

Zeitschrift:	Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history
Herausgeber:	Schweizerisches Nationalmuseum
Band:	44 (1987)
Heft:	1
Artikel:	Die Basler "Neun Helden" : ein Beispiel aus dem Forschungsprojekt "die oberrheinischen Bildteppiche der Spätgotik"
Autor:	Stucky-Schürer, Monica
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-168850

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 12.01.2026

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

Die Basler «Neun Helden»

Ein Beispiel aus dem Forschungsprojekt «Die oberrheinischen Bildteppiche der Spätgotik»*

von MONICA STUCKY-SCHÜRER



Abb. 1 *Die Neun Helden*. Fragmentierte rechte Hälfte eines Basler Wirkteppichs, um 1470–90. Auftraggeber: Junker Mathis Eberler (geb. um 1440, gest. 1502). Basel, Historisches Museum (Inv. 1870.740).

Die spätgotische Wirkerei mit dem Ausschnitt einer Neun Helden-Darstellung (Abb. 1–4)¹ gelangte 1851 durch den Waldenburger Pfarrer F. Oser in den Besitz des 1849 neu eröffneten Museums an der Augustinergasse in Basel.² Als am 15. Januar desselben Jahres JACOB BURCKHARDT diesen Wandteppich dem Basler Kunstverein³ vorstellte, beklagte er zwar das Fehlen vergleichbarer Parallelen, bekannte aber gleichzeitig mit Weitblick: «Wenn ich dennoch in dieser Stunde darüber rede, so geschieht es, um auf den Wert solcher Teppiche aufmerksam zu machen und – vielleicht – zur Rettung irgendeines Fragmentes der Art beizutragen.»⁴

Mit diesem ersten Teppicherwerb, den «Neun Helden», setzte die Sammlungsgeschichte eines andernorts jahrhundertelang verpönten gotischen Kunstzweiges in Basel zu

einem vergleichsweise frühen Zeitpunkt ein. Im Gegensatz zu manch anderen Städten war diese Gattung hier auch nie ganz in Vergessenheit geraten, weil ein ältester, aus dem Amerbach'schen Kunstkabinett und Museum Faesch überliefelter Kern von drei Bildteppichen existierte;⁵ um ihn herum konnte dann in konsequenter Sammeltätigkeit der Bestand auf heute 22 Exemplare anwachsen. Mit dem 1981 möglich gewordenen Ankauf der «Wilden Leute auf der Hirschjagd»⁶ fand die stetige Erweiterung ihren vorläufigen, spektakulären Schlusspunkt. Spätestens seit der Mono-

* Eine umfassende Bearbeitung im Auftrag des Historischen Museums Basel und mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung wird gegenwärtig durch Anna Rapp und die Autorin vorbereitet.

graphie von RUDOLF F. BURCKHARDT, 1923⁷, und seiner gründlichen Aufarbeitung der Quellen steht fest, dass Basel neben elsässischen Manufakturen als Produktionszentrum von Wirkteppichen zwischen dem 1. Viertel des 15. und dem Ende des 16. Jahrhunderts eine Hauptrolle gespielt hat. Das 1926 von BETTY KURTH angelegte Corpus aller «Deutschen Bildteppiche des Mittelalters» enthält eine Scheidung in sechs Kunstslandschaften, wobei auf die Region am Oberrhein um die 200 Exemplare entfallen.⁸

Der hier herausgegriffene Neun Helden-Teppich, der nicht nur hinsichtlich seiner Ikonographie neue Schlüsse zulässt, misst 114–116 cm×184 cm und weist eine Dichte von 28–34 Schuss- und 7 Kettfäden pro cm² auf. Die Kette besteht wie üblich aus solidem Leinengarn. Als Schussmaterial wurde hauptsächlich farbige Wolle verwendet; hinzu tritt weisses Leinen, bunte Seide und Silberlahn. Die beiden letzteren Materialien waren zu der Zeit gleich kostbar und wurden dem Auftrag entsprechend, aber meist doch recht selten, eingesetzt. Der Erhaltungszustand ist, abgesehen von einigen mit Stoff unterlegten oder geflickten Löchern und Stellen, wo die Kette bloss liegt, relativ gut. Während oben und unten die Wirkkante z.T. bestossen, sonst aber intakt ist, sind beide seitlichen Abschlüsse beschnitten. Es handelt sich um die fragmentierte *rechte* Hälfte eines ursprünglich doppelt so breiten, ca. 3,5 m langen Teppichstreifens.⁹



Abb. 2 Ausschnitt mit dem Stifterwappen von Mathis Eberler.

Von den «Neun Helden», die sich aus je drei Repräsentanten der heidnischen Antike, der jüdischen Heilslehre und des christlichen Mittelalters zusammensetzen, fehlen links vier Figuren: die auch als «Sarazenen» bezeichneten Hektor von Troja, Alexander der Große und Julius Cäsar sowie von der zweiten jüdischen Triade: Josua. Erhalten sind von dieser mittleren Gruppe, teilweise angeschnitten: David, und vollständig: Judas Makkabäus. Lediglich die christlichen Helden treten mit dem sagenumwobenen König Artus, Kaiser Karl dem Grossen und dem Kreuzritter Gottfried von Bouillon geschlossen auf.

Zur Lesehilfe des relativ seltenen Bildinhaltes wird jedes der die Figuren einfassenden Schriftbänder mit dem Namen des Dargestellten eingeleitet. Anschliessend erläutert der Betreffende in knappen Worten und Ich-Form, wie es der literarischen Tradition des Themas entspricht¹⁰, seine persönlichen Verdienste, die ihn zur Aufnahme in die Reihe dieser Helden qualifizieren. Zusätzlich bürgen Schildzeichen und Standartenembleme für seine adelige Herkunft. Als sprechende Vorbilder des spätmittelalterlichen Ritters mussten die «Neun Helden» in Rüstungen gekleidet, mit ihren Waffen und auch ihren Wappen erscheinen. Ihre Zeichen figurieren seit dem 15. Jahrhundert in Wappenbüchern, wo sie gleichberechtigt neben konkreten Geschlechternamen des hohen und niederen Adels aber auch von bürgerlichen Familien stehen.

Wie ROBERT L. WYSS in instruktiven Tabellen zeigte¹¹, unterscheiden sich die heraldischen Motive – je nach Lokalisierung des entsprechenden Monumentes und dessen Vorlage – in französisch-niederländische oder deutsch-schweizerische Provenienz; nur in drei Fällen bleiben die Zeichen praktisch konstant: die Harfe für David, drei (oder mehr) Kronen für Artus und, gespalten, Adler und Lilien für Karl den Grossen.

Ganz links wendet sich der blondgelockte, jugendliche David als ehemalige Mittelfigur dem Betrachter frontal entgegen. Grüner Seidendamast mit hochmodischem Granatapfel-Dessin ist das Material seines langärmligen, pelzverbrämten, kurzen Rockes. Als König der Könige ist er mit edelsteingeschmückter Blütenkrone, goldgeschmiedetem Gürtel und juwelenbesetztem Mantelsaum ausgezeichnet. Alle diese Teile leuchten im wollenen Wirkteppich kostbar auf: Sie sind aus gezwirntem, resp. doppelt geführtem Seidenfaden, oder – wie seine Mantelschliesse – aus (heute oxydiertem) Silberlahn gewirkt worden. Zur blauen Aussenseite seines Mantels sind die engen Beinlinge, zur Mantelfütterung die roten Schlupfschuhe assortiert. Weiss vor Blau erinnert die Harfe im Schild, den David auf seinem eingestützten rechten Arm balanciert, an seine Fähigkeit zu singen und zu dichten. Aus seinem Munde vernehmen wir seine Heldenat: «...gotte. kam/schlug. ich. den. grossen. goliam.» (...mit Gottes Hilfe tötete ich den Riesen Goliath).

Dunkel gelockte Haar- und Barttracht sowie ein blauer Turban kennzeichnen den zu David gerichteten Judas Makkabäus. Er fand bei der Befreiung Judäas seinen Tod und erscheint hier mit abgelegten Waffen und einem festlich blauen Damastrock über seiner Rüstung. Er stützt



Abb. 3 Ausschnitt mit Judas Makkabäus.

sich mit der Linken auf den am Boden eingesteckten Schild (weisser, steigender Löwe mit Menschengesicht und Judenhut vor Rot) und hält in der Rechten das abgelegte Schwert, um dessen rote Scheide sich sein blauer Gürtel spiralförmig windet. In seinem juwelenbesetzten Halsausschnitt werden die Plättchen seines Brustpanzers, unterhalb seines Pelzsaumes der metallene Knieschutz sichtbar. Weiche, lederne Stulpenstiefel und rote Strümpfe ergänzen seine Tracht. «*Judas. machebeus. ich. hab. gehabt. iudische.lant / und. min. opfer. zuo. gott. gesant.*» (Judas Makkabäus. Ich habe das jüdische Land besessen und mich zum Ruhme Gottes im Tode geopfert.) So äussert sich der zweite jüdische Held.

Rücken an Rücken zu letzterem führt König Artus das Gespräch mit Kaiser Karl dem Grossen. Er ist ganz in Rot gekleidet. Fuchspelz bordiert die langen Schlitze seines kniekurzen Wamses und den Saum seines ärmellosen, ebenfalls pelzgefütterten Mantels; beige-seiden heben sich seine enganliegenden Ärmel und Beinkleider ab. Um den assortierten Pelzhut mit hochstehendem Stirn- und heruntergeklapptem Nackenteil legt sich der Reif einer Edelsteinkrone mit Blützenzacken, und auf seinen Schultern ruht ein Maiglöckchenkranz. Dieser wird wohl als kostbares Geschmeide in Gold und weissem Email imitiert sein und dürfte – an die am Hofe König Artus' zelebrierte, ritterliche

Tafelrunde erinnernd – als Element der Minneallegorie¹² verstanden werden. «*kunig. artus. min. macht. und. min. miltigkeit / das. ich. alle. lant. erstreit.*» (König Artus. Dank meiner Macht und Mildtätigkeit konnte ich alle Länder erobern.) Nach der Sage war es Artus, dem Herrscher über England, Schottland und die Bretagne, Ritter aller Ritter, gelungen, den Riesen Ruston zu bezwingen, der seinerseits seine unüberwindbare Kraft den Bärten ihm unterlegener Könige verdankte, aus deren Haar sein Kleid gewoben war.¹³

Angetan mit den kaiserlichen roten Strümpfschuhen, langgeschlitzter, fuchspelzgesäumter Robe aus blauem Damast und hermelingefüttertem Mantel aus roter Seide resp. Samt, das Reichs- und Richtschwert in der Linken, die schwere Bügelkrone auf dem mächtigen weissen Haupt, hält Karl der Grosse in der Rechten die geteilte Standarte. Deren heraldische Zeichen, der Reichsadler und die französischen Lilien, weisen auf die Grösse seines Reiches hin. Diesem stand er mit einer beispielhaften Gesetzgebung als christlicher Schirmherr vor. «*keisser. karelus. weltlich. recht. han. ich. gestift. / und. die. beste[tt]. iet. in. geschrift.*» (Kaiser Karl. Weltliches Recht habe ich gestiftet und dieses schriftlich bestätigt.) Im ältesten, 1312 datierten, Heldengedicht «*Les vœux du paon*» lobt Jacques de Longuyon¹⁴ Kaiser Karl vor allem auch deshalb, weil er in Jerusalem Taufe und heilige Sakramente wieder eingeführt haben soll.

Die Kreuzzugsidiee, von der aus Angst vor der stets allgegenwärtigen Türkengefahr fast alle abendländischen Herrscher besessen waren¹⁵, klingt mit dem letzten christlichen Helden, Ritter Gottfried von Bouillon, an. Er tritt als einziger in vollem Harnisch auf. Minutiös werden die einzelnen Rüstungsteile, Kurz- und Langschwert, Helm und Helmbusch, Hals- und Mundschutz, festgeschnallter Brustpanzer sowie Arm- und Beinschienen mit Nieten, Lederfutter und Kettenhemd geschildert. Seine gespaltene Standarte: links goldenes Krückenkreuz vor Weiss, rechts weisser Querbalken vor Rot kündet von dem unter seiner Führung eroberten Heiligen Grab, der Stadt Jerusalem und von seinem Stammland Lothringen. Stolz röhmt er sich seines adligen Heldenmutes: «*göppfrit. hertz[og]. von. hollant. noch. düresz. fürsten. adels. sitten / han. ich. das. heilige. grab. erstritten.*» (Gottfried, Herzog von Holland. Nach der Fürsten und des Adels Sitte habe ich das heilige Grab erkämpft.)

Die Schriftbänder gliedern in ihrem knittrig harten Duktus die Figuren als Einzelgestalten oder als Paare. Als ehemalige Mittelfigur wird nur David frontal gezeigt, die übrigen Helden sind einander gegenständig zugeordnet wie Artus und Karl, oder in ihrer Blickrichtung auf die zentrale Bildachse hin orientiert. Dabei leuchten ihre Augäpfel in Leinenweiss, und ihre dunklen Pupillen sind – wie es für Basler Wirkteppiche selbst bei Köpfen in Vorderansicht typisch ist – in die Augenwinkel gedreht. (Leinenweiss eingetragen sind übrigens auch die genau geformten Fingernägel.)

Als Pendant zum geharnischten Gottfried von Bouillon darf auf der fehlenden Teppichhälfte der trojanische Held

Hektor ebenfalls in Rüstung erwartet werden. Diese symmetrische Anordnung mit betonter Mittelachse entspricht etwa der Miniatur, die Tomaso III. da Saluzzo seiner «Chevalier errant»-Handschrift 1394 voranstellen liess.¹⁶ Eine zusätzliche Verdeutlichung der drei Triaden erreicht der Meister der Basler «Neun Helden», indem er die Juden mit je einem Schild und die Christen mit je einer Fahne ausstattet; ein weiteres Zeichen war sicher allen antiken Helden gemeinsam.¹⁷

Wie es für die meisten der Basler Wirkteppiche ungefähr seit der Mitte des 15. Jahrhunderts charakteristisch ist, bildet eine üppig grünende und blühende Wiese die Standfläche der Figuren. Die zweizonige Parallelschraffur des Geländes, vorne hell- und mittelgrün, hinten mittel- und dunkelgrün gestreift, gibt die einzelnen Grashalme der Rasenbank wieder. Auf ihr wachsen kraftvolle Pflanzenstauden, die sowohl in Blatt- als auch Blütenform und -farbe immer wieder wechseln, so dass der Eindruck eines echten Naturausschnittes erweckt wird.¹⁸ Mit der Genauigkeit eines Herbariums schildert der Wirkler (von links nach rechts) je eine blaue Korn- und Glockenblume, die einen auf einem Blattwirbel liegenden Hasen flankieren, reife Erdbeeren und Maiglöckchen zu Füßen von Judas Makkabäus, eine rote «Kreuzblume» und blaues «Bittersüss»¹⁹ zwischen den Beinen von Artus, einen weiteren roten Korbblütler, dann zu Füßen von Kaiser Karl Erbsenschoten und zwischen den Beinen des geharnischten Gottfried von Bouillon eine weiss-rote Blütenform, die auffallend an diejenige der Tulpe erinnert, obwohl sie hier mit gelappten Blättern kombiniert wird und die vom 16. Jahrhundert an so kostbare, weil aus Persien importierte Pflanzenspezies eigentlich noch unbekannt war. Nicht immer werden die Blumen im 15. Jahrhundert so geschildert, dass sie botanisch eindeutig bestimmbar sind. Es geht, wie das die blütenlosen und verschiedenartigen Blattbüschel auch in der gleichzeitigen Tafelmalerei und Graphik²⁰ beweisen, vielmehr um die Angabe einer natürlichen Vielfalt. Dennoch gehört der Blattwirbel, in welchem sich der Hase aufhält,²¹ ebenso wenig in einen Gemüsegarten wie die Erbsenschote.²² Letztere wird wohl eher als Samenstand eines Wickenblüters und mit der Angabe des unterschiedlichen Reifezustandes als Hinweis auf das zyklische Werden und Vergehen der Natur aufzufassen sein.

Inwiefern die attributive Beiordnung bestimmter Pflanzenarten zu je einem Helden – wie sie kompositorisch augenfällig wird – auch inhaltlich bedeutungsvoll ist, bliebe noch zu untersuchen. Die Pflanzensymbolik ist, je nach ihrem ikonographischen Rahmen, ambi- oder sogar polyvalent.²³ So schmücken Maiglöckchen innerhalb der Minneallegorik nicht nur schöne Jungfrauen, sondern ebenso die zu ihnen in Liebe entflammt Jünglinge. Spriesst die gleiche Blume zu Füßen der Jungfrau Maria, so wird das bescheidene *lilium convallium* anstelle der majestatischen weissen Madonnenlilie zum Symbolträger ihrer Reinheit. Ähnlich zieren Erdbeerschapel etwa eine «Fabeltier-Führerin» im sog. Basler «Quiquerez»-Teppich³³ und wächst das gleiche Pflänzchen sowohl mit den kleinen

weissen Blüten als auch den Früchten in verschiedenem Reifegrad in der Nähe des Jesusknaben oder anderer unschuldiger Kindlein und Heiliger. Wenn in den ganzen üppig spriessenden Pflanzen die Figuren gleichsam alle Mühe haben, ihren Fuss an einer blumenleeren Stelle aufzusetzen und deshalb unter ihren Schuhen Blätter hervorquellen, ja beim Neun Helden-Teppich am rechten Bildrand einzelne Blumen durch das Gewicht des Spruchbandes gar nach unten gedrückt werden, so handelt es sich weder um ein gattungsspezifisches noch lokalgebundenes Element.²⁴ Eine solche Beobachtung und Wiedergabe basiert vielmehr auf einer neuen Realitätsfreude, die Natur in paradiesischem Überfluss einfangen will. Vielleicht schimmert in diesem Detail auch die mittelalterliche Sitte durch, nach der für grosse Zeremonien und hohe Festlichkeiten – in Erneuerung eines antiken und Nachahmung eines orientalischen Brauchs – die Fussböden von Kirchen, Rathäusern, öffentlichen Strassen und Plätzen sowie von Zelten mit bunten Blumen, wohlriechenden Kräutern und taufeuchten Gräsern bestreut worden sind.²⁵ Dass diese Gepflogenheit auch in Basel bekannt war, erfahren wir aus den 1433–35 datierten Tagebuchnotizen Andrea Gataris, des Konzilteilnehmers und venezianischen Gesandten: «... erano le stradi tute coperte di herba fresca et ale finestre era aparechiade cortine de razi».²⁶

Die Angabe von reicher Vegetation erschöpft sich aber nicht bei der Blumenwiese. Die Schar der Basler «Neun Helden» präsentiert sich vor Rosenranken, die im Terrain verwurzelt sind. Zwischen den Figuren und Schriftbändern wachsen an dicken Haupt- und feineren Seitentrieben rote Rosen, die sich in mannigfach variierter Grösse und Lage, in knospendem bis voll erblühtem Zustand, zusammen mit charakteristisch gezackten, hälftig hell- und mittelgrün schattierten Blättern vor dem unidunkelgrünen Fond abheben. Zwei Vögel, ein grau-blau gefiederter oberhalb von Davids Krone und ein bunter Distelfink²⁷ zwischen Artus und Karl, beleben die Rosenhecke, denn um eine solche – und nicht bloss um Hintergrundsranken – handelt es sich.

Sucht man nach ikonographischen Parallelen, so lässt sich leicht feststellen, dass Innenarchitektur sozusagen die geläufige Umgebung der «Neun Helden» ist. Eine der ältesten und ausserdem gattungsgleichen Darstellungen, die monumentale Tapisserie, die der Duc de Berry 1384, nach stilistischen Analogien zur Angers-Apokalypse wohl ebenfalls bei Nicolas Bataille in Paris bestellt hat,²⁸ zeigt die fünf erhaltenen Helden Alexander, Cäsar, Josua, David und Artus unter riesigen gotischen Tabernakeln. In der oben bereits erwähnten, 1394 datierten Pariser Handschrift des Tomaso III. da Saluzzo²⁹ halten sie sich ebenfalls in einem Schlossraum auf: holzgetäferte Decke, hohe quadratische Fenster, mit Seidentapete bespannte Längswand und Fliesenboden zeichnen den Rittersaal aus. Sein Lieblingsthema, das der piemontesische Dichterfürst bereits schon in seinem Codex erweitert hatte, indem er den «Neun Helden» «Neun Heldeninnen» («neuf preux» «neuves preuses») zur Seite stellte, sollte auch sein Schloss in La Manta



Abb. 4 Ausschnitt mit König Artus und Kaiser Karl dem Grossen.

schmücken: 1420 beauftragte Tomaso den Maler Jacques d'Yvern, an den Wänden des sogenannten Spanischen Saales ein entsprechendes Fresko auszuführen. Hier nun gliedern plötzlich Stämme einer Baumallee die Heldenreihe in gleichförmigem Rhythmus.³⁰ Das üppige Wachstum der sich zu einem einheitlichen Laubdach zusammenschließenden Kronen sowie eine grünende und blühende Blumenwiese lassen die Helden in vollkommenem Einklang

mit der Natur leben. Auf der gegenüberliegenden Längswand breitet der Maler resp. Auftraggeber in ausführlicher Erzählung den «Jungbrunnen»³¹ aus.

In der Kombination der beiden Themenkreise lässt sich die Absicht einer möglichst vollständigen Auflistung des ritterlichen Tugendkatalogs erkennen. Die Bilder tapferer Symbolfiguren werden mit solchen höfischer Jagdkunst und Minneallegorik zu einem harmonischen Gesamtprogramm

verschmolzen, welches den Betrachter zur Nachahmung der hohen Ideale auffordert.

Mit diesem Beispiel wird der Typus der «Neun Helden in freier Natur» fassbar und der allgemeine Anschluss der Basler «Neun Helden» an das Garten-, Landschafts- und Paradiesesmotiv³² gewährleistet. Wie wir oben bereits festgehalten haben, legt vor allem auch der steile Verlauf der Ranken nahe, dass es sich um eine das Bild nach hinten abgrenzende Hecke handelt. Es würde in diesem Zusammenhang zu weit führen, die verschiedenartigen Hintergründe der Basler Wirkteppiche zu analysieren; dies wird erst im Rahmen der Gesamtpublikation möglich sein. Vielleicht kurz nur so viel: In der Frühstufe des «Quirerez»-Teppichs³³ ranken sich der Natur nachempfundene Immergrünzweige in den von den Menschen und Tieren ausgesparten Zwischenräumen. Es gibt keine Bodenzone als Standfläche und somit keine Möglichkeit, die Ranken im Erdreich wurzeln zu lassen. Auch ohne die Konstruktion eines hölzernen Spaliers sichtbar zu machen (wie im «Geschlossenen Liebesgarten»³⁴, wo Reben mit weissen und blauen Weintrauben in die Höhe gezogen werden, oder im Teppich des Niklaus Meyer zum Pfeil³⁵, wo abwechselnd weisses Geissblatt, rote Nelken und rote Rosen daran emporklettern), werden die Rosensträucher der «Neun Helden» so gezeigt, dass ihre Zucht und Pflege erkennbar sind. Die Bodenzone ist zwar weniger hoch als bei den beiden vorgenannten Beispielen, und die Standlinie der Figuren ist von der «Horizont»-Linie der Rasenbank nicht allzu weit entfernt; dennoch kann man Bewegungs- und Atemfreiheit der Figuren spüren, wird letzten Endes die Darstellung raumhaltig.

Dies dürfte als Hinweis darauf genügen, dass wir es mit einem bewusst gestalteten *locus amoenus* zu tun haben. Die Definition des von Gestrüpp, Unkraut und Dornen gereinigten Ortes, den Mauer, Zaun oder Hecke von der «wilden» Natur abgrenzen, durch den – weil in bewusst ausgerichteter Lage – nur milde Lüftchen wehen und zu dem seit jeher auch der gefasste Wasserquell gehört,³⁶ trifft ja auch auf den *hortus conclusus*³⁷ und das Paradiesgärtlein der Madonna zu. Nicht selten ranken sich in ihrem Rücken an geradem Spalier oder gekrümmtem Laubengarten Heckenrosen, so dass sie zur «Maria im Rosenhag»³⁸ wird. Der mariologischen Deutung des Rosenhages und der Rosa mystica kann die scholastische Gleichsetzung der Rose mit dem Blut der Märtyrer³⁹ beigefügt werden. Aber welche Inhalte bleiben der Rose im profanen Bereich ausser denjenigen eines Liebes- und Treuegaranten?⁴⁰

In den germanischen Epen werden Helden seit jeher mit Rosen in Verbindung gebracht: nicht nur ruft Kriemhilt zwölf Recken unter den kühnsten aller kühnen Männer als Pfleger ihres Rosengartens zu Worms an, sondern ein Rosengarten ist es auch, den Dietrich von Bern und seine Männer im Reiche des Zwergkönigs Laurin verwüsten und von dem der gleichnamige Ort in den Dolomiten heute noch kündet. Öffentliche Rosengärten, in denen alljährlich das Rosenfest abgehalten wurde, sind für verschiedene mittelalterliche Städte belegt.⁴¹ Diese als Versammlungs-,

Fest-, Gerichts- oder Kampfplatz benutzte Anlage⁴² konnte auch die Bedeutung des Gottesackers, des Aufenthaltsortes verstorbener Seelen annehmen. In diesem Zusammenhang muss interessieren, dass die «Neun Helden» bei festlichen Aufzügen eine wichtige Rolle spielten. Für den Empfang eines Herrschers wurden sogenannte «pageants» veranstaltet; dabei wurden die auf Tafeln gemalten «Neun Helden» entweder dem Umzug vorangetragen oder mimisch von Bürgern dargestellt. Diese hießen den Ankömmling mit einigen Huldigungsversen in der Stadt willkommen.⁴³ Für den Einzug von Franz I. 1532 in Caen erhalten wir sogar Kenntnis davon, dass nach den drei Christen zu Pferd Josua auf einem Kamel, David auf einem Elefanten, Judas Makabäus auf einem Hirsch, Hektor auf einem Einhorn, Alexander auf einem Greif und Cäsar auf einem Dromedar ritten.⁴⁴ Wenn im November 1512 in Metz im festlichen Schauzug «pour resjoyr le puple»⁴⁵ nicht nur die Reittiere verkleidet, sondern auch die «Neun Helden» in möglichst unter Vielfalt ohne Rücksicht auf die Historizität der dargestellten Personen als Türke, Jude, Ungar, Grieche, Slawe, Albanier, Inder, Deutscher und Spanier auftraten, so trug dieser Mummerschanz schon echt karnevalesk Züge.

Bevor aus den vielen Möglichkeiten dieses weiten Klangbereichs vorzeitig eine zu hoch oder zu tief eingestimmte Deutungsvariante für den Basler Teppich herausgegriffen wird, soll endlich der Auftraggeber selbst «zu Worte» kommen: Sein *Wappen* ist zwischen dem Mantel von David und dem Schwert von Judas Makabäus (ungefähr über dem Hasen) in Seide gewirkt. Der rote, hier rosa konturierte Eberkopf mit weissen Hauern vor Weiss steht für das Basler Geschlecht der Eberler (Abb. 2).

Stilistische Vergleiche mit anderen, vermutlich in Basel hergestellten Wirkteppichen, die öfters durch Wappen oder gar -allianzen Schlüsse auf die Besteller ermöglichen, stützen die Annahme, dass die zwischen 1470 und 90 zu datierenden «Neun Helden» im Auftrag von *Mathis Eberler* genannt *Grünenzweig*⁴⁶ entstanden sind.

Aus zwei langwierigen Erbschaftsprozessen in den Basler Archivalien⁴⁷ lässt sich sein Geburtsjahr um 1440 ansetzen. 1461 ehelichte er die reiche, bedeutend ältere und bereits zweimal verwitwete Barbara von Albeck, die mehrheitlich unter dem Namen *Barbara Hafengiesser* erscheint.⁴⁸ 1477 erwarb Mathis Eberler am Nadelberg den Engelhof. Seinen adeligen Wohnsitz liess er durch den Architekten Remigius Faesch wieder herrichten und durch einen bis heute unbekannt gebliebenen Bildhauer mit dem farbig gefassten, rundplastischen Engelspfeiler schmücken.⁴⁹ Gehörte zu der Ausstattung eines noch erhaltenen, gotisch getäfelten Zimmers auch der 3,5 m lange Neun Helden-Teppich? Von beinahe höfischem Anspruch des fortan «zum Engel» genannten, sich selbst den Junkertitel «domicellus» zulegenden Eberler, kündet die ca. 1470–75 von ihm vorgenommene Umfunktionierung der Marienkapelle in der dem Engelhof benachbarten St.-Peters-Kirche in Basel zu seiner persönlichen Grabkapelle.⁵⁰ Die Gewändereliefs des Mittelfensters weisen noch heute die Doppelwappen vom Stifterpaar Mathis Eberler/Barbara Hafengiesser⁵¹ auf. Während

der kinderlos gebliebenen Ehe – Barbara Hafengiesser starb 1491 – zeugte Mathis Eberler in seinem auf Schlösschen Hiltelingen bei Hüningen versteckt geführten Doppelleben fünf uneheliche Kinder. Nach einer bloss ein Jahr währenden zweiten Ehe mit Margaretha von Geroldseck verstarb Mathis Eberler 1502.

Bereits aus seinen jungen Jahren datiert die hölzerne, mit Eisenbändern beschlagene Geldtruhe, die ausser seinem Wappen und Wappenhelm die Inschrift: «Mathis Eberler mcccclxi ior» trägt, und die ebenso im Historischen Museum Basel aufbewahrt wird, wie eine kleine runde Glasscheibe mit dem Emblem des Eberkopfes.⁵² Dank seinem Reichtum war der aus einer zugewanderten jüdischen Bankierfamilie abstammende Grosskreditor des Bischofs und Mitglied der «Hohen Stube» nach der Heirat zünftig – 1492 Oberzunftmeister zum Schlüssel – sowie Ratsmitglied geworden. Zu dem stolzen Gebaren, wie es die aufsteigenden Geschlechter des Basler Geldadels an den Tag legten, passt auch die Prachtentfaltung, die Mathis Eberler 1464 zum Auftrag einer zweibändigen, heute in Wien aufbewahrten Bibel⁵³ führte. Die nach Konrad Escher⁵⁴ in unmittelbarer Nähe des Meisters ES und unter stark burgundischem Einfluss in Basel illuminierte Handschrift weist in der Initialornamentik alle pflanzlichen Charakteristika auf, wie sie den Basler Wirkereien und auch dem Neun Helden-Teppich eignen.⁵⁵

Um den kulturhistorischen Hintergrund noch besser auszuleuchten, lohnt es sich, auf ein geschichtliches Faktum hinzuweisen, das zwar altbekannt ist, aber nie herangezogen wurde, um das internationale Ambiente zu schildern, in dem das Basler Patriziat auch noch nach dem Abbruch des Konzils, 1448, lebte. Der österreichische Herzog Friedrich III. hatte den Papst nicht nur für seine Reise nach Italien zur Kasse gebeten, er liess sich von Nikolaus V. am 19. März des Jahres 1452 als erster und einziger Habsburger in Rom zum Kaiser des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation krönen.⁵⁶ «In dem selben jar reyt hertzog Friderich Romscher kung gon Rom, die kaiserlich kron ze erlangen, und manet all stett, mit im zu faren. Schicent die von Basel mit im 10 glenen, unter welchen was herr Bernhart von Rotberg ritter mit 2 glanen houptman, Cunradt von Bärenfels, war ein Truchsäsz von Rynfelden, Hans von Flachsland, Bernhart Súrlin, Bernhart von Efringen, Cunradt Schönkint, Bernhart von Louffen und Hans von Waltenhaim».⁵⁷ Unter der Führung des Bürgermeisters Bernhart von Rotberg war die Basler Delegation am 10. November 1451 aufgebrochen.⁵⁸ Nachdem sie mit den Abgesandten anderer Städte einen Monat auf Friedrich gewartet hatten, traf dieser erst Mitte Januar 1452 mit ihnen in Ferrara zusammen. Hätten die Eidgenossen Friedrichs Boshaftigkeit und Untreue zum voraus geahnt, sie wären gar nicht nach Rom gefahren.⁵⁹ Nachdem zwei der obgenannten Basler in Rom zum Ritter geschlagen worden waren, kehrten alle am 1. Juni wieder in ihre Heimatstadt zurück.⁶⁰ Auch wenn sich unter ihnen kein Vorfahre unseres Mathis Eberler befand, so handelt es sich dennoch um die soziale Schicht, in der sich u.a. das Verständnis und die Liebe zur Wirkkunst

allmählich formte. Durch die Nähe zum habsburgischen Kaiserhof während der pompösen Krönungszeremonien war die Kenntnis klassischer franco-flandrischer Teppichprodukte gegeben, zumal die von Friedrich gepflegten Bande zu Karl dem Kühnen⁶¹ schliesslich zur Heirat seines Sohnes mit Maria von Burgund führen sollten. Hand in Hand mit diesen Beziehungen auf diplomatischer Ebene ging auch eine handelspolitische Öffnung der Stadt Basel, wo bisher einzelne Handwerker die wirtschaftliche Situation beherrschten. Auch diese Interessen mündeten gezwungenermassen wieder in die burgundische Richtung.⁶²

Wenn wir die Namen der Auftraggeber von Basler Wirkteppichen der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts betrachten, stellen wir fest, dass diese untereinander sehr oft verschwägert oder befreundet waren. Wahrscheinlich als Hochzeitsgeschenk liess Ritter Hans von Flachsland, Landvogt von Rötteln und vorher Bürgermeister von Basel, nach 1468 die «Wilden Leute auf der Hirschjagd» auf einem der schönsten Wirkteppiche festhalten. Im gleichen Kloster Klingental, wofür eine Äbtissin aus der Familie Schönkind um die Jahrhundertmitte *ihr* Antependium wirken liess, und das eher einem vornehmen Damenstift als einem armen Nonnenkloster glich, sind zwei Konventualinnen «von Flachsland» erwähnt, die die Töchter Hans' von Flachsland sein könnten. Aus dem Geschlecht der Schönkind stammte ja auch Junker Konrad, der zur Basler Delegation gehört hatte. Einen zweiten, um 1500 datierten Altarbehang (heute im Kloster Muri-Gries bei Bozen) hatte die Meisterin von Kloster Hermetschwil (AG), Kunigunde von Efringen, in Basel herstellen lassen. Auch sie brachte das Verständnis für Tapisserien sicher aus ihrem Elternhaus mit, gehörte doch ihr Vater, Bernhard von Efringen, ebenfalls zu den «Römischen» Rittern. Der profane Bildgegenstand eines «Kartenspielenden Liebespaars im Zelt» wurde vom kunstsinnigen Niklaus Meyer zum Pfeil ausgesucht, dessen Gattin Barbara zum Luft eine Tochter Magdalena Eberlers und diese eine Schwester Mathis' Eberlers war.

Diese Beispiele mögen genügen, um zu zeigen, wie «verwoben» Besitzer und Besteller weltlicher und religiöser Basler Behänge damals miteinander waren. Ihre Bildung, ihr Umgang mit den Grossen ihrer Zeit und nicht zuletzt wohl ihre Beziehungen zur römischen Curie und zu europäischen Fürstenhöfen prägten Wissen und Persönlichkeit dieser Männer. Deshalb kann auch angenommen werden, dass ein Mathis Eberler durchaus um die Gründe wusste, weshalb sich etwa Kaiser Friedrich III. im Jahre 1457 zusammen mit den Kurfürsten in den erweiterten Kreis der «Neun Helden» aufnehmen liess, als die Paneelen der sogenannten Augsburger Weberstube von Peter Kaltenhoff ausgemalt wurden (heute im Bayerischen Nationalmuseum in München).⁶³ Eberler hat vielleicht erkennen können, dass ein derart ehrgeizig sich unter eine kanonische Reihe geschichtlicher Grossen mischender Fürst als Träger von Ideen und Gehalten auftritt. Dabei handelt dieser, wie GOTTFRIED BOEHM⁶⁴ formulierte: «nicht aus sich selbst. Tugenden oder Laster sind keine Frage des menschlichen Willens, keine

Folge des Charakters, vielmehr äussere Instanzen, die in Gestalt von Versuchungen, Einflüssen oder Konstellationen dem einzelnen gegenüberstehen und vor denen er sich zu entscheiden hat.» Wenn solche Normen gelten, die ja nicht nur im öffentlichen Lebensbereich Gültigkeit haben,

sondern ebenso auf die intime Minneallegorik ausgedehnt werden können, dann kann sich ein reicher Basler Patrizier wie Mathis Eberler – auch ohne wie ein Herrscher durch Rechtstitel selber bildniswürdig zu werden – mit ihnen vollkommen identifizieren.

ANMERKUNGEN

Dieser Artikel entstand im Herbst 1986 während eines zweimonatigen Aufenthaltes am Deutschen Archäologischen Institut in Berlin. Dem Präsidenten, Prof. Dr. Edmund Buchner, sei an dieser Stelle für die meinem Mann und mir gewährte Gastfreundschaft und die damit verbundenen ausserordentlichen Privilegien herzlich gedankt.

- 1 Heute: Historisches Museum Basel, Inv. 1870.740.
- 2 HANS-CHRISTOPH ACKERMANN, *The Basle Cabinets of Art and Curiosities in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, in: The Origins of Museums: The Cabinet of Curiosities in the sixteenth and seventeenth Century Europe, ed. OLIVER IMPEY/ARTHUR McGREGOR, Oxford 1985, S. 62–68.
- 3 RUDOLF F. BURCKHARDT, *Gewirkte Bildteppiche des 15. und 16. Jahrhunderts im Historischen Museum zu Basel*, Leipzig 1923, S. 39, Anm. 4.
- 4 Dieser Aufruf verhallte nicht ungehört, denn schon 1863 bot der Siegrist der Theodorskirche in Basel zwei weitere Wirkteppiche zum Verkauf an: «Liebespaar mit Fabeltieren», Inv. 1870.744. und «Vier allegorische Tiere», Inv. 1870.745. Dem neu sensibilisierten Verständnis war 1880 die Rettung der bisher ältesten Basler Teppichfolge «Edelleute, Fabeltiere führend», Inv. 1880.61, durch den Geschichtsforscher August Quiquerez im Delsbergischen Jura zu verdanken, der sie dort als übereinandergehägte Decke zufällig auf einem Karren entdeckt hatte.
- 5 Dazu gehören: Der Teppich mit der Darstellung der «Weiberlist», der im einstigen Besitz des Erasmus von Rotterdam vermutet wird (siehe zuletzt in dieser Frage: ELISABETH LANDOLT, in: *Erasmus von Rotterdam*, Katalog der Ausstellung in Basel [Historisches Museum], 26. April – 7. September 1986, E 1, S. 177–178); das durch die Wappenallianz für das Stifterpaar Niklaus Meyer zum Pfeil/Barbara zum Luft gesicherte «Kartenspielende Liebespaar im Minnezelt», Inv. 1870.741; sowie «Die Opferung Isaacs», Inv. 1870.1003, ein Kissen mit den Allianzwappen Bonifacius Amerbach/Martha Fuchs und dem Datum 1553.
- 6 Inv. 1981.88, aus einer süddeutschen Privatsammlung stammender Teppich, der bereits RUDOLF F. BURCKHARDT (vgl. Anm. 3), S. 33–34, Abb. 43, bekannt war.
- 7 Siehe Anm. 3.
- 8 BETTY KURTH, *Die Deutschen Bildteppiche des Mittelalters*, Wien 1926, Textband S. 80–143, Tafelband Taf.23a–168.
- 9 Die rekonstruierte Länge von 3,5 m entspricht ziemlich genau dem Format vollständig erhaltener Basler Bildteppiche, siehe: HANS LANZ, *Die alten Bildteppiche im Historischen Museum Basel*, Basel 1985, S. 44, Abb. S. 46–47: «Edelleute auf Falkenjagd», Inv. 1905.540, und S. 34, Abb. S. 36–37: «Geschlossener Liebesgarten», Inv. 1921.261. Die Höhe besagter drei Teppiche variiert zwischen 99 cm und 119 cm.
- 10 Die literarischen Quellen wurden von ROBERT L. WYSS, *Die neun Helden. Eine ikonographische Studie*, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 17, 1957, S. 73–106 sorgfältig gesammelt. Seither siehe auch: KARL JOSEF HOELTGEN, *Die «Nine Worthies»*, in: Anglia 77, 1959, S. 279–309. – HORST SCHROEDER, *Der Topos der Nine Worthies in Literatur und bildender Kunst*, Göttingen 1971. – HUBERT HERKOMMER, *Heilsgeschichtliches Programm und Tugendlehre*, in: Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg 63, 1976, S. 192–216.
- 11 ROBERT L. WYSS, 1957 (vgl. Anm. 10), S. 101–103, Anm. 14. – HORST SCHROEDER (vgl. Anm. 10), S. 225–260 übernimmt und erweitert das System von R.L. Wyss; Tabellen S. 261–302.
- 12 Maiglöckchen – oder andere Blumenschapel tragen oder überreichen sich Höflinge und ihre Damen auf gleichzeitigen Teppichen mit Darstellungen von Liebesgärten oder Jagdszenen, siehe: HANS LANZ, 1985 (Anm. 9), Abb. auf S. 36–37, Abb. auf S. 40–41, Abb. auf S. 46–47, Abb. auf S. 56–57.
- 13 Erst nachdem sie dämonengleiche Wesen bewegen oder zumindest gezähmt haben, sind nach mittelalterlichem Minne- und Ehrencodekodex junge Paare würdig, sich gegenseitig in Liebe zu begegnen. Zum Ideal des vorbildlichen Ritters gehören neben tapferen und ruhmvollen Taten auch die Kenntnis und das Einhalten dieser Gesetze. Dass Artus als Tugend-Exemplum schlechthin galt, illustrieren in zahlreichen mittelalterlichen Städten die Rittergemeinschaften, die ihren eigenen Artushof gründeten.
- 14 ROBERT L. WYSS, 1957 (vgl. Anm. 10), S. 74.
- 15 OTTO CARTELLIERI, *Am Hofe der Herzöge von Burgund*, Basel 1926, S. 11–12, 16, 97–99, 143–144, 158, 162.
- 16 PARIS, BIBLIOTHEQUE NATIONALE, ms. fr. 12559, fol. 1, siehe: ROBERT L. WYSS, 1957 (Anm. 10), Tafel 17.
- 17 HORST SCHROEDER (vgl. Anm. 10), S. 89–91.
- 18 KARL OETTINGER, *Laube, Garten und Wald. Zu einer Theorie der süddeutschen Sakralkunst 1470–1520*, in: Festschrift für Hans Sedlmayr 1962, S. 201–228. – EVA BOERSCH-SUPAN, *Garten-, Landschafts- und Paradiesesmotive im Innenraum*, Berlin 1967.
- 19 HANS LANZ, *Die Neun Helden*, Basler Kostbarkeiten, Heft 1, Basel 1980, S. 18–21, Abb. 6, bestimmt die auf den oberrheinischen Teppichen fast obligatorisch vorkommende Blume mit den rings um einen prononcierten Stempel angeordneten Petalen, die weiss, blau oder rot gefärbt sein können mit «amaro-dulcis» = «Bittersüß». Dieser volkstümliche Name würde analog zu Holder (für Holunder), Immergrün, Je-länger-je-lieber (für Geissblatt), Massliebchen oder Vergissmeinnicht sehr schön auf den Symbolgehalt von Pflanzen passen, charakterisiert doch Bitter-süß öfters das Schicksal eines unglücklich Liebenden oder eines durch das Martyrium zum Heil gelangten Heiligen.
- 20 MAX LEHRS, *Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im 15. Jahrhundert*, Wien 1910, Nr. 145, 151, 163, 214.
- 21 HANS LANZ, 1985 (vgl. Anm. 9), S. 52. – HANS LANZ, 1980, (vgl. Anm. 19), S. 14, Abb. 4.
- 22 Es ist wenig wahrscheinlich, dass sich der Künstler bewusst war, dass Kaiser Karl der Grosse um das Jahr 794 persönlich allgemein verbindliche Richtlinien für den Garten- und Ackerbau erliess, und sämtliche empfohlenen Pflanzenarten auflistete; siehe: *Capitulare de villis*, in: Dokumente zur deutschen Geschichte in Facsimiles, hrsg. von CARL RICHARD BRUEHL/LOTHAR GALL/KURT DUELFER (Reihe 1, Band 1: Cod. Guelf. 254 Helmst.), Stuttgart 1971.
- 23 LOTTLISA BEHLING, *Die Pflanzen in der mittelalterlichen Tafelmalerei*, Weimar 1957; vgl. auch die Rezension von EVA BOERSCH-SUPAN in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 28, 1965, S. 162–165.

- 24 Nicht nur bei Basler Stücken, sondern auch auf elsässischen Teppichen konnte das Motiv der «zertretenen Pflanze» unterhalb der schweren Gewandsäume oder der Fusssohlen von Figuren beobachtet werden. Es entfällt deshalb als Lokalisierungskriterium für Basel, wie es von RUDOLF F. BURCKHARDT, (vgl. Anm. 3) S. 20–21, als eines der wichtigsten propagiert worden ist. In der zeitgenössischen Graphik ist das Phänomen ebenso geläufig, ohne dass es sich um typische Basler Provenienz handeln müsste; siehe oben Anm. 20.
- 25 KURT FICHTNER, *Die Geschichte des Fussbodenbelages in Deutschland und in seinen Grenzgebieten*, Dissertation Dresden 1929, S. 33 erwähnt, dass in den Hildesheimer Stadttechnungen der Jahre 1381 und 1401 anlässlich von öffentlichen Tanzveranstaltungen Beiträge für Gras- und Pflanzenschmuck des Rathauses zu Buche schlagen.
- 26 RUDOLF F. BURCKHARDT (vgl. Anm. 3), Anhang Nr. 33, S. 54 «*Diario del concilio di Basilea di Andrea Gataro*».
- 27 Nicht nur Pflanzen, sondern auch gewissen Tierarten gewinnt der mittelalterliche Betrachter Symbolgehalt ab: So wird dem Distelfinken nachgesagt – vor allem wenn er sich auf oder in der Nähe «seiner» Pflanze aufhält, dass er sich, obwohl er nur von rauen Disteln lebt, seine Fähigkeit zum schönen Gesang stets bewahrt habe, vergleichbar Christus in seiner Passion und Verklärung; siehe: KONRAD VON MEGENBERG, *Buch der Natur*, 1349 (Kapitel von den Stiglügen: «... du hast selber gesungen auf Erden [bis zum] ... pittern Tod»). Inwiefern der Distelfink analog zum Symbolgehalt der «Bitter-süss»-Pflanze (vgl. oben Anm. 19) konkret auf den ikonographischen Inhalt der «Neun Helden» bezogen werden kann, muss offen bleiben.
- Nicht aus dem religiös überhöhten, sondern aus dem Minne-Bereich stammt ein zweites Tier, der Hase, der in unserem Zusammenhang statt als Zeichen erotischer Liebe als ein solches pietätvoller Verehrung aufgefasst werden muss.
- 28 New York, Metropolitan Museum, The Cloisters, siehe: JAMES J. RORIMER/MARGRET FREEMAN, *The nine heroes tapestries at the Cloisters*, in: The Bulletin of the Metropolitan Museum of Art, 1949 (May).
- 29 Siehe oben Anm. 16.
- 30 ROBERT L. WYSS, 1957 (vgl. Anm. 10), Tafel 20/21.
- 31 ANNA RAPP, *Der Jungbrunnen in Literatur und bildender Kunst des Mittelalters*, Zürich 1970.
- 32 Siehe oben Anm. 18.
- 33 HANS LANZ, 1985 (vgl. Anm. 9), Abb. S. 23–25, Inv. 1880.61. – Siehe auch Anm. 4.
- 34 HANS LANZ, 1985 (vgl. Anm. 9), Abb. S. 36–37, Inv. 1921.261.
- 35 HANS LANZ, 1985 (vgl. Anm. 9), S. 56–57, Inv. 1870.741.
- 36 LOTTIKA BEHLING (vgl. Anm. 23), S. 20–21. – Albertus Magnus schildert im 13. Jahrhundert ausführlich, wie die Anlage eines idealen Gartens (*viridaria* oder *viridantia*) zu geschehen hat: «Wenn es aber möglich ist, soll eine sehr reine, in Stein gefasste Quelle in die Mitte geleitet werden, weil deren Reinheit viel Vergnügen macht. Nach Norden und Osten sei der Lustgarten offen wegen der Gesundheit und Reinheit der hier einströmenden Winde. Nach der entgegengesetzten Windrichtung aber, d.h. nach Süden und Westen, sei er geschlossen wegen der Stürmischkeit, Unreinheit und schwächenden Wirkung dieser Winde...» (Übersetzung aus Buch 7, Kapitel 14, Traktat 1, siehe: H. FISCHER, *Mittelalterliche Pflanzenkunde*, München 1929, S. 146.)
- 37 ROBERT L. WYSS, *Vier Hortus-Conclusus-Darstellungen im Schweizerischen Landesmuseum*, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 20, 1960, S. 113–124. – Hortus-Conclusus-Darstellungen gehören mit zu einem der beliebtesten Themen oberrheinischer Wirkteppiche seit dem letzten Viertel des 15. Jahrhunderts.
- 38 EWALD MARIA VETTER, *Die Madonna im Rosenhag*, Düsseldorf 1956. – EVA BOERSCH-SUPAN (vgl. Anm. 18), S. 206, Anm. 1275.
- 39 Predigt des Honorius von Autun, Anfang des 12. Jahrhunderts: «*De omnibus Sanctis*», siehe: EVA BOERSCH-SUPAN (Anm. 18), S. 212, Anm. 1331.
- 40 Siehe HANS LANZ, 1985 (vgl. Anm. 9), Abb. S. 56–57: Rechts überreicht eine Dame ihrem Jüngling einen Kranz aus Rosen.
- 41 JACOBS, *Rosengärten im deutschen Lied, Land und Brauch*, in: Neujahrsblätter, hrsg. von der Historischen Kommission der Provinz Sachsen, 21, 1897. – ERNST FEHLER, *Garten, Rose und Rosengarten*, Dissertation, Heidelberg 1922.
- 42 Siehe Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens, sub verbo «*Rosengarten*».
- 43 HORST SCHROEDER (vgl. Anm. 10), S. 128.
- 44 HORST SCHROEDER (vgl. Anm. 10), S. 128, Anm. 200–201. – CHARLES DE BOURGEVILLE, *Recherches et Antiquitez*, Caen 1588, p. 109–110.
- 45 HORST SCHROEDER (vgl. Anm. 10), S. 132–133, Anm. 214.
- 46 AUGUST BURCKHARDT, *Die Eberler genannt Grünenzwig*, in: Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde 4, 1905, S. 246–265. – RUDOLF RIGGENBACH, *Die Eberlerkapelle und ihre Wandbilder*, Festschrift hrsg. von der Freiwilligen Basler Denkmalpflege zur Einweihung der Kapelle am 2. November 1940, Basel 1940, S. 49–70.
- 47 Für die tatkräftige Unterstützung durch Dr. Ulrich Barth bei der Konsultierung der Dokumente «O 5» und «Politisches J 9» im Basler Staatsarchiv möchte ich hier meinen grossen Dank aussprechen.
- 48 J. KINDLER VON KNOBLOCH, *Oberbadisches Geschlechterbuch*, Heidelberg 1898, S. 5, beschreibt das Wappen der Familie von Albeck folgendermassen: «In Gold ein von zwei schwarzen Sternen begleiteter schwarzer Schrägbalken». Die Frage, weshalb Barbara Hafengiesser dieses Wappen der von Albeck trug, konnte leider nicht geklärt werden. – Siehe auch GUY P. MARCHAL, *Die Statuten des weltlichen Kollegiatsstifts St. Peter in Basel*, Basel 1972, S. 486–488, Anm. 1: Barbara von Albeck, genannt Hafengiesser, geboren 1421, in 1. Ehe, nach 1438 verheiratet mit dem Oberstzunftmeister Andreas Ospernell († 1454), in 2. Ehe verheiratet mit dem aus Söldnerdiensten in Frankreich zurückgekehrten Georg der Sunnen, genannt Fürnach; nach dessen Hinrichtung wegen Raubmordes, 1461, 3. Ehe (1463) mit Mathis Eberler geschlossen.
- 49 FRANÇOIS MAURER-KUHN, *Kunstführer Kanton Basel-Stadt*, hrsg. von der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte, Bern 1980, S. 85 mit Abb.
- 50 *Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Stadt*, 5: Die Kirchen, Klöster und Kapellen (3. Teil: St. Peter bis Ulrichskapelle), von FRANÇOIS MAURER, Basel 1966, S. 88–89, 97–100, 170, 178–179, Abb. 235 (reliefierte Grabplatte mit dem Wappen von Mathis Eberler).
- 51 FRANÇOIS MAURER, 1966, (vgl. Anm. 50), S. 98, Abb. 143, 144.
- 52 Inv. 1887.195 G (Truhe) und Inv. 1870.1306 (Scheibe).
- 53 Wien, Nationalbibliothek, ms. 2769 und 2770.
- 54 KONRAD ESCHER, *Die «Deutsche Prachtbibel» der Wiener Nationalbibliothek und ihre Stellung in der Basler Miniaturmalerei des 15. Jahrhunderts*, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien 26, Heft 2, Wien 1923, S. 47–96.
- 55 KONRAD ESCHER (vgl. Anm. 54), Abb. 1–19, S. 47–65. – Durch eine Eintragung auf fol. 331 des ersten Teils ist übrigens auch der Scriptor der Handschrift überliefert: «Dis erst teil der Biblien ist von Johan Liechtenstern von München, diezit Student zu Basel, geschriften worden un volendet umb liechtmess Im Jar Tusent Vierhundert Sechzig und vier.»
- 56 Propyläen *Geschichte Europas*, Frankfurt a.M., Bd. 1, 1975: HELMUT DIWALD: Anspruch auf Mündigkeit 1400–1555, S. 52–69.
- 57 *Basler Chroniken*, Bd. 5, hrsg. von der Historischen und Antiquarischen Gesellschaft in Basel, Leipzig 1895, S. 427.
- 58 Siehe Anm. 57: Bd. 4, 1890, S. 57.
- 59 Siehe Anm. 58, S. 308, S. 426.
- 60 Siehe Anm. 57, Bd. 7, 1915, Anm. 2.
- 61 Siehe Anm. 56, Abb. S. 69; auf der 1484 datierten Miniatur der Berner Chronik des Diebold Schilling (Bern, Burgerbibliothek)

sind Kaiser Friedrich III. und Karl der Kühne von Burgund beim Festessen in der Abtei von St. Maximinus in Trier im Oktober 1473 dargestellt.

⁶² KONRAD ESCHER (vgl. Anm. 54), S. 78, Anm. 1, 2.

⁶³ ROBERT L. WYSS, 1957 (vgl. Anm. 10), S. 88–89, Tafel 24.

⁶⁴ GOTTFRIED BOEHM, *Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance*, München 1985, S. 112–113.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1–4: Copyright Historisches Museum Basel. Foto M. Babey (Inv./Neg. 8855, 8856, 8857, 8858).

ZUSAMMENFASSUNG

Der Basler Bankier Junker Mathis Eberler (um 1440–1502) engagierte für seine ehregeizigen, persönlichen Unternehmungen wie Engelhof, Grabkapelle, Wappenscheibe und illuminierte Bibelhandschrift vorwiegend Basler Künstler: den Architekten Remigius Faesch, den Maler Martin Koch und einen uns noch unbekannten Bildhauer.

Sicher baslerischen Ursprungs waren auch Entwerfer und ausführender Wirkler seines (heute fragmentierten) Neun Helden-Teppichs. Das Thema wurde von Fürsten wie dem Duc de Berry, Tomaso da Saluzzo und Friedrich III. aufgegriffen; z.T. bildeten einzelne, aus der Reihe losgelöste Exponenten, Cäsar oder Alexander, den Gegenstand ausführlicher Teppicherzählungen. Der nur beim Beispiel im Historischen Museum Basel vorhandene Rosenhag stellt die «Neun Helden» einerseits in einen grösseren ikonographischen Rahmen, zu dem auch religiöse Bildtypen wie «Maria im Rosenhag» oder «Hortus conclusus» gehören, andererseits gelingt es, mit einem symbolträchtigen, naturnahen Rankenmotiv den Teppichhintergrund so zu beleben, wie es für die Basler Manufaktur charakteristisch ist. In den Jahren 1470–90 erwarben und stifteten unter sich verschwägerte Patrizierfamilien (Eberler, Efringer, Flachsland, Meyer zum Pfeil, Schönkind) Wandteppiche und Antependien, die nach der sehr nahen Stilverwandtschaft den gleichen Werkstattzusammenhängen entstammen müssen.

RIASSUNTO

Mathis Eberler (circa 1440–1502), il banchiere e gentiluomo di Basilea, preferiva degli artisti basiliensi per i suoi progetti come il Engelhof, la cappella colla sua tomba o la bibbia illuminata: l'architetto Remigius Faesch, il pittore Martin Koch e uno scultore ignoto.

Il disegnatore e l'arazziere che hanno curato l'esecuzione dei «Nove prodi» erano anche loro di origine basilese. Il soggetto fu scelto soprattutto da principi come il Duca di Berry, Tomaso da Saluzzo e Federico III. Eroi staccati dal loro ambiente abituale, come Giulio Cesare o Alessandro Magno, formavano il soggetto d'importanti serie di arazzi. Soltanto l'esempio conservato nel Museo Storico di Basilea rappresenta i «Nove prodi» davanti una siepe di rose; così si avvicinano ad altri tipi iconografici come la «Madonna nella siepe di rose» o il «hortus conclusus». Tralci simbolici e pieni di vigore «naturalista» riempiono il fondo dell'arazzo, un motivo che è molto tipico per la manifattura basilese. Durante il periodo dal 1470 al 1490 delle famiglie nobili appartenute fra loro (Eberler, Efringer, Flachsland, Meyer zum Pfeil, Schönkind) acquistavano degli arazzi e paliotti che si rassomigliano ad un tale punto che molto probabilmente escono dello stesso ambiente artigianale.

RÉSUMÉ

Le gentilhomme et banquier bâlois Mathis Eberler (environ 1440–1502) préférait pour ses entreprises personnelles et ambitieuses comme le Engelhof, sa chapelle mortuaire, son vitrail héraldique et sa bible enluminée des artistes de sa ville natale tels que l'architecte Remigius Faesch, le peintre Martin Koch et un sculpteur encore inconnu.

Le cartonnier et le tapissier responsables de l'exécution des «Neuf preux» étaient également d'origine bâloise. Ce thème fut choisi de préférence par des princes comme le Duc de Berry, Tomaso da Saluzzo et Frédéric III. Des héros détachés de leur contexte historique habituel, comme Jules César ou Alexandre le Grand, formaient le sujet d'importants ensembles de tapisseries. Seul l'exemple du Musée Historique de Bâle représente les «Neuf preux» devant une haie de rosiers. Ainsi, le sujet se trouve d'une part dans le voisinage iconographique de la «Madonne aux rosiers» ou d'un «hortus conclusus»; et d'autre part, les rinceaux symboliques pleins de qualité «naturaliste» forment l'arrière-fond de la tapisserie, ce qui est caractéristique de la manufacture de Bâle. Durant la période 1470–1490, des familles nobles apparentées (Eberler, Efringer, Flachsland, Meyer zum Pfeil, Schönkind) acquéraient des tentures de mur ou des devants d'autel dont les styles se rapprochent à un tel point que ces œuvres doivent provenir des mêmes manufactures et ateliers.

SUMMARY

Mathis Eberler (around 1440–1502), banker and nobleman from Basle, engaged for his personal and ambitious enterprises like the Engelhof, the chapel with his tomb and the illuminated bible mainly the services of artists from his hometown: the architect Remigius Faesch, the painter Martin Koch and a still unknown sculptor. Most probably also the designer and the weaver of the (today fragmented) "Nine Worthies" tapestry were from Basle. This theme was favoured by sovereigns such as the Duke of Berry, Tomaso da Saluzzo and Frederic III. In some cases heroes like Caesar and Alexander were taken out of this framework and separately adorned important legends on tapestries. The rose hedge, which is only present in the example from the Historical Museum in Basle, sets the "Nine Worthies" on the one hand into a larger iconographical framework, to which belong also religious illustrations like "Maria im Rosenhag" or "Hortus conclusus", and on the other hand with this symbolical, life-like theme of the rose-scroll the tapestry background is animated in a manner which is typical for the Basle manufacture.