

Kleingemusterter Holbein-Teppich

Kat. 1

Die kleingemusterten *Holbein-Teppiche* zeichnen sich durch einen regelmäßigen unendlichen Wechsel vergleichsweise kleiner Oktogone mit Arabeskenmedaillons aus. Dadurch unterscheiden sie sich von den großgemusterten *Holbein-Teppichen* mit einer Reihe großer, mit Achtecken gefüllter Rechtecke, die deutlich seltener und in Siebenbürgen gar nicht erhalten sind. Manche Autoren plädieren dafür, nur für die kleingemusterten die Bezeichnung *Holbein-Teppich* zu verwenden, es hat sich jedoch bislang keine alternative Benennung eingebürgert. Auch wenn beide Varianten des Teppichmusters bereits seit Mitte des 15. Jahrhunderts auf Gemälden nachzuweisen sind, setzte sich nach der ersten Verwendung des Begriffs durch Werner Grote-Hasenbalg 1922¹ die Benennung nach dem Maler Hans Holbein dem Jüngeren (1497/98–1543) durch. Auf seinem Porträt des Kaufmanns Georg Gisze (1497–1562) von 1532 ist ein solcher kleingemusterter Teppich gut zu erkennen.² Wilhelm von Bode (1845–1929) verwies zwar schon 1902 auf dieses Gemälde, der Budapester Ausstellungskatalog von 1914 ebenfalls, die Teppichgruppe wurde aber noch »mit geometrischem Muster« überschrieben.³

Das charakteristische Muster besteht aus gereihten sogenannten Holbein-Göls, Achtecken mit Flechtband-Kontur, die in der Mitte einen achtstrahligen Stern enthalten. In versetzten Reihen wechseln sie mit rautenförmigen Motiven aus zweifach gespiegelten Gabelblättern (*rumi*), gefüllt mit vier nach außen zeigenden Palmetten. Das Motiv taucht in der islamischen Kunst immer wieder und in verschiedenen Objektgattungen auf. Die Stiele der Gabelblätter überlagerten sich ursprünglich in der Mitte zu einem Flechtbandmotiv, von dem später eine mehrfarbig gefüllte Raute übrig blieb. In den Zwischenräumen finden sich kleine Oktogone mit achtstrahligen Sternen. Alle Musterelemente sind in der Regel dunkel konturiert, was Alois Riegl (1858–1905) an spätantike Mosaiken erinnerte.⁴ Der Grund ist entweder einfarbig blau, grün, selten rot oder er weist einen schachbrettartigen Farbwechsel auf.⁵ Dabei ist umstritten, ob eine der Varianten früher zu datieren ist als die andere.⁶ Die Bordüre besteht meist aus

1 Grote-Hasenbalg 1922, S. 72–73.

2 Berlin, Gemäldegalerie, Kat. 586.

3 Bode 1902, S. 103. – Ausst.Kat. Budapest 1914, S. 15–16: »Régibb mértani diszú szőnyegek«.

4 Riegl 1891a, S. 61.

5 Ellis nannte 26 erhaltene Teppiche mit zweifarbigem Grund, 30 mit blauem oder grünem und neun mit rotem Grund: Ellis 1985, S. 55.

6 Scheunemann vermutete noch eine spätere Entstehung des Schachbrettgrundes: Scheunemann 1958, S. 73, für die es jedoch keine gesicherten Anhaltspunkte gibt.

geometrischem Flechtwerk, das von kufischer Schrift, einer kalligrafischen Form des Arabischen, abgeleitet ist.⁷

Aufgrund der formalen Ähnlichkeit zu frühen zentralasiatischen Teppichen der Turkmenen ist die Vermutung verbreitet, die auf allen erhaltenen Teppichen sehr ähnlichen Holbein-Göls seien einst Stammessymbole gewesen, deren Bedeutung jedoch verloren ging.⁸ Ford bezeichnete die kleingemusterten *Holbein-Teppiche* sogar als Turkmenenteppiche aus Anatolien.⁹ Er verglich darüber hinaus das Flechtband-Göl auch mit persischen Teppichen, abgebildet etwa auf einer Miniatur in dem 1427/28 in Herat entstandenen Manuskript *Humāy u Humāyūn*,¹⁰ und griff damit die Ideen von Briggs und Erdmann wieder auf, timuridische *Hofteppiche* als Vorläufer in Betracht zu ziehen, was jedoch von Denny später angezweifelt wurde.¹¹ Für Ford deuteten viele Indizien darauf hin, dass die in Anatolien für den Export hergestellten *Holbein-Teppiche* provinzielle Adaptionen von timuridischen *Hofteppichen* seien.¹² Teppiche mit vergleichbaren Mustern werden einer Produktion in Herat und Shiraz im 15. Jahrhundert zugeordnet.¹³ Das in Athen aufbewahrte Fragment eines persischen Teppichs aus dem 14. oder 15. Jahrhundert ist beispielsweise mit ähnlichen Medaillons im Wechsel mit achtzackigen Sternen und dazwischen Flechtbandknoten geschmückt.¹⁴ Timuridische Miniaturen zeigen vergleichbare Teppiche ab 1410 bis in das 16. Jahrhundert.¹⁵ Später bestätigte auch Rageth diese Theorie, wenn er auch nicht ausschloss, dass das Motiv eine anatolische Erfindung sein könnte, das von Turkmenen nach Zentralasien (zurück)gebracht wurde.¹⁶ Unklar ist zudem, ob die bildlichen Darstellungen iranische, turkmenische oder anatolische Produkte zeigen.

Auf der anderen Seite werden seldschukische und die frühesten Teppiche der osmanischen Zeit mit geometrischen Motiven als Vorläufer gesehen, die bereits seit Anfang des 14. Jahrhunderts auf italienischen Gemälden wiedergegeben sind.¹⁷ Die unendliche Reihung eines geometrischen Musters zeigt bereits ein wohl im 13. Jahrhundert entstandener Teppich aus der Großen Moschee in Divriği.¹⁸ Funde von Originalen in der Eşrefoğlu-Moschee in Beyşehir werden ebenfalls zu Vergleichen herangezogen, insbesondere ein Fragment, das auf den Anfang des 15. Jahrhunderts datiert wird.¹⁹ In seinem 1931 verfassten ausführlichen Beitrag zur Musterentwicklung und -herkunft plädierte Riefstahl für eine Entstehung in Konya.²⁰

Auch für die Bordüre werden unterschiedliche Vorläufer gesehen, wobei die Angaben sogar noch unübersichtlicher sind, zumal das Flechtbandmotiv auch in anderen Gattungen, etwa der Architekturdekoration vorkommt. Hier sind bereits in der Zeit der Seldschuken ähnliche Bordüren zu finden, zum Beispiel bei um 1250 entstandenen Kacheln in der Karatay-Medrese in Konya.²¹

Bei *Holbein-Teppichen* gilt das zur Außenseite hin offene Flechtband als Hinweis auf eine frühe Herstellung, während die symmetrische Variante wie bei Kat. 1 erst später entstanden sein soll. Sie wurde wohl zuerst um 1490 von Raffaelino del Garbo (um 1466/70–1524) auf einem 1945 zerstörten Madonnenbild dargestellt: Die Hauptbordüre und die innere Nebenbordüre des Teppichs

7 Weiterführend zu Herkunft und Bedeutung: Bartels 1979.

8 Vgl. Batári 1993, S. 69. Siehe auch Batári 1996a, S. XXXII. – Ausst.Kat. Washington 2002b, S. 31.

9 Ford 1982, S. 188, vgl. auch S. 172–173, Bildunterschrift zu Abb. 394.

10 Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Sign. Cod. N. F. 382 HAN MAG, <http://data.onb.ac.at/rec/AC14410595>. Vgl. Ford 1982, S. 188, Abb. 616. Siehe auch Riefstahl 1931, S. 207–208.

11 Briggs 1940. Siehe auch Denny 1982. – Ausst.Kat. Frankfurt am Main/Berlin 1993, S. 189–190 zu Ähnlichkeiten im Mustersaufbau von timuridischen Teppichen. – Denny 2010b, S. 63.

12 Ford 2019, S. 30–31.

13 Vgl. Ford 2019, Abb. 5.

14 Athen, Benaki-Museum, Inv.Nr. 16147.

15 Yetkin 1981, S. 16, 52–55. – Franses/Pinner 1984, S. 363.

16 Rageth 2016, Bd. 2, S. 473, Abb. 92, 93, S. 488, 516.

17 Vgl. Yetkin 1981, S. 42–49. Bereits Erdmann wies auf die Kontinuität hin: Erdmann 1955, S. 18.

18 Heute im Vakıflar Halı Müzesi, Istanbul, Inv.Nr. A-344, publiziert in: Ausst.Kat. Mailand 2016, S. 105, Abb. 4.

19 Konya, Ethnologisches Museum, publiziert in: Ausst.Kat. Frankfurt am Main/Berlin 1993, S. 192–193. – Erdmann 1955, S. 19, 21, Abb. 28. – Yetkin 1981, S. 44, Taf. 26. Siehe auch Aslanapa 1988, Kap. II, IV.

20 Riefstahl 1931.

21 Vgl. Ausst.Kat. Washington 2002b, S. 20–21, Abb. 1–2.

auf den Stufen zum Thron der Madonna ähneln denen von Kat. 1.²² Pinner und Stanger stellten die geläufige chronologische Einordnung der Bordürenform infrage, zumal alle gängigen Muster, auch die »einfache« Form, bereits auf vor 1525 entstandenen Gemälden dargestellt werden.²³ Denny sah ein Teppichfragment aus dem Grab des seldschukischen Sultans Ala ad-Din Kai Kobad I. (gest. 1237) in Konya aufgrund der offenen Bordüre, der Ecklösung und der vertikal und horizontal identischen Knotendichte als Prototyp und schlug eine Herstellung im 13. oder 14. Jahrhundert in Zentralanatolien vor.²⁴ 1996 äußerte Mills anhand seiner Vergleiche mit Gemälden die Vermutung, dass alle »klassischen« *Holbein-Teppiche* aus dem 15. Jahrhundert stammten, inklusive einem dem Bistritzer Exemplar ähnelnden Teppich in Budapest, den er auf das späte 15. Jahrhundert datiert.²⁵ Bis in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts wurden kleingemusterte *Holbein-Teppiche* ohne große Veränderungen des Musters in Westanatolien produziert. Die geringe Variationsbreite der Stücke des 16. Jahrhunderts lässt auf die organisierte Produktion in einem begrenzten Gebiet schließen.

Der genaue Herstellungsort ist nicht bekannt, wird allerdings am häufigsten in der Region um Uşak und manchmal in Bergama vermutet. Bereits Bode nahm an:

»Da wir aber in diesem Gebiet noch heute ein Produktionszentrum kennen, nämlich Uşak, von dem schon im 16. Jahrhundert die Rede ist und dessen neuere Erzeugnisse am ehesten mit jener alten Gattung in Einklang zu bringen sind, so hat man von der späteren auf die frühere Gruppe mit einigem Recht die Bezeichnung Uschakteppiche übertragen.«²⁶

Ellis sah diese lange verbreitete Annahme einer Herstellung in Uşak als nicht erwiesen an. Er vermutete stattdessen eine Produktion in Konya, wo das Muster auch seiner Ansicht nach entwickelt wurde, sowie für die in Siebenbürgen überlieferten Exemplare eine Produktion unter türkischer Aufsicht vor Ort, die er jedoch nie belegte. So ging er von einer gemeinsamen Herkunft von Kat. 1 mit zwei in Budapest verwahrten Teppichen aus Osteuropa (»wherever the church rugs were«), möglicherweise aus der Walachei, aus.²⁷ Pinner und Stanger schrieben aufgrund der Abweichungen in den Ornamenten von einer ganzen Reihe an Knüpfzentren.²⁸ Denny schlug zuletzt für die frühen Stücke



72

Madonna mit Johannes dem Täufer und Donatus,
Andrea del Verrocchio, 1475/83. Pistoia, Kathedrale

Foto: Public domain, via Wikimedia Commons

die westpersische Provinz Aserbaidshan (heute Ost-Aserbaidshan) vor, in der auch Heris liegt.²⁹

Als erste europäische Abbildung gilt ein 1451 entstandenes Fresko von Piero della Francesca (gest. 1492) im Tempio Malatestiano in Rimini, das Sigismondo Pandolfo Malatesta (1417–1468) betend vor dem Heiligen Sigismund von Burgund zeigt. Dessen Thron steht auf einem Podest, das mit einem *Holbein-Teppich* geschmückt ist. Vor allem in der Malerei der italienischen Renaissance dienten *Holbein-Teppiche*, etwa zu Füßen der Madonna, dazu, religiöse Szenen auszuzeichnen (Abb. 72).³⁰ Auf repräsentativen Porträts wurden sie bald zum Statussymbol, etwa bei dem Sandro Botticelli (1445–1510) zugeschriebenen, um 1472 gemalten Bildnis des Federico da Montefeltro (1422–1482) mit dem Humanisten Cristoforo Landino (1424/25–1498). Die Männer

22 Vgl. Ausst.Kat. Mailand 2016, S. 108, Abb. 2. Siehe auch Erdmann 1955, Abb. 20. – Mills 1978, S. 328.

23 Pinner/Stanger 1978, S. 337.

24 Istanbul, Türk ve İslâm Eserleri Müzesi, Inv.Nr. 303. Denny 2010b, S. 62.

25 Mills 1996, S. XLI. Budapest, Magyar İparmüvészeti Müzeum, Inv.Nr. 8.546. – Vgl. Batári 1993. – Gill 1996, S. 75.

26 Vgl. Bode/Kühnel 1955, S. 35.

27 Der bereits von Mills erwähnte Teppich Inv.Nr. 8.546 und Inv.Nr. 14.785, Ellis 1985, S. 59–60. – Kat. Philadelphia 1988, Nr. 3–5. – Ellis 1986, S. 163, 170–173.

28 Pinner/Stanger 1978, S. 337.

29 Denny 2010a, S. 69.

30 Z. B. Andrea Mantegna (1431–1506): *Madonna*, 1459, Verona, San Zeno; Andrea del Verrocchio (1435–1488): *Madonna mit Johannes dem Täufer und Donatus*, 1475/1483, Pistoia, Kathedrale.

74
Somerset House Conference,
1604. London, National Portrait
Gallery, Inv.Nr. NPG 665
Foto: © National Portrait Gallery,
London



73
Die Überreichung des
Mariegola-Buchs an den
Dogen Francesco Foscari,
Miniatur aus der Zunft der
Weber, um 1440. Venedig,
Museo Correr, Bibliothek,
Mariegola 124/1
Foto: ©NPL-DeA Picture Library/
Bridgman Images

sind im Gespräch in einem Fenster zu sehen, über dessen Brüstung ein grüngrundiger *Holbein-Teppich* hängt.³¹ Bereits eine um 1440 entstandene Illumination zeigt den Dogen Francesco Foscari (1373–1457), wie er ein Statutenbuch überreicht bekommt (Abb. 73). Es ist zwar hier nicht unbedingt von einer naturalistischen Darstellung des Teppichs im Vordergrund auszugehen, aber ein Medaillon und – in größerem Abstand – Oktogone mit Flechtband sind deutlich zu erkennen. Von der Mitte des 15. Jahrhunderts bis um 1600 sind *Holbein-Teppiche* auf mehr als 50 europäischen Gemälden zu sehen, wobei die Häufigkeit in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts abnimmt.³² Oft erscheinen sie als

Boden- oder Tischteppiche. Als solcher sehr prominent abgebildet ist ein großes Exemplar in der Darstellung der *Somerset House Conference* von 1604 (Abb. 74). Die Popularität der *Holbein-Teppiche* führte zu einigen Imitationen in Europa im 16. und 17. Jahrhundert, insbesondere mehreren Stickereien.³³ Weltweit haben sich je nach Quelle etwa 75 bis 90 kleingemusterte *Holbein-Teppiche* erhalten, viele davon als Fragmente. Vier sind in der Türkei überliefert.³⁴ Fünf Exemplare befinden sich noch in Siebenbürgen, davon eins im Muzeul Național Brukenthal (Brukenthal-Museum) in Hermannstadt (rum.: Sibiu, ung.: Nagyszeben) und vier in Mediasch (rum.: Mediaș, ung.: Medgyes).³⁵

- 31 Biblioteca Apostolica Vaticana, Sign. urb. lat. 508, fol. 1r, vgl. Ausst.Kat. Brüssel/Krakau 2015, Nr. 129.
32 Vgl. Beselin 2011, S. 57. – Ausst.Kat. London 1983, S. 52.
33 Z. B. Washington, The Textile Museum, Inv.Nr. 84.23.; London, Victoria & Albert Museum, Inv.Nr. T100-1911; Schweizer Stickerei, datiert 1533, Zürich, Schweizerisches Landesmuseum, Inv.Nr. LM6097. – Siehe auch: Bennett/Franses 1992.
34 Istanbul, Türk ve İslâm Eserleri Müzesi, Inv.Nr. 303, 627; Ankara Etnoğrafya Müzesi, Inv.Nr. 7552 (?), 260. Vgl. Ellis 1985, S. 66–70.
35 Vgl. Ionescu 2018a, S. 96–103.

Kat. 1

Kleingemusterter Holbein-Teppich

Westanatolien, 1. Hälfte 16. Jahrhundert
Inv.Nr. Gew4909

Der Bistritzer *Holbein-Teppich* gehört zu den wenigen rotgrundigen Exemplaren. Die Farbe der Oktogone wechselt zwischen Naturfarben/Weiß und Hellgelb. In Ellis' Aufstellung ist der Teppich der einzige mit diesem Farbwechsel.³⁶ Die dazwischen liegenden Medaillons sind aus blauen und grünen Rumi-Motiven gebildet, wobei man die Farbunterschiede nur noch auf der Rückseite des Teppichs erkennen kann, die weniger dem Licht ausgesetzt war. Trotz des ruhigen Gesamteindrucks ist das Muster bei näherem Hinschauen sehr detailliert und variantenreich ausgearbeitet. So ist etwa die Rautenfüllung bei jedem Rumi-Medaillon etwas anders gestaltet.

Die Flechtband-Bordüre der kurzen Seiten ist ab dem frühen 16. Jahrhundert sehr typisch,³⁷ die Variante der langen Seiten hingegen an keinem anderen bekannten *Holbein-Teppich* zu finden. Sie ist allerdings, zusammen mit der inneren Nebenbordüre, ähnlich dargestellt auf einer von Bernardino dei Conti (tätig 1494–1523) gemalten Altartafel mit einer Darstellung der Madonna mit Kind und musizierenden Engeln.³⁸ Die roten Kelims des Bistritzer Teppichs werden von je einem grünen Streifen durchzogen, der zusammen mit der grünen Webkante eine äußere Einfassung der Bordüren bildet.

Die von Donald King geäußerte These, der einfache rote Grund trete erst im 16. oder frühen 17. Jahrhundert auf und stelle eine Vereinfachung dar, die für eine Ausrichtung auf einen »more modest market« zielt, ist so nicht zu halten. Sein einziges Argument besteht darin, dass auf Gemälden in Westeuropa nur ein blauer oder grüner Grund dargestellt sei, weshalb er einen Export von rotgrundigen *Holbein-Teppichen* eher nach Osteuropa oder gar eine dortige Herstellung vermutet.³⁹ Es finden sich aber mehrere Beispiele repräsentativer rotgrundiger Teppiche auf frühen italienischen Gemälden, zum Beispiel auf einem zwischen 1502



Kat. 1 Vorderseite

Foto: GNM, Monika Runge

³⁶ Ellis 1985, Nr. R-26.

³⁷ Ausst.Kat. London 1983, S. 55
(Text zu Nr. 10).

³⁸ Mills 1978, Abb. 16: verkauft bei
Christie's am 18.3.1960 (88), heute
italienische Privatsammlung.

³⁹ Ausst.Kat. London 1983, S. 55
(Text zu Nr. 10).

und 1508 entstandenen Fresko Pinturicchios (1454?-1513) in der Libreria Piccolomini in Siena, das Papst Pius II. auf dem Konzil von Mantua zeigt, sowie auf Tommaso di Piero Trombettos (1464-1530) *Sacra Conversazione* von 1490/1500 im Museo Civico in Prato. Auch die sorgfältige Ausführung, der ausgewogene Aufbau und die subtilen Farbabstufungen des Bistritzer Teppichs sprechen trotz seines kleinen Formats gegen eine Produktion für einen weniger anspruchsvollen Käuferkreis.

Maße: gesamt L. 215 cm, B. 117-125 cm. Geknüpfter Bereich L. 183-190 cm, B. 117-23 cm. Oberkante Kelim 6,5-7 cm, Fransen 1-1,5 cm. Unterkante Kelim 6,5-7 cm, Fransen 12 cm. Webkante links nicht erhalten, rechts 1,6-2 cm.

Material und Technik: Der Teppich selbst ist teilweise verzogen, was technisch bedingt ist und auf Füllschüsse, zunehmende Knotenreihen sowie variierende Knotendichten zurückzuführen ist.

Kette: Wolle, Zwirn S aus 2 Fäden ohne Drehung, naturfarben/weiß (tw. mit Grannen), tw. zweifarbig (ein Faden weiß, ein Faden schwarz), einfach, 6-7 Kettfäden/cm. Besonderheiten: Kettfadenenden offen, abgeschnitten.

Schuss: Wolle, (leichte) Z-Drehung, rot/orangerot (tw. mit Grannen), einfach, 6-8 Schusseinträge/cm. 2 Schusseinträge zwischen den Knotenreihen, Leinwandbindung.

Flor: Wolle, tw. ohne Drehung, tw. Z-Drehung, naturfarben/weiß, rot, gelb/hellbraun, grün, hellblau, dunkelblau, schwarz, tw. einfach, tw. doppelt, 2-3 mm Florhöhe. Knoten Sy1, 36-40 Kn./dm in Kettrichtung, 30-32 (tw. 26) Kn./dm in Schussrichtung; Knotendichte: 936-1280 Kn./dm². Besonderheiten: am Knüpfbeginn dichter geknüpft, höhere Knotendichte.

Lazy Lines: Schussumkehr I; Anordnung nicht symmetrisch; tw. Deformation der Muster.



Kat. 1 Rückseite

Foto: GNM, Monika Runge

Webkanten: links nicht erhalten, rechts über 6 doppelte Kettfäden: Wolle, Zwirn S aus 2 Fäden Z-Drehung, naturfarben/weiß. Schuss: Wolle, Zwirn S aus 2 Fäden ohne Drehung, graugrün bis blaugrün, 20–22 Schusseinträge/cm. Leinwandbindung, Schussrips. Webkanten mit »Steppstichlinie«.

Kelims: Kette: Wolle, Zwirn S aus 2 Fäden ohne Drehung, naturfarben/weiß (tw. mit Grannen), einfach, 5–6 Kettfäden/cm. Schuss Oberkante: Wolle, (leichte) Z-Drehung, einfach, blaugrün, rot, 13–15 Schusseinträge/cm. Schuss Unterkante: Wolle, (leichte) Z-Drehung, einfach, blaugrün, rot, 16–18 Schusseinträge/cm. Leinwandbindung, Schussrips.

Zustand: Der Teppich ist in einem generell schlechten Zustand und insgesamt stark verschmutzt. Der Schmutz ist stark anhaftend und mit den Fasern verklebt. Die Fasern sind dadurch steif und spröde und brechen relativ leicht. Insbesondere der schwarze Flor ist stellenweise stark abgerieben beziehungsweise die Knoten sind fast vollständig vergangen. Auf der Vorderseite sind zahlreiche Wachsflecken zu sehen, stellenweise auch auf der Rückseite. Das Gewebe weist mehrere Fehlstellen und Löcher auf und ist stark beschädigt. Die Webkante rechts und Teile der rechten Seite fehlen. Entlang der Bruchkanten liegen zahlreiche Kett- und Schussfäden frei. Lose Fäden an der Oberkante und Fehlstellen in der Mitte wurden teilweise abgeschnitten und Kanten begradigt. Zudem zeichnen sich im Teppich eine vertikale Falte in der Mitte und drei horizontal verlaufende Falten einer Lagerung, vermutlich in den Transportkisten, ab. Weitere Falten und Knicke befinden sich in beschädigten Bereichen.

Reparaturen und spätere Eingriffe: Entlang der linken Seitenkante wurden fünf blaue Baumwollbänder, vermutlich zur Montage, angenäht. Fehlstellen wurden mit einem Nähfaden überspannt, der aufgrund von Spannungen später wieder durchgeschnitten wurde. Nähfadenreste am Kelim an der Oberkante deuten auf eine Befestigung hin.

Markierungen: weißes Gewebe: »39« aufgestickt, Kopierstift: »17«. An roten Papierfadenresten in der rechten unteren Ecke war vermutlich ein Kartonschild mit Aufschrift und Siegeln wie bei Kat. 31 befestigt.

Ausstellungen: zwischen 1952 und 1963 *Heimatgedenkstätten*, Germanisches Nationalmuseum.

Publiziert in: Schmutzler 1933, S. 22. – Jacoby 1954, S. 13, Abb. 6. – Ellis 1985, Nr. R-26, S. 58–60. – Kat. Philadelphia 1988, S. 12, Anm. 6. – Ionescu 2009a, Abb. 2. – Ausst.Kat. Danzig 2013, S. 83. – Ionescu 2018a, S. 93, 98.



Kat. 1 Detail Vorderseite

Foto: GNM, Monika Runge