

Basler
Kostbarkeiten
I



Hans Lanz

Der Neun-Helden- Teppich

SD

108:

1

Herausgeber:
H. Sturzenegger & Cie., Banquiers, Basel



Der Neun-Helden-Teppich

Basler
Kostbarkeiten
I

Der Neun-Helden- Teppich

Hans Lanz



SD 108: 1

A- 7516

Herausgeber:
H. Sturzenegger & Cie., Banquiers, Basel

g/f 12

Vorwort

Die vorliegende Schrift bildet die erste Nummer einer Serie «Basler Kostbarkeiten», welche wir in den kommenden Jahren in lockerer Folge herausgeben möchten. Wir hoffen, damit dem Leser einige kunsthistorische Schätze der Stadt Basel etwas näher zu bringen.

Dem Autor, Herrn Dr. Hans Lanz, Direktor des Historischen Museums Basel, gebührt unser Dank, nicht nur für die sorgfältige Abfassung des Textes und die lebendige Schilderung, sondern auch für seine sachkundige Mitwirkung und Beratung in allen Fragen, die mit der Herausgabe einer solchen Schrift zusammenhängen.

Die Herausgeber:
H. Sturzenegger & Cie.
Banquiers

Das Historische Museum Basel ist international bekannt, weniger für die darin verwahrten Altertümer der Stadt und ihrer Zünfte als vielmehr für seine bedeutenden Sammlungen kirchlicher und weltlicher Kunst des Oberrheins aus dem Spätmittelalter und der Renaissance. Wie das Kunstmuseum, zurückgehend auf den Nachlaß des Erasmus von Rotterdam bzw. die Kunstkabinette der Amerbach und Faesch, darf es den Ruhm beanspruchen, Teil der ältesten öffentlichen Kunstsammlung der Welt zu sein.

Die Privatbank H. Sturzenegger & Cie hat es nun in Angriff genommen, diese Schätze zu heben und in einer Reihe «Basler Kostbarkeiten» einem größeren Kreis zugänglich zu machen. Das erste Heft ist einem Werk des ausgehenden 15. Jahrhunderts gewidmet, einem jener kunstvoll gewirkten Wandbehänge, die damals je nach ihrer Darstellung Kirchenräume oder die Behausung vornehmer Privatleute zierten.

Basel galt als die «lustigste» Bischofsstadt am Rhein und rückte in den Jahrzehnten des Konzils (1431–1448) zur Metropole auf, die Handwerk und Kunst erblühen ließ. So ist es nicht verwunderlich, daß Basel auch zu einem der Zentren wurde für eine seit dem 14. Jahrhundert wieder in Mode gekommene, uralte und kunstreiche Technik, die Wirkerei. «Heidnischwerk» bezeichnete man in jener Zeit hierzulande diese Kunstgattung, wohl in Erinnerung an ihren Ursprung im Altertum oder im Orient.

Die Technik der Wirkerei hat eine gewisse Ähnlichkeit mit jener der Weberei. Auf einen Rahmen oder Stuhl wird eine Kette (Zettel) aus Hanf oder Flachs gespannt. In diese meist senkrecht stehende

Kette (hautelisse) schlingt, d.h. wirkt man von Hand Wolle oder Seide, und zwar entsprechend dem Entwurf oder «Bildner», wie man in Basel sagte, welcher spiegelverkehrt dahinter befestigt ist. Der Unterschied zur Weberei besteht darin, daß der Einschlag (Schuss) nicht gleichmäßig über die ganze Breite der Kette geführt werden kann, sondern nur so weit, als es die einzelne Form oder Farbfläche des Entwurfs erfordert. Dadurch ist das Wirken weniger mechanisch als das Weben; es setzt mehr künstlerisches Empfinden voraus und verlangt ziemliches Vorstellungsvermögen, weil man auf der Rückseite arbeitet und das Bild des Teppichs erst sichtbar wird, wenn derselbe vom Stuhl gelöst und umgedreht worden ist.

Die Wirkerei ist, wie alle textile Kunst, eine ausgesprochen dekorative Flächenkunst. Bei einem Wandbehang müssen, wie bei einem Bodenteppich, alle Motive und Muster, Figuren, Tiere, Pflanzen, Architekturen und die Hintergründe in einer Ebene liegen. Ein Meister der Wirkkunst wird stets die einzelnen Bildelemente mit möglichst interessantem Umriss in die Fläche auszubreiten und durch eine harmonische oder kontrastierende Anordnung der Farben ein Ineinandergreifen von Formen und Farben zu erreichen suchen. Das dekorative Element, im besten Sinne des Wortes, ist das Entscheidende (Abbildung 1).

Ein in seiner Darstellung besonders eindrucksvoller Wandbehang des Historischen Museums Basel ist der «Neun-Helden-Teppich». Sein in der Literatur bereits in der Mitte des 13. Jahrhunderts bekanntes Thema war seit dem 14. Jahrhundert ein beliebter Schmuck deutscher, französischer und italienischer Rathäuser oder Schlösser. Auf deren



Abbildung 1: Gesamtaufnahme

Wände gemalt oder gleich unserem Stück als gewirkte Tapete, mahnten diese tugendreichen Figuren und Wahrer des Rechts den Betrachter, ihrem Ideal nachzueifern. Leider ist von der Folge nur die rechte Hälfte erhalten; von der linken fehlen die drei «guten» Heiden: Hektor, Alexander der Große und Julius Caesar, ferner von den drei großen Streitern des Alten Bundes: Josua und ein Teil von König David. Immerhin ist dieser genau zu erkennen in königlicher Tracht, auf dem Haupt eine Zackenkrone und über der linken Schulter ein Schild mit der Harfe. David zugewendet steht Judas Makkabäus, in der Rechten sein Schwert, in der Linken einen Schild haltend; dessen Außenseite zeigt einen steigenden Löwen mit einem sphingenhaften Antlitz, das einen Judenhut trägt. Es folgen die heldenhaften Gestalten der Neuzeit als Muster christlicher und männlicher Tugend: der sagenumwobene König Artus, Karl der Große in seiner kaiserlichen Gewandung und der geharnischte Anführer des ersten Kreuzzuges, Herzog Gottfried von Bouillon. Begleitet von einem erklärenden Schriftband stehen die Helden hochaufgerichtet, ähnlich den Heiligen eines gotischen Schnitzaltars, in einem Rosenhag, wie wir dies Motiv von Hintergründen oberrheinischer Madonnen des ausgehenden Mittelalters her kennen.

Der Teppich (Inv. Nr. 1870.740.) ist aus Wolle, Leinen, Seide und Silberlahn gewirkt; seine heutige fragmentarische Größe beträgt 114 cm in der Höhe und 183 cm in der Breite. Eine Restaurierung erfolgte im Jahre 1964, wobei die zahlreichen Fehlstellen bloß unterlegt und teilweise eingetönt, vorerst aber nicht neu eingewirkt worden sind.



Abbildung 2: Judas Makkabäus

Von überraschender Lebendigkeit im Ausdruck ist das Haupt des Judas Makkabäus. Kühn blickt er unter seiner Sendelbinde, dem turbanartig geschlungenen, blauen Kopfputz hervor; sein lockiges Haupthaar und sein Bart sind sorgfältig geschnitten und frisiert. Im Ausschnitt eines reichen, ebenfalls blauen Damastgewandes mit steinbesetzten Borten, ist das Kettenpanzerhemd des frommen Heerführers des alten Israel erkennbar. Als solchen charakterisiert ihn das Spruchband (ganzer Wortlaut): „**judas · machebens · idj · hab · gehabt · indische · lant · und · min · opfer · zu · gott · gesant**.“ Lebhaft kontrastierend zum beigefarbenen Gesicht des Helden sind die voll erblühte, rote Rose mit ihren hellrosa Blattsäumen, aber auch die geschlossene Blütenknospe, die in dekorativem Schwung den grünblauen Grund zwischen Kopfputz und Schriftband ausfüllt (Abbildung 2).

Eindrücklich und machtvoll ist das Gehaben der beiden Herrscher (Abbildung 3). „**kunig · artus**“, wie er auf seinem Spruchband heißt, trägt höfisch-burgundische Tracht, einen faltenreichen, pelzverbrämten roten Rock, vermutlich aus italienischem Samt mit feingeschorener Musterung, der die Knie freilässt und pelerinenartig von den Schultern herabhängt. Den Hals ziert ein vielgliedriges Collier aus Gold mit baumelnden, wohl emaillierten Blütenkelchen. Das Haupt ist bedeckt mit einem Pelzhut, dessen aufgeschlagener Rand beinahe die darübergestülpte Krone verdeckt. An den Füßen stecken elegante Schnabelschuhe aus weichem schwarzem Leder mit braunem Futter. In der Rechten hält der Fürst seine blaubewimpelte, rote Standarte mit den Kronen seiner drei Königreiche England, Schottland und Bretagne. Die linke Hand ist



Abbildung 3: König Artus und Kaiser Karl der Große

erhoben und unterstreicht den selbstbewußten Spruch: „**min · macht · und · min · miltikeit · (macht) das · ich · alle · laut · erstreit ·**“ mit einer beschwörenden Geste. In seiner Vornehmheit unübertrefflich begegnet ihm „**keiße · karelns ·**“ der spricht: „**weltlich · recht · han · ich · gestift · und · die · be- ste(t)iet · in · geschrift ·**“ Über einem langen, geschlitzten Leibrock aus blauem Brokat trägt Karl der Große den Krönungsornat, die Bügelkrone, das Reichsschwert und den Hermelinmantel. In seinem auf eine Turnierlanze gesteckten Banner führt er den halben Kaiseradler als Oberhaupt des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation und die drei Lilien als König von Frankreich.

Prachtvoll stilisiert ist der Wappenschild des Stifters: in einfacher, goldener Tartsche, rot umrissen, heraldisch im Profil nach rechts gewendet, ein Eberkopf mit fletschenden Zähnen und senkrecht in die Höhe stehenden Hauern; seine Mähne ist ähnlich wie bei griechisch-archaischen Pferdeköpfen quer onduziert. Der Wiesengrund darunter ist belebt durch ein putziges, braungraues Kaninchen, das in einem lappigen Kohlkopf hockt, und durch einzelne Blüten, wie eine blaue Kornblume, kleine, weiße Cyklamen und blaue Glockenblumen (Abbildung 4).

In der fehlenden linken Teppichhälfte war zweifellos ein zweites Familienwappen beigefügt. Dieses hätte nicht nur eindeutige Klarheit über den Auftraggeber und dessen Frau oder sonstigen Mitstifter gegeben, sondern auch eine genauere zeitliche Fixierung der Wirkerei erlaubt. Nun sind wir auf die stilistischen Merkmale zur Datierung angewiesen und schließen aus ihnen, daß die Tapiserie um 1490 entstanden sein muss, wobei einzelne Partien



Abbildung 4: Stifterwappen

der künstlerischen Vorlage bereits ein bis zwei Jahrzehnte früher angesetzt werden könnten.

Anhand des oben beschriebenen Wappens stellen wir fest, daß der Stifter ein Glied der Familie Eberler genannt Grünenzweig war. Aller Wahrscheinlichkeit nach handelt es sich um Junker Mathias Eberler, des Rats und Statthalter des Oberstzunftmeistertums (erwähnt 1450–1502), und nicht um seinen Vetter gleichen Namens, Bankier im Haus «zum Agtstein» (gest. 1482). Sein Urgroßvater war noch «Mathias Eberlin des Juden Sohn aus Colmar» benannt worden. Junker Mathias indessen bewohnte seit 1477 eines der komfortabelsten und schönsten Häuser Basels, den «Engelhof» am (N)adelberg, wo in einem getäfelten oder geweißelten Saal einem ca. 3,6 Meter breiten Wirkteppich bestimmt ein würdiger Platz zukommen konnte. Es ist kaum anzunehmen, daß Eberlers erste Gattin, Barbara Hafengießler (gest. 1491) mit eigener Hand am Neun-Helden-Teppich mitgewirkt habe. In einer großen, herrschaftlichen Haushaltung mit ihrem vielfältigen Bedarf an repräsentativen Textilien sind zu Ende des 15. Jahrhunderts eigens Wirker und Wirkerinnen angestellt gewesen.

Im Profil, ungefähr lebensgroß wiedergegeben, ganz dem flächenhaften Gestaltungsprinzip entsprechend, entzückt den Betrachter ein Distelfink (Abbildung 5). Die Farben seines Gefieders sind im Material sorgfältig differenziert. Der hagebuttenrote Kopf und die goldbraungraue Brust sind in Seide gewirkt, während die dunkelbraunschwarzen, gefleckten Schwingen aus Wolle gefertigt sind.

Der Stieglitz, wie er im deutschen Sprachgebiet auch genannt wird, zählt seiner bunten Färbung wegen von jeher zu den schönsten Vögeln Europas.

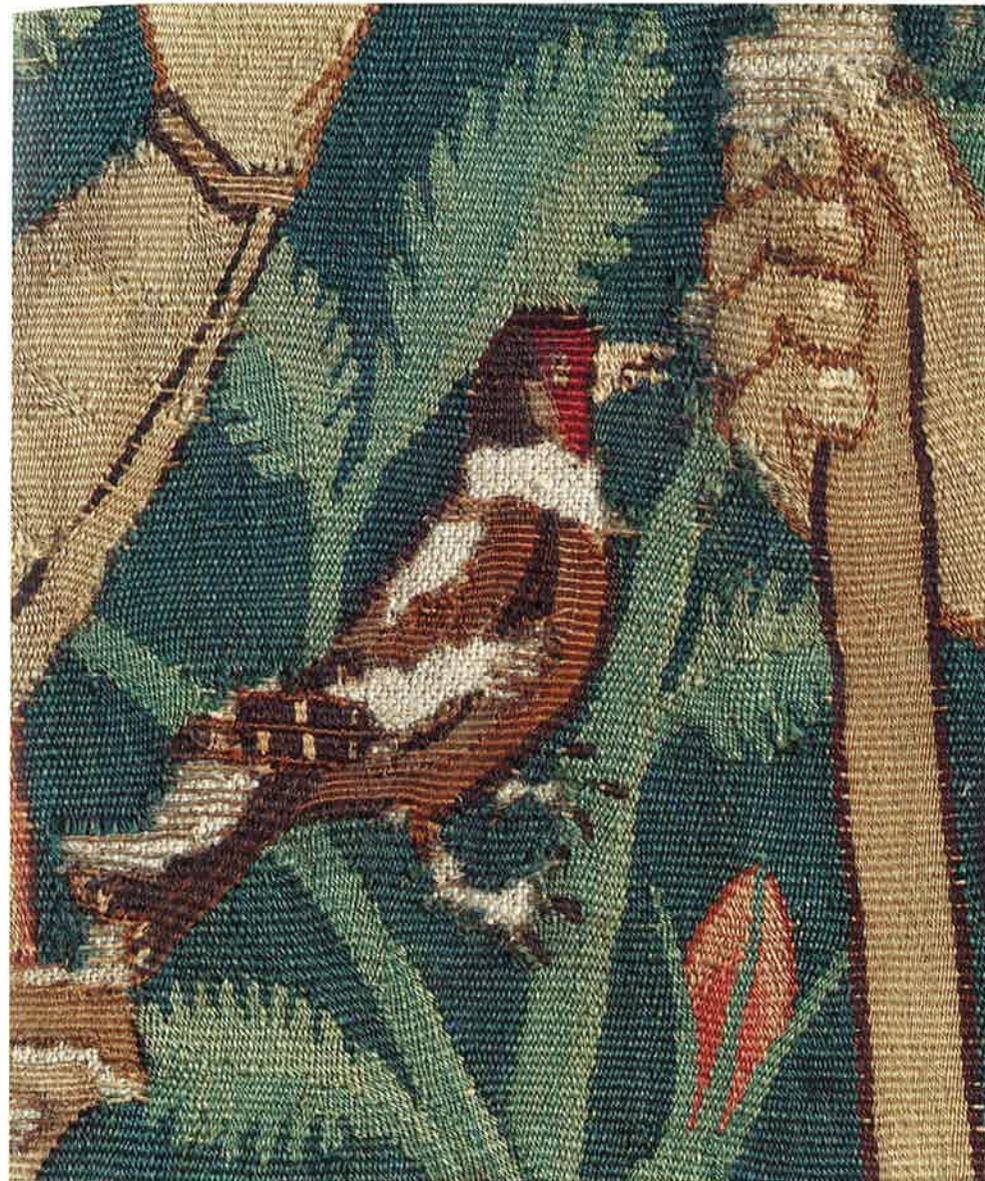


Abbildung 5: Distelfink

In Wäldern und Gärten sich aufhaltend, frisst er gerne Distelsamen – daher Distelfink geheissen –, singt das ganze Jahr und liebt offensichtlich seine Jungen sehr. Weil leicht zu zähmen, wird er gerne in Käfigen gehalten. Nach altem Volksglauben soll er gebraten gegessen «wider die Colic gut seyn». Für den Künstler, der den Basler Neun-Helden-Teppich entwarf, dürfte jedoch der Symbolgehalt des bunten Vögelchens wichtig gewesen sein. Conrad von Megenberg nennt es in seinem «Buch der Natur» (1349) ein Symbol des Christkinds, «weil es von Disteln lebt und doch so schön singt». Der Distelfink gilt auch als Sinnbild der menschlichen Seele, die zu Jesus findet. Nicht bloß die bildende Kunst, auch die Poesie verwendet allgemein das Bild des Vogels, das zum Begriff der «Höhe», oft der «Unnahbarkeit» geworden ist. Vögel symbolisieren somit auch das Unerreichbare, den Irdischen entrückte Selige und letztlich die Entsündigung der Welt durch Christus.

Als Ganzes symmetrisch, im einzelnen Blütenzweig jedoch sich unregelmäßig in der senkrecht gestreiften Rasenfläche entfaltend, findet sich vielleicht nicht ganz zufällig zu Füßen von König Artus eine vom Mittelalter bis weit ins 18. Jahrhundert oft wegen ihres Symbolgehalts dargestellte Pflanze: das Bittersüß (Abbildung 6). Der Basler Naturforscher Theodor Zwinger beschreibt das heute seltener vorkommende und daher kaum mehr beachtete Gewächs in seinem «Theatrum Botanicum»¹: *Hinschkraut* – amara dulcis

¹ Theatrum-Botanicum, Neu – Vollkommenes Kräuter-Buch, Basel, bei Jacob Bertsche, 1696, CAPUT CXXXIX. p. 251, Von den Baum- und Staud-Gewächsen.



Abbildung 6: Bittersüß-Staude

Hinschkraut wird daher genant / dieweil die Hirten dem Rindvieh dieses Kraut anhängen vor die Hinsch²; man nennt es auch Je lenger Je lieber / weil die rinde / wenn man sie im Mund käwet / eines bitteren Geschmacks ist / darnach aber je länger je süßer schmacket...

Das Hinschkraut / so under die Nachtschatten Kräuter billich mag gezehlet werden / ist ein hochästig steigend Gewächs welches sich auff die nächsten Bäum schwinget / und flichtet / wächst gern an Wassergestaden / wird mit der zeit ein lange holtzichte Rebe / von farben gleich und grauschwarz. Die wurtzetzen sind ganz zasicht und haarig; seine schwanke dünne / zerbrüchliche schößlinge / bleiben stets grün / sind beyderseits mit schwarz-grünen wechselweis stehenden blätteren bekleidet / an gestalt fast die der Nachtschatten; dazu gewinnen etliche blätter zwey öhrlein oder spitzlein wie die kleine spitze salbey. Im Sommer erscheinen purpurbraune / und bissweilen weiße Blumen / etwa zehen / oder bissweilen zwölf an einem stiel. Jedes blümlein hat 5. spitzige rumbgebo-gene blätlein / und in der mitte ein goldgelb zäpflin / so bald die Blumen verfallen / folgen länglichte beere hernach / die sich erstlich grün / darnach so sie zeitig worden / schon roth / und voller saffts / wie Nachtschatten-beer / aber an Geschmack unlieblich / mit weißlichten körnlein angefüllet / blühet im Brach- und Heumonat.

Seinen Eigenschaften zufolge

Das Hinschkraut hat ein flüchtig / balsamisches / alkalisches saltz in seinem safft / daher die Eigenschaft zu zertheilen / säubern und reinigen / innerliche verstopfungen aufzulösen / den Harn und Wasser auss dem Leib zu treiben / und geronnen Blut zu zertheilen.

² Hinsch, Hindsch, Hintsch «nennt man im gemeinen Leben, besonders der Landmann, die Engbrüstigkeit, das Schwerathmen und Keuchen, den so genannten Dampf; der Ausdruck ist vorzüglich vom keuchenden Rindvieh im Gebrauch und ist unstreitig von dem Laute entlehnt, welchen die Engbrüstigkeit veranlaßt». (J.S.Ersch und J.G.Gruber, Allgemeine Encyklopädie der Wissenschaften und Künste, Leipzig 1831, 2. Section, 8. Theil, S. 289.)

war die Anwendung von Bittersüß keine seltene

Ein handvoll Hinschkraut in einer maass wasser gesotten / und davon getruncken / ist gut für die verstopffung der Leber / Gelb- und Wassersucht: dazu ist das destillierte Wasser noch besser / wan man dessen 5. oder 6. loth oft Morgens nüchtern trincket.

Hinschkraut grün gestoßen / und überschlagen / lindert und erweicht die harten Brüst / und zertheilet die knollichte Milch...

Die frischen welck gemachten blätter auf die entzündeten Glieder gelegt / ziehet bald die hitze darauss / und heilet.

Gemäß seiner Benennung kam dem Bittersüß in der Blumensprache ambivalente Bedeutung zu, Grund zu häufiger, bis heute seltsamerweise nicht mehr wahrgenommener Darstellung in Kunst und Kunsthandwerk. Es konnte demnach die Wahrheit symbolisieren, die anfangs bitter schmeckt, oder aber als Sinnbild für die Verstellung gelten.

Die aus dem Bildganzen herausgegriffenen Darstellungen von Distelfink und Bittersüß-Staude verdeutlichen Denkweise und Glauben des mittelalterlichen Menschen. Die umgebende Natur steht noch in direktem Zusammenhang mit dem täglichen Leben, seiner Schönheit, seinem Glanz wie seinem Schmerz und seiner Not. Ihr so unmittelbar auf uns wirkendes, entzückendes Abbild wird aber übertragen sogleich zum Sinnbild und geistigen Kraftträger. Der blumenreiche Rasen des Vordergrundes bedeutet die Erde, von welcher aus der Betrachter des Teppichs in den Rosenhag des Hintergrundes blickt, ins Paradies, wo die tugendreichen, vorbildlichen Helden in der Nähe Gottes stehen.

- Ausstellung Aachen, Karl der Große, Werk und Wirkung, 1965, S. 550ff., Nr. 759 und Abb. 153.
- Jacob Burckhardt, Vortrag vom 15. Januar 1851 im Basler Kunstverein, Jacob Burckhardt-Archiv im Staatsarchiv Basel-Stadt.
- Rudolf F. Burckhardt, Gewirkte Bildteppiche des XV. und XVI. Jahrhunderts im Historischen Museum zu Basel, Leipzig 1923, Nr. XI, S. 36ff. und Taf. XIX.
- Heinrich Goebel, Wandteppiche, Leipzig, 1933, III. Teil Die germanischen und slawischen Länder, Bd. 1, S. 46ff. und Abb. 28.
- Jules Guiffrey, Histoire de la Tapisserie, Tours 1886, S. 114ff. und ders., Les Tapisseries du XII^e à la fin du XVI^e siècle, Paris o.J., S. 31, fig. 14.
- Fritz Gysin, Gotische Bildteppiche der Schweiz, Basel 1939, S. 6, 12 und Taf. 4.
- Moritz Heyne, Kunst im Hause, Abbildungen zu Gegenständen aus der Mittelalterlichen Sammlung zu Basel, Basel 1880, S. 8ff. und Taf. V.
- Betty Kurth, Die deutschen Bildteppiche des Mittelalters, Wien 1926, Bd. I, S. 100ff., 222 und Bd. II, Taf. 70.
- Hans Lanz, Gotische Bildteppiche, Orbis Pictus, Bd. 20, Bern 1955, S. 4ff. und Taf. XIII.
- Julius Lessing, Wandteppiche und Decken des Mittelalters in Deutschland, Berlin o.J., S. 19 und Taf. 28.
- André Michel, Histoire de l'Art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours, Paris 1907, III Le Réalisme, les Débuts de la Renaissance, première partie, S. 370 und Fig. 188.
- Gaston Migeon, Manuels d'Histoire de l'Art, Les Arts du Tissu, Paris 1909, S. 264.
- Julius v. Schlosser, «Neuf Preux», Jahrbuch des allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. XVI, 1895, S. 167.
- Hermann Schmitz, Bildteppiche, Berlin 1919, S. 98.
- Robert L. Wyss, Die neun Helden, Eine ikonographische Studie, Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte (ZAK), Bd. 17, 1957, S. 73ff. und Taf. 25.