

Zeitschrift: Archives héraldiques suisses = Schweizer Archiv für Heraldik = Archivio araldico svizzero : Archivum heraldicum

Herausgeber: Schweizerische Heraldische Gesellschaft

Band: 116 (2002)

Heft: 1

Artikel: Ein Glasgemälde des Baslers Mathis Eberler

Autor: Giesicke, Barbara

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-745740>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 30.03.2025

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

Ein Glasgemälde des Baslers Mathis Eberler

DR. BARBARA GIESICKE

«Improvisationen» über eine oberrheinische Wappenscheibe aus der Zeit der Frührenaissance, Basel oder Strassburg, um 1480/90

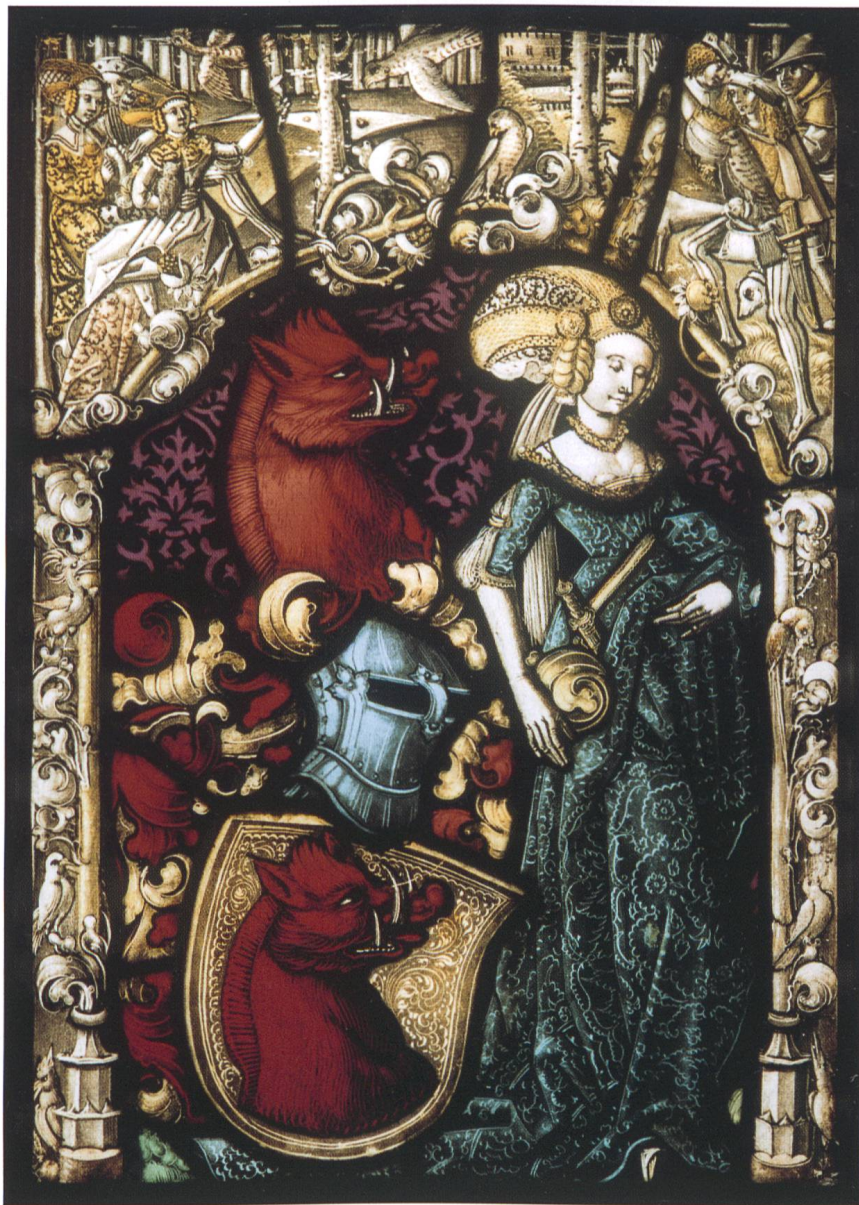


Abb. 1: Wappenscheibe des Mathis Eberler, Basel oder Strassburg, um 1480/90.
Foto: Rafael Toussaint, March-Holzhausen b. Freiburg i. Br.

Masse: 31 x 44 cm

Technik: Im Mittelfeld violett, rot und blaues Überfangglas, stellenweise Grün. Astwerkrahmen aus transparentem, farblosem Glas. Vorderseitiger Ausschliff in roten und blauen Überfanggläsern in hervorragender Schlifftechnik. Auf der Vorderseite insgesamt mit Schwarzlot lasiert, konturiert und bemalt, die Damastmuster in Wappenschild und Kleid der Schildbegleiterin in ebenfalls her-

vorragender Radiertechnik. Auf der Rückseite stellenweise schattiert und mit Silbergelb bemalt.

Erhaltung: Bis auf ein paar unbedeutende Sprünge und ein Flickstück im Oberlicht in sehr gutem Gesamtzustand. Nach den internationalen technischen Richtlinien des Corpus Vitrearum Medii Aevi restauriert und konserviert.

Foto: Rafael Toussaint, March-Holzhausen, Deutschland (1999).

Vor violetter Damasthintergrund steht in der Öffnung einer reich verzierten Astwerkarchitektur eine nach burgundischer Mode höfisch gekleidete, schlanke, hochbeinige junge Dame neben einem Wappen, das in Gold einen roten Eberkopf zeigt – sowohl im Wappenschild als auch in der Helmzier. Der Eber ist die beherrschende Figur der Scheibe, nicht nur seiner leuchtend roten Farbe und Grösse wegen, sondern auch wegen seiner Prägnanz in Ausdruck und Gestaltung. Auffällig sind die zackig gesträubten Stirnhaare und die naturalistisch gezeichneten, buschigen Backenhaare. Man hätte fast Lust, ihn zu kraulen, wenn er nicht so gefährlich aussähe. Auffällig sind auch die leicht angelegten Ohren, die drei Reisszähne in den leicht verschobenen Kiefern mit lebhaft bewegtem Rüssel und vor allem der beinahe teuflische Blick, den er auf die Schildbegleiterin richtet und der das heraldische Tier geradezu zum Leben erweckt. Es sieht so aus, als würde er mit der Dame kommunizieren wollen, und zwar recht stürmisch: Während der Eber als Helmzier seinen Blick auf ihren Kopf in Stirnhöhe richtet, schaut er im Wappenschild zu ihr hinauf. Verlängern wir die Linie zwischen äusserem und innerem Augenwinkel, zielt sein Blick von hier aus unweigerlich in den Schoss der Schildbegleiterin, was gewiss kein Zufall ist. Es braucht auch nicht besonders viel Phantasie, um in der Spitze seines Rüssels die Eichel des männlichen Geschlechts zu erkennen. Dieser Eindruck wird besonders beim Vergleich der beiden Rüssel in Helmzier und Wappenschild deutlich: Während der Rüssel in der Helmzier an der Spitze zwei aufgeblähte Nasenlöcher aufweist, wodurch der Anschein erweckt wird, als hätte das Tier Witterung aufgenommen, fehlen diese am Rüssel des Eberkopfes im Wappenschild. Die unterschiedliche Gestaltung des Rüssels in ein und demselben Glasgemälde dürfte auch kein Zufall sein.

Mit schamvoll niedergeschlagenen Augen, aber doch mit einem leichten Lächeln auf den Lippen, hat sich die schöne Dame von dem heraldischen Tier abgewendet. Das rechte Bein vorgestellt, hält sie aber dennoch mit der rechten Hand Kontakt mit dem Wappen, indem sie eine fleischige Ranke der Helmdecke an ihren Körper schmiegt. Mit der linken rafft sie ihr stoffreiches, blaues Brokatkleid hoch, in dessen Falten die Spitze des an einem Hüftriemen hängenden Dolches in Richtung ihres Schosses verschwindet, genau dort, wohin der

Eber im Wappenschild gierig seinen Blick gerichtet hält. Da der Dolch kein Accessoire der femininen höfischen Kleidung ist, kann es sich hier nur um ein Attribut handeln, das hier eine Interpretation als Phallussymbol nahelegt.

Trotz der schüchtern niedergeschlagenen Augen wirkt die Dame äusserst kokett: Auf dem Kopf trägt sie eine kostbar verzierte, weit ausladende Kugelhaube mit langem Gefrens. Die dicken, blonden Zöpfe scheinen an der Haube befestigt und somit künstlich zu sein. Um ihren Hals schmiegt sich ein breites, eng anliegendes Goldband aus Brokat, das gleiche als Borte zur Einfassung ihres tiefen Dekolletés, wo sich über einem knappen, goldbrokatenen Brusttuch ihre zierlichen Brüstchen wölben. Zum Zeichen ihres hohen Standes trägt sie an fast jedem Finger einen goldenen Ring.

Am Boden und auf den Trieben des seitlichen Astwerks sitzen Vögel verschiedener Arten – ein Wiedehopf wohl und Spechte sind zu erkennen, Vögel, die der Falke jagt.

Die Falkenjagd ist auch Thema des Oberlichts. Dort sitzt links vor einem Wald, durch dessen Baumstämme ein kleiner See und ein Schloss oder eine Burganlage zu erkennen sind, eine ebenso wie die Hauptdarstellerin der Scheibe höfisch gekleidete Dame mit ihrem Gefolge. Auf ihrem rechten Unterarm sitzt eine Eule, in der linken Hand hält sie einem heranfliegenden Falken eine Schelle entgegen, wohl, um diesen von dem Reiher abzulenken, den er bis eben verfolgt hat. Rechts steht ein blondgelockter, junger, adliger Herr in Begleitung zweier Dienstleute. Wagemutig balanciert er auf dem Astwerkbogen. Auf dem behandschuhten linken Arm trägt er einen Falken, am Gürtel ein kurzes Schwert und eine Falknertasche, aus der einige Knochen herauschauen. Diese dienen zur Beschäftigung des Falken während der Jagdpausen. Der junge Herr winkt mit der rechten Hand der Dame auf der linken Seite zu. Diese Geste ist von einem schmalen, dreieckigen Flickstück unterbrochen, das sich zwar farblich gut einfügt, jedoch den Bewegungsablauf eines der beiden Jagdhunde stört. Nahe dem Bildzentrum sitzt noch ein Falke auf dem Astbogen, der auf den Eberkopf unter sich schaut.

Im Mittelalter war die Falkenjagd ein rein höfisches Thema gewesen. Von allen Jagdarten war sie die edelste, die «königliche Jagd».



Abb. 2: Wappenscheibe Wiederkehr, um 1500, Zürich, Schweizerisches Landesmuseum, Inv.-Nr. IN 6.

Sie wurde weniger zum Nahrungserwerb betrieben, sondern war vielmehr Lieblingssport und exklusives Vergnügen der adeligen Gesellschaft und unübertreffliches Statussymbol. Ihr Reiz lag darin, jene wilden und kaum beherrschbaren Einzelgänger, wie die Falken sind, an den Menschen zu gewöhnen und sie seinem Willen zu unterwerfen. Weiterhin verbanden sich mit dem Falken die Vorstellungen von Kraft, Schönheit, Adel und Freiheit. Sie liessen ihn zu einem der wichtigsten und vielseitigsten Symbole in Kunst und Literatur des Mittelalters werden. Höhepunkt der mittelalterlichen Falkenjagd-Literatur ist das Falkenbuch Kaiser Friedrichs II. (1194–1250) *«De arte venandi cum avibus»* aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts.

Darin verkörpert der Falkner ein Kriterium des Ritterideals, wie es Friedrich II. in Zusammenhang mit dem vollkommenen Menschen entworfen hatte. Die Falkenjagd war demzufolge nicht nur eine edle Kunst, sondern sie hatte auch edelnde Wirkung. Bezeichnend dafür ist, dass Friedrich II. höchste Staatsämter mit Vorliebe an bewährte Falkner vergab.

Noch bei Kaiser Maximilian I. (1459–1519) nimmt die Falknerei unter den kaiserlichen Jagden des «Triumphzuges» eine bevorzugte Stellung ein. Im Allgemeinen aber schwand die Wertschätzung der Falkenjagd zu Beginn der Neuzeit. Mit lokalen Unterschieden und verschiedener Intensität betrieben, war sie fortan spielerischer Zeitvertreib an Höfen,

aber auch von Adligen und wohlhabenden Bürgern. Vor diesem Hintergrund gewann die Kritik an Schärfe. So hat zum Beispiel Hans Holbein d. J. in einer Randzeichnung zu Erasmus von Rotterdams «Lob der Torheit», 1515 in Basel erschienen, den dückelhaften Adel, der sich mit alten Namen und Titeln brüftet, im Bild eines Mannes mit Falken verspottet.¹

Im Mittelalter war der Falke nicht nur ein Symbol für Königtum, Adel und Rittersum gewesen, sondern auch ein Symbol für die Minne. Als solches findet es sich in den Liedern und Miniaturen des Codex Manesse (um 1300), aber auch bereits in den Falkenliedern. In dem Falkenlied Dietmars von Aist (um 1150) steht der Falke zum Beispiel für die Freiheit zu lieben, wen man will, oder in dem berühmten Falkenlied des Kurenbergers (um 1160/70) symbolisiert er den untreuen Liebhaber. Bei jeder Beizjagd besteht nämlich das Risiko, dass der Falke ungeachtet seiner Fesseln abstreicht, selbst wenn er noch so sorgfältig gezähmt und erzogen wurde, und sich rasch wieder an seine frühere Freiheit gewöhnt. Die Freiheit des Falken wurde daher auch gerne auf den Menschen übertragen. Dass die mittelalterliche Symbolsprache am Ende des 15. Jahrhunderts nicht vergessen, sondern immer noch präsent war, zeigt zum Beispiel eine bekannte Szene aus einer Entwurfszeichnung des Hausbuchmeisters zu einer Vierpassscheibe, um 1475 entstanden.² Hier dürfte der Falke auf dem Arm der Dame das Herz des Mannes symbolisieren, dessen Liebe sie gewonnen hat.

Die Falkenjagd auf dem Glasgemälde hat zweifellos erotischen Symbolcharakter.

Unterstützung findet diese Interpretation durch die auf dem Unterarm der Dame sitzende Eule. Als Bestandteil erotischer Szenen war sie in der deutschen Kunst des 15. Jahrhunderts ein beliebtes Motiv. Als Lockvogel bei der Eulenbeize eingesetzt, versinnbildlichte die Eule im übertragenen Sinne die Verlockung zur Wollust schlechthin und «avancierte» sogar zum Dirnenattribut. Interessant ist die Beobachtung, dass es sich bei dem Falken um einen aktiven Jagdvogel handelt, während die Eule bei der Jagd passiv eingesetzt wurde. Festgebunden musste sie auf einer Stange ausharren, bis sie von Raubvögeln entdeckt wurde, die der Jäger dann abschoss oder mit dem Netz fing. Der Falke hingegen jagt selbst und fängt seine Opfer in

der Luft. Der unterschiedliche Einsatz dieser Vögel bei der Jagd erinnert natürlich an das unterschiedliche Eroberungsverhalten von Mann und Frau in der Liebeswerbung – zumindest damals.

Auch auf dem Glasgemälde kennzeichnet die Eule die Dame als Lockvogel, wodurch ihre Liebesbereitschaft dem Jüngling gegenüber zum Ausdruck gebracht wird, der ihr von der rechten Seite her von weitem schon entgegenwinkt. Eine zusätzliche Symbolkraft geht von dem fliegenden Falken aus, der sich durch das Glöckchen in der Hand der Dame von seinem Jagdopfer, dem Reiher, ablenken lässt. Das Glöckchen, die so genannte Bell, gehörte zur Ausrüstung des Falken bei der Jagd. Es war in der Regel an seinen Krallen befestigt. War der Falke ausgeflogen, sollte es dem Falkner schnell verraten, in welche Richtung er ihm zu folgen hatte und wo er ihn wiederfand. Das Glöcklein scheint hier doppelte Symbolkraft zu haben: Es lenkt nicht nur den Falken von seinem Opfer ab, sondern zeigt dem Falkner darüber hinaus an, wo er seinen Vogel wiederfindet – nämlich bei einer schönen Frau, die seine Sehnsucht nach Liebe erfüllen wird.

Stilistisch ist das Glasgemälde an den Oberrhein zu platzieren. Die Frage ist nur: Basel oder Strassburg?

Typologisch ist es dem Kenner von Schweizer Wappenscheiben aus der Zeit der Frührenaissance vertraut – allerdings weniger vom Oberrhein als vielmehr aus Zürich. In der Konzeption und Ikonographie der Hauptzene erinnert es an die überlieferten Scheiben des bekannten Glasmalers Lukas Zeiner (gest. um 1515). Seine Auftraggeber waren in der Regel Adlige, reiche Patrizier und Ministeriale in der Alten Eidgenossenschaft. Die Wappenscheibe der Familie Wiederkehr zeigt zum Beispiel eine standesbewusst gekleidete

¹ Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett, Katalog der Zeichnungen des 15. und 16. Jahrhunderts, Teil 2A: Die Zeichnungen von Hans Holbein dem Jüngeren und Ambrosius Holbein, bearbeitet von Christian Müller, Basel, 1996, Tafel 12, Nr. 37 (Text S. 57).

² Barbara Butts and Lee Hendrix, *Painting on Light, Drawings and Stained Glass in the Age of Dürer and Holbein*, with contributions by Barbara Giesicke, Timothy B. Husband, Mylène Ruoss, Hartmut Scholz, Peter van Treeck. The J. Paul Getty Museum in collaboration with the The Saint Louis Art Museum (Ausstellungskatalog), Los Angeles 2000, S. 72, Fig. 5.



Abb. 3: Wappenscheibe des Caspar von der Hohenlandenbergr, um 1500, New York, Metropolitan Museum of Art.
Foto: Rafael Toussaint, March-Holzhausen b. Freiburg i. Br.

Dame neben einem Wappen mit Widder (Abb. 2). Es gibt auch Wappen mit anderen Figuren, wie zum Beispiel auf der Wappenscheibe des Caspar von der Hohenlandenbergr (Abb. 3). Beide Beispiele zeigen eine mehr oder weniger innige Zwiesprache zwischen den Schildhalterinnen und den Stifterwappen. Auf der Scheibe mit dem Widderwappen durch Handauflegen der Schildhalterin auf den Helm. Bei genauer Betrachtung des Widders in der Helmzier scheint dieser hier sogar, im Gegensatz zu seiner kämpferischen Darstellung im Wappenschild, ganz zahm geworden zu sein, denn brav legt er seine Pfötchen auf die Schulter der Schildhalterin. Dazu stehen beide miteinander in Blickkontakt. Anders die Darstellung auf der Hohenlandenbergr-Scheibe. Hier umfasst die Schildhalterin liebevoll den Arm der Helmzier, während ihr Blick die Aufmerksamkeit des Betrachters nach unten lenkt, wo unter ihrem Kleidersaum ein rotes Unterkleid mit goldener Borte und der rote Schuh ihres linken Fusses hervorblitzen. Ebenso wie das neben ihr an einem Stuhl hochspringende Hündchen und die rote

Nelke darunter, handelt es sich um erotische Anspielungen, um Zeichen der Liebe und Treue. Gerade auf Scheiben des Lukas Zeiner begegnet die reiche Symbol- und Gebärdensprache, einem die Christiane Andersson im Zusammenhang mit dem graphischen Werk von Niklaus Manuel Deutsch und Urs Graf untersucht hat.³

Die Ähnlichkeiten zwischen der Scheibe mit dem Eberwappen und den Arbeiten Zeiners sind hinsichtlich der Gestaltung des Hauptfeldes nicht zu übersehen. Ein Unterschied besteht allerdings in der Gestaltung der Rahmenhandlung, die auf der Eberscheibe beinahe Comic-hafte Züge annimmt. Dort fehlen eigentlich nur noch die Sprechblasen... Auffallend ist hier auch das relativ breite Oberlicht, das sich in die Hauptszene hinein drängt und sich wie ein Baldachin darüber

³ Christiane Andersson, *Dirnen, Krieger, Narren: Ausgewählte Zeichnungen von Urs Graf*, Basel 1978; dieselbe *Symbolik und Gebärdensprache bei Niklaus Manuel und Urs Graf*, in: *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte (ZAK)* 37, 1980, S. 276–288.



Abb. 4: Dame mit Helm, Berlin, Kupferstichkabinett SMPK, KdZ 4618.

neigt. Dieses Gestaltungsmerkmal erinnert an die Oberlichter der später entstandenen Standesscheiben von Antoni Glaser im Basler Rathaus (1519/20), obwohl die Figuren dort, ohne miteinander zu interagieren, wie auf der Eberscheibe, als Bestandteil der ornamentalen Gestaltung zu sehen sind.⁴ Leider sind in Basel keine Wappenscheiben aus dem letzten Drittel des 15. Jahrhunderts erhalten, die zu einem Vergleich herangezogen werden könnten. Aus der Zeit vor Antoni Glaser gibt es lediglich einige Namen. Vielleicht ist die Eberscheibe ein Werk des Grossvaters Michel oder des Vaters Sebastian Glaser, der 1494 starb.

Auf der Suche nach weiteren stilistischen Verwandtschaften führt der Weg zu oberrheinischen Zeichnungen aus dem letzten Drittel des 15. Jahrhunderts.

Ein überzeugendes Vergleichsbeispiel für die Schildbegleiterin auf der Eberscheibe ist die «stehende Dame mit Helm» auf einer Zeichnung in Berlin. Michael Roth hat sie in seiner Dissertation von 1988 in den direkten Umkreis des Skizzenbuches mit Glasmalereizeichnungen der Strassburger Werkstattge-

meinschaft gestellt (Abb. 4).⁵ Versetzen wir die Dame ins Spiegelbild, so kommt ihre Haltung derjenigen Dame auf der Eberscheibe sehr nahe. Von besonderem Interesse ist noch ein Scheibenriss in Karlsruhe (Abb. 5), der einen Ritter und eine Dame zwischen zwei Familienwappen zeigt. Die Zeichnung ist um 1480/90 datiert und zuletzt einem anonymen Strassburger Zeichner zugeschrieben worden.

Was die Eberscheibe mit der Zeichnung verbindet, sind einzelne Details, wie zum Beispiel die Form des Wappenschildes, die extrem eng gerollten Blätter, die sich wie Brandungswellen über Architekturbögen und Astwerk ergiessen. Oder die starken Ähnlichkeiten bei den Damen, wie die Verzierung der Kugelhauben und die weichen, rundlichen Gesichtsformen mit hoher Stirn. Besonders auffallend sind die Ähnlichkeiten in der Gestaltung der Hände – nicht nur, was ihre Haltungen betrifft, sondern auch ihre Ausstattung mit zahlreichen Ringen, dazu die kleinen V-förmigen Zacken zwischen den Fingeransätzen, die sich hier wie dort wiederfinden (Abb. 6). Die Entstehung der Eberscheibe aber aufgrund der Zuschreibungen der Zeichnungen in Strassburg zu vermuten, fällt schwer, da sich auch hier keine vergleichbaren Glasmalereien nachweisen lassen.

Obwohl die Scheibe keine Stifterinschrift trägt, dürften das Wappen und das ikonographische Programm einen eindeutigen Hinweis auf den Stifter geben: Mathis Eberler genannt Grünenzweig aus Basel (um 1440–1502).

Er stammte aus einem ursprünglich jüdischen Geschlecht, das 1362 aus Colmar nach Basel kam. Nach Aufgabe des Judentums 1393 wurden die Eberler Bürger von Basel. Mathis Eberler hat von der Familie am längsten und nachdrücklichsten in der Erinnerung der Nachwelt weitergelebt. Durch seine Unbändigkeit und seinen Jähzorn einerseits, einem Erbteil der Familie, und durch seine Prachtliebe andererseits hat er in Basel ein beinahe legendäres Ansehen erreicht. Er

⁴ Vgl. Barbara Giesicke, Glasmalereien des 16. und 20. Jahrhunderts im Basler Rathaus, mit Texten von Martin Alioth, Ulrich Barth und Erwin Bezler, Basel 1994, Nr. 1–15.

⁵ Michael Roth, Die Zeichnungen des «Meisters der Coburger Rundblätter». Phil. Diss. FU Berlin 1988 (Microfiche 1992), Nr. 16, S. 60–62.



Abb. 5: Riss für eine Allianzwappenscheibe mit Dame und Ritter, um 1480/90, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, Inv. Nr.-VIII.1582.

gehört zu den menschlich greifbarsten Gestalten aus dem Ende des späten Mittelalters in Basel.

1461 heiratet er die reiche, bedeutend ältere und bereits zweimal verwitwete Barbara Hafengiesser. 1477 erwirbt er in unmittelbarer Nähe der Kirche St. Peter einen adeligen Wohnsitz, den Engelhof. Zur Ausstattung eines noch heute erhaltenen gotisch getäfelten Zimmers gehörte wohl auch der Neun-Helden-Teppich von 1480/90 im Historischen Museum Basel. Wie Anna Rapp und Monica Stucki in ihrer Arbeit über oberrheinische Bildteppiche *zahn und wild* 1990 ausführen, «identifizierte sich» Mathis Eberler «mit dem fürstlichen Thema der Neun Helden, indem er sich deren hohe Ideale als Träger zeitloser Tugenden zum Vorbild nahm».⁶ Übrigens hatte er sich selbst den Junkertitel «domicellus» verliehen und in den Jahren 1470–75 die Marienkapelle in der benachbarten St. Peterskirche zu seiner persönlichen Grabkapelle erkoren. All dies zeugt von seinem beinahe höfischen Gebaren und einem machtvollen Selbstbewusstsein. Eberler war ein reicher Mann – er war Bankier und Grosskreditor des



Abb 6: Detail aus Abb. 5.

Bischofs von Basel. Bereits aus seinen jungen Jahren datiert eine hölzerne, mit Eisenbändern beschlagene Geldtruhe, die ebenso im Historischen Museum Basel aufbewahrt wird wie zwei kleine, runde Glasscheiben mit dem Emblem der Eberler, einem roten Eberkopf,

⁶ Anna Rapp Buri/M. Stucky-Schürer, *zahn und wild*, Basler und Strassburger Bildteppiche des 15. Jahrhunderts, Mainz 1990, S. 90–91, 222–226 (Kat. Nr. 52).



Abb. 7: Spottscheibe mit Eberwappen, um 1500(?), Baselland, Schloss Wildenstein.
 (© Mikروفilmstelle des Kantons Basel-Landschaft, Liestal)

der den Familiennamen versinnbildlicht. Zu Eberlers Hang zur höfischen Prachtentfaltung passt auch der Auftrag zu einer zweibändigen, heute in Wien aufbewahrten illuminierten Pergamentbibel von 1464. Er war der Typus des reichen und kunstliebenden Baslers aus dem Ende des 15. Jahrhunderts.

Aber er hatte auch eine andere, weniger tugendhafte Seite. Kenntnis davon geben die Akten eines Erbschaftsprozesses, den er drei Jahre lang gegen seine Frau und deren Verwandte führte. Die Ehe war, zumindest in späteren Jahren, nicht besonders glücklich, ausserdem kinderlos. Darüber hinaus besass Eberler seit 1476 ein Schloss vor den Toren Basels, wo er ein «liederliches» Leben führte, das er sogar nie bestritten haben soll, und in dessen Folge fünf illegitime Kinder das Licht der Welt erblickten.

Es war ein Leben, wie es sich sonst nur der Adel erlaubte, und so scheint sich Mathis auch in seiner Lebensführung dem Adel durchaus ebenbürtig gefühlt zu haben. Dieses Selbstbewusstsein spiegelt sich nicht nur in dem Neun-Helden-Teppich und der Pergamentbibel, sondern auch in dem Glasgemälde

wider, das Thema dieses Aufsatzes ist und wohl als ein sehr persönliches Dokument des Stifters betrachtet werden darf.

Das einzige Argument, das gegen die Stifter-Zuschreibung sprechen könnte, ist der dritte Reisszahn des Ebers im Wappen, zeigen doch alle überlieferten Wappendarstellungen den roten Eber ausschliesslich mit zwei Reisszähnen. Da bisher kein weiteres Eberwappen mit drei Reisszähnen nachgewiesen werden konnte, können diese auf der Scheibe nur Teil der raffiniert eingesetzten, erotischen Symbolsprache sein. Erinnerung sei an die Falkenjagd, die herausfordernd unterschiedliche Gestaltung des Wappentieres in Wappenschild und Helmzier und an den Dolch an der Taille der Dame. Insbesondere die Reisszähne des Ebers im Wappenschild wachsen wie spitze Spiesse aus den Kiefern heraus, und es sieht so aus, als würde er die Dame geradezu aufspiesen wollen. Da die Zahl Drei als Grundzahl des männlichen Prinzips gilt, können die drei Reisszähne hier eigentlich nur Ausdruck von männlichem Imponiergehabe sein – von männlicher Potenz «hoch drei».

Das Besondere an diesem Glasgemälde ist die raffinierte Verknüpfung von höfischen und vulgären Ausdrucksmitteln, wie sie zu dem vorgeschlagenen Stifter aufgrund seines überlieferten Charakterbildes hervorragend passen. Mathis Eberler hat sich mit dieser Scheibe ein sehr persönliches Denkmal gesetzt. Erinnerung sei in diesem Zusammenhang auch an die satirische Eberscheibe in Schloss Wildenstein, die mit sprühendem Spott Variationen über ein Eberwappen zeigt (Abb. 7). Das Glasgemälde wurde bisher als Gedenkstiftung für Mathis Eberler nach seinem Tode betrachtet – dass es aber auch von Mathis Eberler selbst in Auftrag gegeben worden sein könnte, ist nicht auszuschliessen, hatten doch die Menschen in der Zeit keine Mühe damit, sich selbst zu verspotten und dies auch humorvoll ins Bild zu setzen.

Nun wird man sich fragen, wer als Empfänger solcher Scheibenschenkungen in Frage kommt und wo sie wohl eingebaut waren. Ein Stück wie die Eberscheibe mit der höfischen Dame wird sicher nicht in einem öffentlichen Raum, sondern eher in einem Privathaus zu vermuten sein. So könnte es der Stifter für sich selbst in Auftrag gegeben haben. Vielleicht war es in seinem Haus am Nadelberg eingebaut oder in seinem Schloss vor den Toren

Basels. Ob er es wohl in seinem Schlafzimmer hatte oder in seinen Repräsentationsräumen? Vielleicht sollte jeder Gast gleich sehen, mit was für einem Teufelskerl er es zu tun hatte: selbstherrlich, potent, erotischen Genüssen gegenüber aufgeschlossen und natürlich über alle gesellschaftliche Kritik erhaben – kurz, ein Mann, der sich alles leisten konnte.

Anschrift der Autorin: Dr. Barbara Giesicke
Weilertalstr. 35
D-79410 Badenweiler
E-Mail: giesicke@12move.de
www.giesicke.de

Benutzte Literatur:

August Burckhardt, Junker Mathias Eberler, der Typus des reichen und kunstliebenden Baslers aus dem Ende des XV. Jahrhunderts, in: *Freiwillige Basler Denkmalpflege*, Basel 1933, S. 13–30.
Kaiser Friedrich II., *Über die Kunst mit Vögeln zu jagen*, 2 Bde. und Kommentarbd., Frankfurt 1964 und 1969.

Jenny Schneider, *Glasgemälde. Katalog der Sammlung des Schweizerischen Landesmuseums Zürich*, Bd. I, Stäfa 1970.
Heinz Peters zum Thema «Falke» in: *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, München 1973, Sp. 1251–1366.
Heinrich Schwarz und Volker Plagemann zum Thema «Eule» in: *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, München 1973, Sp. 267–322.
Peter Wapnewski, *Waz ist minne*, Studien zur mittelhochdeutschen Lyrik, München 1975.
Dorothea Walz, *Falkenjagd – Falkensymbolik*, in: *Codex Manesse. Katalog zur Ausstellung vom 12. Juni bis 2. Oktober 1988*, Universitätsbibliothek Heidelberg, S. 350–371, Abb. S. 644–653.
Michael Roth, *Die Zeichnungen des «Meisters der Coburger Rundblätter»*. Phil. Diss. FU Berlin 1988 (Microfiche 1992).
Anna Rapp Buri und Monica Stucky-Schürer, *zahn und wild*, Basler und Strassburger Bildteppiche des 15. Jahrhunderts, Mainz 1990, S. 90–91, 222–226 (Kat. Nr. 52).
Bilder aus Licht und Farbe, Meisterwerke spätgotischer Glasmalerei. Strassburger Fenster in Ulm und ihr künstlerisches Umfeld, Ulmer Museum, 5. Februar – 26. März 1995.

Abstract of the article

«A Heraldic Panel of Mathis Eberler of Basel, Improvisations on an Upper Rhenish Stained-glass Painting from the Early Renaissance»

A brief technical discourse is followed by a detailed description of the lower section of the panel showing a coat-of-arms with a wild boar torso and a lady shield-bearer clad in the style of the Burgundy court and of the upper section depicting a falcon hunt. Great attention is directed to the rich vocabulary of signs and symbols, especially the erotic ones, found in both sections. The typology of this stained-glass painting is less, however, from the Upper Rhine but more from Zurich. The conception and iconography of the main scene are reminiscent of the preserved panels by the prominent stained-glass painter Lukas Zeiner. Several comparisons with other panels and sketches are made to illustrate this point. The compositional characteristic of the relatively wide, canopylike upper section calls to mind the canton panel series in the Basel Town Hall, made by Antoni Glaser in 1519/20. Unfortunately, no Basel heraldic panels from the last third of the 15th century have been preserved that could be used for comparison, so it can only be surmised that the boar panel was made

by Glaser's grandfather Michel or his father Sebastian Glaser, who died in 1494. The panel commissioner has been unquestionably identified as Mathis Eberler (ca. 1440–1502), a wealthy Basel burgher, banker and principle creditor of the Bishop of Basel, whose love of splendour, royal mien and lavish tapestry, bible manuscript and chapel commissions as well as his violent temper have made him a legendary figure in Basel in the late Middle Ages. The rich ornamentation, the style of the lady's clothes as well as the falconry and owl hawking scenes all reflect Eberler's equating himself with nobility as well as allude to his erotic relationship with the lady. It is known that he kept a mistress in his castle outside the gates of Basel with whom he had five children. Perhaps the panel was commissioned for a room in this castle as a tribute to her. It is most certainly a solitaire amongst stained-glass panels of the time and is to date unmatched by other known preserved pieces.

Translation of the abstract: Edith A. DuBose, Freiburg i. Br.

Résumé

Les armoiries de Mathis Eberler, de Bâle. «Improvisations» sur un vitrail de la proto-Renaissance (Bâle ou Strasbourg, vers 1480/90)

Après une brève notice technique sur le vitrail, l'attention du lecteur se tourne résolument vers le blason au sanglier et vers le tenant de l'écu, une femme richement vêtue à la mode bourguignonne. La chasse au faucon qui occupe la partie supérieure est en relation directe avec le sujet principal. Notre curiosité est ensuite titillée par le copieux répertoire de signes et de symboles, plus spécialement d'ordre érotique, qui parsème les deux parties de l'ouvrage. La typologie de ce vitrail rappelle plutôt la production zurichoise: on trouve des éléments semblables chez Lukas Zeiner. La comparaison est ensuite poussée avec d'autres vitraux. C'est ainsi que la partie supérieure présente des points communs avec les œuvres exécutées par Antoni Glaser en 1519/20 pour l'Hôtel de Ville de Bâle. On ne connaît malheureusement pas de vitrail bâlois du dernier tiers du XV^e siècle qui puisse être confronté à celui d'Eberler. L'auteur présume

que Michel, le grand-père, ou Sébastien († 1494), le père d'Antoni Glaser, a pu concevoir et réaliser cette pièce. Le maître de l'œuvre, par contre, est bien connu: Mathis Eberler (vers 1440–1502), riche bourgeois de Bâle, banquier et financier de l'évêque, amateur de faste, qui fit exécuter la tapisserie des Neuf Preux, une bible sur parchemin et qui avait élu sépulture dans l'église Saint-Pierre, était également pourvu d'un tempérament volcanique. Par les riches bijoux et le vêtement de la dame, par la représentation d'un faucon et d'une chouette, Eberler manifestait, d'une part, sa volonté de faire jeu égal avec la noblesse et, de l'autre, son attitude empreinte d'érotisme envers les femmes. Dans son château situé aux portes de Bâle, Eberler entretenait une maîtresse qui lui donna cinq enfants. Il n'est pas exclu que le présent vitrail fût destiné à cette demeure.