



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

# **Die deutschen Bildteppiche des Mittelalters**

Text

**Kurth, Betty**

**Wien, 1926**

Die Teppiche des Petermann von Krauchthal und ihre Gruppe

---

[urn:nbn:de:hbz:466:1-71586](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-71586)

in der Handschrift des Jacobus de Cessolis von 1407 in der Münchner Staatsbibliothek<sup>1)</sup> — weisen die Entstehung der vier Teppichstreifen mit ziemlicher Bestimmtheit in das erste Viertel des XV. Jahrhunderts.

Auf dem Teppich in Heiligenberg kniet als Stifterin eine Nonne in Klarissennonnentracht mit einem Spruchband „Gnadeda!“. Clauss hat in seiner scharfsinnigen Untersuchung nachgewiesen, daß der Teppich aus dem Frauenkloster Gnadental oder St. Paul zu Basel stammen muß. Denn die Äbtissin dieses Klosters „Anna Peyerin“, die nach der Aufhebung des Klosters durch den Basler Magistrat (1529) nach Freiburg i. Br. zog und hier bei ihren Ordensgenossinnen in St. Clara Aufnahme fand, brachte, wie aus alten Aufzeichnungen des Freiburger Klarissenklosters hervorgeht, auch Kunstschätze aus Basel mit, darunter „schöne haidische für altärthücher“.<sup>2)</sup> Nach der Aufhebung des Freiburger Klarissenklosters im Jahre 1782 mag der Teppich in die Kirche zu Pfaffenweiler gekommen sein, aus der ihn Fürst Fürstenberg erwarb. Auch das Fragment in Köln tauchte am Oberrhein auf.<sup>3)</sup>

So liegt es nahe, anzunehmen, daß der Heiligenberger Teppich und mit ihm die besprochene Gruppe im Kloster Gnadental zu Basel entstanden ist. Für die Entstehung am Oberrhein spricht auch die alemannische Mundart der Inschriften. Während vielfältige stilistische und technische Beziehungen der vier Teppichstreifen zu anderen unzweifelhaft Schweizer Arbeiten die gewonnenen historischen Belege auch stilgeschichtlich festigen.

#### DIE TEPPICHE DES PETERMANN VON KRAUCHTHAL UND IHRE GRUPPE

Zum Vergleich sind zwei Teppiche einer zweiten Gruppe heranzuziehen, die, wie den eingewirkten Allianzwappen zu entnehmen, von Petermann von Krauchthal, dem Schultheißen von Thun und Bern, und seiner Gemahlin Anna von Felschen gestiftet wurden. Das ältere der beiden Werke, ein Teppichstreifen mit dem Noli me tangere und zwei Engeln (Taf. 36b), befindet sich in der Sammlung Pringsheim in München, das jüngere künstlerisch bedeutendere, ein Antependium mit der Jungfrau und Heiligen (Taf. 37—39), im Museum zu Thun.

Man vergleiche die Kopftypen, die Bildung der Heiligenscheine, die Gewand- und Faltenbehandlung auf dem Noli-me-tangere-Teppich mit den früher besprochenen Bildwirkereien. Auch auf dem Münchner Stück bildet ein wellig gezacktes, blaurotes Wolkenband den oberen Abschluß und der Bodenstreifen zeigt ganz ähnliche, vertikal gestreifte, mit Blumen bestandene Grashügel. Das Hintergrundrankenmuster ist wohl komplizierter und mit naturalistischen Motiven ausgestattet — wie die großen Glockenblumen zeigen —, aber mehrfach finden sich auch hier Bildungen, die den ornamentalen gelappten Ranken der Marien-Teppiche unmittelbar ähnlich sind, zum Beispiel über dem linken Wappen oder zwischen der Gestalt der Magdalena und dem Engel.

Ein ganz ähnliches Rankenmuster bildet — hier wieder verbunden mit den großen Glockenblumen — auch den rechtsseitigen Abschluß des Antependiums in Thun.<sup>4)</sup> Farbgebung und Faltenbehandlung, die Zeichnung der Haare und Heiligenscheine, der stilisierte Rasengrund tragen auch hier die für unsere Gruppe als charakteristisch erkannten Merkmale. Doch ist auf diesem Stück die Zeichnung klarer in der Form, die Figuren sind ausdrucksvoller und individueller; man beachte zum Beispiel die ganz naturalistischen Köpfe Johannes des Täufers und des heiligen Antonius. Ein von Säulen getragenes Mauerwerk mit einer unklar verkürzten Kassettendecke bildet den tektonischen Rahmen für die Komposition, in deren Mitte zwischen den Halbfiguren zweier betender Engel unter der stenographischen Bildformel einer Kirche, die aus einem krabbenbesetzten Eselsrückenbogen, Säulenfragmenten und der Andeutung eines Gewölbes besteht, der innige Verband der Madonna mit dem Kind in der Strahlenglorie dargestellt ist. Die Komposition als Ganzes, die an den Aufbau eines gotischen Altarwerkes erinnert, ist eine vereinzelt Erscheinung in der Geschichte der deutschen Bildwirkkunst.

Einen Fingerzeig für die Entstehungszeit der beiden Stücke gewinnen wir aus den dargelegten Stileigentümlichkeiten und den Daten der Allianz. Petermann von Krauchthal, der einer angesehenen und reich begüterten Berner Familie entstammte,<sup>5)</sup> wurde 1396 Schultheiß von Thun, war 1407 bis 1417 Schultheiß von Bern und starb 1425, nachdem er in seinem Testament Spitäler und Klöster der Umgebung reich bedacht hatte. Seine Gattin Anna von Felschen, Tochter und Erbin des reichen Werner von Felschen in Thun, die ihrem Manne ausgedehnten Landbesitz in die Ehe gebracht hatte, starb als reiche, kinderlose Witwe erst um das Jahr 1459.<sup>6)</sup>

<sup>1)</sup> Schultz, Deutsches Leben im XIV. und XV. Jahrh. Familienausgabe. I. Bd., Taf. XXIV, XXV. — <sup>2)</sup> Vgl. Quellenanhang Nr. 18 (34). Clauss, in Freiburger Diözesan-Archiv, 49. Bd. (1921). — <sup>3)</sup> Katalog der Sammlung Ritleng, Straßburg. — <sup>4)</sup> Zu vergleichen ist auch die Form der Ranken zu Seiten Johannes des Täufers. — <sup>5)</sup> Er war der Sohn des bernischen Schultheißen Peter von Krauchthal und seiner Gattin Anna von Lindenach, hatte reiche Besitzungen in Bümlitz, Konolfingen, Gurzelen etc. geerbt und gewann durch ein Vermächtnis viele Güter in der Gegend von Thun und anderwärts. Vgl. darüber Stammler, Die Teppiche des Historischen Museums zu Thun, S. 17f. — <sup>6)</sup> Auch sie beschenkte in ihrem Testament von 1459 Gotteshäuser und Stiftungen. Vgl. Stammler, Die Teppiche im Historischen Museum von Thun, S. 18. — Stettler, Genealogie, Msc. der Bernischen Stadtbibliothek, III, 85, VI, 133.

Gestattet der Stil des Stückes der Sammlung Pringsheim noch eine Entstehung zu Lebzeiten des Petermann von Krauchthal, also in den Jahren 1420 bis 1425 anzunehmen, so dürfte das vorgeschrittenere Antependium zu Thun wohl erst nach seinem Tode, vermutlich in der Zeit zwischen 1425 bis 1440 — als äußerstes Datum ante käme das Todesjahr der Witwe 1459 in Betracht —, als fromme Erinnerungsstiftung seiner Gattin entstanden sein. Der noch aus der Periode der Zadeltracht stammende Waffenrock des heiligen Mauritius bestätigt diese Datierung ebenso wie die weichfließende Faltenform, die den um die Mitte des Jahrhunderts in Deutschland einsetzenden niederländischen Einfluß noch vermissen läßt.

Die Erzeugung der beiden Werke in der Schweiz ist zwar nicht ausdrücklich überliefert, kann aber nicht zweifelhaft sein. Für diese Bestimmung spricht sowohl die Heimat der Stifter wie die Herkunft des Thuner Antependiums aus altem Schweizer Kirchengut. Es stammt wie der Medaillon-Teppich aus der Leutkirche in Thun und trägt wie dieser das Bild des hier verehrten Kirchenpatrons Mauritius.

\* \* \*

In loserem Zusammenhang mit der besprochenen Gruppe steht ein Teppich aus der Sammlung Kuppelmayr, den ich vor einigen Jahren bei A. S. Drey in München untersuchen konnte.<sup>1)</sup> Er befindet sich gegenwärtig in der Sammlung P. W. French & Co. zu New York. Das bunte, farbig bewegte Stück trägt Darstellungen der Verkündigung und zweier Heiliger (Taf. 40). In ähnlichen Formen kehrt das rot-blaue Wolkenband, die wellige Glorie in den Heiligenscheinen, das ornamentale Rankenmuster — man vergleiche es auch mit dem Blütenmuster des Noli-me-tangere-Teppichs bei Pringsheim (Taf. 36b) — und die Art des breitreifigen Farbauftrags wieder. Die Verschiedenheiten in der Typenzeichnung weisen auf eine andere Werkstatt und Künstlerhand.

\* \* \*

Endlich möchte ich der Gruppe der Krauchthal-Teppiche noch eine Serie von Stücken zuweisen, die dem weltlichen Bilderkreis angehören. Es sind vor allem einige in ihrer symbolischen Bedeutung noch unerklärte Fabeltier-Teppiche, wie sie fast in allen oberrheinischen Gruppen wiederkehren, daneben solche mit wilden Leuten, jungen Mädchen mit Tieren und so weiter. Der geistige Zusammenhang dieser Stücke untereinander, ihre Bindung in der Mentalität der Zeit bezeugen die hier mehrfach erscheinenden Spruchbänder, die übereinstimmend die hoffnungslose Klage über Undank und Untreue der Welt anstimmen: „Die welt git bössen lon, die welt ist wntwren fol“.

Ein Teppichstreifen der erwähnten Art mit gegenständigen Tieren — Greif, Einhorn, Löwe und Hirsch — befindet sich in den Sammlungen der Wartburg (Taf. 47a). Man beachte das Wolkenband, das Rankenmuster, die Bildung des Bodens. Die ornamentale Stilisierung der Bäume, die ganz identisch auf dem Stück mit der Flucht nach Ägypten erscheint (Taf. 35), ist auch ein bezeichnendes Merkmal der elsässischen Gruppe der Minneburg-Teppiche.<sup>2)</sup> Wie ja alle oberrheinischen Gruppen untereinander nahe Berührungspunkte, ja eine oft kaum unterscheidbare Kongruenz der Stilmerkmale aufweisen.

Ein anderes den besprochenen Werken verwandtes Stück befindet sich im Rathaus zu Villingen (Taf. 41/42a). Es ist ein schmaler Streifen, in fünf quadratische Felder geteilt. Dreimal erscheint die nach demselben Karton gewirkte, wenn auch in Detail und Farben veränderte Darstellung einer bekränzten, höfisch gekleideten Jungfrau mit einem Löwen. In einem Spruchband kündigt sie ihre Abkehr von der Welt an und ihre Zuflucht bei dem Löwen, der hier — als wildes Tier und Sinnbild der Kraft — wohl die Natur symbolisiert. „Ich wil die velt lon / und wil mich zuo dem löwen hon.“

Rechts von diesen Darstellungen eine ähnliche Jungfrau mit zwei Kindern in einem abgeholzten Wald, links ein Mädchen, die Blumen in der Hand trägt, vor einem Hirsch, der ihr gezähmt zuzulaufen scheint. Der Sinn auch dieser zwei Darstellungen scheint sich mit der geistigen Tendenz der erstbesprochenen zu decken. Die Grundformel von der Rückkehr zur Natur erscheint in mannigfacher symbolischer Verkleidung noch in vielen anderen Bildwirkdarstellungen des XV. Jahrhunderts. Da aber der Löwe, dessen sinnbildliche Bedeutung im Mittelalter eine vielfältige war, auch das Gute — die Unschuld<sup>3)</sup> —, der Hirsch die christliche Seele symbolisiert, muß man hier auch an die auf die Weltflucht folgende Einkehr im Glauben denken.

In allen stilistischen und technischen Merkmalen, in Farben- und Formgebung tritt dieser Wandbehang in engen Konnex mit unserer Gruppe. Die langen Hängeärmel und die Zadeltracht weisen auf eine Entstehung vor den vierziger Jahren des XV. Jahrhunderts. Stilistische Beziehungen zum Meister des Stuttgarter Kartenspiels sind auch hier vorhanden. Man vergleiche nur die Jungfrau mit dem Hirsch mit der wohl etwas später nach einem älteren Vorbild kopierten „Hirsch-Oberhofdame“.<sup>4)</sup>

<sup>1)</sup> Katalog der Sammlung Kuppelmayr, München 1896. <sup>2)</sup> Vgl. unten S. 126 ff. — <sup>3)</sup> In italienischen Handschriften ist er das symbolische Tier der Innocentia. Vgl. Francesco Egidi, *Le miniature dei Codici Barberiniani dei „Documenti d'amore“*. L'Arte V. (1902), p. 82. — <sup>4)</sup> Max Geisberg, *Das Kartenspiel der kgl. Staats- und Altertümersammlung zu Stuttgart*. Straßburg 1910. St. z. d. Kg. Heft 132, Taf. 48.

Eine ganz ähnliche Figur mit Blumen und einem Kind erscheint auf einem stilistisch zugehörigen, stark restaurierten Kissenbezug<sup>1)</sup> des Hamburger Kunstgewerbemuseums (Taf. 41/42b).

Dem Villingen Streifen unmittelbar nahe steht auch ein Stück im Schweizerischen Landesmuseum zu Zürich, das in Luzern erworben wurde (Taf. 41/42c). Dargestellt ist eine bekränzte Jungfrau im Modekostüm, die auf einen Hollunderbaum<sup>2)</sup> gehängte Liebesknoten herabnimmt und aufgelöst zu Boden wirft. Das Spruchband sagt: „Mit dim willen.“ Auch hier ist wohl eine symbolische Klage um enttäuschte Liebe, gebrochene Treue zu erkennen.

Etwas später, wohl erst nach der Jahrhundertmitte ist ein Fragment entstanden, das sich in der Sammlung Vischer-Von der Mühl auf Schloß Wildenstein in Baselland befindet und das eine Jungfrau zeigt, die ein bekröntes, löwenähnliches Fabeltier an der Kette führt (Taf. 43).<sup>3)</sup> Die knappe Stilisierung, die verwandten Ornamentmotive bezeugen die fortwirkende Tradition der besprochenen Gruppe.

Das wohl auch kurz nach der Jahrhundertmitte entstandene, vortreffliche Rückklaken mit wilden Leuten und Fabeltieren, das aus Schloß Straßburg in Kärnten in das Museum zu Klagenfurt gelangte (Taf. 44—46), ist ebenfalls den besprochenen Arbeiten anzufügen. Hier vereinigt sich die strenge Eigenart des Stilgefühls, die flächige Gebundenheit, mit der Leuchtkraft der Farben und der Feinheit der Textur zu einem Kunstwerk von erlesenem Reiz. Wilde Leute führen phantastische Mischwesen, ganz ähnlich jenen, die wir auf der ersten Gruppe der Schweizer Fabeltier-Teppiche von höfischen Gestalten geleitet sehen. Die nahen stilistischen Zusammenhänge zwischen den Gruppen bezeugt schon ein flüchtiger Vergleich (Taf. 27—29 mit Taf. 44—46).

Die ikonographische Deutung stößt hier jedoch auf Schwierigkeiten. Die bisherigen Erklärungen sind wenig befriedigend. Weder ist hier der Kampf des Menschen mit den Lastern,<sup>4)</sup> noch die Vertreibung des Bösen zu erkennen.<sup>5)</sup> Auch Ilg's Annahme,<sup>6)</sup> daß die ersten drei Tiere personifizierte Laster darstellen, die mit Geißeln fortgetrieben werden, das Einhorn aber als Sinnbild der Keuschheit, als Zuflucht der Tugendhaften ihnen gegenübergestellt ist, scheint mir durch den Inhalt der Inschriften durchaus widerlegt zu sein.

Jeder der Waldmänner sagt sein Sprüchlein auf:

- Der 1. „disse tierlin will ich triben  
und will on die welt beliben.“  
Der 2. „das han ich wol empfhunden  
zu disen dierlin han ich mich v̄bnden.“  
Der 3. „mit disen dierlin sun wier uns began  
die welt git bössen lon.“  
Der 4. „die welt ist wntwrwn fol  
mit dissen dierlin ist uns wol.“

Daß die Verse sich nicht auf das Einhorn allein, sondern auf alle Tiere beziehen, geht sowohl aus der Verteilung der Spruchbänder als aus dem konsequent verwendeten Plural hervor.

Mir scheint es sich in der Darstellung dieses Teppichs um den Ausdruck einer ähnlichen, in der Disposition des späteren Mittelalters begründeten geistigen Bewegung zu handeln, wie bei dem Teppich in Villingen. Der durch die Enttäuschung über Undank und Untreue der Welt umschriebene Pessimismus löste die unklare Sehnsucht nach Einsamkeit und Weltflucht aus. Dem von den Genüssen der Weltlust und Liebe — die im ganzen Bildfeld verstreuten Liebesknoten weisen auf das Gebiet erotischer Symbolik<sup>7)</sup> — gesättigten Menschen erschien das ungebundene Waldleben als erstrebenswertes Ziel. Und dieses Naturideal verkörperte sich dem Kulturgefühl der höfischen und bürgerlichen Gesellschaft des späteren Mittelalters ebenso in der auch literarisch verbreiteten Gestalt des wilden Mannes, wie in der noch ungeklärten allegorischen Bedeutung der phantastischen Bestien.<sup>8)</sup>

Der Straßburger Teppich fügt sich auf Grund seiner Stilmerkmale — man beachte Rankenmuster, Typen und Farbtöne — ohne Widerstand in den Rahmen unserer Gruppe. Auch die alemannische Mundart der Inschriften weist auf oberrheinische Herkunft.<sup>9)</sup> Was die Auffindung in dem bischöflichen Schloß Straßburg in Kärnten

<sup>1)</sup> Die Inschrift des Spruchbandes wurde bei der Restaurierung bis zur Unleserlichkeit verstümmelt. — <sup>2)</sup> Der Hollunderbaum galt dem späteren Mittelalter als Symbol der Treue. — <sup>3)</sup> Die Kenntnis und Photographie auch dieses Stückes verdanke ich der Freundlichkeit Dr. Rud. F. Burckhardts in Basel. — <sup>4)</sup> F. G. Hann, Das Einhorn und seine Darstellung in der mittelalterlichen Kunst Kärnthens. Carinthia I. 89 (1899), S. 86. — <sup>5)</sup> G. von Ankershofen, Symbolische Darstellungen des gewirkten Teppichs im Schlosse Straßburg. Mitt. d. Zentral-Kommission 1860. V., S. 272. — <sup>6)</sup> Albert Ilg, Ein altdeutscher Wandteppich von Schloß Straßburg in Kärnten. Mitt. d. Zentral-Kommission, 1872. XVII. Bd., S. 40 ff. — <sup>7)</sup> Die gotischen Minuskeln, die im Bildhintergrund verteilt sind, ergeben keinen brauchbaren Sinn. In der Reihenfolge von links nach rechts bilden sie das Wort „tubareng“. — <sup>8)</sup> Der von Ilg erwähnte Hinweis auf die in Volkssage und Dichtung verbreitete Vorstellung, daß die wilden Männer wilde Tiere hüten, gibt uns für die Deutung keinen Stützpunkt, hängt aber wohl mit dem Inhalt unsrer Darstellung zusammen. Vgl. Albert Ilg, In Betreff des Straßburger Wandteppichs. Mitt. d. Zentral-Kommission 1873, S. 333. — <sup>9)</sup> Schmitz, (Bildteppiche S. 78) lokalisiert den Behang mit Hinblick auf seinen gegenwärtigen Aufenthaltsort ohne annehmbare Begründung auf die von ihm konstruierte Gruppe: Süddeutschland. Vgl. über diese Konstruktion meine Ausführungen S. 124.

betrifft, so sei z. B. auf die nahen Beziehungen zwischen dem Kloster St. Blasien im Schwarzwald und dem Kärntner Kloster St. Paul im Lavanttal verwiesen, in welchem letzterem noch heute die Schätze des 1806 aufgehobenen Schwarzwaldklosters erhalten sind.<sup>1)</sup>

Das letzte Stück, das sich durch ein analoges Hintergrunds-Rankenmuster als zugehörig zu unserer Gruppe erweist, ist ein Behang mit drei allegorischen Vögeln im Schweizerischen Landesmuseum zu Zürich (Taf. 47b). Zwischen den Ranken erscheinen zarte Sternblümchen eingestreut, wie sie ganz ähnlich auf den Marien-Teppichen in Heiligenberg und in Köln (Tafn. 33, 34), auf dem Krauchthal-Teppich bei Pringsheim (Taf. 36b) und auf anderen Werken der beiden Gruppen zu finden sind. Die greifenköpfigen Vögel selbst, deren symbolische Deutung bisher vergeblich versucht wurde,<sup>2)</sup> sind mit den Tieren des Wartburg-Teppichs (Taf. 47a) zu vergleichen; sie knüpfen aber durch Details ihrer Gestaltung auch stilistische Fäden mit der ersten Gruppe der Schweizer Fabeltier-Teppiche. In den technischen Einzelheiten, der Feinheit der Textur und Farbenabtönung, in der ausdrucksvollen Klarheit der Zeichnung erhebt sich dieses Stück über das Niveau der besprochenen Arbeiten und bildet den Übergang zu der späteren Gruppe der Schweizer Fabeltier- und Wildleute-Teppiche.

\* \* \*

Die eben besprochenen Werke schließen sich teils in engerem, teils in loserem Verbands zu nahe verwandten Gruppen zusammen. Und zwar nicht nur auf Grund einzelner Details, die wie das Rankenmuster oder die gestreiften Bodenhügel in ähnlicher Form auch in andern Gruppen und Schulen wiederkehren, sondern auf Grund ihres technischen und stilistischen Merkmalkomplexes.

Es kann freilich nicht von einer Identität des entwerfenden Künstlers gesprochen werden; eine solche ist bestenfalls für die vier frühen Marien-Teppiche aus Kloster Gnadental anzunehmen. Auch die Entstehung in ein und derselben Werkstatt ist mehr als zweifelhaft. Doch deuten die Übereinstimmungen und Zusammenhänge auf eine territoriale Gemeinsamkeit der Herkunft, auf eine unter ähnlichen Voraussetzungen schaffende Schule.

Im allgemeinen Entwicklungsbild ist, wie schon angedeutet, auch diese Gruppe Vertreter jener Phase, die durch den Dualismus zwischen naturalistischer Beobachtung und dekorativer Stilisierung, zwischen isolierender Durchbildung der Einzelfigur und bewußter Ausschaltung aller Raum- und Landschaftsprobleme den Höhepunkt des flächenbetonenden Stils der deutschen Bildwirkkunst einleitet.

#### DER TEPPICH MIT DEM EINZUG DER JUNGFAU VON ORLÉANS IN CHINON UND SEINE VERWANDTEN

Vor Besprechung der wichtigsten Gruppen aus der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts sei noch auf einige frühere Werke verwiesen, die durch Übereinstimmungen charakteristischer Einzelheiten sich zu engerer Gemeinschaft zusammenordnen. Den Stützpunkt für Datierung und Bestimmung bildet hier der künstlerisch wie gegenständlich gleich bemerkenswerte Behang mit dem Einzug der Jungfrau von Orléans in Chinon (Taf. 48).<sup>3)</sup>

Das Werk, das gegenwärtig im Museum zu Orléans verwahrt wird, wurde durch den Marquis D'Azeglio in Luzern gefunden<sup>4)</sup> und zeigt in Stil und Technik die engsten Beziehungen zu andern Schweizer Arbeiten, insbesondere zu den besprochenen frühen Fabeltier-Teppichen. Man vergleiche nur das Hintergrundsrankenmuster oder die Gestalt des Dauphin mit dem Jüngling auf dem Minneteppich aus Muri (Taf. 32). Auch die Inschrift weist Eigentümlichkeiten alemannischer Mundart auf.

Die Entstehungszeit dürfte kurz nach dem Datum des dargestellten Ereignisses — also zwischen 1430 und 1440 — anzusetzen sein, eine Zeit, für die neben stilistischen Indizien die Form der Rüstungen und die Sackärmeltracht des Dauphins bezeichnend ist.

Durch zwei Eigentümlichkeiten unterscheidet sich dieses Stück von den bisher besprochenen. Erstens durch die Struktur des blumenbestandenen Bodens, die von den früher beobachteten Bodendarstellungen abweicht. Zweitens durch den Versuch einer Andeutung der Räumlichkeit, der Landschaft. Zwar ist die vom Gegenstand der Darstellung vorgeschriebene Stadt zu der summarischen Ansicht eines mangelhaft verkürzten Burgbaues mit Wallgraben und Zugbrücke abgekürzt, aber das Prinzip der Ausbreitung in einer einzigen Flächenschicht ist hier durchbrochen — auch die hintereinander gestaffelten Reiter weichen von der flächenhaften Reihung der Figuren

<sup>1)</sup> F. X. Kraus, Die Schätze St. Blasians in der Abtei St. Paul in Kärnten. Zeitschr. f. Gesch. d. Oberrheins, 43. Bd. (1889), S. 46. —

<sup>2)</sup> 12. Jahresbericht des Schweizerischen Landesmuseums. 1903. — <sup>3)</sup> Mémoires de la Société impériale des antiquaires de France. 1858, p. 130. — Marius Sepet, Histoire de Jeanne d'Arc. Paris 1907, Taf. 7. — Anatole France, Vie de Jeanne d'Arc. Tome IV. Paris 1910, facs. en couleurs, p. 218. — <sup>4)</sup> Organ für christliche Kunst VIII. (1858), S. 276.