



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

# **Die deutschen Bildteppiche des Mittelalters**

Text

**Kurth, Betty**

**Wien, 1926**

Die Hauptgruppe der Schweizer Wildleute-Teppiche

---

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

## DIE HAUPTGRUPPE DER SCHWEIZER WILDLEUTE-TEPPICHE

Einen Höhepunkt der Schweizer Bildwirkkunst bedeuten die im dritten Viertel des XV. Jahrhunderts entstandenen Wildleute-Teppiche. Die zeitliche und örtliche Grenzsetzung erfolgt auch hier durch die Identifizierung zweier Allianzwappen, die in dreifacher Wiederholung auf einem in württembergischem Adelsbesitz befindlichen Rücklaken mit dem Liebes- und Jagdleben der wilden Leute (Taf. 56) eingewirkt erscheinen. Es sind die Wappen des Hans von Flachslandt (Schrägrechtsbalken Schwarz auf Gold),<sup>1)</sup> Hachbergschen Landvogts in Roeteln,<sup>2)</sup> und der Barbara von Breitenlandenber (drei weiße Ringe auf Rot), aus der alten hochangesehenen und begüterten Thurgauer Familie. Die Vermählung fand 1468 statt. Hans von Flachslandt starb 1476. Seine Witwe lebte nach seinem Tode zu Baden im Aargau. Im Jahre 1488 verband sie sich zu neuer Ehe mit Hans Ulrich Segesser.<sup>3)</sup> Die Entstehungszeit des Teppichs ist somit durch die Jahre 1468 und 1488 zuverlässig begrenzt. Der stilistische Befund und die historische Wahrscheinlichkeit — die Liebesdarstellungen deuten darauf, daß das Stück vielleicht als Hochzeitsgeschenk oder doch jedenfalls vor dem Tode des Gatten angefertigt wurde — scheinen jedoch eine engere Datierung in die erste Hälfte dieses Spatiums zu befürworten.

In nahe Beziehung zu diesem Stück möchte ich einen andern Wildleute-Teppich setzen, der sich im Museum zu Sigmaringen befindet (Taf. 57) und von dem das Fragment einer Replik im Frankfurter Kunstgewerbemuseum verwahrt wird (Taf. 58).

Die Verwandtschaft dieser Wildleute-Teppiche untereinander bedarf kaum eines Beweises. Man vergleiche nur das Tapetenmuster mit den eingestreuten, den Kopf zurückwendenden Vögeln — wohl die Kopie eines italienischen Seidenstoffes<sup>4)</sup> —, ferner die Bildung der Köpfe und Zotteln, die Zeichnung der Füße, die Haltung der Figuren, die eichenlaubumkleidete Hütte oder die Form der Spruchbänder.

Aber auch stilistische Zusammenhänge mit den älteren Schweizer Teppichen drängen sich schon bei flüchtigem Vergleich auf. Ein schmaler Bodenstreifen, der mit Grasbüscheln und großblumigen Stauden bewachsen ist, erscheint — ganz ähnlich wie bei der früher besprochenen Gruppe — durch eine Granatapfeltapete, die in Fransen endet, unregelmäßig abgeschlossen. Die friesartige Gesamtkomposition stimmt ebenso mit älteren Werken überein wie Einzelheiten in Typik und Zeichnung der Figuren, die dekorative Farbenharmonie ebenso wie die Nuancierung und Abschattierung der einzelnen Farbtöne. Auch finden sich hier besonders deutlich die durch kleine Spalten im Gewebe verstärkten, ornamental wirkenden Wangenkreise und die Vervielfältigung der Kinnlinien und Fußkonturen, Eigentümlichkeiten, die zu den bezeichnendsten Merkmalen fast aller Schweizer Arbeiten gehören. Die Mundart der Spruchbänder endlich weist alle Kennzeichen des Alemannischen auf. Einzelne Formen, wie „hundly“ deuten sogar direkt auf die Schweiz.

Sind auf dem Teppich in Württemberg Liebe und Jagd die von erläuternden Beischriften begleiteten, in die Sphäre des Wildleutelebens übertragenen Daseinsfreuden, so erscheinen auf dem Sigmaringer Teppich im Verbande mit Liebesdarstellungen allegorische Gestalten, wie „Frau Ehre“ und „Frau Minne“, Fabeltiere und Spruchbänder mit didaktisch-moralisierenden Erwägungen („gehe Liebe ist rasch zergangen“), oder mit Klagen über Untreue und Trug der Welt („Nieman kan sich fristen / vor der Welt großen listen“, „do klagen wir die werten fürsten guot, / die hend kein trw noch stette muot“, „fruw er und ich die clagen wol, / die welt ist untrw vol“), also Emanationen aus derselben Gedanken- und Gefühlsebene, die wir schon bei früheren Schweizer Arbeiten kennen gelernt haben.<sup>5)</sup>

Einen andern Bilderkreis aus dem Wildleuteleben entrollt ein Rücklaken im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie zu Wien (Taf. 59—63), das mit den eben besprochenen durch Übereinstimmung bezeichnender Stilmerkmale zu örtlichem Zusammenhang verbunden erscheint. Hier sind wilde Leute bei landwirtschaftlichen Arbeiten, bei Saat und Ernte, dargestellt und geschwätzig Spruchbänder in alemannischer Mundart enthalten wie auf den anderen Stücken Hindeutungen auf erotische Beziehungen, auf Treue und Untreue.

Zur Überprüfung des Stilzusammenhanges zwischen diesem Stück und den zwei anderen Wildleute-Teppichen genügt es, die Gesamtkomposition und die dekorative Verwendung der Spruchbänder zu vergleichen, oder die Bildung der Zotteln<sup>6)</sup> und Typen, die Zeichnung der Haare und Gesichtslinien, die eichenlaubumkleidete Hütte und endlich den allgemeinen Farbeindruck, für den das Hervorleuchten roter und blauer Akkorde aus der dunkeln Hintergrundbegleitung bezeichnend ist.

1) Wie mir Dr. August Burckhart in Basel auf eine diesbezügliche Frage freundlichst mitteilte, war Hans von Flachslandt, wie fast sicher ist, der Sohn Hans von Flachslands des Älteren, der seit 1452 des Rats und von 1454 bis 1462 Bürgermeister zu Basel war. Er wird zum erstenmal neben seinem Vater 1442 genannt. — 2) In Röteln arbeitete jener Basselisse-Wirker, den Hans von Waltheim aus Halle a. S. besuchte. Vielleicht war er auch im Auftrage Hans von Flachslands tätig. Vgl. S. 6, Anm. 3. — 3) Kindler v. Knobloch, Oberbadisches Geschlechterbuch. I. Bd., S. 360. — 4) Otto v. Falke, Kunstgeschichte der Seidenweberei, II. Bd. — Moritz Dreger, Künstlerische Entwicklung der Weberei und Stickerei, II. Bd. — 5) Vgl. oben S. 90. — 6) Als Unterschied ist hervorzuheben, daß auf dem Wiener Teppich die Wildfrauen — wie bei vielen anderen Stücken — auch durch nackte Brüste gekennzeichnet sind.



Abb. 44. Dame und Wildmann. Relief eines holzgeschnitzten Kästchens. XIV. Jahrhundert. Basel, Historisches Museum.

wie dort bildet eine Blätter- und Blütenranke die Hintergrundtapete. Vergleichen wir aber die Gestalt mit den Wildleuten des Teppichs in Württemberg, zum Beispiel mit dem Wildmann mit der Keule (die zweite Figur von rechts) (Taf. 56), so erhellt unmittelbar auch der enge stilistische Zusammenhang mit diesem Stück. Die Umkränzung des Hauptes mit leuchtend weißen Maiglöckchen — hier wie dort in feinen, glänzenden Leinenfäden gewirkt — stimmt ebenso überein wie die Zeichnung der Gesichtszüge, die Stellung der Füße und die Ausdrucksweise des Spruchbandes. In Sigmaringen lautet es: „hand kein sorg ir wiplich bild / ich will uch geben zams und wiltz;“ in Wien, wo der Anfang fehlt: „... noch so wild / ich hoff dich zem ein wiplich bild.“

Ein anderes kleines Wirkstück desselben Stilkreises befindet sich im Kunstgewerbemuseum zu Kopenhagen und stellt eine höfisch gekleidete Frau dar, die einen bärtigen Wildmann an einer Kette hält (Taf. 65a). Man beachte die Typen, die Form der Spruchbänder, die Hintergrundtapete und die stilisierten Erdhügel mit den kleinen Tierjagden, Eigentümlichkeiten, die die Verbindung zu den früher besprochenen Werken knüpfen. Wie auf dem Stück bei Figdor handelt es sich auch hier um die Bezähmung der Wildheit durch ein Weib. „Ich wil iemer wesen wild, bis mich zemt ein frouwenbild.“ „Ich fruw ich wel dich zemen wol / als ich billich sol.“



Abb. 45. Jungfrau und Einhorn. Relief eines holzgeschnitzten Kästchens. XIV. Jahrhundert. Basel, Historisches Museum.

Wohl ist die Granatapfeltapete hier durch eine blühende Hopfenranke ersetzt,<sup>1)</sup> aber diese bedeutet kein Abweichen von der dekorativen Flächenbetonung der übrigen Hintergrundmuster. Sie trägt keinerlei naturalistische Funktion. Sie überspinnt in schwungvollen Linien wie ein Ornament den ganzen Teppich und schließt wie eine Tapete jede Tiefenentwicklung des Bildfeldes ab. Die gestreiften Erdhügel, die wir bei früheren Schweizer Teppichen beobachtet haben, tauchen hier an einzelnen Stellen wieder auf.

In unmittelbare Beziehung zu der besprochenen Gruppe ist die wilde Frau mit Spruchband in der Sammlung Figdor in Wien zu setzen (Taf. 64), die ohne Zweifel das Fragment eines ähnlichen Wildleuterrückklakens darstellt. Wie auf dem Teppich im Österreichischen Museum (Taf. 59—63) sind Kopf und Taille der Frau umkränzt und

Eine ähnliche Darstellung befand sich auf einer der Fresken aus dem Minneleben, mit denen ein Saal des Schlosses Liebenfels im Thurgau ausgemalt war. Hier führte eine Dame einen wilden Mann an einem Strick; sie deutete dabei auf ein schwebendes Herz hin und sagte: „Ich zaig dir min anmuot / wie min herz fliegen tuot.“ Er erwidert: „Ich bin haarig und wild / und fuert mich ain wiplich

<sup>1)</sup> Die Hopfenblüten sind durch regelmäßige Verflechtungen zweier verschiedenfarbiger, feinerer Wollfäden gebildet, ähnlich wie die Blüten, mit denen der zu äußerst links stehende wilde Mann auf dem Klagenfurter Wildleute-Teppich Taille und Kopf umkränzt hat (Taf. 44—46), oder wie das Gewand des Liebesknoten lösenden Mädchens auf dem Stück in Zürich (Taf. 41/42c). Dies ist eine technische Besonderheit, die sich ausschließlich auf oberrheinischen Bildwerkereien findet.

bild.“<sup>1)</sup> Das nämliche Motiv findet sich noch auf einem andern am Oberrhein entstandenen Werk, auf einem holzgeschnitzten Kästchen im historischen Museum zu Basel, das noch dem XIV. Jahrhundert entstammt.<sup>2)</sup> Hier ist auf einer der Seiten eine Jungfrau dargestellt, die einen wilden Mann an einem Strick führt (Abb. 44). Zwischen ihnen das Spruchband: „Zam und wild / macht mich ain bild.“

Bemerkenswert ist, daß sich auf diesem Kästchen ganz ähnliche stilisierte Hügel mit Blumen finden, wie sie für die oberrheinischen Teppiche des XV. Jahrhunderts charakteristisch sind (Abb. 45).

Eine vierte Darstellung der Jungfrau, die einen wilden Mann angekettet führt und zähmt, zeigt eine fränkische Stickerei vom Ende des XIV. Jahrhunderts, der Medaillon-Teppich im Rathause zu Regensburg (Abb. 46). Hier sagt die Umschrift: „ich fwr einē wilde man / wolt got wer er mir zam.“<sup>3)</sup>

Schließlich sei der Gruppe das unbedeutende Fragment eines Wildleute-Teppichs im Schweizerischen Landesmuseum zu Zürich angeschlossen (Taf. 65b), das einen Wildmann zeigt, der einen Hirsch an der Leine führt, während sich rechts ein Widder gegen eine zweite Figur wendet, von der nur die linke Hand erhalten ist. Daß auch dieses Stück in der Schweiz entstanden ist, bezeugt sowohl seine Herkunft aus Spiringen wie das Eichenlaubmuster des Hintergrundes, das auf dem Fragment der Sammlung Figdor (Taf. 64), oder die Bodenbehandlung, die auf dem Teppich in Sigmaringen (Taf. 57) in ähnlicher Form wiederkehrt.



Abb. 46. Dame und Wildmann aus dem gestickten Medaillon-Teppich. 14. Jahrhundert. Regensburg, Rathaus.

Eine Sonderbesprechung verlangt in Stil und Stoff der Wildleute-Teppich im Museum zu Besançon (Taf. 66). Ihn verbindet mit unserer Gruppe eine Reihe von Eigentümlichkeiten: die Bildung der Gesichtstypen, die Zeichnung der Hände und Füße und die Behandlung des Hintergrundes, der auch hier als Blättertapete gedacht ist. Allerdings handelt es sich nicht um Blätterranken, sondern um ein Streumuster von Blättern, um Blättersträuße, die durch ein Band zusammengehalten sind, auf welchem eine Buchstabendevisen („w r m v“), wohl die Devise der Besteller, angebracht ist.<sup>4)</sup> Die zwischen den Blättern eingestreuten, kleinen, vierblättrigen Blüten finden sich ganz ähnlich auf dem eben besprochenen Fragment aus Spiringen (Taf. 65b). Sie erscheinen in derselben Verwendung auch auf den Krauchthal-Teppichen in Thun und München (Taf. 36b, 37—39).

Abweichend ist hier die Behandlung der Zotteln, die nicht naturgewachsen wie bei den andern Stücken, sondern mehr als Kleider, als Kostüme erscheinen, eine Eigentümlichkeit, die in jener Zeit nichts Verwunderliches hat. Wissen wir doch aus alten Quellen, daß im XIV. und XV. Jahrhundert bei Theateraufführungen und Festen Wildleutemaskeraden zu den gebräuchlichsten Verkleidungen gehörten. Ich erinnere nur an den durch seinen tragischen Ausgang bekannten Fakeltanz, das „Ballet des ardents“, das anlässlich eines burgundischen Hoffestes von Karl VI. mit andern Gästen in der Verkleidung wilder Leute aufgeführt wurde,<sup>5)</sup> oder an die Wildleutemasken des Nürnberger Schönbartlaufens<sup>6)</sup> u. a. m.<sup>7)</sup>

Allem Anscheine nach handelt es sich auch auf dem Teppich in Besançon um ein Wildleutemaskenspiel. Aber hier nicht um ein Fest — wie auf dem Tournaier Teppich mit einem Ball wilder Leute in Saumur<sup>8)</sup> —, sondern

<sup>1)</sup> Vgl. Friedrich von der Leyen und Adolf Spamer, Die altdeutschen Wandteppiche im Regensburger Rathause. Sonderdruck aus dem Werke „Das Rathaus zu Regensburg“, Regensburg 1910, S. 25. — <sup>2)</sup> Das Kästchen wurde in der Ostschweiz erworben. Vgl. Moritz Heyne, Kunst im Hause, Bd. II, S. 3, Taf. XXIX. — Für die Überlassung der Photographien bin ich Dr. Rud. F. Burckhardt zu besonderem Danke verpflichtet. — <sup>3)</sup> Fr. von der Leyen und Ad. Spamer, Die altdeutschen Wandteppiche im Regensburger Rathause, S. 25. — <sup>4)</sup> Es ist mir leider nicht gelungen, diese Devise zu deuten. Eine ähnliche, in derselben Weise angebrachte Devise findet sich auf dem Teppichfragment mit einer schachspielenden Königin im Museum zu Colmar (Taf. 77). Derartige Buchstabendevisen scheinen auch sonst am Oberrhein üblich gewesen zu sein. Eine ähnliche findet sich auf dem Holzschnitt-Titelblatt von Sebastian Brants „Narrenschiff“, Straßburg, Grüninger 1494. Abg. bei P. Kristeller, Die Straßburger Bücherillustration, S. 28. — <sup>5)</sup> Vgl. Henri Bouchot, Le maître aux ardents. Revue de l'art ancien et moderne 1897, p. 247. — <sup>6)</sup> Nürnberger Schönbartbuch. — <sup>7)</sup> Weitere Belege bei von der Leyen und Spamer, Die altdeutschen Wandteppiche, S. 16. — <sup>8)</sup> Gaston Migeon, Les Arts du Tissue, Paris 1909, p. 274. — Betty Kurth, Die Blütezeit der Bildwirkerkunst zu Tournai. Jahrb. d. kunsthist. Samml. des Allerh. Kaiserhauses, XXXIV. Bd., S. 88.

um die Darstellung einer Dichtung. Der Stoff, der meines Wissens bisher weder erkannt noch zu deuten versucht wurde, ist einer deutschen Umdichtung des Wilhelm von England von Chrestien de Troyes entnommen.<sup>1)</sup> Welche Bearbeitung der Teppichdarstellung als unmittelbares Vorbild zugrunde liegt, vermag ich nicht zu sagen.<sup>2)</sup> Die größte Ähnlichkeit scheint mir das Gedicht „von dem Grafen von Safoi“ zu haben, das in einem Meistersängerlied des XVI. Jahrhunderts überliefert ist.<sup>3)</sup> Es ist die Erzählung von dem Grafen und seiner Frau, die durch eine göttliche Stimme ins Elend getrieben werden. Nach mannigfachen Gefahren verkauft der Graf in höchster Not seine Frau an vier junge Leute, die zu Schiff nach Frankreich fahren. Die Frau wird vor den König von Frankreich gebracht, der sie zur Ehe begehrt. Sie bittet um ein Jahr Frist. Nach Ablauf dieses Jahres wird ein großes Turnier ausgeschrieben, zu dem auch der Graf durch Gottes Fügung kommt. Er gewinnt den Preis, die Gattin erkennt ihn, und der König läßt die beiden ziehen und gibt ihnen ihr verlorenes Land zurück.

Mit diesem kurzen Tatsachenauszug deckt sich fast völlig die von rechts nach links vorschreitende Szenenfolge unseres Teppichs. Der Anfang der Erzählung fehlt. Wir sehen rechts im Schiffe die verkaufte Frau mit drei Begleitern. Ob der am Lande stehende Wildmann der vierte Begleiter ist, der das Schiff loskettet, oder der zurückbleibende Gatte, läßt sich nicht mit Sicherheit entscheiden. Sein nur teilweise entzifferbares und daher unverständliches Sprüchlein sagt: „kauf her wille(?) . . . mich / zu einer frowe minniglich.“ Das zweite Spruchband unterhalb des Schiffes lautet: „ein schönes wip mit folle begir / dz ich dir sag die zög ich dir.“ Es folgt die Szene vor dem König von Frankreich, der auch als Wildmann charakterisiert, aber durch Thron und Krone kenntlich gemacht ist. Die Frau sagt: „bi uch schlaffen nit sol sin / gewerē mich e dī (ein ander) bet min.“ Ihr Begleiter unterstützt ihre Bitte mit den Worten: „ēi iar hat sy gelopt kuscheit / künig dz sy dir furwar geseit.“ Der König erwidert: „sit ir so hant begert / so söllent ir des sin gewert.“ Das zweite Bildfeld zeigt rechts das Turnier. Das Spruchband des Siegers lautet: „ach got durch din gutte / mich in dinem schyrm behutte.“ Das des Besiegten: „ich sprich by minē lebē / ma sol dem dī priss un er geben.“ Es folgt die Wiedervereinigung der Getrennten, die sich innig umarmen. Der Graf, der hier einen Pilgerhut trägt, sagt: „O got durch din dot / du hest uns erloset von grose not.“ Darauf erwidert die Frau: „got sy gelobt der stunden / dz ich hab min gemahel widr funden.“ Der König aber entläßt die beiden großmütig: „sit ir beide sint by leben / so wil ich uch land un bit wider geben.“

Die Konfrontation zwischen Text und Bildern bezeugt nicht allein die Richtigkeit der gefundenen Deutung, sondern auch den engen Anschluß der Illustrationen an die literarische Vorlage, die innige Durchdringung der Bildvorstellung mit der dichterischen Phantasie, den Versuch der Aufnahme literarischer Empfindungswerte in die Ausdruckssphäre der bildenden Kunst, wobei in den Schriftbändern das Wort als Vermittler und Interpret zu Hilfe gerufen wurde. Es ist dies eine Erscheinung, die in der stark nationalen Entwicklung der spätmittelalterlichen deutschen Kunst zu den stärksten Fermenten zählt.

Als bemerkenswerte Eigentümlichkeit sei hervorgehoben, daß auch hier ein Stoff gewählt wurde, der die Verherrlichung der Treue zum Gegenstand hat. Also ein Motiv, das in mehr oder weniger deutlicher Ausprägung fast auf allen bisher besprochenen weltlichen Teppichen anklingt und dessen ethische Bedeutung die Geistigkeit des späteren Mittelalters in besonderem Maße beschäftigt zu haben scheint.

Die oberrheinische Entstehung unseres Teppichs wird durch den alemannischen Dialekt der Spruchbänder<sup>4)</sup> ebenso bestätigt, wie durch den hier deutlich erkennbaren stilistischen Zusammenhang mit oberrheinischen Miniaturen. Ich erinnere nur an spätere Arbeiten aus der Werkstatt des Diebolt Lauber in Hagenau, wo manchmal auf den Titelblättern wilde Leute ganz ähnlicher Spezies erscheinen<sup>5)</sup>, oder an die 1467 datierte Handschrift des Parzival in der Berner Stadtbibliothek, die von Jos. Stemheim in Konstanz geschrieben wurde und deren Figuren in Haltung und Stellung, in Typus und Bewegung mannigfache Analogien mit den Wildleuten des Teppichs aufweisen.<sup>6)</sup>

Die engere Lokalisierung auf die Schweiz wird ermöglicht nicht allein durch die bereits erwähnten Beziehungen zu anderen Schweizer Teppichen, sondern auch durch eingewirkte Besteller-Allianzwappen, die ich als Wappen der in der Gegend von Bern begüterten Schweizer Geschlechter derer von Wabern (Andreaskreuz und vier Sterne, Gelb in Rot)<sup>7)</sup> und derer von Spiegelberg zu Solothurn (ein blauer Spiegel auf rotem Berg in Gelb)<sup>8)</sup> mit Bestimmtheit identifizieren konnte.<sup>9)</sup>

<sup>1)</sup> W. Förster, Gesamtausgabe, Halle 1884—1899. — <sup>2)</sup> Der Stoff ist mit mannigfacher Permutation der Motive wiederholt in der deutschen Dichtung behandelt worden. Ich nenne z. B. das Gedicht „Die gute Frau“, das uns nur fragmentiert erhalten ist, oder die Geschichte vom „Guten Gerhard“, die verwandte Motive enthält. — <sup>3)</sup> Karl Goedecke und Jul. Tittmann, Liederbuch aus dem XVI. Jahrhundert. Leipzig 1867. S. 330, Nr. 2. — <sup>4)</sup> i in sin, min, wip usw., anlautendes k in künig, anlautendes d (statt t) in dot, hest für hast usw. — <sup>5)</sup> Rudolf Kautzsch, Diebolt Lauber und seine Werkstatt in Hagenau. Zentralblatt für Bibliothekswesen, XII, 1., 2. und 3. Heft. — <sup>6)</sup> Karl J. Benzinger, Parzival in der deutschen Handschriften-Illustration des Mittelalters. Straßburg 1914. St. z. d. Kg. Heft 175. — <sup>7)</sup> Siebmacher, V. Bd., 189. — <sup>8)</sup> Stumpf, Schweizer Chronik, S. 554. — <sup>9)</sup> Über die ungedeutete Devise des Stifters vgl. unten S. 97, Anm. 4.

Die ersten Besitzer des Teppichs waren somit Petermann von Wabern aus Bern<sup>1)</sup>, Mitherr zu Belp, Herr zu Hünigen, der um 1422 geboren und als letzter seines Stammes 1491 gestorben ist, und seine Gemahlin Küngold von Spiegelberg, Tochter des Schultheißen Hermann von Spiegelberg und der Elisabeth von Bärenfels.<sup>2)</sup> Die Vermählung fand vor 1439 statt.<sup>3)</sup> Petermann wurde 1459 Vogt zu Nidau, 1471 Schultheiß, 1475 Kommandant der Truppen im Zuge nach Héricourt. Bei Granson wurde er 1476 zum Ritter geschlagen.<sup>4)</sup> Vielleicht bot die glückliche Rückkehr aus einem Feldzug, das Wiedersehen nach langer Trennung die geeignete Gelegenheit zur Anfertigung des Teppichs, der selbst ein solches Wiedersehen nach Gefahren verherrlicht. Es wäre damit eine Datierung in die siebziger Jahre gegeben, die sowohl der Stil des Teppichs wie die Formen der dargestellten Ritterrüstungen bestätigen.

\* \* \*

Mit den Wildleute-Teppichen sind einige andere Stücke mit weltlichen Vorwürfen in unmittelbare Beziehung zu setzen. Vor allem zwei kleine, gegenständlich höchst eigenartige Teppiche, die wohl als Allegorien der hausfraulichen Geschäftigkeit zu deuten sind, Allegorien freilich, die einen leicht parodistischen Charakter zu tragen scheinen. Eines der Stücke befindet sich in der Sammlung Figdor zu Wien (Taf. 67), das andere im Kunstgewerbemuseum zu Köln (Taf. 68). Die beiden Darstellungen sind sehr ähnlich: sie zeigen eine mit einem Geflügelkorb beladene Frau, die, ein Kind an der Brust, eine Spindel in der Hand, auf einem Esel reitet. Auf dem Stück in Köln erscheint die Darstellung durch die Figur eines höfisch gekleideten Jünglings ergänzt, der ein Spruchband hält. Dieser Jüngling sowie die den Zug begleitenden Tiere, der Bock, das Schwein und der Affe auf einem der Stücke — Symbole der Unkeuschheit — scheinen der Szene auch einen erotischen Nebensinn zu geben, den ich nicht zu deuten vermag.<sup>5)</sup>

Zur Feststellung der Stilzugehörigkeit genügt es, den Typus der Frauen mit jenen auf dem Teppich im Österreichischen Museum zu Wien (Taf. 59—63) oder auf dem Stück in Besançon zu vergleichen (Taf. 66). Das Dreiviertelprofil, die Gesichtslinien, die Behandlung des leuchtend weißen, in Leinenfäden gewirkten Kopftuches stimmen überein. Auch die Form der Hintergrundmuster<sup>6)</sup> fügt sich restlos in die besprochenen Typenreihen.

Scheinen diese Darstellungen eines satirischen Zuges nicht zu entbehren, so ist die Szene mit dem Wolf, der den Gänsen predigt, die auf einem Kissenbezug der Sammlung Figdor dargestellt ist (Taf. 69a), eine offene Satire. Es handelt sich wohl um eine Illustration des in allen europäischen Ländern verbreiteten Sprichwortes: „Wenn der Fuchs predigt, hütet die Gänse.“<sup>7)</sup> Wohl steckt in der Form der Darstellung, in der Art, wie der Wolf auf der Kanzel mit dem Gebetbuch, die Gänse mit Rosenkränzen im Schnabel wiedergegeben sind, in der Beischrift: „listdickheit han ich wol / do mit fuill ich min . . . (kragn?) gar foll“ ein tieferer Spott, doch wendet er sich nicht gegen die christliche Lehre, sondern nur gegen deren unwürdige Interpreten. Dafür zeugt der Umstand, daß sich ähnliche Spottfiguren in Kirchen<sup>8)</sup> und in Meßbücher-Randleisten finden.<sup>9)</sup> Auch auf dem Gebiet der Textilkunst haben wir es nicht mit einer vereinzelt Erscheinung zu tun. Denn in dem Werk des Johannes Wolf „Lectionum memorabilium et reconditarum“ (Tomus secundus)<sup>10)</sup> wird ein Kissen beschrieben und in Holzschnitt abgebildet (Abb. 47), das Professor Heerbrand in Tübingen im Jahre 1580 im Kollegiatstift St. Michael zu Pforzheim auf dem Sitz des Propstes sah<sup>11)</sup> und das eine ganz ähnliche Darstellung zeigt: einen Wolf in Mönchskleid, der auf dem Rücken eine Kapuze mit einer Gans trägt und der in einer Kirche, deren Tore geöffnet sind, von einer Kanzel aus einem Buche predigt, vor ihm die Gänse mit Rosenkränzen im Schnabel, als Hüter die Figur eines Narren mit der Schellenkappe. Wie auf unserer Darstellung erscheint zu Füßen der Kanzel ein Fuchs. Die Inschrift, deren Sinn sich

1) Ob das Stück auch in Bern gewirkt wurde, wage ich mit Hinblick auf den Mangel engerer Lokalisierungskriterien nicht zu entscheiden. Der allgemeine Stilcharakter weicht jedenfalls von dem der für Basel in Anspruch genommenen Stücke wesentlich ab. — 2) Daß die Familie Bärenfels zu Beginn des Jahrhunderts eine eigene Heidenschwerckerin in ihrem Hause beschäftigte, ist uns urkundlich überliefert. Vgl. unten S. 82, Anm. — 3) Küngold war in erster Ehe mit Reinhard von Malzein, Edelknecht, vermählt gewesen. — 4) Die Notizen über die Allianz Wabern-Spiegelberg danke ich der Freundlichkeit des Herrn Staatsarchivars Dr. Robert Durrer in Stans, der durch seine gütige Hilfsbereitschaft meine heraldischen und genealogischen Nachforschungen mehrfach unterstützte. — 5) Die ganze kokette Art der Auffassung deutet darauf, daß die Frau mit all der aufdringlichen Hervorkehrung ihrer Hausfrauentugend auf den Männerfang ausgeht. Für diese Auffassung spricht auch die Bezeichnung „Metzlin“, Diminutiv von „Metze“, nach Lexer (Mittelhochdeutsches Lexikon) „Mädchen niedern Standes mit dem Nebenbegriff der Leichtfertigkeit“. — 6) Auf dem Stück bei Figdor ein Granatapfelmuster, sehr ähnlich jenem auf dem Wildleute-Teppich in Württemberg (Taf. 56), auf dem Stück in Köln eine Blättertapete, wie sie auf vielen anderen besprochenen Werken erscheint. — 7) Widmann, Der Fuchs predigt den Gänsen. Annalen des Vereins für Nassauische Altertumskunde und Geschichtsforschung. XIX. Bd. (1885/6), S. 71. — 8) Vgl. die Darstellungen im Dom zu Straßburg. F. X. Kraus, Kunst und Altertum in Elsaß-Lothringen, I. Bd., S. 476/77. — Bulletin monumental 1844, 545. — 9) Nürnbergisches Taschenbuch, herausgeg. von Joh. Ferd. Roth. Nürnberg 1813, II., S. 137. — Ein Fuchs mit Gänsen in der Kapuze findet sich in einem niederländischen Gebetbuch der Wiener Staatsbibliothek (Cod. 1857, p. 59 v.) — 10) Lauringen, Leonhard Rheinmichel, 1600, S. 908. — 11) Vermutlich handelt es sich auch hier um ein gewirktes Kissen; darauf deutet die mehrfach erholte Bezeichnung „intextus“.

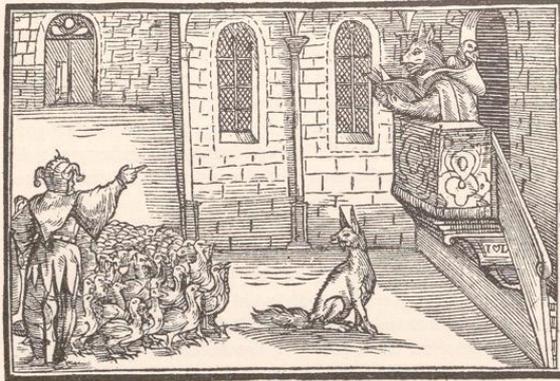


Abb. 47. Wolf, der den Gänsen predigt. Holzschnitt nach einem gewirkten Kissen.

mit der unseren deckt, sagt: „Ich wil euch wol viel fabeln sagn / Biss ich fülle allen meinen krag.“ Soweit sich aus dem Holzschnitt urteilen läßt, ist die Komposition kaum vor der Mitte des XVI. Jahrhunderts entstanden, also beinahe um ein Jahrhundert später als unser Behang.

Diesem weit ähnlicher ist die analoge Darstellung auf einer mittelrheinischen Tonmodel des XV. Jahrhunderts, von der sich ein Exemplar in Köln<sup>1)</sup>, eines im Museum zu Wiesbaden<sup>2)</sup> befindet (Abb. 48). Hier zeigt die ganze Komposition ebenso Übereinstimmung wie die Form der aus Laten gebildeten Kanzel<sup>3)</sup> und die Vierzahl der Gänse.

Die stilistischen und technischen Eigentümlichkeiten, Schattierungsart, Hintergrundmuster, Farbauswahl weisen auch dieses Wirkstück dem Umkreis unserer Gruppe zu.

Konnten diese satirischen Bildteppiche auf Grund allgemeiner Übereinstimmung auf die Schweiz lokalisiert werden, so bietet dagegen das künstlerisch viel bedeutendere, technisch viel feinere Fragment mit den „Neun stärksten Helden“ im Historischen Museum zu Basel (Taf. 70)<sup>4)</sup> neben stilistischen auch historische Pflöcke zur Fixierung seines Entstehungsortes. Es trägt das Wappen der Eberler, genannt Grönenzweig, einer angesehenen Basler Familie. Wie Burckhardt mit Recht vermutet, war der Besteller Junker Mathis Eberler (1450 bis 1502), der seit 1477 Besitzer des Engelhofes auf dem Nadelberg in Basel war.<sup>5)</sup>

Ist durch dieses Indizium allein die Entstehung in Basel, die ja sehr wahrscheinlich ist, auch nicht mit voller Sicherheit gegeben, so gestatten doch die stilistischen und technischen Merkmale die Einfügung in das Entwicklungsbild der Schweizer Wirkerkunst. Ich nenne als die wichtigsten: Zeichnung, Typik, Formempfinden der Figuren, die Bildung des Rosenrankenhintergrunds, der in seiner feingliedrigen Stilisierung dem Hopfenmuster des Wiener Wildleute-Teppichs nahesteht, der grüngestreifte, blumenbestandene Boden — man beachte die großen, weiß leuchtenden Maiglöckchen, deren Erscheinen für die Schweizer Bildwerkereien bezeichnend ist — und endlich die farbige Abtönung in dem dunklen Hintergrund mit den hellgrünen Ranken, wo die ins weiche Blaugrün verschossene grüne Nuance wiederkehrt, die wir schon bei anderen Schweizer Arbeiten — ich nenne nur die Krauchthal-Teppiche in Thun und München — feststellen konnten.

Die Datierung in die Zeit zwischen 1460 bis 1480 wird durch Trachtenvergleichung — insbesondere die Form der Rüstung Gottfrieds von Bouillon läßt sich auf Werken dieser Epoche nachweisen<sup>6)</sup> — ebenso bestätigt wie durch die Standmotive der Figuren und die freiere Rhythmik ihrer Anordnung.

<sup>1)</sup> Wilh. von Bode und W. F. Volbach, Gotische Formmodel, Berlin 1918, Taf. VII. 9. — <sup>2)</sup> Das Stück wurde bei der Ruine der Burg Dernbach (Amt Herborn auf dem linken Ufer der Aar) gefunden. Vgl. Widmann, Annalen d. Ver. f. Nassauische Altertumskunde u. Geschichtsforschung, XIX. Bd. (1885/6), S. 71. — Die beigegebene Abbildung wurde nach einem Gipsabguß des Wiesbadner Stückes, den mir die Sammlung bereitwillig zur Verfügung stellte, angefertigt. — <sup>3)</sup> Eine ähnliche Kanzel auf einem Glasgemälde aus dem Anfang des XV. Jahrh. im Münster zu Thann. Vgl. Rob. Bruck, Die elsässische Glasmalerei, Straßburg, s. a. Taf. 50. — <sup>4)</sup> Die neun stärksten Helden oder „Neuf Preux“, wie sie nach der altfranzösischen Dichtung heißen, wurden im ausgehenden Mittelalter in allen europäischen Kulturkreisen häufig dargestellt. Sie treten in drei Gruppen auf: 1. Die heidnischen Helden: Hektor, Alexander und Julius Cäsar. 2. Die jüdischen: Josua, David und Judas Makkabäus. 3. Die christlichen: König Artus, Kaiser Karl, Gottfried von Bouillon. Doch finden sich mancherlei Varianten in den dargestellten Figuren. (So z. B. Chlodwig an Stelle des König Artus etc.) Auf dem Teppich sind nur zwei jüdische und die drei christlichen Helden erhalten. Aus der reichen Literatur nenne ich: Zur Erklärung der Bildwerke am sogenannten schönen Brunnen zu Nürnberg, Anzeiger f. Kunde d. deutschen Vorzeit 1854, p. 140 u. 162. — Gaz. d. Beaux-Arts 1859, 2., p. 12. — Paul Meyer in Bulletin de la Société des anciens textes 1883, p. 45. — Le Roux de Lincy, Paris et les principales villes de France par Antoine Astesan, p. 558. — Jules Guiffrey, Note sur une tapisserie représentant Godefroy de Bouillon et sur les Représentations des Preux et des Preuses au XV<sup>e</sup> siècle. Mémoires de la soc. nat. des antiquaires de France, Bd. 40, p. 97. — Julius v. Schlosser, Ein veronesisches Bilderbuch und die höfische Kunst im XV. Jahrh., Jahrbuch d. Allerh. Kaiserhauses, XVI. Bd., S. 167. — Friedr. Küsthardt, Die neun guten Helden. Die Denkmalpflege, III, S. 57. — <sup>5)</sup> Daß Mathis Eberler ein Förderer der Kunst war, bezeugt auch die für ihn 1464 illuminierte zweibändige Prachtbibel (Deutsche Bibel Nr. 2769) in der Wiener Staatsbibliothek, die ebenfalls sein Wappen trägt. — <sup>6)</sup> Vgl. z. B. unten S. 101, Anm. 2.

Die Frage nach dem entwerfenden Künstler aber, die uns der ausgeprägtere künstlerische Individual-Charakter dieses Werkes vorlegt, können wir nicht beantworten. Zur zeitgenössischen Malerei sind Beziehungen nicht festzustellen. Die Schweizer Bildwirkkunst entwickelte sich — wie wir schon anführten — im Banne anders gerichteter Probleme, abseits von den Entwicklungswegen der Malerei. Und die Verbindungsfäden mit Glasmalerei und Graphik sind nur lose. Immerhin seien einige Werke dieser Bildkünste zum Vergleiche hier angeführt. So die Glasscheibe mit dem heiligen Mauritius im Historischen Museum zu Bern,<sup>1)</sup> die Verwandtschaft mit der Figur des Gottfried von Bouillon zeigt, oder die Inkunabel-Serie der neun stärksten Helden, die in einer Handschrift aus Kloster Königsfelden von 1479 in der Berner Stadtbibliothek<sup>2)</sup> eingeklebt, trotz der hier kräftigeren, untersetzteren, erdverwurzelteren Gestalten, doch in den Umrissen eine ähnliche Stilgesinnung zum Ausdruck bringt. In die Entwicklungslinie, die von diesem Werk zu der schlanken Zierlichkeit des Titelholzschnitts aus der 1494 in der Bergmannschen Offizin zu Basel gedruckten Ausgabe der *Historia baltica* des Verardus<sup>3)</sup> führt, fügt sich der Stil unseres Teppichentwurfs.



Abb. 48. Wolf, der den Gänsen predigt. Tonmodell. XV. Jahrhundert. Wiesbaden, Museum.

Eine Brücke zwischen der Gruppe der Wildleute-Teppiche und jenen Schweizer Arbeiten, die die Entwicklungstendenzen der vorangegangenen Zeit in das letzte Viertel des XV. Jahrhunderts hinüberleiten, den Schweizer Minne-Teppichen, bedeutet ein um die Wende des dritten Jahrhundertviertels entstandener Wirkstreifen im Historischen Museum zu Basel (Taf. 69b). Er trägt drei Szenen, die durch Bäume voneinander geschieden sind und die vielleicht einer Darstellungsserie der „Weiberlisten“ entnommen sind: die Frau und der Pilger, das Quintainespiel, Aristoteles und Phyllis.<sup>4)</sup>

Neben dem hier dominierenden, charakteristischen blaugrünen Farbton sei auf die Form der Blättertapete und der Bodengestaltung sowie auf die Übereinstimmung mit andern Schweizer Teppichen, so insbesondere mit dem Sigmaringer Wildleute-Teppich verwiesen (Taf. 57). Man vergleiche die Gesichtszeichnung, die Bildung der Augen und Haare, die Stellungsmotive. Auch die unfreie Art, in der die gotisch geschwungene Frau mit dem Pilger die linke Hand an ihren Leib legt, findet ihre Analogie bei der wilden Frau neben dem Brunnen (Taf. 57).<sup>5)</sup>

Endlich gehört die Szene des von Phyllis gerittenen Aristoteles sowie die Darstellung des Quintainespiels<sup>6)</sup> zum bevorzugten Bestand gerade der oberrheinischen Textil-Ikonographie. Ich nenne als charakteristische Beispiele die zwei reizvollen, noch dem XIV. Jahrhundert entstammenden gestickten Wandbehänge im Museum zu Freiburg i. Br.,<sup>7)</sup> auf denen Aristoteles und Phyllis, den Spielteppich im Germanischen Museum zu Nürnberg (Taf. 105—107) und den Wildleute-Teppich im Regensburger Rathaus (Taf. 110—112), auf denen das Quintainespiel dargestellt ist, die letzteren zwei — Werke, die ich im folgenden zum erstenmal dem oberrheinischen Kunstkreis, allerdings nicht der Schweizer Kunst, anzugliedern versuche.

Als bemerkenswerte Eigentümlichkeiten sind bei dem letztbesprochenen Wirkteppich die Vermehrung der in Leinenfaden ausgeführten Stellen sowie die Verwendung der Knüpftchnik anzuführen, die als Besatz an Hals und Saum der im Quintainespiel begriffenen Dame erscheint.

<sup>1)</sup> Oidtmann, Die Schweizer Glasmalerei vom Ausgang des XV. bis zum Beginn des XVII. Jahrh., Zeitschrift für christliche Kunst, XIV. Bd. (1901), Sp. 241. — <sup>2)</sup> Die Handschrift, eine österreichische Chronik des XV. Jahrh., wurde von Bruder Clemens Specker von Sulgen im Kloster Königsfelden 1479 geschrieben. Die Einblattdrucke dürften eher früher, zwischen 1460 bis 1470, entstanden sein. Ikonographisch stimmen sie mit dem Teppich überein, wenigstens erscheinen die fünf auf ihm dargestellten Helden auch dort. Die Form der Rüstung ist in allen Einzelheiten der auf dem Teppich nahe verwandt. Vgl. C. Benzinger, Frühdrucke des XV. Jahrh. in der Berner Stadtbibliothek. Blätter für Bernische Geschichte, Kunst und Altertumskunde 1912 (VIII), S. 64. — <sup>3)</sup> Werner Weisbach, Die Basler Buchillustration des XV. Jahrh. Straßburg 1896. St. z. d. Kg. Heft 8, S. 52, Taf. XI, 14. — <sup>4)</sup> Der Spruchbandrest der zerstörten vierten Darstellung „Diner list wart ...“ deutet darauf, daß hier anschließend vielleicht Simson und Dalila dargestellt waren. — <sup>5)</sup> Dieselbe Haltung zeigt eine der Frauen auf dem Holzschnitt mit dem Urteil Salomons im „Spiegel menschlicher Behaltis“, einem der frühesten und bedeutendsten Denkmale der Basler Holzschnittekunst, das bei Bernhard Richel 1476 erschien. Vgl. Daniel Burckhardt, Studien zur Geschichte der Baslerischen Malerei d. spätern Mittelalters. Festbuch zur Eröffnung des Historischen Museums Basel 1894, S. 136. — Ein anderes Beispiel derselben Handhaltung in einem Basler Druck findet sich bei dem ebenfalls bei Richel erschienenen „Abenteuer des Johannes von Montavilla“. Vgl. Werner Weisbach, Die Basler Buchillustration, Taf. IV. — <sup>6)</sup> Vgl. die Beschreibung dieses Spieles unten S. 122. — <sup>7)</sup> Hermann Schweitzer, Bildteppiche und Stickereien in der städtischen Altertümersammlung zu Freiburg i. Br. Schauinsland XXXI. (1904).

Schon bei den älteren Teppichen wurde zur Bildung des Weißen in den Augen, zu Kopftüchern, Blumen usw. weißes Leinengarn verwendet, das einen seidigen Glanz hat. Hier tritt dieses Leinengarn zum erstenmal in größeren Flächen zur Musterung eines Gewandes auf. Diese Freude an wechselnder Materialwirkung — in späteren Werken tauchen auch vielfarbige Seidenfäden auf — ist ebenso wie die wachsende Bereicherung der Farbnuancen<sup>1)</sup> eine Erscheinung, die sich im ausgehenden XV. Jahrhundert nicht nur in allen Schulen der deutschen Bildwirkkunst, sondern früher und in ausgedehnterem Maße in Frankreich und den Niederlanden verfolgen läßt. Und es drängt sich die Frage auf, ob wir hier nicht die ersten Spuren des später so mächtig werdenden Einflusses der niederländischen Bildwirkkunst auf die deutsche Produktion zu erkennen haben?

#### DIE GRUPPE DER MINNE-TEPPICHE

Die Minne-Teppiche waren vermutlich, wie die Kästchen und Truhen des ausgehenden Mittelalters, Braut- oder Hochzeitsgeschenke. Höfisch gekleidete Liebespaare bei den mannigfachsten Beschäftigungen sind auf ihnen dargestellt. Spruchbänder verkünden Liebesleid und Glück, Äußerungen der Frauenmacht und Verlangen nach Treue.

Im Berliner Schloßmuseum (Taf. 71 a) und im Musée Cluny zu Paris (Taf. 71 b) befinden sich zwei Stücke dieser Art, die einander sehr ähnlich sind. Während das Pariser Stück zwei nach demselben Karton gewirkte, mit der symbolischen Impfung des Hollunderbaumes beschäftigte Paare mit gleichlautenden Spruchbändern zeigt, die sich nur durch Varianten der Farbgebung und Detailzeichnung unterscheiden, sind auf dem Berliner Stück die Paare, wenn auch nicht in ihrer Haltung, so doch in Kostüm und Zueinanderordnung, in Form und Inhalt der Spruchbänder verändert. Links erscheint ein bellendes Hündchen zwischen ihnen, rechts stehen sie zu Seiten eines gotischen Brunnens, ähnlich den Brunnen, die auf dem Sigmaringer Wildleute-Teppich (Taf. 57) dargestellt sind. Mit dem letzteren zeigen auch die Typen — man vergleiche Männer- und Frauenköpfe — sowie die Behandlung des Bodens Verwandtschaft. Die mehrfach besprochenen Wangen- und Kinnlinien erscheinen auch hier. Die gotische Ausschwingung der Frauen, die auf den Minne-Teppichen zu beobachten ist, findet sich in ganz analoger Art auf dem Behang mit den Weiberlisten in Basel (Taf. 69 b), wo auch eine ähnliche Gewandbehandlung und Musterung wiederkehrt. Endlich sei noch auf die früher besprochene eigentümliche Armhaltung hingewiesen, die insbesondere die Frauen auf dem Berliner Minne-Teppich genau wiederholen. Im allgemeinen haften den Figuren der Minne-Teppiche viel stärker als den Wildleuten etwas Unsicheres, Steifes, Unfreies an. Wie Gliederpuppen bewegen sie Arme und Beine. Mir scheint in dieser Haltung etwas Unnaturalistisch-Gebundenes, Bewußt-Stilisiertes zu liegen, das mit den auf dekorative Flächenwirkung eingestellten Stiltendenzen der Schweizer Bildwirkkunst ganz im Einklang steht.

Als nahe Verwandte der Damen auf den Minne-Teppichen ist die Jungfrau mit dem Papagei zu erkennen (Taf. 72) — man beachte Kopftypus und Handhaltung —, die auf einem in Luzern erworbenen, sehr stark restaurierten Wirkkissen im Hamburger Kunstgewerbemuseum vor „Der welt bössen lon“ sich — wie die Jungfrauen auf dem Streifen in Villingen (Taf. 41/42 a) — in die Einsamkeit flüchtet.

Eine etwas spätere Fortbildung des Typus der Minne-Teppiche zeigt ein Stück im Schweizerischen Landesmuseum zu Zürich (Taf. 73 b). Vor Seidenmustergrund, der hier die auf den Wildleute-Teppichen in Sigmaringen und Württemberg beobachteten rückgewendeten Vögel zeigt, steht zu Seiten des symbolischen Hollunderbaums das Paar im Liebesgespräch.<sup>2)</sup> Die charakteristische Gesichtszeichnung, die gotische Ausschwingung und eigentümliche Armhaltung des Mädchens findet sich auch hier. Am Ärmelsaum ist Knüpfarbeit verwendet, wie auf dem Streifen mit den Weiberlisten.

Der besprochenen Gruppe ist auch ein in Schloß Osthausen im Elsaß befindliches Stück einzugliedern, das eine Liebeszene beim Apfelpflücken darstellt und das ich nur aus der ungenügenden Abbildung in Fuchs' Sittengeschichte<sup>3)</sup> kenne (Taf. 73 a). Die Anordnung zu Seiten des Baumes, die Hintergrundtapete, die Gewandmusterung, die Haltung und Typenbildung läßt dieses Werk als nahen Verwandten der Minne-Teppiche erscheinen.

Auch ein aus zwei Wirkketzen willkürlich zusammengestückeltes Fragment in Münchener Privatbesitz (Abb. 49) wäre hier einzureihen.<sup>4)</sup>

<sup>1)</sup> In dem Fabeltier-Teppich in Thun zählte ich 6, in dem Teppich mit den neun stärksten Helden ca. 17 Farbtöne. — <sup>2)</sup> Der Dialekt der Inschriften ist auch hier deutlich als alemannisch zu erkennen. — <sup>3)</sup> Eduard Fuchs, Deutsche Sittengeschichte. Ergänzungsband I. S. 218, Abb. 172. — <sup>4)</sup> Auf dem rechten Teil steht vor einem Rankenhintergrund eine Frau mit einem Gartengerät, von der nur Füße, Rock und der rechte Arm erhalten sind. Auf dem linken scheint eine Dame in großemustertem Kleid einem vor ihr stehenden und ihre Hand fassenden Jüngling, dessen Gestalt nur zur Hälfte erhalten ist, einen Kranz aufzusetzen. Zu äußerst links eine Frau, der der Kopf vom Munde aufwärts fehlt. Der Text der zerstörten Spruchbänder ist nicht mehr zu rekonstruieren.