 20. Jahrhunderts, wie Schmoll gen. Eisenwerth in einem berühmten Aufsatz 1970 gezeigt hat [1]. Das gibt es aber auch früher und wohl jederzeit. Gerade die schweizerische Kunstgeschichte ist voll von solchen Komplikationen und Widersprüchen, am meisten die Epoche des 16. und frühen 17. Jahrhunderts, d. h. zwischen eindeutiger Spätgotik einerseits und eindeutigem Barock andererseits. Dieses Zwischengebiet, dieses Niemandsland ist deshalb für die Stilgeschichte ebenso schwierig wie aufschlussreich.

Das Zeitalter ist in der schweizerischen Kunsthistoriographie seit je als Renaissance betitelt, von Rahn bis Reinle, von Schneeli und Haendcke bis Peter Meyer, und dies in Übereinstimmung mit den grossen internationalen Handbüchern. Aber schon Rahn hat (1882) «das Fortleben älterer [nämlich gotischer] Traditionen» in dieser Zeit hervorgehoben, und Reinle widmet dem Phänomen der Spät- und Nachgotik in der Architektur des 16. und 17. Jahrhunderts ein eigenes Kapitel, das fast so gewichtig ist wie jenes zur Renaissance selber [2]. Ferner ist längst erkannt, dass sich die verschiedenen Regionen unseres Landes in den stilistischen Spannungen der Epoche ganz verschieden verhalten. So haben das Tessin, Luzern und Basel auf der alten Nord-Süd-Achse direkte Verbindungen mit der Lombardei und ihrer Renaissance. Die Westschweiz samt Bern blickt aber aus ihrer vitalen Gotik nur gelegentlich auf die «Renaissance française», die ihrerseits ein Mischstil ist. Noch komplexer ist das Beziehungsnetz in der Ostschweiz, wie wir es aus Albert Knoepflis Bodensee-Kunstgeschichte kennen.

Fatal an der «Renaissancierung» der Schweizer Kunst sind vor allem zwei Umstände. Das Interesse an den neuen italienischen Idealen setzt hier erst gegen 1520 ein, manchenorts noch erheblich später. Damals hatte Italien aber Früh- und Hochrenaissance bereits hinter sich. Das Datum 1529, mit dem Sacco di Roma, markiert schon den Untergang der Renaissance in Italien, und es bricht jene Krise aus, die heute allgemein

als Manierismus bezeichnet wird. In der Schweiz importiert man also Formen und Formensysteme, deren Ursachen und Grundlagen man nicht selber kennt. Man holt Spätformen (unverstandene) herbei und setzt sie den Spätformen der einheimischen Spätgotik auf. Das ist eine der Hauptursachen für die vielen Missverständnisse (gewiss auch schöpferischer Art), aus denen die sogenannte «Schweizer Renaissance» besteht. Damit hängt der zweite prekäre Umstand zusammen. Die Renaissance-Neugier des Nordens heftet sich besonders an Renaissance-Einzelheiten wie Portale, Fenster, Ornamente, während das Ganze (von Fassaden, Innenräumen, Gemälden) unbeachtet bleibt. Begünstigt wird diese punktuelle Übernahme durch das neue Medium der Graphik. Es macht italienische Motive in aller Welt greifbar und reproduzierbar, aber stets als Einzelheit und als Applikation.

Überraschende Einsichten können sich ergeben, wenn nach den Motivationen des Stilwechsels in unserem 16. Jahrhundert gefragt wird. Zum Beispiel lässt der Luzerner Schultheiss Lux Ritter, als Offizier wiederholt in Oberitalien, 1557 den *Ritterschen Palast* als ein Monument modernster Selbstdarstellung in den Formen reiner florentinischer Renaissance und von neuartiger Grösse durch Tessiner Bauleute in die gotische Altstadt von *Luzern* stellen, während dort weiterhin gotisch gebaut wird [3]. Dies ist eine persönliche Stilentscheidung, ein präziser Import «ad hoc», eine Option des Bauherrn angesichts mehrerer Möglichkeiten. In einem Lande ohne Kunsttheorie und ohne normensetzende Gesellschaft hängt die Stilwahl mehr als anderswo vom Willen des Auftraggebers und von der Funktion des Werkes ab. *So* ist die Wirklichkeit, die in der Folge die Stilgeschichte ausmacht: ein demonstrativer Sprung in die Renaissance, ausgelöst von einer persönlichen Anmassung in der Art der Medici oder der Strozzi, im mittelalterlichen Luzern, weit entfernt also vom Modell eines allmählichen Stilwandels aus innerer Entwicklungslogik.

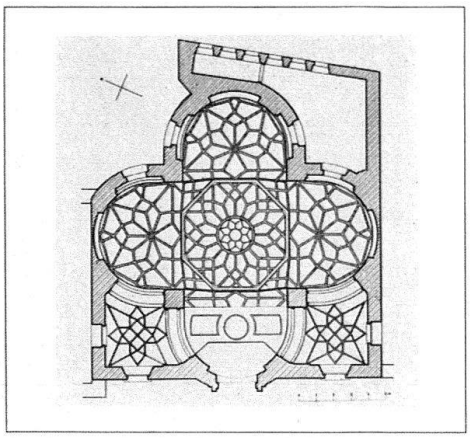


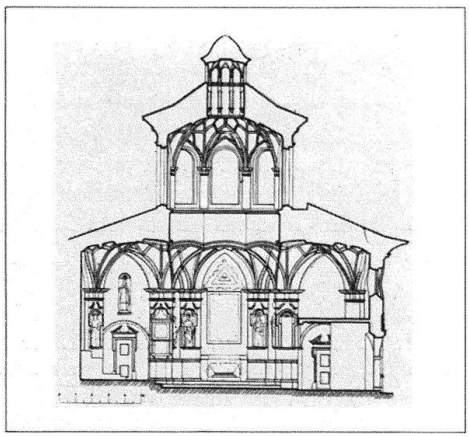
Luzern. Prospekt der Stadt von Martin Martini, 1597

Luzern. Ritterscher Palast, 1557. Innenhof

Am Ende unserer Epoche steht eine Denkwürdigkeit, die jeder Schematik eines ordentlichen Stilablaufs Hohn spricht: *die Kirche des Visitantinerinnen-Konvents in Freiburg*, errichtet 1653–1658 vom Freiburger Bürgermeister Johann Franz Reyff, Architekt, Bildhauer und Sohn eines Malers, «uomo universale» also[4]. Der Grundriss ist ein Vierpass, von der reinen Figur der Hochgotik. Darüber erhebt sich ein Zentralbau (ein Mittelquadrat mit vier anliegenden Konchen, darüber eine Kuppel): eine Lieblingsidee der Renaissance. Die Netzgewölbe entsprechen der Spätgotik; allein sie ruhen auf Gebälkstücken von barocker Profilierung; barocken Charakters sind auch die grossen Fenster. Den Eingang vermittelt, in einer spätbarock vorgebauchten Fassade, ein manieristisches Portal.

Das Inventar ergibt sechs verschiedene Stiletiketten. Der Purist unter den Stilhistorikern müsste sich mit Grausen abwenden: was für ein Konglomerat, welch ein Monstrum an Stilkompilation! Stilwahl wie auf der Menükarte, Stilgeschichte «à la carte»! Oder liegt hier ein früher Fall von Historismus, von Eklektizismus vor? Wird da das «ideale» Kunstwerk geprobt, indem aus allem das Beste herausgepickt und vereinigt wird? Aber der Augenschein ergibt (wie eine Strukturanalyse ergeben würde): das Ganze ist eine Einheit, sehr kohärent und von höchster Qualität; eine Einheit, die mehr





Freiburg i. Ue. Kirche des Visitantinerinnen-Konvents von J. F. Reyff, 1653–1658. Grundriss, Querschnitt, Inneres und Kuppel

und anderes ist als die Summe von sechs Stilbeiträgen; ja, die in mancher Hinsicht auf die grössten Barockbaumeister wie Borromini und Guarini weist.

Sechs Stile in einem Bauwerk: von allen etwas, aber keiner ganz, und doch ein Meisterwerk! Steht da die Stilgeschichte vor ihrem Bankrott? Hat sie da ihre Aporie erreicht? Keineswegs. Aber an solchen extremen Fällen kann und soll sie vor sich selber erschrecken, besonders vor ihrer Naivität. Weder im ästhetisch-normativen noch im historisch-deskriptiven Sinn ist sie eine unbescholtene Kategorie geblieben. Die moderne Kunstwissenschaft – skeptisch und desillusioniert, wie sie geworden ist – zwingt sie zur Revision. In welcher Richtung?

Aus den Fällen Luzern und Freiburg ergibt sich vorläufig:

Die Epoche ist keine homogene Einheit. Es knistert in ihr von Gegensätzen und Widersprüchen, von gleichzeitigem «Schon» und «Noch». Ihrer Vielfalt entspricht kein Stilnenner allein. Nur differenzierte Strukturbefunde können der Wirklichkeit gerecht werden.

Die Abfolge der Stile ist kein Gänsemarsch (Pinder). Es ist mit Sprüngen (vorwärts und rückwärts) zu rechnen, mit Durcheinander, ja mit simultanem Stelldichein aller Möglichkeiten.

Künstlerische Qualität ist nicht abhängig von Stilreinheit. Mischformen können intensiver und einleuchtender sein als Reinformen. Entwicklungsgeschichtlich sind Mischformen meistens aktiver und propulsiver, Reinformen dagegen statischer, auf Bewahrung bedacht.

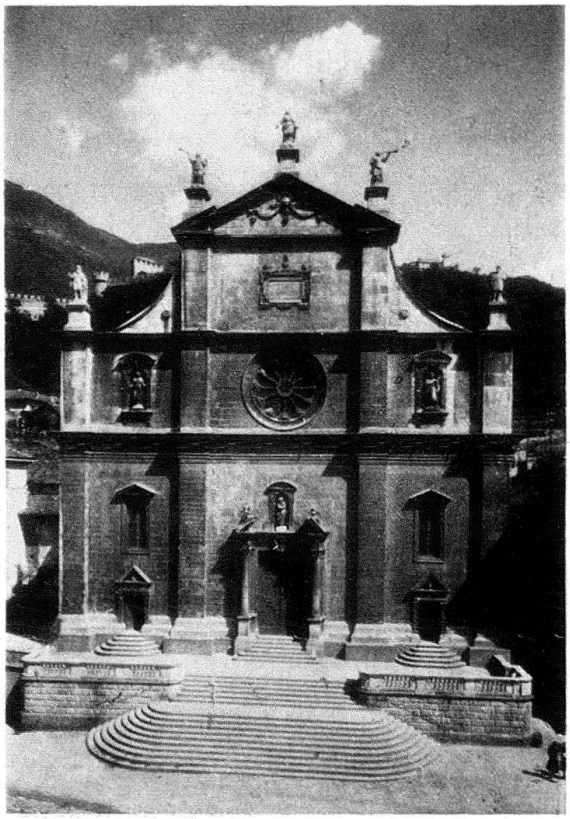
Die Stilfibel ist ein gefährliches Buch. Ein Spitzbogen macht noch keine Gotik, eine Säule noch keine Renaissance. Nötig wäre heute eine Anti-Stilfibel (Schmoll).

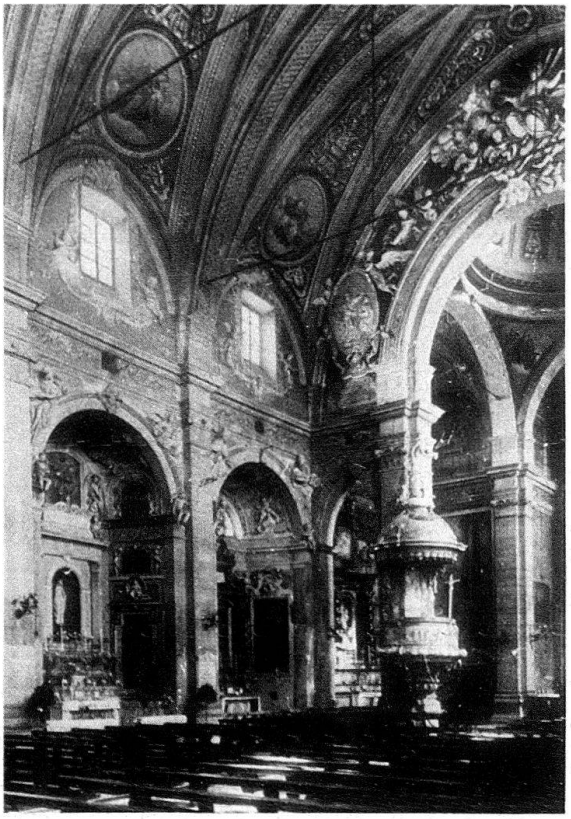
Aber wir wollen, gut schweizerisch, nicht weiter verallgemeinern und theoretisieren. Vielmehr sollen, gut schweizerisch, drei weitere konkrete Fälle folgen, kritische Fälle, aus denen sich weitere Parolen zur Revision ergeben können.

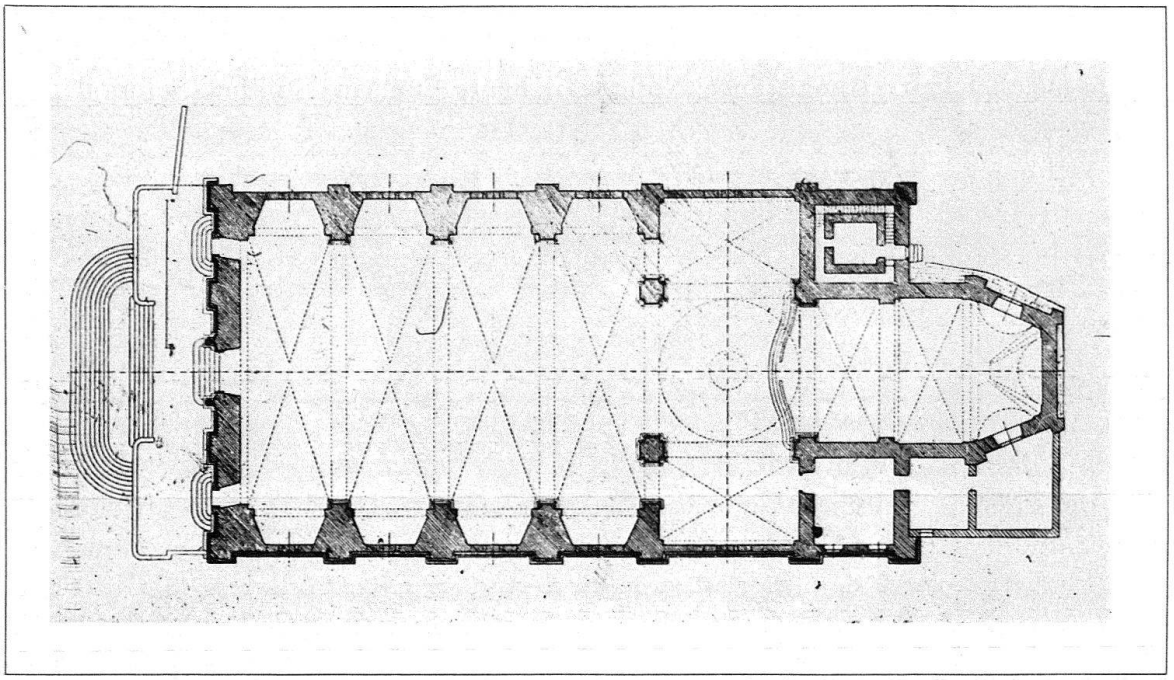
RENAISSANCE-SUGGESTION

Die Collegiata in Bellinzona gilt allgemein (und seit jeher) als ein prächtiges Exempel der Renaissance-Architektur in der Schweiz. Um 1517 begonnen und 1565 geweiht, zeigt sie in der Tat eine dreiteilige Giebelfassade, die in mancher Hinsicht mit lombardischen Kirchenbauten aus der Nachfolge des grossen Bramante zusammenhängen. Diese Verbindungen bestätigen sich in der Person des Architekten, des Tomaso Rodari aus Maroggia, «capomaestro» des Dombaus in Como. Die zwei Seitenportale wie auch die Rose entsprechen dem gesicherten Formenrepertoire Rodaris; die Fenster haben gar Bramantes Kennmarke (während das Hauptportal erst 1640 entstanden ist). Auch die Syntax des Fassadentypus ist mit lombardischen Renaissance-Bauten des frühen, bramantesken 16. Jahrhunderts eng verbunden[5].

Bramante, Hochrenaissance – gelten diese hohen Bezüge aber auch für das Innere? Man hat bisher zwischen Aussen und Innen kaum unterschieden[6]. Der Innenraum besteht zunächst aus einem übermächtigen Schiff, das überwölbt ist mit einer



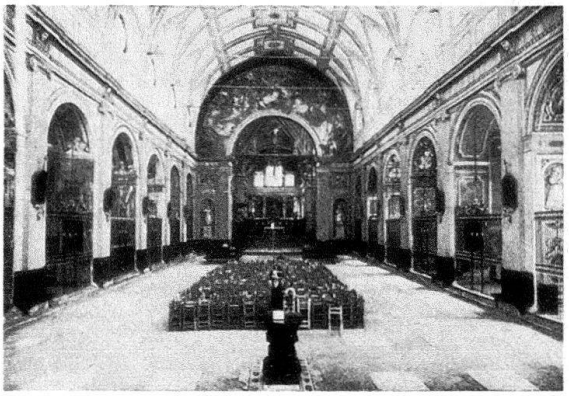




(später dekorierten) Tonne und flankiert von je einer Reihe von Kapellen, die unter durchlaufendem Gesims je zum Hauptraum offenstehen. Das ist aber im Schiff das System, das 1568 für den wichtigsten Gründungsbau der gegenreformatorischen und der barocken Kirchenarchitektur überhaupt gewählt wurde: den Gesù, die grosse Jesuitenkirche in Rom, von Vignola.

◁ Bellinzona. Collegiata, um 1517 begonnen, 1565 geweiht.
Hauptfassade, Inneres und Grundriss

Rom. Il Gesù, 1568 von Giacomo Vignola



Mailand. S. Angelo, 1552 von Domenico Giunti

Bellinzona muss demnach von der internationalen Kunstgeschichte in die Ahnenreihe des Gesù gestellt werden, zusammen mit Albertis S. Andrea in Mantua, mit S. Salvatore al Monte in Florenz usw. Ferner gehört die Collegiata als erste in eine Gruppe von Mailänder Neubauten, die schon vor den Baubeschlüssen des Tridentiner Konzils und vor dem Wirken von Karl Borromäus auf neue liturgische Bedürfnisse eingingen, u. a. durch Steigerung des Predigtraums. Es handelt sich um die Ordenskirchen S. Angelo (1552, von Domenico Giunti), S. Vittore al Corpo (1560, von Vincenzo Seregni), auch S. Barnaba (1561, von Galeazzo Alessi), alle in Mailand[7].

Stilgeschichtlich beurteilt, bringt der Typus, der auf den Gesù hinführt, eine Abkehr von den harmonikalen Normen der Hochrenaissance. Die Favorisierung des Einheitsraumes hat eine krasse Dominanz des Schiffs über die Kapellen zur Folge. Das Verhältnis zwischen Schiff und Kapellen ist das einer starren Spannung. Die Einzelformen (soweit sie nicht barockisiert sind) haben einen spröden und strengen Charakter. All das sind Anzeichen, die schon manieristische (und weiterhin barocke) Strukturen ankündigen.

Die Collegiata hat demnach zwei bedeutende Aspekte und zwei Ruhmestitel. Fixiert auf die Glanzvokabeln «Hochrenaissance» und «Bramante», hat man bisher (fast nur) den einen wahrgenommen. Der Bau wurde voreilig auf «Renaissance» abgestempelt. Eine solche pauschale Sortierung ist in der kunstgeschichtlichen Praxis ein sehr häufiger Fall. Ein vorgewusster Stilbegriff wird da zur Suggestion und zur Zwangsvorstellung. Er lenkt die Beobachtung auf den einen Nenner hin und fasst dabei blosse Symptome und «generalia» auf. Er kann zu einer falschen Leseart führen. Statt Eigen-

art und Individualität, statt Unerwartetes und Realität zu erschliessen, deckt er diese mit Vorurteil und Schematik zu. Statt sehend zu machen, macht er einäugig (oder gar blind). Da fällt einem das böse Bonmot Max J. Friedländers ein: Man sieht nur, was man weiss. Man weiss nur, was man sieht, muss aber das Kunsthistoriker-Motto sein – das Motto, das allein den Blick auf die Unberechenbarkeit und die Vielfalt der künstlerischen Produktion offenhält.

«MANIERA» IM NIEMANDSLAND

In einem andern Fall ist die Suggestion der Stiletiketten weniger gross, die Analyse nicht vorbelastet: *das Rathaus in Solothurn,* im besondern seine Ostfassade.

Die Fakten sind im Solothurner Kantonsführer unserer Gesellschaft dargelegt: Mittelturm von etwa 1476, als spätgotischer Kopfbau des spätgotischen Rathauses; später flankiert von zwei niedrigeren Pavillons, rechts und links, begonnen 1623 von Gregor Bienkher, Architekt, Ingenieur und Steinmetz[8].

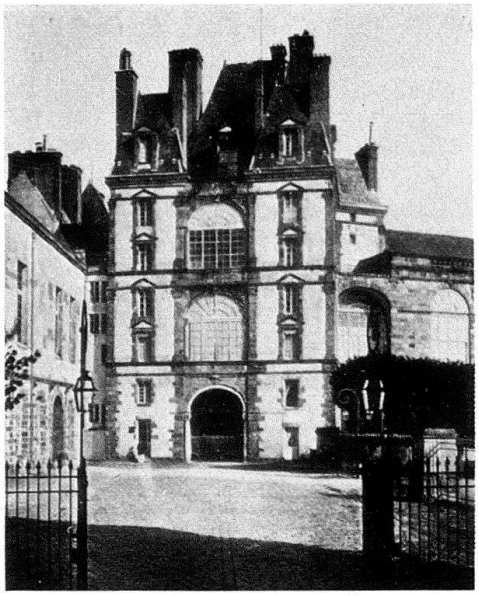
Aus dem wehrhaften Torturm ist mit den seitlichen Anbauten eine Platzfassade gemacht, nämlich für die feierlichen Empfänge zu Ehren der französischen Gesandten in Solothurn, d. h. eine Art dauerhaften Festapparates, eine triumphale Ehrenszenerie, mitten in der Bürgerstadt. Die drei hochgemuten Vertikalbauten rücken dabei so dicht zusammen, dass keiner mehr für sich bestehen könnte. Der Mittelturm, für sich gesehen, hätte ein überdimensioniertes Portal; die Seitenpavillons, für sich gesehen, wären – infolge der Desaxierung der Fenster- und Türachsen nach innen – lächerliche Missgestalten. Alle drei verzichten so auf Selbständigkeit – ganz un-Renaissance-gemäss – ohne dass es aber zu Durchdringungen oder rhythmischen Steigerungen und Kulminationen im barocken Sinne käme. Den Fronten sind Pilastergliederungen in der Art eines spröden Gerüstes aufgesetzt. Weiter fällt auf, dass die Stockwerkhöhen einander nicht entsprechen; keine Horizontale läuft durch; das Gebälk des Hauptportals schneidet beinah in die Seitenpilaster. Es kommt überall zu Spannungen, die nicht aufgelöst werden. Die Säulen tragen Beschlagwerkmuster wie Krusten. Und das bizarrste Motiv: die Seitenportale sind je von zwei verschiedenen Pilastern gerahmt: einem kannelierten innern, der zur «grossen» Turmordnung gehört, und einem flachen äussern, mit Rautenmuster.

Solche doppelte Lesbarkeit und Ambivalenz (wie die des kannelierten Pilasters), solche Spannungen (wie die Desaxierung oder der Konflikt zwischen Vertikal- und Horizontalordnung): das sind bewusste Formstörungen, wie sie die Phantasie der Manieristen liebte. Sie setzen Renaissance-Ordnung voraus, um diese widerrufen zu können, nach dem berühmten Wortspiel Vasaris: «nella regola una licenzia, che non essendo di regola, fosse ordinata nella regola». Sie sind raffiniert in Szene gesetzt, als eine «gourmandise» für Kenner, oder nach Serlio, einem andern grossen Theoretiker des 16. Jahrhunderts: für «huomini bizarri che cercano novità».

Die Bauaufgabe, wie sie hier gestellt ist, und die Umstände sind kaum mit andern Unternehmungen vergleichbar. Dennoch hat man dreiachsige Turmfassaden auch an-

Solothurn. Rathaus, Ostfassade.
Der Mittelturm von etwa 1476,
die flankierenden Pavillons 1623 begonnen.

Fontainebleau. «Porte dorée»,
1528–1540



derweitig bevorzugt: als berühmtestes Modell gewiss die «Porte dorée» im französischen Königsschloss Fontainebleau (1528–1540), allerdings in regulierter Komposition und mit dem italienischen Motiv der Loggien. Es hat seinen Sinn, dass man in Solothurn, dem Sitz der französischen Ambassade in der Eidgenossenschaft, mit «sprechender» Architektur auf die alte Residenz in Frankreich anspielt[9].

Die Solothurner Schauseite, so analysiert, stimmt weder mit den Prinzipien der Spätgotik noch mit jenen der Renaissance noch mit jenen des Frühbarocks überein, sie ist auch nicht das Resultat ihrer Kombination. Wohl aber entspricht sie jener eigentümlichen Syntax, die im 16. Jahrhundert von der Klassik der Renaissance ausgeht, sie aber mit geistreichen Pointen antiklassisch umdeutet. Als manieristische Architektur ist sie definiert von so grossen Cinquecento-Kennern wie Wittkower, Lotz, Tafuri, Forssmann und andern[10].

Manierismus – eine Stil-Chimäre mehr, zwischen Renaissance und Barock? Nicht auf den Begriff soll es uns ankommen, sondern auf die Ergebnisse der konkreten Differentialanalyse. In unseren kunterbunten Schweizer Verhältnissen kann diese «maniera» gewiss keine eigene Epoche begründen, mit fassbarem Beginn und fassbarem Ende. Aber es lassen sich in ihrem Zeichen viele schwerverständliche (unverstandene und missverstandene) antiklassische Phänomene verstehen. Zusammen bilden sie eine eigene, eben manieristische, Entwicklungslinie, neben andern gleichzeitigen Strömungen.

Hans Holbein d. J. hat, vermutlich schon um 1520–25, von dem reichen Basler Goldschmied Balthasar Angelroth den Auftrag übernommen, dessen Haus an der Ecke Eisengasse/Tanzgässchen, zwischen Marktplatz und Rheinbrücke, mit Fassadenmalereien zu versehen. Das wichtige, seinerzeit sehr berühmte Werk ist untergegangen. Nur einige Kopien und ein Arbeitsentwurf geben heute noch eine Vorstellung davon [11].

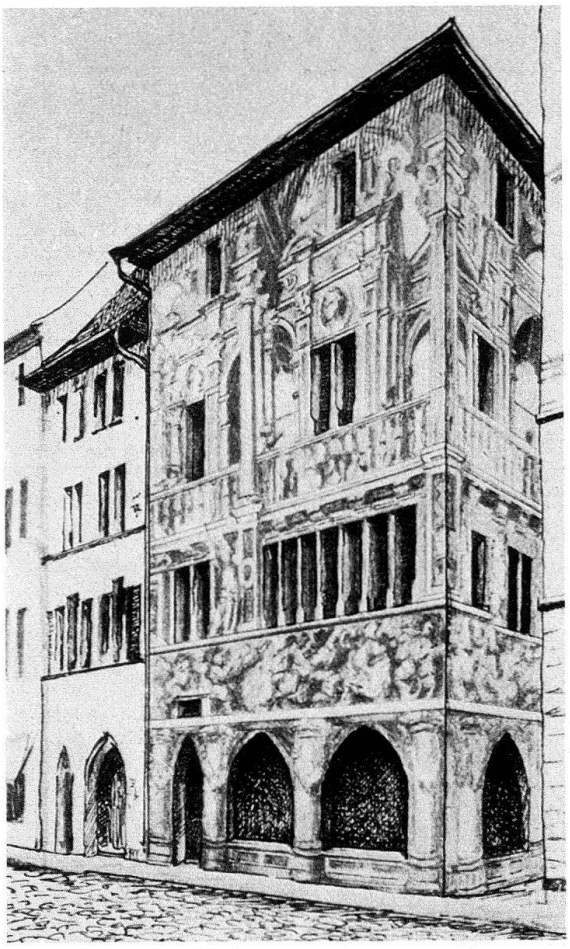
Man hat bisher über diese Leistung Holbeins zu wenig gestaunt. Die Spezialisten, glücklich über so viel Klassizität inmitten einer zählebigen Spätgotik, haben sie pauschal dem Nenner der Renaissance unterstellt und damit eine Lesart nach den harmonistischen Normen dieses Stils eingeführt. In Wirklichkeit setzt sich Holbein mit dem Basler Geniestreich über die Rolle des Erzklassikers der «deutschen Renaissance» ebenso hinweg wie über die Vorstellung eines «Gänsemarschs» der Stile.

Architektur-Fiktion. Holbeins gemalte Fassade artikuliert nicht die gebaute Fassade (des gotischen Eckhauses). Sie will nicht mit dem Pinsel Ersatz leisten für nicht gebaute, teure Bauglieder. Sie bringt nicht erzählende Bilder auf die Wand. In alledem widerspricht sie dem zeitüblichen Typus, wie er uns beispielsweise in Stein a. Rh. (Haus zum Weissen Adler) geläufig ist [12].

Zwar hält sie sich im Erdgeschoss mit den Bogenstellungen für den Laden des Goldschmieds noch an die reale, greifbare und begehbare Gegebenheit. Aber je höher der Blick steigt, desto mehr löst sie sich ab von der Mauer, in die Sphäre einer selbständigen Architekturillusion, von eigener Räumlichkeit und eigener Wirklichkeit, unter Verleugnung der realen Wand: ein Haus am Haus, als reine Scheinarchitektur, die oben sogar ihren eigenen Himmel hat.

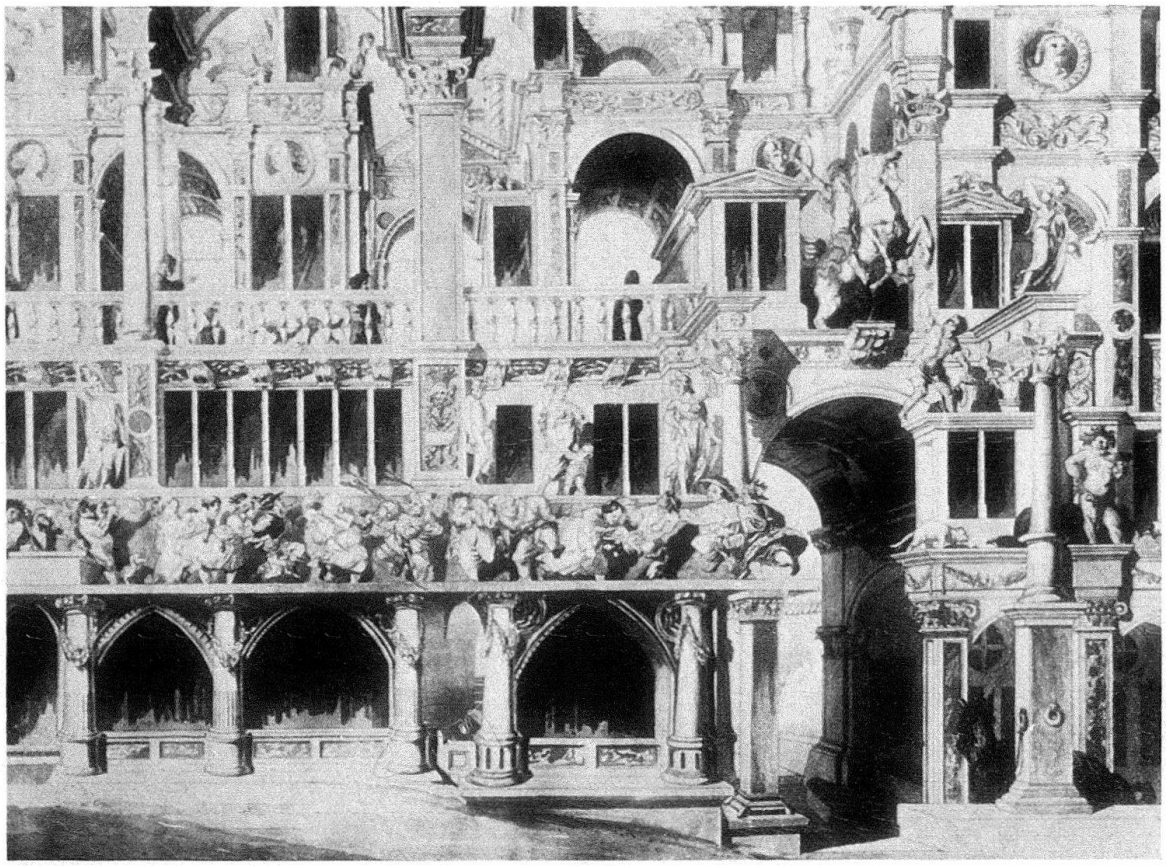
Ein Bauwerk wie dieses war in Wirklichkeit, als gebautes Haus, nicht zu finden, weder in Basel noch in Augsburg noch in Italien oder sonstwo. Es ist eine Erfindung Holbeins, eine Architekturphantasie, ein Stück «Architektur, die nicht gebaut wurde» (Joseph Ponten), weil sie so gar nicht gebaut werden könnte. Zum Beispiel liesse sich ein Grundriss nicht herstellen, und von einem logisch zusammenhängenden Palazzo kann nicht die Rede sein.

Gewiss, die Motive im einzelnen sind vertraut, so die Triumphbögen von der Art des Konstantinsbogens oder die Balustrade oder die hohe Kolonnade. Aber das Ganze ist ein architektonischer «assemblage», ein Capriccio. Es gibt damals keine andere Fassadenmalerei, die sich so sehr von der Bau-Wirklichkeit entfernte – ausgerechnet mit dem so realen Material des Bau-Werks – in ein eigenes Reich der Imagination und der Bauträumerei. Man muss schon die Theoretiker des Manierismus – Armenini, Lomazzo, Comanini, Zuccaro – zitieren, um eine solche Souveränität der Phantasie gegenüber der Wirklichkeit gerechtfertigt zu finden. «Künstliche Dinge», sagt Zuccaro, bringt der grosse Künstler hervor: Dinge, die «die Augen der Menschen täuschen und trügen. – Je mehr die Kunst täuscht, desto vollkommener ist sie». Besonders hoch im Kurs steht Kunst, die aus Kunst (nicht aus der Natur) hervorgeht – etwa Malerei, die mit Materialien der Architektur arbeitet [13].



Links: Basel. Haus «zum Tanz» (Ecke Eisengasse/Tanzgässchen). Um 1520/25 von Hans Holbein d.J. mit Fassadenmalereien versehen, Rekonstruktion von H.A.Schmid. – Rechts: Stein am Rhein. Haus «zum Weissen Adler», Fassadenmalerei um 1520

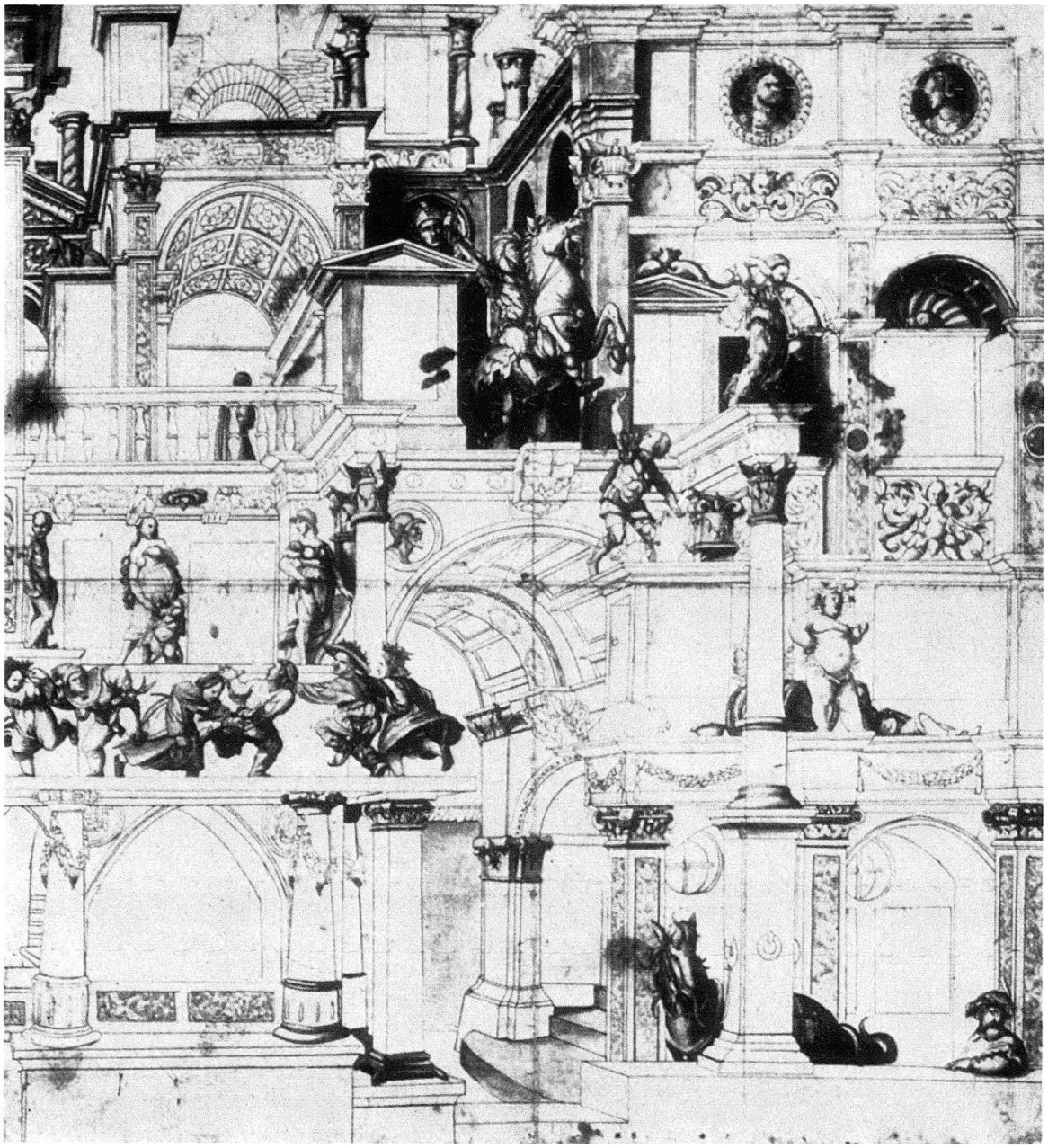
Das ist um so erstaunlicher, als das Werk ja nicht für das Künstleratelier, als Studie oder Experiment, und nicht für einen exklusiven Kreis von Kennern geschaffen, vielmehr mitten in die Öffentlichkeit der gotisch-bürgerlichen Altstadt von Basel gestellt ist. Und Holbein tut alles, um die Irrealität seines Feenpalastes als Realität im Alltag auszugeben. Die Perspektive ist vom Betrachter her korrekt konstruiert, sogar übereck, über beide Fassaden hin. Selbst die reale Dreidimensionalität des Hauses ist also in den Sinnentrug einbezogen. Auch die Beleuchtung ist konsequent durchgeführt, und die Farbigkeit der Figuren hebt sich lebendig vom Grau des Bauwerks ab. Rechts unten, ganz vorne, sitzt ein Reiter neben dem angebundenen Pferd: ein beliebtes Initialmotiv der Täuschung. Hinter den Balustraden tummeln sich Figuren in Zeittracht. Schliesslich scheint das sich bäumende Pferd über dem grossen Tor gleich in die Gasse herunter zu springen, zum Schrecken der Passanten (so hat Sandrart, der deutsche Kunstschriftsteller des Barocks, dasselbe Motiv in Schaffhausen erlebt und beschrieben). Die Malweise darf man sich – es wäre kein Holbein – naturalistisch präzis vorstellen: ein monumentales «trompe-l'œil». Holbein, der Meister des Wirklichen, macht so das Unwirklichste wirklich.



Basel. Haus «zum Tanz». Die Fassadenmalereien von Hans Holbein d. J. in der Umzeichnung von Berlepsch, 1873

Triumph der Kunst. Fassadenmalereien haben damals in der Regel ein belehrendes oder warnend-mahnendes Programm, mit Bildern aus der Bibel, der Mythologie oder der Geschichte. Der Hausherr spricht so zur Öffentlichkeit; seine Bilder sollen als Modellfälle humanistischen Verhaltens eine soziale Funktion haben. Am Haus «zum Tanz» ist dagegen nur das Hauszeichen vorgeführt: der Bauerntanz, der sich gleich über dem Erdgeschoss darbietet, handgreiflich und vital, in natürlicher Grösse – damals ein beliebtes Genremotiv. Die Götter und die Allegorien sind nicht sehr deutlich charakterisiert; man erkennt immerhin Temperantia, Venus und Bacchus. Der springende Reiter scheint nicht Marcus Curtius zu sein, denn Holbein gibt ihm einen Gegner bei. Erzählende Bilder, mit Rahmungen, fehlen überhaupt, und mit ihnen fehlt ein eigentliches literarisches Programm.

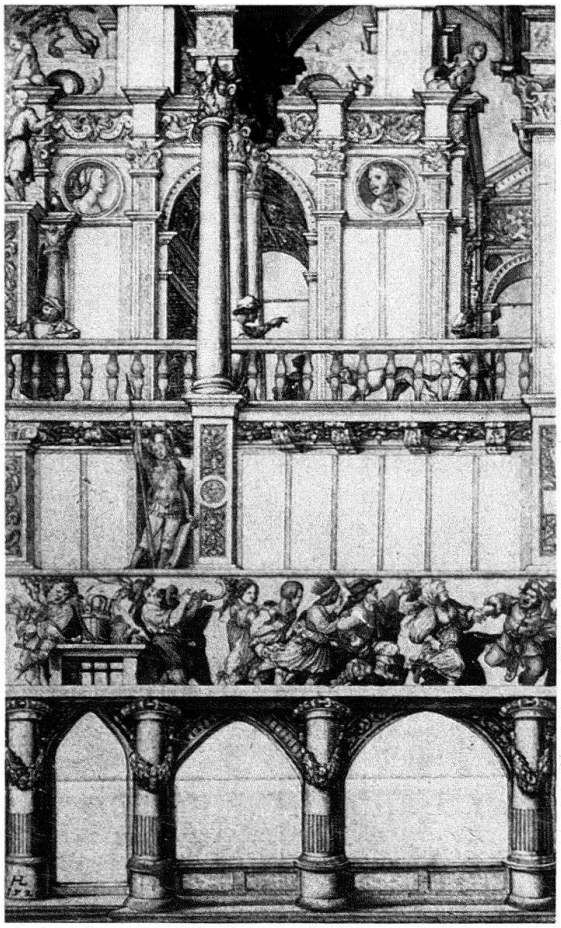
Der Held dieser Fassade ist vielmehr die Architektur. Aus ihrer Dominanz und ihrer kühnen Pracht ergibt sich ein «trionfo dell'architettura». Dabei dürfen die neuen antikischen Formen ihre Parade haben, und die neue Kunst der Perspektive wird mit aller Virtuosität demonstriert. Im Motiv des (leeren) Triumphbogens, das dreimal vorkommt, feiert die Architektur sich selbst. Ferner: Motive der Skulptur und der Malerei vereinigen sich mit solchen der Architektur, in einem Aufgebot der Künste. Damit dürfte auch die oberste Zone zusammenhängen, wo das Bauwerk noch unvollendet ist,



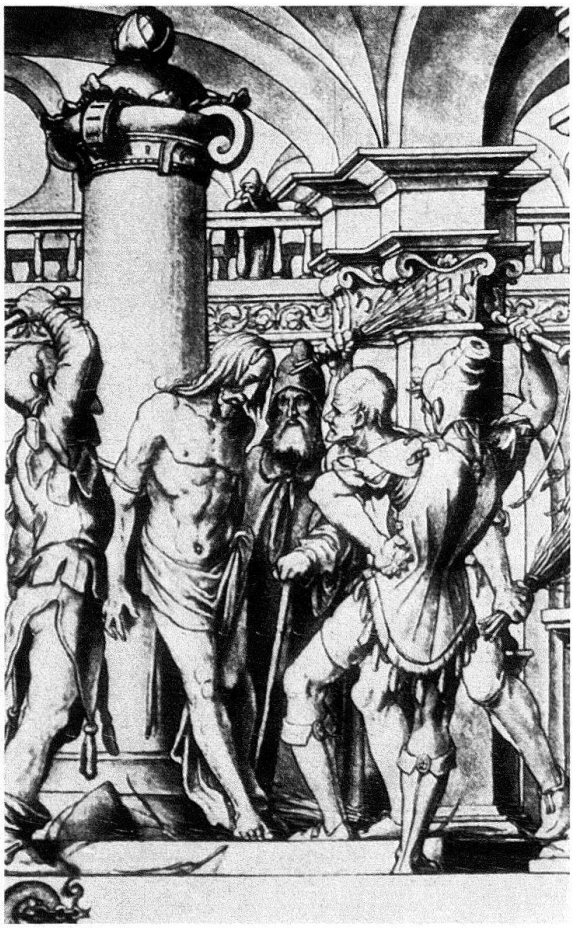
Basel. Haus «zum Tanz». Kopie nach Hans Holbein d.J., Fassadenmalereien der Seitenfront (Kupferstichkabinett Basel)

mit Backsteinbogen, Gebüsch, Handwerker und Arbeitsgerät: Architektur in Entstehung; sehr hoch, aber noch höher geplant; vielleicht mit dem kleinen Hintergedanken des babylonischen Turmbaus und seiner Hybris. Insgeheim meint Holbein den Ruhm der Künste, wenn seine Malerei eine Architektur voller Skulptur zu bewundern gibt.

Ein solches Thema passt zum Sitz des Goldschmieds, wo übrigens Jörg Schongauer gewohnt hatte und Dürer empfangen worden war. Es nimmt seinerseits ein Credo der manieristischen Kunstlehre voraus. Von Vasari bis Zuccaro gilt die Kunst als das höchste menschliche Vermögen, nachdem sie noch in der Renaissance als «ars mechanica»



Basel. Haus «zum Tanz». Monogrammist H. L., Kopie der Fassadenmalerei von Hans Holbein d. J. Hauptfront (Kupferstichkabinett Basel)

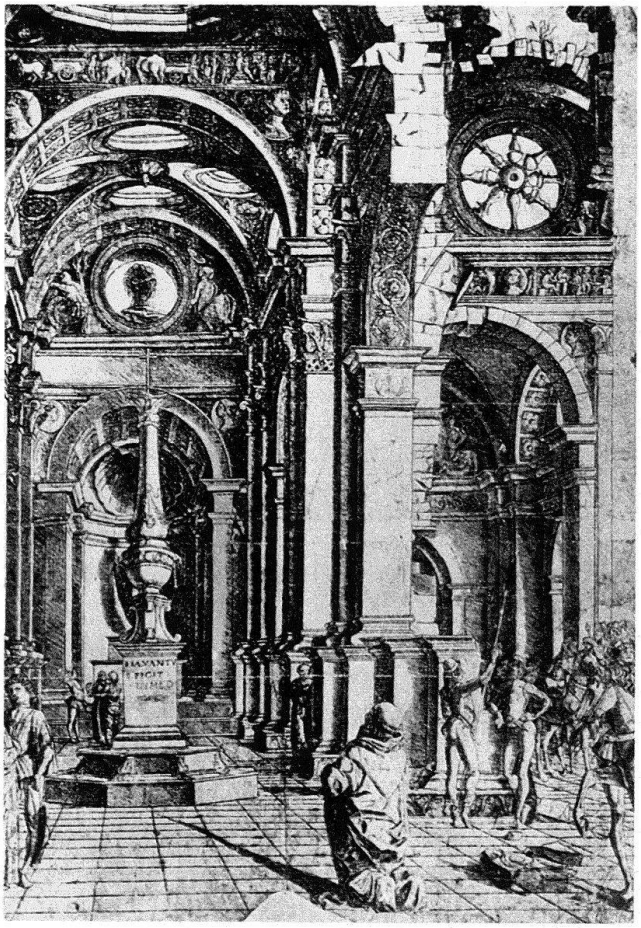


Hans Holbein d. J. Geisselung Christi (Kupferstichkabinett Basel)

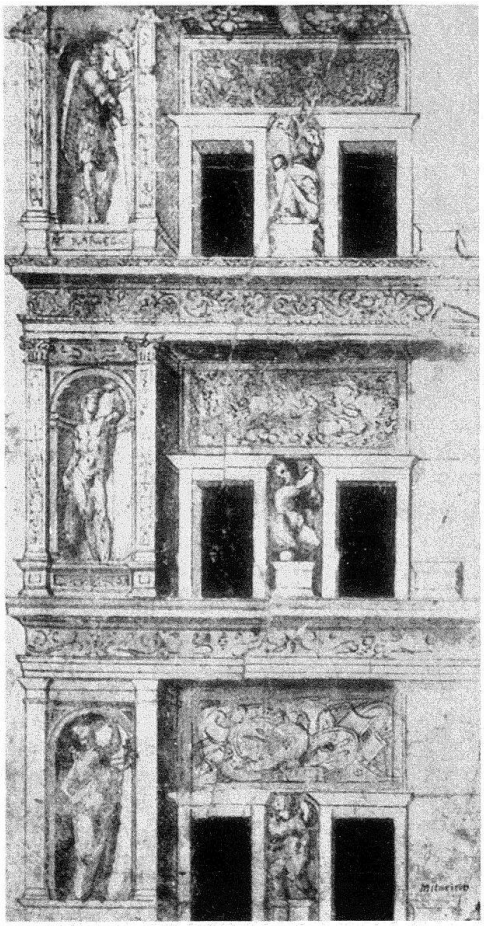
der platonischen Verachtung preisgegeben war, und der Künstler ist von denselben Schriftstellern als «virtuoso» und «divo» in gottähnliche Höhen erhoben.

Antiklassische Häresien. Die Holbein-Forscher sind sich darin einig, dass das ganze Aufgebot an malerischem Witz dahin ziele, die Unregelmässigkeit der gotischen Fenster in der perspektivischen Scheinarchitektur aufzuheben, zu regulieren, ja als architektonisch notwendig erscheinen zu lassen. In der perspektivischen Illusion geht diese Rechnung tatsächlich auf. Aber mit einem «Aha!» ist Holbeins Wagnis nicht erledigt. Sein Vorgehen muss auch umgekehrt gelesen werden: die perspektivische Artistik führt ihn dazu, in dem Bauwerk heilige Regeln der Renaissance-Architektur aufzukündigen.

Besonders die Seitenfassade rechts ist voll von Häresien. Das grosse Triumphtor ist haarsträubend verstellt durch den Einschub von rechts, der fast einen Widerruf des hohen Motivs herbeiführt. Die rahmenden Säulen entsprechen einander nicht paarig. Der kleine Triumphbogen links oben hat zwei verschiedene Aufsätze, die zwei verschiedenen Ordnungen angehören. Der Aktionsraum des Reiters ist unerträglich eng und wiederum seitlich ganz verschieden begrenzt. Es bedeutet eine Verkehrung, wenn die Fenster als vorspringende Giebelpavillons ausgebildet sind, statt einwärts zu führen.



Bernardo de Prevedari nach Bramante. Architekturphantasie (London, Brit. Mus.)



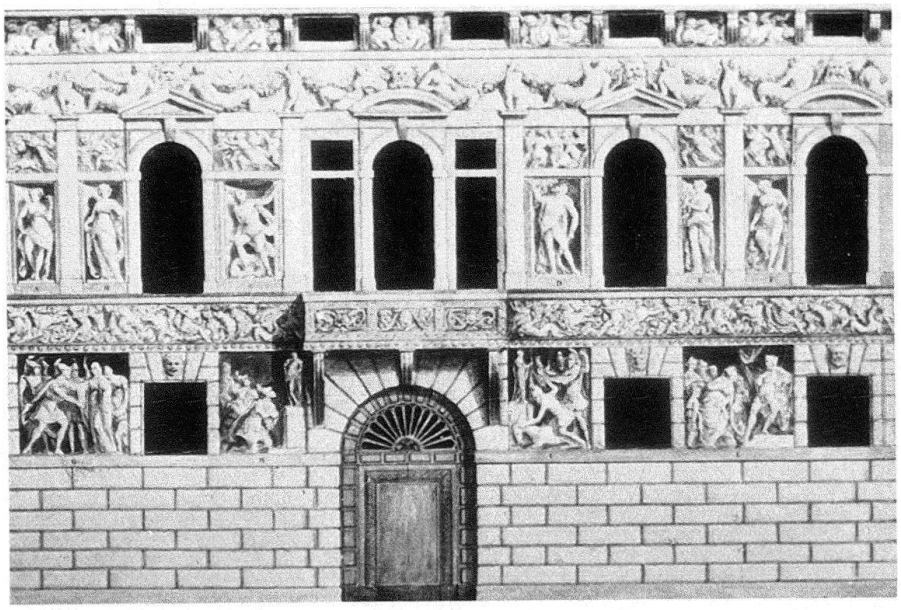
Domenico Beccafumi. Entwurf für den Palazzo Borghesi in Siena, 1514 (London, Brit. Mus.)

An der Fassade links läuft die grosse Kolonnade heftig in die Tiefe: mitten auf den offenen Bogen hin, ein Konflikt, der jedes Renaissance-Auge mit Tränen füllen müsste. Der tiefste Durchblick befindet sich ausgerechnet auf der vorspringenden Hausecke.

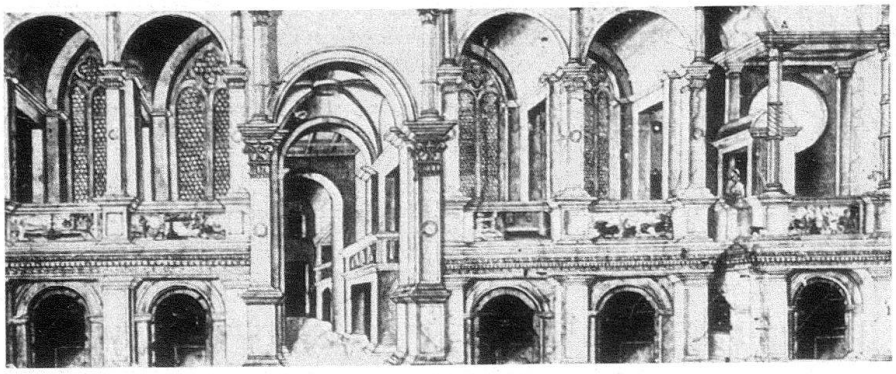
Kurz: das Bauwerk ist voll von unausgewogenen, sprunghaften Durchbrüchen und Einsprüngen, von Schichtungen und Überschiebungen, von Zerklüftungen und Verschachtelungen. Dazu kommen die scharfen perspektivischen Pointen, die Ambivalenzen zwischen Flächen- und Tiefenmotiven, die kruden Überraschungen und die unklare Vielfalt. Holbein springt mit klassischen Motiven um, als wären sie irgend ein Rohmaterial.

Man sieht: Renaissance-Vokabeln werden zu einer manieristischen Klitterung zusammengestellt und in ihr pervertiert.

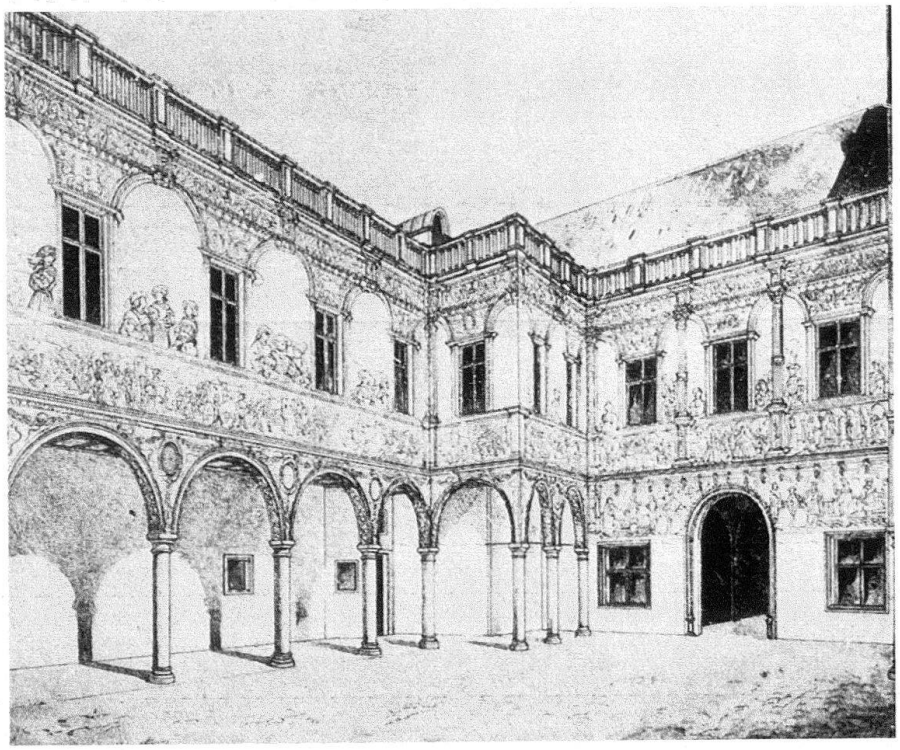
In Holbeins Schaffen steht das Haus «zum Tanz» mit seinem architektonischen «tour de force» nicht allein. Ähnliche Forcierungen von Renaissance-Motiven finden sich auch in den Titelblättern zu Buchausgaben, in den Scheibenrissen wie auch in zahlreichen Zeichnungen und Gemälden der 1520er Jahre. Allerdings handelt es sich dort meistens um eingeschossige Fronten oder um Bauten in der Art von Bühnenbil-



Verona. Palazzo Bentegodi von A. B. del Moro (Zeichnung von Nanin, 1864)

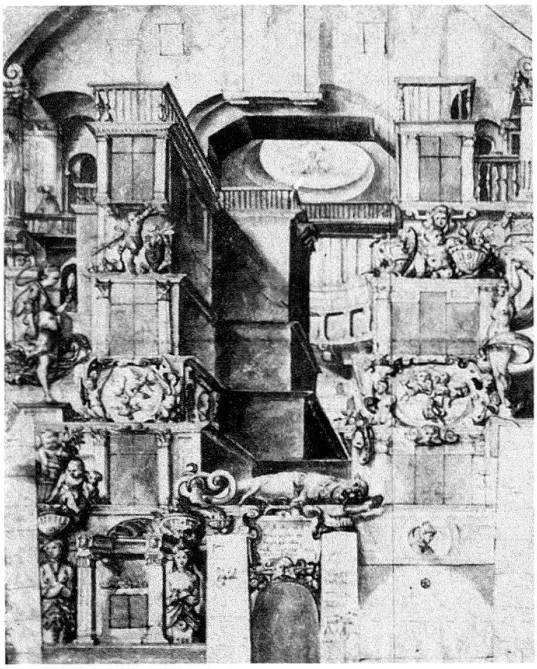


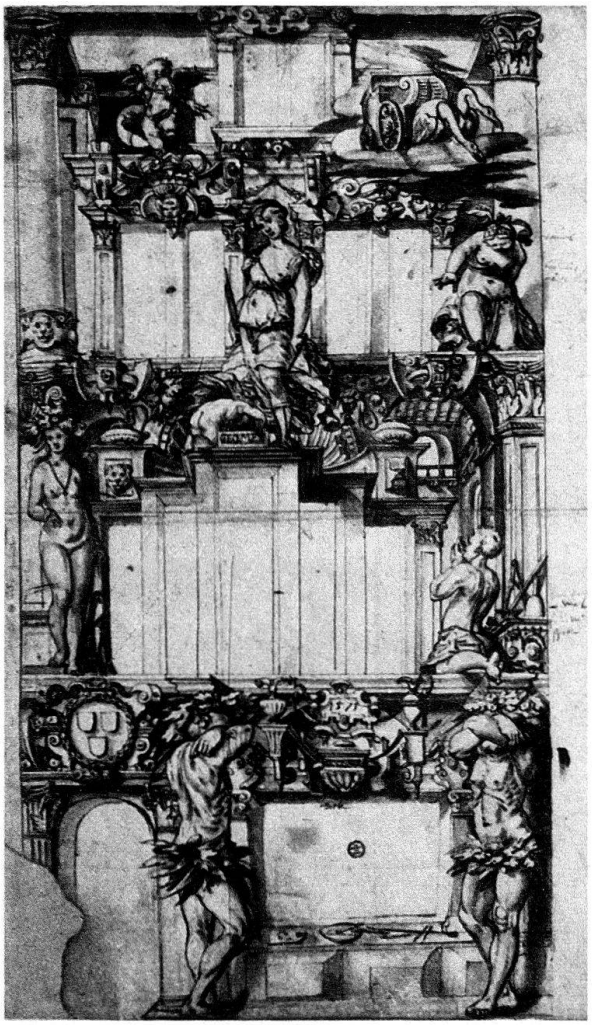
Nürnberg. Rathaus, Fassadenmalerei (Nachzeichnung 1521, Wien, Albertina)



Augsburg. Damenhof des Fuggerhauses, 1515 (Rekonstruktionszeichnung)

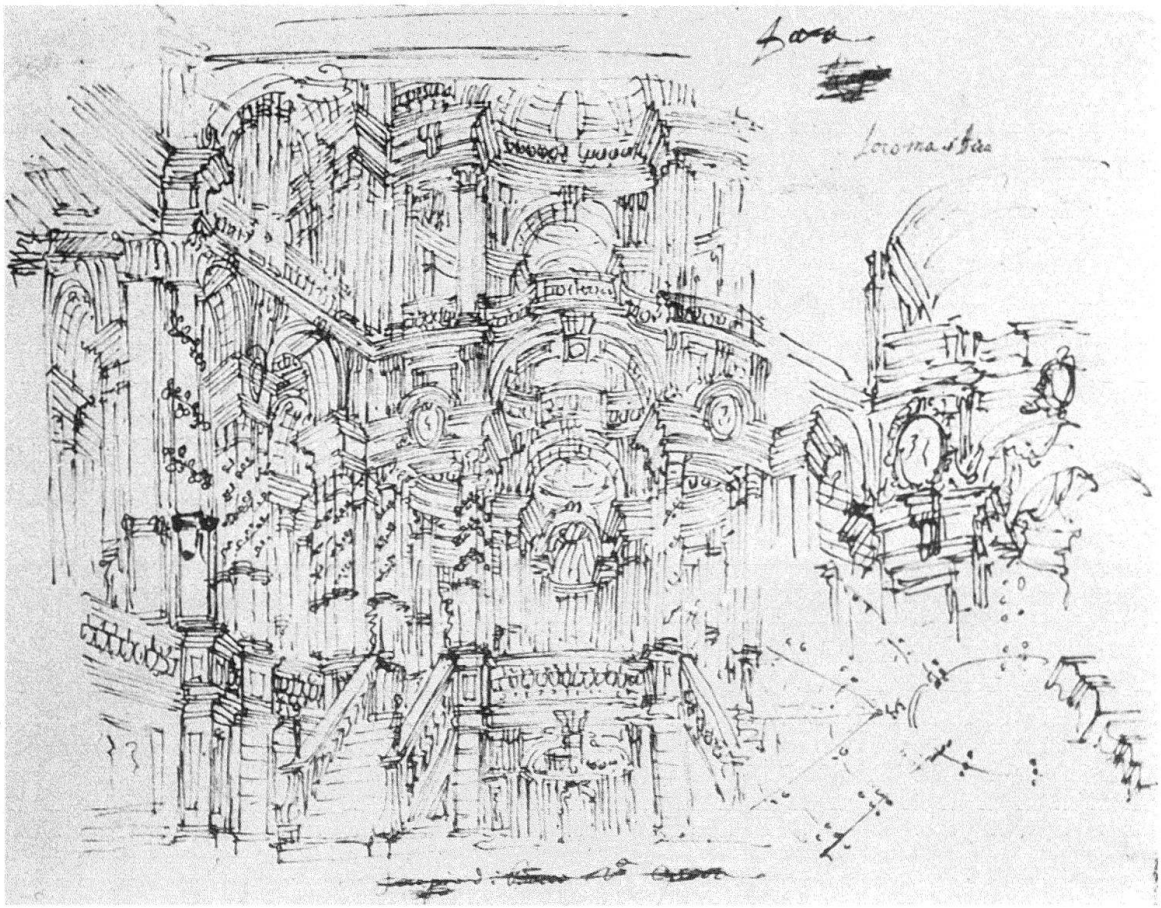
Hans Bock d. Ä. Rechts: Fassadenentwurf, evtl. Haus «Zum Himmel», 1571. – Links: Fassadenentwurf 1571 (beide Kupferstichkabinett, Basel)





dern. Aber ähnlich sind sie in ihren Schrägführungen und Asymmetrien, ihren Überschneidungen und Durchblicken, ihrer wilden Kompilation. Architektur dient da nicht zur Domestizierung des Bildthemas, sondern zu dessen Steigerung und Verfremdung. Man möchte annehmen, Holbein habe Einblick gehabt in zwei Hauptgattungen der Architekturexperimentierung und -libertinage: die Festdekoration mit ihren Eintagsbauten und die Bühnenarchitektur. Möglicherweise hat auch die Intarsie mit Baumotiven eingewirkt (I. Bergström hat auf die Verwandtschaft mit Architekturmalereien des vierten pompejanischen Stils hingewiesen[14]. Nur, wie sollte Holbein, der ja kaum in Italien gewesen ist, von dieser untergegangenen Gattung Kenntnis gehabt haben?).

Vorbote der «maniera». In der Geschichte der Fassadenmalerei nimmt das Haus «zum Tanz» jedenfalls eine extreme Stelle ein[15]. Kein Maler der Renaissance, auch nicht Peruzzi, hat es gewagt, die Sinne des Betrachters so sehr zu überlisten, ihm mitten in der Wirklichkeit der Gasse eine andere, unmögliche Wirklichkeit vorzuspiegeln und ihn so auf der Grenze zwischen Gewissheit und Illusion, zwischen Vertrauen und Skepsis hin- und herzulocken. Das ist ein Lieblingsspiel der «maniera»-Künstler. Selbst in Italien, dem klassischen Land der frühen Fassadendekoration, bleibt die reale Mauer des Bauwerks respektiert. Man weiss, woran man ist, sogar in Rom, in Florenz, in Ve-



Giuseppe Galli Bibiena. Bühnenbild-Entwurf für einen Bacchus-Tempel (New York, Privatbesitz)

rona. Immerhin, ein paar frühe Manieristen wie Beccafumi und Pordenone geben Stichworte für illusionistische Scheinarchitekturen.

Wie sehr dies aber als Ketzerei empfunden wird, sagt der Architekturtheoretiker Serlio, aus dem Credo der Renaissance: «Soll eine Fassade bemalt werden, so sind Öffnungen, die Luft vortäuschen, nicht angemessen. Sie zerstören das Gebäude. Sie verwandeln es und machen aus einem körperlichen, festen Bau einen durchscheinenden ohne Festigkeit, so als sei er unvollendet oder ruinös.» Es gehe nicht an, «Wirkliches vorzutäuschen» und so «die Ordnung des Baues zu zerstören». Es ist, als hätte Serlio Holbeins Haus vor Augen gehabt.

Eher geht Holbein von süddeutschen Voraussetzungen aus. In Innsbruck (1505), in Augsburg (im Damenhof des Fuggerhauses, 1515), am Nürnberger Rathaus (Entwürfe in Wien, 1521) kannte man die Formel der illusionistischen Fassadenmalerei, sowohl in spätgotischen wie in italianisierenden Formen. Der junge Holbein kann einiges davon gekannt haben.

Es spricht für die «maniera»-Ansätze in Holbeins Werk, dass der Typus des Hauses «zum Tanz» von den Schweizer Manieristen der zweiten Jahrhunderthälfte begierig aufgenommen wurde. Ganz nach Holbeins Spielregeln geht Hans Bock vor, von dem mehrere Fassadenentwürfe in Basel erhalten sind, alle mit geistreichen «maniera»-

Einfällen. Zur Nachfolge auf hohem Niveau gehören ferner Tobias Stimmer, Wendel Dietterlin, Mathias Kager und andere. Sie alle leisten Neunerproben auf die antiklassische Syntax von Holbeins Hausbemalung[16].

Und das ist nicht alles. Welche Möglichkeiten Holbeins Konzept eröffnete, kann schliesslich das Schaffen des grossen Architekturphantasten und Theaterbaumeisters Galli Bibiena im frühen 18. Jahrhundert bezeugen. Natürlich ist sein Formenapparat barock, aber in der Exuberanz der Komposition kommen die beiden ungleichen Meister einander nah. Dahin steht Holbeins Leistung offen: zu den verwegensten Szenographien des Barocks.

Diesen Weg ist er ganz allein gegangen, so früh schon über die Grenzen der Renaissance hinaus, kaum hatte er sie in Sicht bekommen. Später, 1538, liess er von seinen Basler Frühwerken nur wenige gelten, einzig «das haus zum tantz saget er wär ein wenig gutt». Dennoch widerruft er auch diesen Wurf: in einer brillanten Federzeichnung (Basel) ist die Gestaltung der linken Fassade nochmals aufgenommen, nun aber als Revision: mit klarem, ungestörtem Aufbau und edlen Einzelformen, gestrafft und harmonisiert – das Dementi aller frühreifen Frechheit durch die inzwischen erlangte Renaissance-Souveränität.

Dem Effort braucht dabei keinerlei manieristisches Programm vorgeschwebt zu haben. Man darf dazu – in einem Stilsprung eigener Art – Picasso zitieren, in einer ähnlichen Lage, um 1908: «Quand nous avons fait du cubisme, nous n'avions aucune intention de faire du cubisme, mais d'exprimer ce qui était en nous.»

Es geht nicht darum, Holbein als einen Manieristen oder einen protobarocken Meister ausgeben zu wollen[17]. Das wäre, aufs Ganze seines Schaffens gesehen, absurd. Aber die Entwicklungsgeschichte der Stile muss am Einzelwerk die Stilklischees aufbrechen, sie muss auf unzeitgemässe Ansätze und Versuche achten und dabei wohl oder übel auch die befremdlichsten, ja schockierenden Befunde respektieren. Wenn selbst der Klassiker Holbein derart aus der Reihe tanzt – und das ist nur einer von vielen Fällen –, kann Stilgeschichte nur aus der Fülle einzelner Differentialanalysen wieder gewagt werden.

*

Ein Grosser unter den Stilhistorikern, Alois Riegl, hat einmal bemerkt: Sobald ein Kunstwerk «unter den Stilbegriff subsumiert» wird, «verliert es den störenden Charakter des Fremdartigen»[18]. Gerade diesen Verlust gilt es aber zu vermeiden. In der geschichtlichen Wirklichkeit ist das «Störende» und «Fremdartige» just das Lebendige, es ist der Motor der Entwicklung. Wie die Malerei ein Sehen, nicht ein Wiedererkennen (von Bekanntem) vermittelt, so haben wir kunstwissenschaftlich mit Malerei zu verfahren: Sehen, nicht Wiedererkennen (von vorgewussten Stilklischees). Die Kunstgeschichte besteht nicht aus Stilen, sie besteht aus Kunstwerken.

Anmerkungen

[1] J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, «Stilpluralismus statt Einheitszwang – Zur Kritik der Stilepochen-Kunstgeschichte», in *Argo, Festschrift für Kurt Badt*, Köln 1970, S. 77. – Die Skepsis gegenüber der Stilgeschichte ist freilich so alt wie die Stilgeschichte selber, etwa bei Jacob Burckhardt. Vgl. J. Jahn, «Die Proble-

matik der kunstgeschichtlichen Stilbegriffe», in *Sitzungsberichte der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig*, Berlin 1966. – R. HOHL, «Das Phänomen des Stilpluralismus», in *Werk*, 1963, S. 449. – Auf die Verhältnisse im 19. Jh. bezieht sich der Sammelband W. HAGER, N. KNOPP, *Beiträge zum Problem des Stilpluralismus*. München 1977. – Den theoretischen Horizont können H. LÜTZELER (*Kunsterfahrung und Kunstwissenschaft, I*, Freiburg/München 1975, S. 605) und H. BAUER (*Kunsthistorik*, München 1976, S. 74, 87) vermitteln.

[2] J. R. RAHN, «Zur Geschichte der Renaissancearchitektur in der Schweiz», in *Repertorium für Kunstwissenschaft, 5*, 1882, S. 1. – A. REINLE, *Kunstgeschichte der Schweiz, 3*, Frauenfeld 1956, S. 43. – In der Metaphorik ALBERT KNOEPFLIS (*Kunstgeschichte des Bodenseeraumes, 2*, Sigmaringen/Stuttgart/München, S. 61): «Die Gotik ist also gleichsam immer wieder ‹offiziell› an den Geselligkeitstisch der Stile gebeten worden, hat so etwas wie den respektvoll beachteten Altersvorsitz geführt und trat kaum je für länger in den Ausstand.» In einer kleinen Gattung mit vielen datierten Arbeiten – den Siegeln – lassen sich die Übergänge genau verfolgen: Cl. Lapaire, «La pénétration de la Renaissance en Suisse, étudiée d'après les sceaux», in ZAK 20, 1960, S. 125.

[3] Einzelheiten im «*Schweizerischen Kunstführer*» «Ritterscher Palast, Regierungsgebäude in Luzern» von A. REINLE, Bern 1978.

[4] Dazu in derselben Serie: E. CHATTON, *Eglise et monastère de la Visitation Fribourg*, Basel 1974.

[5] Grundlagen zur Collegiata in Bellinzona: L. BRENTANI, *La storia artistica della Collegiata di Bellinzona*, Lugano 1916. – V. GILARDONI, *Inventario delle cose d'arte e di antichità, II*, Bellinzona. Bellinzona 1955, S. 65. – Zu den Beziehungen Rodari–Bramante: L. BRENTANI (s. oben). – «Studi Bramanteschi», *Atti del Congresso Internazionale Milano-Urbino-Roma 1970*, Roma 1974, S. 252. – Zu Bramante: A. BRUSCHI, *Bramante architetto*, Bari 1969.

[6] Mit Ausnahme von H. REINHART (*Die kirchliche Baukunst in der Schweiz*, Basel 1947, S. 106 u. 117), wo die typologischen Zusammenhänge erkannt sind, und von A. REINLE (wie Anm. 2), S. 12.

[7] Die typologische Ahnenreihe des Gesù ist häufig, aber divergent dargestellt worden. Zur Einführung: J. S. ACKERMAN in R. WITTKOWER/J. B. JAFFE, *Baroque Art. The Jesuit Contribution*, New York 1972, S. 17. – J. S. ACKERMAN/W. LOTZ, «Vignoliana», in *Essays in Memory of Karl Lehmann*, New York 1964, S. 5, 14. – Zu den genannten Mailänder Kirchen: L. H. HEYDENREICH/W. LOTZ, *Architecture in Italy 1400–1600*, Harmondsworth 1974, S. 293, mit weiteren Literaturverweisen.

[8] G. LOERTSCHER, *Kunstführer Kanton Solothurn*, Bern 1975, S. 27. – J. SCHMID, *Das Rathaus zu Solothurn*, Solothurn 1959.

[9] Über Fontainebleau im Zusammenhang mit der französischen Renaissance-Architektur: L. HAUTECŒUR, *Histoire de l'architecture classique en France. I, 1*, Paris 1943, S. 105, 341; ebendort weitere ähnliche Lösungen (Orléans, Saint-Amand, Auberville). Das längst eingeführte Motiv der drei Säulenordnungen ist im nahen Montbéliard besonders rein artikuliert: an der Maison Forstner, 1602 für den Herzog Friedrich vom Württemberger Architekten Heinrich Schickhardt erbaut (R. TOURNIER, *L'architecture de la Renaissance et la formation du Classicisme en Franche-Comté*, Paris 1964, S. 86). – G. LOERTSCHER vermutet Verbindungen zwischen Solothurn und Merseburg.

[10] Den Einstieg in die Forschungen zum Manierismus in der Architektur kann die Bibliographie in HEYDENREICH/LOTZ (Anm. 7), S. 402, vermitteln.

[11] Das Material ist dargelegt von H. A. SCHMID (*Hans Holbein d. J., II*, Basel 1948, S. 345) und P. GANZ (*Hans Holbein, Die Gemälde*, Basel 1950, S. 250), ferner im Katalog *Die Malerfamilie Holbein in Basel* (Basel 1960, S. 29 [H. REINHART] u. 251) und kritisch untersucht von CH. KLEMM (*Die Fassadenmalerei Hans Holbeins und ihre Vorbilder*, unpublizierte Lizentiatsarbeit Basel 1970; ferner in *ZAK* 29, 1972, S. 165).

[12] Über die Geschichte der Fassadenmalerei informiert vorzüglich CH. KLEMM im *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, VII, München 1978, Sp. 690.

[13] Einführungen in die Kunsttheorie des Manierismus bieten J. SCHLOSSER (*Die Kunstliteratur*, Wien 1924, mit weiteren ergänzten Auflagen), E. PANOFSKY (*Idea*, 2. Aufl. Berlin 1960), P. BAROCCHI (*Trattati d'arte del Cinquecento*, 3 Bde., Bari 1960) und R. KLEIN/H. ZERNER (*Italian Art 1500–1600, Sources and Documents*, Englewood Cliffs, New Jersey 1966).

[14] I. BERGSTRÖM, *Revival of Antique Illusionistic Wall-Painting in Renaissance Art*, Göteborg 1957.

[15] Wichtigstes Vergleichsmaterial: M. BAUR-HEINHOLD, *Süddeutsche Fassadenmalerei vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, München 1952. – Dieselbe: *Bemalte Fassaden*, München 1975. – G. und CHR. THIEM, *Toskanische Fassadendekoration in Sgraffito und Fresko*, 14. bis 17. Jh., München 1964. – G. SCHWEIKHART, *Fassadenmalerei in Verona vom 14. bis zum 20. Jh.*, München 1973.

[16] Zu Hans Bock: F. THÖNE, «Der Basler Monogrammist H. B. von 1575/77: Hans Bock d. Ä. oder Hans Brand?», in *Schweiz. Institut für Kunstwissenschaft, Jahresbericht 1965*, S. 78.

[17] Manieristische Züge im Schaffen Holbeins haben W. PINDER (*Holbein der Jüngere und das Ende der altdeutschen Kunst*, Köln 1951) und H. W. GROHN (*Hans Holbein d. J. als Maler*, Leipzig 1955) bemerkt.

[18] A. RIEGL, *Gesammelte Aufsätze*, Augsburg/Wien 1929, S. 44.