Österreichisches Museum für Volkskunde
BIBLIOTHEK
Nr. 1677/1
Standort N:17

ÖSTERREICHISCHE VOLKSKUNST

ÖSTERREICHISCHE VOLKSKUNST

AUS DEN SAMMLUNGEN DES MUSEUMS FÜR ÖSTERREICHISCHE VOLKSKUNDE IN WIEN

DARGESTELLT UND ERLÄUTERT VON
PROF. DR. M. HABERLANDT

MIT UNTERSTÜTZUNG DES K. K. MINISTERIUMS FÜR KULTUS UND UNTERRICHT

ILLUSTRIERTER TEXTBAND

WIEN 1911

J. LÖWY, K. U. K. HOFPHOTOGRAPH, KUNST- UND VERLAGSANSTALT

Von diesem Werke wurden 600 fortlaufend numerierte Exemplare gedruckt.

Dieses Exemplar trägt die Nummer 86.

Prof. Dr. M. HABERLANDT.

Photographische Aufnahmen, Lichtdrucke, Farbenlichtdrucke und Klischees von der Kunstanstalt J. Löwy in Wien.
Textdruck von Friedrich Jasper in Wien.

Seiner Durchlaucht

dem regierenden Fürsten und Herrn

JOHANN VON UND ZU LIECHTENSTEIN

in EHRFURCHT und DANKBARKEIT

zugeeignet.

ALLE RECHTE VORBEHALTEN.

INHALTSÜBERSICHT.

Seite

Vorwort IX
Inhaltsübersicht XI

Einleitung.

1. Allgemeine Charakteristik der Volkskunst. Begriff der Volkskunst 1. — Schema der volkstümlichen Arbeiten 2. — Primäre Volkskunst und ihre Anlässe 2—4. — Volkskünstler 5. — Hausindustrielle Erzeugnisse 6. — Handwerkskunst 7. — Formale Charakteristik der Volkskunst 8. — Inhaltliche Charakteristik der Volkskunst 9. — Innere Verwandtschaft der europäischen Volkskunst 11
2. Die besonderen Züge der österreichischen Volkskunst. Die verschiedenen österreichischen Volks- und Kulturgebiete 12. — Zeitstellung der österreichischen Volkskunst 12. — Kultureinflüsse von außen 13. — Import ausländischer Volkskunstarbeiten 14. — Die volkskünstlerischen Leistungen der einzelnen österreichischen Königreiche und Länder 15. — Niederösterreich 15. — Oberösterreich 16. — Salzburg 16. — Steiermark 17. — Tirol 17. — Vorarlberg 19. — Kärnten und Krain 19. — Istrien 20. — Dalmatien 20. — Die Sudetenländer 21. — Die Deutschen dieser Gebiete 22. — Die Tschechoslawen 22. — Die Polen 23. — Die Ruthenen und Rumänen 23

I. Volkstümliche Textilien.

Übersicht über die Produktion 25. — Die Charakteristika der textilen Volkskunst 26. — Die Ornamentik derselben 26. — Die »prähistorische« Ornamentschicht 27. — Die historische Schicht 27. — Ihre Filiation in der Volkskunst 28. — Geographische Verbreitung . . . 28
1. Die Stickerei. Die alpenländische Gruppe 29. — Typologie derselben 29. — Zeitstellung 30. — Ursprung ihrer Ornamentik aus Modelbüchern usw. 30. — Die einzelnen Motive 31. — Materialien 32. — Die deutsch-sudetenländische Gruppe 33. — Die tschechoslawischen Stickereien im allgemeinen 33. — Ihre Zeitstellung 34. — Ihr Ursprung und ihre Entwicklung 34. — Typologie der tschechischen Stickereien in Böhmen 35. — Ihre Motive 37. — Die mährischen Stickereien 38. — Typologie der hannakischen und walachischen Arbeiten 38. — Typologie und Ornamentik der slowakischen Arbeiten 39. — Die karpathenländischen Textilien 43. — Die polnischen Stickereien 44. — Die Textilarbeiten der Bojken 45. — Die ruthenischen Arbeiten 46. — Typologie und Ornamentik der ruthenischen (huzulischen) und rumänischen Stickereien 47. — Die dalmatinischen und bosnisch-herzegowinischen Textilien 52. — Typologie und Ornamentik der dalmatinischen Stickereien 53. — Die süddalmatinischen und bosnischen Stickereien 57. — Die Arbeiten von Pago 57
2. Die Wirkarbeiten. Allgemeines 58. — Wirkteppiche in Tirol 58. — Wirkarbeiten in Dalmatien 59. — Wirkarbeiten der Ruthenen in Galizien und der Bukowina 59. — Rumänische Arbeiten 60
3. Volkstümliche Spitzen. Allgemeines über die volkstümliche Spitze 60. — Ihre Stellung zur Kunstspitze 61. — Volksspitzen in Tirol 61. — Volksspitzen in Idria 61. — Volksspitzen in Dalmatien 62. — Volksspitzen im Erzgebirge und Böhmerwalde 62. — Volksspitzen unter den Tschechoslawen 62. — Volksspitzen in Schlesien 63. — Ansätze von Spitzenerzeugung in Galizien und der Bukowina 64
4. Volkstümliche Perlarbeiten. Allgemeines 64. — Typologie und Ornamentik der Perlarbeiten in den Alpenländern 65. — Die ruthenischen Perlarbeiten in Galizien und der Bukowina 65

Seite

II. Volkstümliche Keramik.

Allgemeines 67. — Töpferdörfer und hausindustrielle Töpferei 67. — Die mittelalterliche Keramik 68. — Aufschwung seit der Renaissance unter italienischem Einfluß 68. — Einflüsse von Süddeutschland 69. — Die Delfter Modebewegung 70. — Die keramischen Volkskunstgebiete Österreichs 70

1. Die Glasurware. Die Hafnerarbeiten in den Alpengebieten 71. — Typologie derselben 72. — Glasurfarben 72. — Plastische Elemente 73. — Einfarbige Glasuren 73. — Mehrfarbige Glasuren 74. — Bemalung und ihre Motive 75. — Typologie der sogenannten »Zwiebelschüsseln« 76. — Verbreitung der bemalten Schüsseln 78. — Die Glasurware in Böhmen und Mähren 79. — Die südböhmischen Sgraffitto-Schüsseln 80. — Die Töpfereien des Egerlandes 81. — Die Volkskeramik Schlesiens 82. — Die primitive Töpferei Galiziens und der Bukowina 82. — Anfänge der Glasur daselbst 83. — Bemalte Glasurwaren daselbst 83. — Die südländische Gruppe 84

2. Die bäuerlichen Majoliken. Allgemeines 84. — Betonung des Prunk- und Luxuscharakters derselben 84. — Massenware und Bestellware 85. — Künstlerische Beeinflussung und Vorlagen 85. — Bemalung durch Malergesellen 86. — Skizze der sporadischen geographischen Verbreitung der volkstümlichen Majolikabetriebe in Österreich 86. — Die Majoliken von Salzburg aus den Werkstätten von Obermillner und Moser-Pisotti 87. — Die Erzeugungen von Gmunden 88. — Typologie und Motive derselben 89. — Gmundener Plastiken 91. — Die steirischen Majoliken 91. — Die niederösterreichischen Werkstätten 92. — Stampfen 94. — Die volkstümlichen Majoliken von Mähren und den ungarischen Grenzgebieten 95. — Die Habaner Gruppe 95. — Ursprung derselben von Winterthur 96. — Typologie und Ornamentik der Habaner Gruppe in ihrem Übergange zur slowakischen Majolika 97—102. — Deutsche Majolikabetriebe in Mähren 103. — Die Wischauer Majolika 103. — Die mährischen Fayencefabriken 106. — Die Majolikaerzeugung in Galizien 107. — Die Arbeiten Bachmińskis 108. — Die Majoliken von Südtirol 109. — Die Majolikaimporte in Krain und Istrien 109. — Die Werkstätten von Pesaro 110. — Einheimische Versuche in Krain 110

3. Die Kachelkunst. Geschichte und Formen des Kachelofens 111. — Die alpenländische Kachelgruppe 112. — Die volkstümlichen Züge der Kachelkunst 112. — Ihre Dekorationsmotive in den Alpenländern 113. — Plastische Arbeiten an den Öfen 113. — Die Kachelkunst in Oberösterreich und Salzburg 114. — In Steiermark und Tirol 115. — Die böhmisch-mährischen Kacheln 115. — Die karpathenländischen Kacheln 116

III. Volkstümliche Glasarbeiten.

Allgemeines 119. — Gläser mit Emaildekor 119. — Barocke Glasformen 120. — Wallfahrts- und Scherzgläser 120. — Hinterglasmalereien 121. — Brisilgläser 122

IV. Volkstümliche Holzarbeiten.

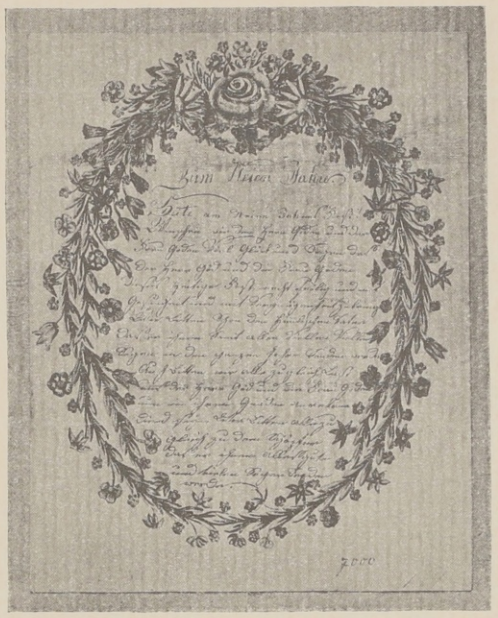
Allgemeines 123. — Typologie der Holzarbeiten 124. — Die Holzziertechniken 124. — Ritztechnik 124. — Kerbschnitt und andere Schnittarten 126. — Flach- und Tiefschnitt 127. — Einlegearbeiten 127. — Brandmalerei 129. — Die Möbel des Bauernhauses 130. — Die Betten 130. — Die Truhe 131. — Der Tisch 131. — Der Stuhl 132. — Die Schüsselrem 133. — Die Wiege 134. — Hausrat 135. — Mangelbretter 135. — Brautschaffe 136. — Butter- und Käsemodel 136. — Erzeugnisse der Formenstecherei 137. — Schellenbogen und Schafkampen 137—138. — Spinnrocken 138. — Kumpfe und Sensenscheiden 139. — Uhrständer 140. — Tabakpfeifenköpfe 140. — Löffelbretter und Löffelkörbchen 140. — Löffel 141. — Holzgefäße 142. — Kassetten und Schachteln 143. — Kleinplastiken 144. — Krippenfiguren 144. — Schnitzfiguren 145. — Grödener Arbeiten 146. — Holzfiguren 146. — Tafelmalerei 147. — Bienenstirnbretter 148. — Exvoto-Bilder 149. — Masken 149—150. — Musikinstrumente 150. — Schiffswimpel 151

V. Arbeiten in verschiedenem Material.

1. Volksschmuck. Zeitstellung 152. — Brautkronen 152. — Kämme 152. — Sterzinger Beinindustrie 153. — Haarpfeile 153. — Bauchgurte 154. — Messingschmuck der Bojken und Huzulen 155

Seite

2. Volkstümliche Metallarbeiten. Eisenarbeiten 155. — Herdgeräte 156. — Grabkreuze 156. — Beleuchtungsgeräte 156. — Handwerks- und Wirtshauszeichen 157. — Zinnarbeiten 157. — Kupfergeräte 159
3. Gefärbte Ostereier. Geschichte und Verbreitung derselben 159. — Typologie derselben 160. — Deutsche Formen 160. — Das slawische Osterei 160. — Technik der Verzierung 160. — Vermutlicher Ursprung des Wachsdeckverfahrens 161. — Ornamentik der slawischen Ostereier 162
4. Gedenkblätter und Papiermalereien aus den Alpenländern. Allgemeines 162. — Bilder mit Spitzenrahmen 163. — Liebesbriefe 164. — Hochzeits- und Hausbilder 164. — Scherzbilder 164



VORWORT.

Mit hoher Genugtuung übergebe ich dies Werk, in welchem die österreichische Volkskunst zum ersten Male als Ganzes umfassend dargestellt und wissenschaftlich durchgearbeitet erscheint, der Öffentlichkeit. Es ist die Frucht einer vieljährigen, unausgesetzten und eifervollen Beschäftigung mit diesem Gegenstande, dessen hohe kulturwissenschaftliche und kunstgeschichtliche Bedeutung heute wohl schon allgemein anerkannt wird, der aber erst in den letzten Jahrzehnten ernstlich beachtet und aus den Überschüttungen der modernen Fabrikskultur in die volkskundlichen Museen geborgen worden ist.

Das Werk stützt sich in seinen Abbildungen ausschließlich auf das von dem Verfasser geschaffene Museum für österreichische Volkskunde, in welchem die unerschütterlichen Grundlagen für die vergleichende Betrachtung und Erforschung der österreichischen Volkskulturen in mehr als ausreichender Fülle zu finden sind.

Die kulturwissenschaftliche Bearbeitung des in den Abbildungen gebrachten, überaus mannigfaltigen Materiales im beigegebenen Textbande zieht aber natürlich den gesamten bisher bekannt gewordenen Volkskunststoff in Österreich — so weit als erforderlich — heran.

Es kam dabei ebenso sehr auf die deutliche Charakterisierung der einzelnen österreichischen Volkskunstgebiete wie auf die Erkenntnis der bestehenden kulturhistorischen Zusammenhänge zwischen den verschiedenen nationalen Kunstproduktionen an. Strengste wissenschaftliche Unparteilichkeit hat mich überall geleitet. Es ist eine der schwierigsten, aber auch zugleich lohnendsten Aufgaben der vergleichenden (und ausgleichenden) Wissenschaft, gerade auf diesem den Völkern besonders ans Herz gewachsenen Gebiete die nationalen Befangenheiten zu überwinden und an ihre Stelle die kulturgeschichtliche Wahrheit zu setzen.

In Würdigung der wissenschaftlichen und vaterländischen Bedeutsamkeit der diesem Werke gestellten Aufgaben hat sich das hohe k. k. Ministerium für Kultus und Unterricht veranlaßt gesehen, das Erscheinen desselben durch Gewährung einer namhaften Subvention zu ermöglichen. Ich spreche dafür auch öffentlich den ehrerbietigsten Dank aus. Ebenso haben Seine Durchlaucht der regierende Fürst Johann von und zu Liechtenstein, sowie die Herren Philipp Ritter v. Schöller, Anton Dreher und Max Ritter v. Gutmann das Zustandekommen des Werkes materiell gefördert, wofür diesen großmütigen Freunden des Museums für österreichische Volkskunde der ergebenste und wärmste Dank abgestattet sei.

Die k. u. k. Hofkunstanstalt J. Löwy in Wien, welche den Verlag des schwierig herzustellenden Tafelwerkes mit rühmenswerter Bereit- und Opferwilligkeit übernommen hat, tat trotz schwierigster Verhältnisse bei der photographischen Aufnahme

der Gegenstände (in den mangelhaft beleuchteten und äußerst beschränkten Räumen des Museums für österreichische Volkskunde) ihr Bestes, um die so überaus mannigfaltigen volkskünstlerischen Arbeiten würdig und sachentsprechend wiederzugeben. Es ist ihr dies, wie gesagt werden darf, in beispielloser und mustergültiger Art gelungen.

Sowohl bei den überaus mühevollen Arbeiten gelegentlich der photographischen Aufnahmen für die Abbildungen, wie bei der Ausarbeitung der Tafelerläuterungen und des wissenschaftlichen Textes hatte ich mich der hingebenden Unterstützung meines Sohnes Arthur, Volontär des Museums für österreichische Volkskunde, zu erfreuen, dem somit ein beträchtliches Verdienst an dem Zustandekommen des Werkes zufällt.

Möge diese erste Gesamtdarstellung der österreichischen Volkskunst ihr sowohl in vaterländischen Kreisen wie in der auswärtigen Kulturwelt jene Beachtung und Hochschätzung sichern, auf welche sie kraft ihrer unvergleichlichen Vorzüge vollauf Anspruch hat.

Wien, im November 1910.

Prof. Dr. M. Haberlandt.

Einleitung.

1. Allgemeine Charakteristik der Volkskunst.

Die Entdeckung der Volkskunst ist von der Volkskunde ausgegangen. Mit der Romantik erwachte zu Beginn des XIX. Jahrhunderts der Sinn für die eigene Vergangenheit und das nationale Leben, erwachte zunächst der Sinn für die köstlichen Schöpfungen des Volksgeistes, das Volkslied, das Märchen, die Sage. Ihr wissenschaftliches Studium hat längst begonnen und steht heute in voller Blüte. Es erfolgte weiters die Entdeckung und wissenschaftliche Erforschung jenes prachtvollen Organes des Volksgeistes, der Mundart, deren Altertümlichkeit und Lebendigkeit ihr die höchste Bedeutung sichern. Auf diesem Wege gelangte man allmählich auch zu den Realien des volksmäßigen Lebens. Man entdeckte den lange verachteten Kreis bäuerlicher Kultur, auf welche das XVIII. Jahrhundert hochmütig und verständnislos herabgeblickt hatte. Man entdeckte das Bauernhaus. Die Architekten fanden in dem ländlichen Hause mit seiner organischen Bauweise und seinen naiven Zierformen einen reichen Schatz von Vorbildlichkeit; der Forscher fand in ihm Tradition und Altertum, eine wahre Fundgrube kulturgeschichtlicher Einsichten. Die Sammler und Liebhaber, die Künstler zumal bekamen Augen für den ländlichen Hausrat, die bäuerlichen Trachten, die naiven Dokumente primitiver Ästhetik, welche wir allmählich gelernt haben unter dem Begriffe der Volkskunst zusammenzufassen.

Was Volkskunst sei, ist schon oft versucht worden, klar zu präzisieren. Es kam dabei vor allem darauf an, den Begriff des Volksmäßigen genau zu erfassen und richtig zu umschreiben. Manche Beurteiler haben ihren Umfang zu eng, manche zu weit abgesteckt. Manche Autoren haben ihren Sinn nur in ihrem Verhältnis zur höheren Kunst suchen wollen; andere, deren Begeisterung größer war als ihre Kritik, haben ihr Wesen wie ihr Alter maßlos überschätzt und vielfach ein mysteriöses Element in ihre Betrachtung hineingetragen, das natürlich gänzlich sinnleer ist. Alois Riegl[1]) hat ihren Umfang vielleicht zu eng abgesteckt, wenn er unter Volkskunst bloß das Kunstschaffen des illiteraten, in Lebenshaltung und Geistestätigkeit auf der Tradition fußenden Teiles der Bevölkerung verstehen wollte. Demgegenüber ist es anderseits gewiß unrichtig, den Kreis der Volkskunst zu weit zu erstrecken und das Kunstschaffen ganzer Volksgebiete, wie etwa der skandinavischen Länder, Islands usw., unter ihren Begriff zu bringen.[2]) Mit großer Entschiedenheit ist R. Forrer in den Streit der Meinungen über das Wesen der Volkskunst eingetreten.[3]) Er hat

[1]) Volkskunst, 1890. — Z. f. ö. V. I, S. 4.

[2]) M. Hoernes, Ein Nachwort zur Volkskunst-Ausstellung. Z. f. ö. V. XII, S. 78ff., worin auch sonst sehr beachtenswerte Ausführungen beigebracht sind.

[3]) R. Forrer, Von alter und ältester Bauernkunst.

die Auffassung vertreten, die Bauernkunst sei in formeller Beziehung überall nur eine niedriger stehende Form der seit den frühesten Zeiten jeweilig gangbaren Kunst, mit anderen Worten, die Bauernkunst ist bloß verspätete und altmodisch gewordene Bürgerkunst, um etliche Grade bis zu rustikaler Roheit gesunkene und verwilderte Allerweltskunst. In dieser Schroffheit und Allgemeinheit ausgedrückt ist Forrers Ansicht nun gewiß nicht richtig. Die ländliche Kunst ist vielfach ein Nebenlauf der allgemeinen Kunstübung eines Volkes. Im Dunkel gleichsam prähistorischer Zeitläufte überlieferte Traditionen sind in ihr erhalten oder verwertet, und ihr Kapital von Formen und Techniken ist kein bloßes Almosen der höheren Kultur, sondern oft uralter, treu bewahrter Besitz, der auf höheren Kulturstufen sich zum Schaden der Entwicklung meist verloren hat. Das Gleichnis von dem mundartlichen Charakter der Bauernkunst beleuchtet dieses Verhältnis vielleicht am deutlichsten. Wie die Mundart zur herrschenden höheren Sprache, steht sie zur großen Weltkunst. Der Dialekt ist im allgemeinen wohl die Quelle der höheren Rede einer Nation, im besonderen Falle aber oft Seitenentwicklung, Stillstand, mitunter sogar Verfall und Verderb. Genau so die Volkskunst. Alle Vorzüge der Mundart sind ihr zu eigen: reicherer Quellsaft, kräftigere Tinten, urwüchsige Schlagkraft, bis zur Derbheit und Roheit gesteigert; aber auch alle Mängel des Dialektes haften ihr an: Gebundenheit an die Scholle, enger Horizont, Ideenarmut, beschränktes Lexikon. Wann sich die Entwicklung der Volkskunst in der allgemeinen Kunstübung eines Volkes abzweigt, ist natürlich in den verschiedenen Fällen verschieden. In Europa herrschen diesbezüglich entsprechend den mannigfaltigen Kultur- und Wirtschaftsverhältnissen und dem verschiedenen Geschichtsgange große Unterschiede. Während der Norden und Osten, wie R. Forrer, A. Riegl u. a. hervorgehoben haben, im allgemeinen noch keine prinzipielle und durchgängige Scheidung von Hoch- und Volkskunst erfahren haben, ist eine solche in Westeuropa und in Mitteleuropa schon recht früh eingetreten. H. Stegmann setzt die Abzweigung einer besonderen bäuerlichen Kultur, sofern überhaupt von ihr die Rede sein kann, in das späteste Mittelalter.[1]) Ich möchte dabei zu bedenken geben, daß sich eine solche Loslösung der Volkskunst auch nicht gleichmäßig und gleichzeitig auf den verschiedenen Produktionsgebieten vollzogen haben kann. In den textilen Künsten, wo auf bäuerlicher Seite die Produktion vorwiegend Sache der weiblichen Bevölkerung ist, ist jene Trennung des Handwerks vom Hauswerk im allgemeinen sicher viel später erfolgt, als etwa auf dem keramischen Gebiete; die Metallverarbeitung, welche eigentlich nie Gegenstand der Hausarbeit gewesen ist, ist volkskünstlerisch gänzlich anders gestellt als die volkstümlichen Holzarbeiten der Hirtenkunst. Wie man sieht, ist der Begriff der Volkskunst durchaus kein einfacher und klarer, und es obliegt uns vor allem, ihn durch Konkretisierung und durch die Betrachtung seiner wirtschaftlichen und lebendigen Grundlagen faßlicher zu machen.

Karl Bücher unterscheidet in seiner Geschichte der Volkswirtschaftslehre zwei Arten der ökonomischen Betätigung: die Urproduktion einerseits, das Gewerbe anderseits. Beide sind zunächst eng verbunden: wer die Rohstoffe erzeugt, verarbeitet sie auch weiter und verwendet die auf diese Weise entstehenden Produkte in der eigenen Wirtschaft, wobei bereits eine scharfe Trennung der Tätigkeit nach den Geschlechtern besteht. Diese Stufe der Stoffverarbeitung ist der Hausfleiß oder das Hauswerk. Eine höhere Stufe derselben entsteht, wenn Überschüsse dieser gewerblichen Tätigkeit gegen andere Produkte ausgetauscht werden: es ist die Hausindustrie, die meist als Stammes- oder Ortsgewerbe auftritt. Eine weitere Stufe ist das Lohnwerk, bei

[1]) Anzeiger des German. Nationalmuseums. 1902, Heft II, S. 67.

welchem der Gewerbetreibende nichts mehr mit der Urproduktion zu tun hat, indem er nur die Rohstoffe zur Verarbeitung entweder im Umherziehen (Störarbeit)[1]) oder im eigenen Hause (Heimarbeit) von den Auftraggebern übernimmt. Beim Handwerk (Preis- oder Kundenwerk) endlich besitzt der Gewerbetreibende sämtliche Betriebsmittel und erzeugt Tauschwerte für den Konsumenten, die nicht seinem Haushalte angehören.

Die Erzeugnisse der Volkskunst fallen nun unter verschiedene Kategorien dieses Schemas. Überall schafft der Hausfleiß der bäuerlichen Bevölkerung für den eigenen Bedarf eine große Zahl von Gebrauchsdingen, welche unter Umständen, dank den künstlerischen Trieben und Fähigkeiten des arbeitenden Volkes, zur Volkskunst gezählt werden müssen. Zu dieser sind weiters eine Reihe von hausindustriellen Erzeugnissen zu stellen, welche lokal als Überschußprodukte mit künstlerischem Charakter gefertigt werden, wie in Österreich etwa das Spielzeug des Erzgebirges, die Grödener Waren, die Spitzen des Böhmerwaldes oder von Idria usw. Zur Volkskunst muß man endlich aber auch eine große Zahl von Arbeiten zählen, welche von beruflichen Handwerkern geschaffen werden, jedoch aus der angestammten Volksart heraus und für den Geschmack und Kunstsinn des Volkes berechnet, wobei es sogar vorkommen kann, daß politisches Ausland für einzelne Volkskunstgebiete in dem ganz bestimmten, hergebrachten Charakter derselben arbeitet, ein Fall, auf den wir auch in Österreich mehrfach stoßen werden. Das ganze große Volkskunstgebiet der Hafnerei beispielsweise ist stets handwerksmäßig betrieben worden und hat doch eminenten volkskünstlichen Charakter entwickelt.

Betrachten wir diese verschiedenen Arten volkskünstlerischer Erzeugnisse, so ist sicher zunächst die dem eigenen Hausgebrauch dienende, im Leben selbst wurzelnde Arbeit im primären Sinne als Volkskunst zu bezeichnen. Sie ist auch insofern Volkskunst im engeren Sinne, als es sich dabei zumeist um eine Art von Dingen handelt, welche nur im bäuerlichen Leben ihre Stellung haben und Anwert finden, wie z. B. alle Dinge, die bei der Viehzucht oder bei der Feldarbeit dienen, als Kuhbänder, Schaf- und Ziegenhalsbänder, Kumpfe, Sensenscheiden, Hirtenstöcke, Melkstühle, Getreidemulden usw. Diese Art von Volkskunst ist durch ihre völlig organische Entstehungsweise und ihr Verwurzeltsein mit dem Volksleben charakterisiert. Man darf nur ja nicht, durch die Schätze der Museen verführt, der Illusion einer absolut künstlerischen Volkskultur vertrauen. Jede Kunst ist gleichsam nur der Sonntag im Alltag des Bauernlebens, bedeutet nur die Feststunde des Arbeitsgeistes des Volkes, und man muß sich mithin das echte, alltägliche, volkstümliche Dasein viel schmuckloser und einfacher vorstellen, als man, von der Reichhaltigkeit etwa eines Sammelwerkes, wie das vorliegende, verführt, vielleicht gern annehmen möchte.

Echte Volkskunst ist sparsam, aber gerade dadurch echt. Wie kommt denn überhaupt Kunst in das Leben dieser urwüchsigen, meist im harten Daseinskampf liegenden, im allgemeinen nüchternen und phantasielosen Menschen, die, abgeschnitten von den höheren Kulturmitteln der Bildungsmassen, weit bedürfnisloser als der ästhetisch reizbarere Kulturmensch, ihre Tage vor allem in zweckbewußter Arbeit verbringen, von welcher man Erholung nur in sehr dürftigen Formen kennt und sucht? Wie sind überhaupt all diese volkskünstlerischen Arbeiten zustande gekommen? Welchen Trieben und Verhältnissen zumeist verdanken wir die Existenz einer Bauernkunst?

[1]) Wandernde Möbelmaler (Tiroler »Fassaner«) in Österreich, wandernde Bildschnitzer in Schweden und Norddeutschland: Das Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe (Holzarbeiten), S. 206.

Man muß das volkstümliche Leben mit seinem wahren Gemütsinhalt befragen, nicht irgendeinen von unserer Sentimentalität zusammengeträumten Popanz von Volksgeist, um auf diese entscheidenden Fragen die richtige Antwort zu finden.

Das Volk schmückt seine Gebrauchsdinge, soweit sie aus eigener Hand hervorgehen, nur aus den selbstverständlichsten Anlässen und Verhältnissen heraus. Zunächst ist die Urwurzel aller Ästhetik, die Erotik, am Werke: die Liebe zum Mädchen, wie die Liebe zum Burschen ist an vieler solcher Zier stark beteiligt; denn gar manche dieser reizend geschmückten Dinge sind Geschenke, Liebespfänder der Jugend untereinander.[1]) Für den Schatz ist das Beste gerade gut genug. Hierher gehören die Spinnrocken, die Melkstühle, die Schmucktrüherln, Wäschepracker usw. auf der einen, die ausgenähten Tüchlein, die Ostereier und noch manches sonst auf der anderen Seite. Überhaupt ist die Geschenkbestimmung zahlreicher Gegenstände die Veranlassung ihrer Auszier. Zuletzt ist auch selbst der Zukunftsgedanke, der im Bauernhause, das von den Vätern auf die Kinder vererbt, viel stärker entwickelt ist als im wechselnden Heim des Städters, schöpferisch am Hausrat wirksam, wie Spruch, Namenszug und Jahreszahl, die auf vielen Dingen zu finden sind und womit man sich ein Gedächtnis für die Zukunft machen will, beweisen.

Eine zweite Hauptquelle bäuerlicher Ästhetik und Kunstbetätigung ist der Sonntag, um es in aller Kürze auszudrücken. Der Sonntag ist der Schöpfer der Festtracht mit ihrem mühsamen Ausputz, für den Sonntag macht man sich zum Staat auch andere köstlich gezierte Sachen zurecht, die prächtig geschnitzte Pfeife, den Prachtgurt, das glänzende Geschmeide, von den Haarstechern der Jungfern bis zum Raufring des Burschen, womit ein Dorfgenosse den anderen übertrumpfen will.

Eine ähnliche, nur noch viel umfassendere, schöpferisch wirkende Rolle spielt der große festliche Gipfel des Bauernlebens, der Hochzeitstag. Für den Ehrentag, für die Brautausstattung, die ja im Dorfe noch immer unter öffentlicher Kontrolle steht, werden alle Gebrauchsdinge gleichsam auf ein höheres Niveau als das des Alltags gebracht. Die bemalten Kasten und Truhen, der Spinnrocken und das Brautschaff, der gestickte Leinenschatz — Zeugnisse des häuslichen Fleißes der Braut — und was sonst noch auf dem Plunder- oder Kammerwagen vor den kritischen Augen der ganzen Dorfgenossenschaft dem neuen Haushalte zugeführt wird, verdanken dem dörfischen Ehrgeiz vielfach ihre künstlerische Ausstattung. Vergessen wir nicht hinzuzufügen, daß auch der Kindersegen im Hause (Taufwindeln, Balkentücher, Wiege) und auch der ernste Ausgang des Lebens die gleiche ästhetisierende Weihe bewähren, indem alles Ding, was damit zusammenhängt, gern in einen künstlerischen Bereich heraufgehoben erscheint. Hier liegt denn auch der Gedanke zum Greifen nahe, daß Religion und Kirche mit der frommen Weihe, welche sie über das ganze, sonst so nüchterne Bauernleben breiten, im gleichen zu den ersten kunstschöpferischen Mächten des Volkslebens gerechnet werden müssen, wofür man sein Bestes aufwendet, zu dem man sonst aus Not oder Trägheit nicht leicht zu haben ist.

An dieser Volkskunst, die nur aus wirklichen Lebensanlässen für den Eigenbedarf schafft, arbeiten Mann und Weib, Jung und Alt, Herr und Knecht, je nach Lust und Anlaß, je nach Kunst und Vermögen, Geschicklichkeit und Ausdauer mit. Allerdings nicht jeder im Volke vermag solche Dinge zu schaffen, so wenig wie der Nächstbeste ein Volkslied, einen Vierzeiler, einen Juchezer neu zu schaffen vermag. Es

[1]) Die »Minnegaben«, speziell der nordischen Volkskunst, sind schon mehrfach Gegenstand besonderer Behandlung gewesen: Die Minnegaben von Bernhard Olsen, in: Das Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe, 1902, S. 205 ff. — M. Heyne, Das deutsche Handwerk. S. 125, Anm. 81.

sind immer bestimmte und besonders veranlagte Naturbegabungen, die freilich ziemlich reichlich gesäet sind, welche mit solchen Leistungen spielerisch hervortreten. Auch gibt es ja alle Grade von Vortrefflichkeit bei diesen Liebhaberarbeiten vertreten; die schlechten oder minder gelungenen Exemplare bekommt der städtische Beurteiler, wenn er nicht mit dem Volksleben engste Beziehungen hat, gewöhnlich gar nicht zu Gesicht. Was sich beim Händler oder in unseren Sammlungen — auch der anspruchslosesten — vorfindet, ist doch schon allemal ein in irgend einer Beziehung hervorstechendes und besseres Stück. Wie es in der Volksliedforschung oder bei der Erforschung der volksmäßigen kleinen musikalischen Formen — bestimmter Weisen, Juchezer, Jodler, Almschreie usw. — mehr und mehr zum idealen Ziele der Arbeit wird, die Erfinder aller dieser Erzeugnisse aufzuspüren oder wenigstens die Volksklasse, die engste Umwelt, den Heimatsgau, aus den sie ihren Ursprung nahmen, festzustellen, von wo sie ihre weitere Verbreitung nahmen und mancherlei Umbildung, stete Variation, Verquickung mit anderen Formen erfuhren, — so wäre es auch bei der Volkskunst der greifbaren Dinge eigentlich unsere letzte Aufgabe, bei ihrem Studium allemal bis auf die ausführende Hand vorzudringen und den Verfertiger jedes Stückes zu eruieren. Für gewisse Gebiete volkskünstlerischer Arbeit, wie bei den Hafnerarbeiten, den Möbel- und Bildmalern, den Bildschnitzern, den Glasmalern, ist diese Spürarbeit in der Tat ein beträchtlicher Teil der wissenschaftlichen Forschung, welche an derlei Dinge gewendet wird, wie in den folgenden Abschnitten gezeigt werden soll. Aber auch bei den sozusagen wesentlich anonymen Volkskünsten, wie bei den Stickereien der Frauen, der Ostereibemalung, den Hirtenarbeiten, stoßen wir immer wieder auf den Fall, daß die besseren Arbeiten sich nach der Tradition mit bestimmten Namen, zumindestens mit einer Klasse mehr berufsmäßig arbeitender Dorfkünstler und Künstlerinnen verknüpft zeigen. Es wird in den folgenden Abschnitten stets auf diese Erscheinung ganz im besonderen hingewiesen werden. Wenn man, durch das Typische dieses Vorganges aufmerksam gemacht, auf das Auftreten solcher im Volke mit Namen bekannten Naturkünstler achthat, ist es gar nicht so schwer, eine stattliche Liste derselben für die einzelnen Volkskunstgebiete anzulegen. So sind uns aus dem Böhmerwald eine Anzahl dieser Typen bekannt gemacht worden. Ich erwähne z. B. als richtigen Vertreter derselben den Bauernkünstler Ignaz Schrammel in Wallern, geboren 1762, der 1846, 84 Jahre alt, daselbst verstarb. Er war nie aus seinem Heimatsorte fortgekommen und arbeitete als Tischler, Bildhauer, Maler, alles aus sich nehmend oder anderen ablauschend. Josef Blau führt Z. f. ö. V. einige weitere Namen an. Im Ennstale hat uns Karl Reiterer mit einer Reihe solcher naturwüchsiger Talente bekannt gemacht. Der Salzarbeiter Johann Kieninger in Hallstatt, † 1899, von dessen Bildschnitzerarbeiten in diesem Werke eine ganze Reihe abgebildet ist, war ein solcher typischer Fall. Pfarrer Johann Lorenz in Feuchten führt uns Z. f. ö. V., XV, S. 2 ff., desgleichen mehrere Exemplare vor. M. Vinazzer, der Begründer der Grödener Schnitzerei, wäre zu nennen. Der Umstand, daß sich die Künstler in nicht seltenen Fällen auf ihrem Werke selbst nennen — mit der Jahreszahl der Verfertigung — bestätigt die Auffassung, daß es sich bei diesen »signierten« Werken wenigstens für das Bewußtsein ihrer Verfertiger um eine spezialisierte Leistung handle. So auf den zierlichen Schachteln, kleinen Truhen, Rasierzeugdosen, Hirtenstöcken, Maßstäben (Ellenstöcken), Handwerkgeräten, Peitschenstielen, Kumpfen, Sensenscheiden der deutschen Alpenländer, mitunter auch auf den deutschen Stickereien, fast niemals aber auf den Hirtenarbeiten oder den Textilien der Slawen oder Rumänen. Sicher ist das Motiv, sich durch seine Arbeit in der ganzen

Gegend unter seinesgleichen hervorzutun, der stärkste Ansporn, die begonnene Arbeit mit Aufwand unendlicher Geduld, Mühe und Zeit durchzuführen, ein Ansporn, der sofort erlischt und zum Untergang jeder volkskünstlerischen Arbeit führt, wenn die eigenen Erzeugnisse irgendeiner Volksgruppe infolge Eindringens fremder Industrieprodukte nicht mehr in altem Maße imponieren und behagen.[1])

Wenn wir noch mit einem kurzen Blick die Träger der soeben besprochenen primären Volkskunst, die nur für den eigenen Gebrauch, zu eigener Lust schafft, durchmustern wollen, so finden wir, wie erwähnt, die beiden Geschlechter im Sinne ihrer wirtschaftlichen Arbeitsteilung gleichmäßig beteiligt, und zwar hauptsächlich die jüngeren Altersstufen, in denen der ästhetische Sinn noch lebendiger ist; aus wirtschaftlichen Gründen sind auch die bejahrteren Leute wieder, da sie mehr Muße haben, viel sitzen und sich im Hause beschäftigen, volkskünstlerisch mehr tätig als die rüstigen Männer und Weiber, auf denen die Hauptlast der wirtschaftlichen Arbeit ruht. Die gemeinsame Arbeit der Mädchen in den Spinnstuben, das Zusammenarbeiten der Freundinnen, wenn es gilt, einer Braut ihre Ausstattung an Stickereien besorgen zu helfen — was unter der Form der »Bittarbeit« bei Hannaken und Slowaken üblich war — die Spezialisierung der Stickereikünste bei den Huzulinnen, wo dorfweise zwei bis drei besonders geschickte Arbeiterinnen die prächtig gestickten Hemdeinsätze auf Bestellung zu arbeiten pflegen; in der männlichen Sphäre die Hirtenkunst, die geradezu als ein besonderer Zweig der Volkskunst gelten kann[2]): es sind dies alles typische Züge im Betriebe der primären Volkskunst, welche auf ihre Eigenart bestimmenden Einfluß nehmen.

Wir haben gesehen, daß auch die hausindustriellen Erzeugnisse, welche nicht mehr für den eigenen Bedarf, sondern für den Tausch oder Verkauf, und zwar auf dem Wege einer sehr weit vorgeschrittenen Arbeitsteilung, in Masse hergestellt werden, zum Teil volkskünstlerischen Rang und Wert beanspruchen dürfen. Wir haben hier eine interessante und altertümliche Übergangsform zur handwerksmäßigen Arbeit vor uns, die überall doch wieder eine ganz eigentümliche Entwicklung durchlaufen hat. Künstlerischen Charakter haben ganz wenige Zweige der Hausindustrie in Europa, und es sind hauptsächlich die Spitzenindustrien, die in den Händen der Weiber, aber auch teilweise der Männer liegen, sowie einige holzverarbeitende Hausindustrien, welche mit der Bilderschnitzerei alte Zusammenhänge besitzen; in wirtschaftlich zurückgebliebenen Gegenden (z. B. in Ungarn) kommt sporadisch auch hausindustriell betriebene Töpferei vor, die mitunter von einem volkskünstlerichen Hauche geadelt erscheint. Auf die ungünstigsten Plätze zurückgedrängt, noch unkundig des Wertes der Zeit und der menschlichen Arbeitskraft, sind diese Hausindustrien meist die armselige Kunst armer Waldbauern und Keuschler, geübt in den schlimmsten Zeiten des Jahres und für kärglichen Lohn. Wenn ein schwacher Strahl von wirklicher Kunstempfindung einmal in diese von immerwährender Notdurft bedrängte Arbeitswelt fällt, so gibt es wohl vorübergehend und vereinzelt fröhliche Produktion und besseren Verdienst; aber bald zieht die kahle Armut das künstlerisch aufstrebende Produkt wiederum herab auf das Niveau der nüchternsten, sparsamsten Praxis. Von den holzverarbeitenden Hausindustrien Österreichs, die noch vor wenigen Jahrzehnten

---

[1]) Genau denselben psychologischen Grund macht ein genauer Kenner für den Verfall der originalen Arbeit auch bei Naturvölkern verantwortlich. Vgl. Eylmann, Die Eingeborenen der Kolonie Südaustraliens. S. 456, Anm.

[2]) Hirtenkunst, von Konrad Hörmann. Zeitschrift des Vereines für Volkskunst. München 1903, S. 95 ff. und 103 ff.

enge Beziehungen zur Kunst hatten, sind in den letzten Jahrzehnten unter dem eisernen Drucke der wirtschaftlichen Verhältnisse gerade die von einem letzten Hauche naturalistischen Künstlertums geadelten Zweige völlig verdorrt und abgestorben, während sich die seelenlose, nur dem praktischen Bedürfnisse dienende Produktion mitunter noch recht stattlich erhalten konnte. In ihren Ursprungsformen reine Volkskunst, sind alle diese hausindustriellen Erzeugnisse durch die endlose Wiederholung der Modelle, durch die sehr weitgetriebene, rein mechanische Arbeitsteilung, an der selbst die kleinen Kinder des Hauses und sogar geistig minderwertige Individuen (wie in Außergefild) beteiligt sind, durch weitest getriebene Materialersparnis mit stets sinkender Tendenz der Qualität künstlerisch charakterisiert: es ist das glänzendste Zeugnis von der durchschlagenden Kraft urwüchsiger Volksarbeit, daß selbst diesen Massenerzeugnissen meist ein unvergleichlicher naiver Reiz, der sie von der Fabriksdutzendware grundsätzlich scheidet, unverlierbar innewohnt. Die gemütvolle Beseeltheit, dieser beste Teil jeder echten Volksarbeit, hat sich auch in der endlosen Vervielfältigung des urwüchsigen Modells nicht gänzlich verloren.

In verschiedenen Zeitpunkten — je nach Ort und Verhältnissen — wird die reine primäre Volkskunst von der Handwerkskunst abgelöst, ohne daß aber mit dem Eintritt des Handwerkers anstatt des Bauers die Volkskunst ganz abgetan wäre.[1]) Der Handwerker ist zumeist bodenständiges Ortskind, hat den heimatlichen Geschmack in sich aufgenommen und in früher Jugend im Sinne desselben gearbeitet. Wie es auf dem Lande üblich, betreibt er auch eine kleine Landwirtschaft, lebt und leidet mit den Ortsgenossen, kurz, er hat soviel mit dem Bauer gemein, daß er als getreuer Interpret von dessen Geschmack gelten kann. Wenn wir den Anteil der handwerksmäßigen Arbeit in dem weiten Gebiete der Volkskunst festzustellen versuchen, so werden wir in den verschiedenen Zweigen derselben überall ein sehr verschiedenes Hervortreten der handwerksmäßigen Preis- oder Kundenarbeit beobachten, abgesehen davon, daß je nach der wirtschaftlichen und kulturellen Rückständigkeit eines Gebietes die Rolle des Handwerks naturgemäß noch geringere Entwicklung zeigt. In den textilen Künsten ist es die Kunstweberei, welche am frühesten und regelmäßigsten zum handwerksmäßigen Betrieb gelangt; auch die Wirkarbeit, die Anfertigung von Teppichen, Decken, Taschen, Gurten usw., hat sich in den verschiedensten Volksgebieten Europas wie des Orients vielfach und früh zum Kunsthandwerk erhoben, ohne indessen als Volksarbeit aufzuhören, wie die stattlichen Überreste dieser schönen Volkskunstzweige in Norwegen, Rußland, bei den Ruthenen und Rumänen wie bei den Südslawen dartun.[2]) Bei den Stickereien werden wir vielfach, wie in dem betreffenden Abschnitt für österreichische Verhältnisse gezeigt werden soll, die Neigung hervortreten sehen, daß sich auch diese Arbeit gern berufsmäßig spezialisiert und daß überall in den Dörfern einzelne geschicktere Arbeiterinnen gern für den Bedarf der Dorfinsassinnen an besseren Arbeiten völlig handwerksmäßig aufkommen. Die Hafnerarbeiten, in Anfertigung der Ofenkacheln, der bemalten Majoliken und des buntglasierten Hafnergeschirres von mancherlei Art, sind in Europa fast überall schon seit längster Zeit dem berufsmäßigen Handwerk überantwortet[3]); nur sporadisch wird auch die Hafnerei noch hausindustriell betrieben, wie in gewissen Gegenden Ungarns, in Galizien und der Bukowina. Das gleiche gilt von den Glasarbeiten jeder Art, die

---

[1]) Vergleiche die Ausführungen Ant. Dachlers in dem Werke: Das Bauernhaus in Österreich-Ungarn. S. 185 ff.

[2]) A. Riegl, Altorientalische Teppiche. S. 24 ff.

[3]) M. Heyne, Das altdeutsche Handwerk. S. 46.

nur gewerbsmäßige Erzeugung darstellen. Bezüglich der Holzarbeiten läßt sich eine gleichmäßige Beteiligung des Hauswerks wie des Handwerks feststellen; der Hausrat des Bauernhauses, ursprünglich wie sonst die Holzarbeiten Hauswerk, ist im Norden und Westen Europas schon lange handwerksmäßige Erzeugung [1]), während im Südosten, unter den Rumänen usw., das Hauswerk auch auf diesem Gebiete vielfach noch vorherrscht.[2]) Die holzverarbeitenden Hausindustrien, welche entwicklungsgeschichtlich in der Mitte zwischen diesen beiden Produktionsstufen stehen, sind unter allen Hausindustriezweigen am dauerndsten und umfangreichsten erhalten geblieben. Die volkskünstlerischen Metallarbeiten endlich sind, wie schon die altertümliche Stellung des Schmiedes bei allen Völkern beweist[3]), der Hausarbeit völlig fremd und fast ausschließlich dem Handwerk überantwortet.

Es geht nun aber aus der Betrachtung aller dieser handwerksmäßigen Produkte wie aus ihrer Vergleichung mit den Erzeugnissen der primären Volkskunst fast überall deutlichst hervor, daß sie mit diesen letzteren sowohl in Hinsicht ihres künstlerischen und gemütlichen Gehaltes wie nach ihrer formalen Seite übereinstimmen und zusammengehören. Hier wie dort steht die Abhängigkeit in formaler Hinsicht von der höheren, weltläufigen Kunst in vieler Beziehung fest. Der Ornamentenschatz, der Formenkreis, die Technik sind meist nichts als ältere, zäher bewahrte, wahllos durcheinandergemischte, vereinfachte und verrohte, oft auch mißverstandene Formen, Ornamente und Techniken, wie sie als uraltes, aus tausend Kulturquellen zusammengeströmtes, weltläufiges Kunsterbe von Generation zu Generation weitergegeben werden, von der Folge der Zeitepochen charakteristisch umgestaltet, bereichert oder auch dezimiert, je nach dem Kulturgang von Land und Gegend. Aber diese Anwendung und Aneignung des irgendwie überkommenen allgemeinen Kunststoffes durch die jeweilige Volkskunst erfolgt in einer so unbedenklich naiven, einheitlichen und lebensangepaßten Art, die Einstreuung der eigenen Einfälle und Beziehungszeichen in die übernommenen Ausdrucksmittel geschieht in einer so vollkommen natürlichen Weise, daß der Eindruck des solchermaßen zustandegekommenen bescheidenen Kunstwerkes ein überaus erfreulicher ist. Es zeigt seinen inneren Werdegang in naivster Aufrichtigkeit.

Wie bei allen altertümlichen Werken ist der Begriff der künstlerischen Originalität daher auch bei den volkskünstlerischen Arbeiten völlig auszuschalten oder anders zu fassen. Die ursprüngliche Vorlage wird von selbst durch fortgesetzte Wiederholung unwillkürlich variiert, jedes Ornament, jede Form gerät durch das ungeschulte Auge, durch die ungeübte Hand, das primitive und mangelhafte Werkzeug ins Beiläufige — Zutaten individueller Art und Laune kombinieren sich damit — womit eben der Eindruck der Schablone aufs gründlichste vermieden bleibt. Die in der höheren Kunst einem bestimmten Zeitstil angehörigen Formen sind in der Volkskunst sozusagen zeitlos geworden und haben hier alle ihre Ausläufer neben- und miteinander. Namentlich ist die Frauenarbeit in dieser Beziehung viel konservativer und rückständiger als die von Männern geschaffene Kunst: das weibliche Kunstschaffen, wiewohl zum Teil durch die Mode gestachelt und in Einzelheiten kurzlebiger, ist doch, im ganzen betrachtet, von dem regelmäßigen Fluß des Stilwandels weniger berührt als die Arbeiten der männlichen Volkskunstzweige — erklärlich genug, denn selbst in den untersten Volksschichten ist die Berührung der

[1]) Das Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe. 1902. Holzarbeiten. S. 206 f.
[2]) E. Weslowski, Die Möbel des rumänischen Bauernhauses. Z. f. ö. V. XII, S. 55 ff.
[3]) Rich. Andree, Ethnographische Parallelen und Vergleiche. I, S. 153 ff.

Männer mit den weltläufigen Dingen eine häufigere und innigere als bei den Weibern, die im ganzen doch weniger beweglich leben als jene.

Die voranstehenden Ausführungen dürften es somit rechtfertigen, wenn auch das volksmäßige handwerkliche Schaffen als Volkskunst angesehen wird.

Allerdings bestehen volkskünstlerisch gewisse, nicht schwer in jedem einzelnen Fall erkenntliche Unterschiede zwischen Hauswerks- und Handwerksarbeiten. Schon das bessere und differenziertere Werkzeug, das dem Handwerk meist zur Verfügung steht, bedingt verschiedene Grade der Exaktheit in der Ausführung. Die durch die häufige Wiederholung erlangte Routine tritt gegenüber der Hilflosigkeit echter Volksarbeit hier mehr oder minder deutlich zutage: die planmäßige, vorbedachte Anlage ist hier häufig erkennbar. Die Benützung von Vorlagen und sonstigen Hilfsmitteln, Vorzeichnungen, Schablonen, von Bildern, Kupferstichen usw. geschieht im Handwerk häufiger als bei dem naturwüchsigen Arbeiter, der sich seine Anregungen unter dem ihm bekannten Umkreis volkskünstlerischer Arbeiten und zumeist aus den ländlichen Kirchen holt, um sie dann »auswendig« aus freier Hand auszuarbeiten. Das ist ja z. B. das charakteristische Merkmal der Bauernstickereien, daß die Weiber und Mädchen, die in den Kirchen, in den Klosterschulen von den Klosterfrauen, auf mancherlei Kanälen aus den Musterbüchern ihnen überkommene Musterungen nun ohne Vorzeichnung und Plan, in möglichster Fülle und Gedrängtheit auf die Leinwand zu bringen suchen, mit primitivem, selbsterzeugtem Material, mit selbstgesponnener, selbstgefärbter Wolle, fortwährend im kleinen variierend, ohne im ganzen zu erfinden. Hierin liegt denn auch die enge Begrenztheit aller Volkskunst begründet, die den ohnedies engen Kreis des bäuerlichen Lebens immer und fortwährend nur mit der gleichen althergebrachten Formensprache auszudrücken weiß.

Wir stehen damit, nachdem wir im obigen die formale Seite der Volkskunst erörtert haben, vor der Betrachtung und Würdigung derselben nach ihrem Inhalte. Alle Kunst ist Selbstdarstellung, Abspiegelung des Lebenskreises und der Naturumgebung des Künstlers. Davon macht auch die Volkskunst keine Ausnahme, wiewohl sie nach ihrem ganzen Charakter hauptsächlich »angewandte« Kunst, d. h. bloß künstlerisch verziertes Haus- und Brauchgerät ist, wie alle primitive Kunst. Mit dem praktischen Leben durchaus verwachsen, für seinen Nießbrauch bestimmt, vom Alltagsbedürfnis hervorgerufen und vom Zwecke stets beherrscht, sind die Erzeugnisse der Volkskunst vielleicht gerade deshalb ein so treuer Spiegel des Volkslebens, dessen geistiger Inhalt und Gemütsgrund überall unverhohlen zutage treten. Auf all diesen Schnitz- und Bildwerken, den Marterln und Tafeln, den Stickereien, den Krügen und Schüsseln, Modeln usw. finden wir bei unserem Volke neben dem reinen Ornamente auch die Darstellungen seines Lebens, seiner Arbeit: — ein stetig sich wiederholender, enger und doch für das eigene Interesse nie ausgeschöpfter Kreis. Die ganze Wirtschaft: das Herdentier, das Wild des Waldes, der Hund, Jäger und Jagdwerk, Haus und Hof, die Blumen des Gartens, die Postkutsche, sein Werkzeug und seine Hantierung führt sich das Volk neben seinen eigenen ewigen Typen ständig und unermüdlich vor, — Motive, die allerdings von den religiösen Reminiszenzen und Zeichen überall begleitet und fast in den Hintergrund gedrängt werden. Auch das Symbol[1]), der hergebrachte bildliche Ausdruck eines Gedankens, tritt im Inhalt der Volkskunst stark hervor und ersetzt vielfach die naturalistische Darstellung. Die verschlungenen Hände, das von Pfeilen durchbohrte Herz, die abgebrochene Kerze, Rose, Vergißmeinnicht usw. sind neben den religiösen Symbolen heidnischen und

[1]) Vgl. H. Schukowitz, Z. f. ö. V. II, S. 34 f. nebst Abb. 12 bis 34.

christlichen Ursprunges, zu denen der Mythus, die antike Tradition, der Physiologus und die christliche Kunst gleichmäßig beigesteuert haben, ganz unentbehrliche Elemente der Volkskunst. Am stärksten aber ist vielleicht die religiöse Quelle derselben geflossen. Man kann sagen, in überaus zahlreichen Fällen, vielleicht in ihrer Mehrzahl ist die religiöse Färbung der volkskünstlerischen Darstellungen überhaupt ihr einziger Existenzgrund.

Die Szenen aus dem Leben Jesu, insbesondere die Geburt, die Anbetung durch die hl. drei Könige, der Kreuzestod, die Auferstehung, die Monogramme Jesu und Mariä, die Szenen aus dem Leben Mariä bis zur Verklärung der Gottesmutter, altbiblische Überlieferungen, namentlich aus der Schöpfungsgeschichte, die Gestalten Samsons und der Judith, die Heiligen und Märtyrer mit allen ihren Attributen, das Reich des Todes und der Auferstehung mit ihren Symbolen: sie wiederholen sich endlos auf den Werken der Volkskunst und bezeugen den mächtigen Anteil, den die Tätigkeit der Kirche, der Geistlichen und Schulmeister oder wandelnden Bettelbrüder an solcher Vergeistigung der Bauernexistenz genommen hat. Wir können aber leicht unterhalb dieser Bilderschicht sozusagen vielfach die alte heidnische oder abergläubische Neigung der Bauernseele erkennen, welche mit all diesen religiösen Symbolen zunächst und im Geheimen eigentlich eine Weihung vor dem Walten der Unholden, vor Hexenwerk und Zauberspuk, Schutz vor dem bösen Blick und sonstiger Beschreiung beabsichtigt. Dergleichen Hintergedanken (oder Urgedanken) walten z. B. sicher bei den Zieraten an Haus und Hof, bei der Darstellung auf Bett und Kinderwiege, den Geräten der Viehhaltung, den Symbolen auf Butter- und Käsemodel, allen Ornamenten auf Sympathie- und Heilmitteln vor.[1]) Bei solchem fast übermäßigen Vorklingen des religiösen Tones wäre der Eindruck der Volkskunst im allgemeinen fast ein monotoner und allzuernster, wenn nicht Witz nnd Humor des Volkssinnes auf vielen seiner Gebrauchsdinge lebendig und treffend sprechen würden. Spottlust der Geschlechter gegeneinander, Verhöhnung der gemeinen menschlichen Schwächen, althergebrachte Satiren auf gewisse Berufe, wobei besonders der Schneider übel wegkommt, mischen manches witzige Salzkorn in den meist ernsten Geschmack dieser Arbeiten. Und wie das Leben unserer Bauern ganz durchtränkt ist von volkstümlicher Weisheit, spricht auch ein ererbter und erlebter Schatz von Lebenserfahrung und Welteinsicht aus allen Dingen, mit denen das Volk lebt. Je volkstümlicher das Dasein der ländlichen Bevölkerung noch verblieben ist, um so mehr wird jedes Stück seines Gebrauches zum erbaulichen Anlaß, einen Denk- und Sinnspruch daran zu knüpfen. Jahrhunderte haben daran gearbeitet, in solcher Weise die Dinge des Volkes zu weihen und zu beseelen. Mit seinem angestammten Spruch- und Reimtalent ist zuerst das Volk selbst der Schöpfer dieser wahrhaft lebendigen Dichtung, welche sich mit dem Leben so eng verbunden zeigt und in Spruchbändern, Inschriften usw. auf vielen Dingen des Volksbesitzes zu finden ist.[2]) Durch den Hausspruch redet das Haus zum vorübergehenden Wanderer; durch den Marterlspruch predigt der Tod; von Bildstöcken, Wegkreuzen und Kapellen herab mahnt frommer Sinn von der Zeitlichkeit hinweg der Ewigkeit zu gedenken. Vom weltlichen Treiben erzählen die Wirtshausschilder und Trinkstubenreime, und viele davon blicken auf eine lange Ahnenschaft zurück.[3]) Die Zunftverse berichten mit Humor von Arbeit und Beruf

[1]) Slowakische Knechte fürchten sich mit einer nicht bekreuzten Sense zu mähen. Z. f. ö. V. III, S. 35.

[2]) Anton Dressely, Grabinschriften, Sprüche, Hausinschrift, Wirtshausschilder usw. Salzburg 1898.

[3]) So hat R. Andree den »grünen Kranz« als Weintrinkerzeichen bis in die Antike hinauf verfolgt; siehe Globus, Bd. 1908.

der Menschen, während die hundert Sprüche auf dem mannigfachsten Hausgerät, meistens in Übereinstimmung und verdeutlicht durch die bildlichen Darstellungen, den täglichen Kreis der menschlichen Sorgen, Plage und Genuß sinnvoll erörtern. Da ist das Bett und die Uhr, der warme Ofen und die Tür, welche Anlaß geben zu Nachdenklichkeit. Das Weinfäßchen im Keller wie die Schüssel auf dem Tisch, der Löffel oder der Schlüssel, der Brunnen wie das Glas schmücken sich mit dem Spruchbande wie mit eingeschnittenen oder aufgemalten Aufschriften und nirgends scheut man sich, mitunter auch recht derb und grob zu werden. Der Rüpelton, wie ihn schon das Mittelalter vom Bauern kannte, schlägt nicht selten noch immer in ungebundener Kraft aus den volkskünstlerischen Werken mit ihren Bildern und Verschen hervor.

Diese inhaltliche Charakteristik gilt im allgemeinen wohl von jeder echten Volkskunst Europas, im besonderen aber von der deutschen, während die slawische und romanische volkskünstlerische Betätigung mit höherer Altertümlichkeit dem reinen Ornament und religiösen Symbol bei geringerer Gegenständlichkeit ihrer Darstellungen huldigt. Auch sie aber zeigen sich doch von den wesentlichen, oben aufgezeigten Zügen beherrscht, auch sie lassen abergläubische Ideen und religiöse Empfindungen, das Bedürfnis des Weihens und des Schutzes überall als das primäre Element volkskünstlerischen Schaffens erkennen, das bis zur symbolischen Farbenwahl herunter[1]), ja bis in technische Einzelheiten hinein, wie die apotropäische Bedeutung einzelner Sticharten, z. B. des Hexen- oder Kettenstiches, bei den Stickereien zeigt, in Erscheinung tritt.

Diese allgemeine Entstehungsgrundlage und der verwandte Inhalt der Volkskunst bedingen ihren über alle geographischen und ethnographischen Grenzen hinwegreichenden, sehr homogenen und einheitlichen Charakter. Die Volkskunst aller europäischen Völker weist — innerhalb gewisser Grenzen — ein innerlich verwandtes, dem geschulten Auge auf den ersten Blick erkenntliches Gepräge auf. Volk ist eben Volk, wenn es auch in verschiedenem Rock, sogar in aufgestutztem Nationalkleide steckt: denn Volk ist Altertum, Volk ist Einfalt und Beschränktheit, ist Tüchtigkeit und Natur allenthalben, wo man es aufgreifen mag, außer in der Nähe, gleichsam der Kontagiumsphäre der städtischen Weltkultur. Der Lebensgrund, aus dem diese Erzeugnisse bei allen Völkerschaften erwachsen, ist im Wesen und durch Geschichte und Verkehr überall der gleiche, und hauptsächlich in rein äußerlichen Dingen des Geschmackes, der Farbenwahl, in einigen formellen Überlieferungsreihen liegen, von der Sprache abgesehen, auf der urwüchsigen Unterschicht der Völker, die nationalen Unterschiede.

2. Die besonderen Züge der österreichischen Volkskunst.

Die charakteristischen Eigentümlichkeiten eines geographisch bestimmten und begrenzten Volkskunstgebietes hängen von einer doppelten Reihe von Faktoren ab. In erster Linie von den anthropogeographischen, durch die Wirtschaft sich äußernden Lebensbedingungen; in zweiter Reihe, aber nicht minder eng und vielseitig bestimmt, von den historischen Schicksalen und der geschichtlichen Umwelt.

[1]) Dr. M. Höfler, Die rote Farbe hält Dämonen ab; das rote Tuch am Kummet der Pferde, z. B. beim Leonhardsritt, ist ein dämonenabwehrendes Mittel der altgläubigen Rosselenker. Z. d. Ver. für Volksk. in Bayern. 1903, S. 118.

Die österreichischen Volksgebiete, wie sie in dem von Natur und Geschichte gefügten Rahmen der Monarchie zu einem Staatswesen zusammengefaßt erscheinen, sind durch Naturbestimmtheit und Kulturgeschichte mannigfaltig genug differenziert. Das deutsche Alpengebiet, in frühmittelalterlicher Zeit vom Westen her besiedelt, ist in seiner wirtschaftlichen Entwicklung vielfach von dem vorwaltenden Gebirgscharakter der Landschaft (in Tirol, Salzburg, dem südlichen Oberösterreich, Steiermark, Kärnten) abhängig; kulturell ist die deutsche Ostmark naturgemäß stets in engster Beziehung zur süddeutschen Kulturentwicklung gestanden, nicht ohne bedeutende Ansätze zu selbständiger Kräfteentfaltung. Der dem Meere zugekehrte Süden hat durch den Südcharakter der Landschaft wie durch die Nähe Italiens seine bestimmenden Einflüsse erfahren. Der Südosten auf der anderen Seite, dem Balkangebiete zugekehrt und ihm kulturell zugehörig, steht unter den geographischen und historischen Bedingungen der Balkankultur. Nördlich der Donau bilden die Sudetenländer im Westen, wiewohl geographisch ziemlich differenziert und von zwei verschiedenen Nationalitäten bewohnt, eine im ganzen zusammengehörige Gruppe, deren differente Bestandteile infolge der starken gegenseitigen Beeinflussung und der gemeinsamen Schicksale in der Unterschicht der Bevölkerung weniger hervortreten, als man glauben möchte. Endlich bildet die Karpathenwelt mit ihrer polnisch-ruthenischen Bevölkerung eine durch landschaftliche wie nationale Gegensätze mannigfach geteilte Gruppe von besonderer Selbständigkeit.

Zwei aus ältester europäischer Geschichtszeit heraufreichende große Kultursphären teilen sich in das österreichische Völkergebiet: die römische, mit dem Katholizismus einhergehende Kulturbeeinflussung lagerte sich über dem Westen; das byzantinische (osteuropäische), mit der Orthodoxie verbundene Kulturzentrum erstreckte seine Machtsphäre über den Osten und Südosten des Reiches. Mit diesem tiefreichenden Gegensatze ist zugleich eine bedeutende Zeitdifferenz in der Kulturentwicklung beider Gebiete verknüpft: der ganze Westen Österreichs bis zum Karpathenbogen nördlich und den dinarischen Alpen im Süden ist wirtschaftlich-kulturell beiläufig um viele Jahrzehnte, ja in manchen Gebieten um Jahrhunderte dem Nordosten und Südosten voraus, wobei die Länder der ungarischen Krone durchaus an diesem Gegensatze teilnehmen.

Wenn trotzdem die Grundzüge der bäuerlichen Kultur in Wirtschaft und Hauswesen, in Technologie und Volkskunst usw. hier wie dort überraschende Gleichmäßigkeit aufweisen, so müssen wir dafür jene einflußreichen und umfassenden Faktoren verantwortlich machen, welche die Uniformität der europäischen Kultur geschaffen haben. Es sind dies: 1. Die gleiche oder verwandte Kulturerbschaft aus der arischen Vorzeit und Lebensgemeinschaft; 2. die römische (west- und oströmische) Kulturüberlagerung Europas in Verbindung mit der Einflußnahme des Orients; 3. das Christentum und die Kirche; 4. der europäische Völker- und Kulturverkehr, welcher von Westen nach Osten, von Süden nach Norden (und entgegengesetzt) unablässig Kulturwellen mannigfachster Art sich ausbreiten ließ.

Es sind nun aber durchaus die späten Endprodukte dieser vielhundertjährigen komplizierten Kulturmischungen und Kulturprozesse, die wir in der Volkskunst der österreichischen Völker zu Gesicht bekommen. Die Volkskunst als solche ist ja kaum über die Renaissance hinaus zu verfolgen; erst zu diesem Zeitpunkte schlägt sie — von der höfischen und bürgerlichen Kunst sich loslösend — eine Sonderentwicklung ein; vor dieser Epoche liegende volkskünstlerische Dokumente sind uns nicht erhalten, weil sie mit der übrigen Kunstproduktion eigentlich zusammenfallen. Im Osten, und zwar nördlich wie südlich, tritt uns die Volkskunst noch als viel spätere Erscheinung

entgegen, ihre Loslösung von der aus frühgeschichtlicher Zeit heraufreichenden allgemeinen Kunstentwicklung ist hier kaum erst noch erfolgt.

Im Westen beginnen ihre Äußerungen deutlicher erst nach dem Dreißigjährigen Krieg, der im deutschen und dem angrenzenden westslawischen Gebiet eine so verhängnisvolle Rolle gespielt hat, auf allen Gebieten hervorzutreten, um sich, speziell in Westösterreich, in der zweiten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts zu ihrem Gipfelpunkte zu erheben. Es war gewiß der Einfluß der Theresianischen Zeit und der Regierung Kaiser Josefs II. — der Spätblütezeit des Rokoko in unserem Reich — daß um 1750, einige Jahrzehnte vor und nachher, die meisten der Datierungen liegen, welche wir auf unseren volkskünstlerisch bedeutendsten Werken ablesen. Barocke und Rokoko in bäuerlicher Auffassung und Zurichtung sind am meisten in unserer Volkskunst abgespiegelt — sie haben hier noch lange nachgewirkt, als der Wandel des allgemeinen Kunststiles längst über sie zur Tagesordnung gegangen war. Nach Überwindung der bewegten Napoleonischen Kriegszeiten stellt sich, bis in die Mitte des XIX. Jahrhunderts nachlebend, noch eine letzte bescheidene Nachblüte unserer volkskünstlerischen Produktion ein, bis ihr der Umsturz aller Verhältnisse seither, die gründliche Änderung in den agrarischen Verhältnissen, die entstehende Industrie, die mit dem Verfall der gewerblichen Zünfte einhergeht, die Neuschule, die allgemeine Wehrpflicht und endlich der mit dem Eisenbahnwesen kolossal gesteigerte Verkehr ein gründliches Ende bereitet haben.

Auf die Volkskunst Österreichs ist ringsum von den angrenzenden Kulturgebieten durch mehrere Jahrhunderte fortgesetzt eingewirkt worden. Unter diesen von außen kommenden Einflüssen ist zunächst der süddeutsche, über Augsburg und Nürnberg eindringende seit der Renaissance auffallend stark hervorgetreten. Das bayrisch-fränkische Wesen, wie es früher schon an der Kolonisation Deutsch-Österreichs den stärksten Anteil hatte, hat auch viel später noch geistig und künstlerisch fortwährende kulturelle Nachschübe nach Österreich entsendet. So weit das Handwerk an der volkskünstlerischen Produktion beteiligt war, in den Hafnerarbeiten, in den Zierformen am Hause, in der Bildschnitzerei, in manchen textilen Zweigen haben fortdauernd die engsten Beziehungen zu Südwestdeutschland bestanden. Vielseitige Bereicherung und nachhaltige Impulse mannigfachster Art sind auch von Oberitalien ausgegangen und haben ihren Weg über Krain, Kärnten und Tirol weit nord- und ostwärts bis nach Böhmen und sogar Mähren gefunden. Istrien und Dalmatien stehen ja überhaupt durch Jahrhunderte unter dem beherrschenden Einfluß Venedigs.

Deutschböhmen, wie es überhaupt nur als auf österreichischem Boden vorgeschobene Glieder der angrenzenden deutschen Bevölkerungen anzusehen ist, hat von Bayern, Sachsen und Schlesien vorwaltende volkskünstlerische Beeinflussung erfahren. Auch bei der tschechoslawischen Volkskultur und Volkskunst zeigt sich, abgesehen von der deutschnachbarlichen Durchdringung[1]), Zusammenhang mit den Lausitzer Sorben und Wenden in Böhmen, mit der ungarischen Slowakei und Oberungarn überhaupt in Mähren. Orientalische, speziell türkische Einwirkungen treten im südlichen Dalmatien in den Vordergrund; im Norden und Nordosten wissen wir nicht minder von starken osteuropäischen und orientalischen Einflüssen, deren Niederschlag in manchen Zügen der dortselbst entwickelten Volkskunst noch ganz deutlich nachzuweisen ist. Gehen doch zum Beispiel in den Stickereien, den Wirkarbeiten,

[1]) Auch umgekehrt haben die Tschechen die deutsche Art und Kunst in den Sudetenländern mehrfach beeinflußt, siehe A. Hauffen, Deutschböhmische Volkskunde, und Dr. J. Fr. v. Helfert, Zeitschrift für österreichische Volkskunde. II, S. 3.

der Teppichkunst usw. ununterbrochene Zusammenhänge von den volkskünstlerischen Arbeiten Dalmatiens und Ostgaliziens (Bukowina) nach Süd- und Großrußland, zu den Tscheremissen, Mordwinen einerseits und den neugriechischen Inseln anderseits hinüber, Zusammenhänge, die sich nordwärts noch weiter bis ins finnische Volksgebiet verfolgen lassen, wie das reiche Museumsmaterial in der ethnographischen Abteilung des Ungarischen Nationalmuseums zu Budapest lehrt.

Im Zusammenhange damit mag auch gleich die Tatsache festgestellt werden, daß ganze Klassen volkskünstlerischer Arbeiten, die in Österreich regelmäßige Verbreitung hatten, von gewissen politisch als Ausland zu bezeichnenden näheren und ferneren Grenzgebieten erzeugt worden sind. Da dieselben auf österreichischem Boden unter der heimischen Bevölkerung seit längster Zeit Bürgerrecht erlangt haben, sind sie wohl in einem gewissen Sinne zur österreichischen Volkskunst zu stellen. Denn der Geschmack, die Ideenverbindungen, mannigfaltige Sitte des Volkes, unter dem diese beliebten Exportartikel Eingang fanden, haben mitgearbeitet an ihrer Gestaltung, Dekoration und deren konservativem Beharren. Solcher Art sind die in Krain, im Küstenland, wie in Welschtirol verbreitet gewesenen volkstümlichen Majoliken jeder Art, die sämtlich aus Oberitalien, zumal aus Pesaro bei Ancona und Pordenone im Venezianischen stammen; desgleichen die sächsischen, grün dekorierten Schüsseln und Teller, die im nordwestlichen und nördlichen Böhmen verbreitet waren und sämtlich in Meißen erzeugt sind, ebenso auch die sogenannten Bautzener Krüge und die Bunzlauer Ware. Ein weiteres auffälliges Beispiel geben die an der mährisch-ungarischen Grenze seit dem XVII. Jahrhundert erzeugten »Habaner« Keramiken, über deren Herkunft im folgenden Aufschluß gegeben werden soll und die sich weit westwärts verbreitet haben. Auf einem anderen volkskünstlerischen Gebiete sind die Berchtesgadener Waren in diesem Zusammenhange zu nennen, die ja allerdings wegen des Umstandes, daß das Berchtesgadener Ländchen bis Ende des XVIII. Jahrhunderts mit Salzburg vereinigt gewesen ist, auch im historisch-geographischen Sinne als österreichisch gelten dürfen. Die Oberammergauer Hinterglasmalereien, die im Wege des Hausierhandels bis weit in die österreichischen Alpenländer vertrieben worden sind, die böhmerwäldlerischen »Brisil-Gläser« und manches andere, die aus dem bayrischen Wald stammen, möchten hier vielleicht noch anzuführen sein. Der umgekehrte Fall, daß Österreich mit seiner Volkskunst auch die Grenzländer versorgt, ist natürlich auch mehrfach gegeben: wo die politischen Grenzen nicht mit den ethnographischen Scheidungslinien zusammenfallen, ist ein solches Hin- und Herüber wie ökonomisch und merkantil, so auch geistig und künstlerisch eine fast selbstverständliche Erscheinung.

Da die nachstehenden Ausführungen über die einzelnen Volkskunstzweige Österreichs wegen der notgedrungenen Grundanlage des Werkes und um die vergleichende Betrachtung der verwandten und kulturhistorisch miteinander zusammenhängenden Erscheinungen durchführen zu können, dem technologischen Leitfaden folgen, wird es erwünscht sein, vorerst, wenn auch nur in gedrängter Kürze, eine Übersicht über die gesamte volkskünstlerische Entwicklung und den volkskünstlerischen Besitz der einzelnen, oben unterschiedenen österreichischen Volksgebiete zu geben. Es ist durchaus nicht gleichgültig und zufällig, aus welchen Elementen sich jeder solche volkskünstlerische Besitz zusammensetzt, wie stark die einzelnen Volkskunstzweige dabei hervortreten oder auch in den Hintergrund treten. Manche Produktionsarten sind in diesen einzelnen Gebieten zurückgeblieben bei rascherer Blüte anderer Kunstzweige. Eine Erscheinung erläutert hier zugleich die andere, denn die künstlerische

Veranlagung eines Volksstammes ist eine durchaus einheitliche und wird nur durch die Verschiedenheit der wirtschaftlichen und technologischen Lebensgrundlagen in verschiedene Bahnen und zu mannigfacher Betätigung gedrängt.

Diese Skizze der Volkskunstkreise in Österreich[1]) vermag sich aus vielen Gründen, die zum größten Teil schon voranstehend erörtert worden sind, nicht ganz streng an die politische Einteilung Österreichs nach seinen Königreichen und Ländern zu halten; die Kronlandsgrenzen sind, wie man weiß, durchaus nicht immer Kultur- und Volksgrenzen, wiewohl sich oft wieder überraschende Spuren ihres Einflusses im Volksleben finden.

Die Volkskunst ist das Kind unentwickelter wirtschaftlicher Verhältnisse und altertümlicher ungebrochener Traditionen im Volke. Diese beiden Voraussetzungen sind in den österreichischen Alpenländern, zumal den fortgeschrittensten Kronländern, Nieder- und Oberösterreich und der Steiermark, seit längster Zeit nicht mehr gegeben und nur ganz lokal hat sich hier dieser oder jener Überrest einstigen volksmäßigen Hausfleißbetriebes von künstlerischem Charakter erhalten können. Allerdings, in vergangenen Epochen, bis zur Mitte des XIX. Jahrhunderts fortdauernd, hat hier die Volkskunst eine vielseitige, teilweise sogar glänzende Blüte durchlebt, die nur von der verwandten Entwicklung in gewissen Gauen Salzburgs und namentlich Tirols noch übertroffen wird.

Niederösterreich zunächst bildete, wiewohl es seit jeher zu einem beträchtlichen Teil unter dem beherrschenden Einflusse Wiens stand, in bezug auf seine volksmäßige Hauskultur und in volkskünstlerischer Beziehung mit den angrenzenden Ländern seit jeher eine einheitliche Provinz; nur ist hierzulande die Verarmung an eigenartigem, angestammtem Besitz längst eine erschreckend große geworden, und wie die alte Tracht, ist dem niederösterreichischen Bauer auch die altertümliche Wohnweise, sein naturwüchsiger Hausrat und worin sich sonst der Volkssinn ein Zeugnis schaffen mochte, völlig abhanden gekommen. Von Zierformen am ländlichen Wohnhause ist in Niederösterreich bis auf wenige Auszierungen mit buntem Kratzputz (Sgraffito), die zumeist von wandernden Italienern besorgt wurden und mit dem XVIII. Jahrhundert aufhören, so gut wie nichts vorhanden. Unscheinbare Heiligenbilder in Freskomalerei an der verputzten Außenmauer sind nichts Seltenes. Die bemalten Möbel kamen wie sonst in den Alpen vor. Hirtenkunst wie in Salzburg oder Tirol ist mit Ausnahme des Ötschergebietes nie zu irgendwelcher bedeutenderen Entwicklung gelangt. Die Hafnerarbeiten, am Ostrande Niederösterreichs, in Mannersdorf, Stampfen, dann im Steinfelde, wie in Leobersdorf, Wiener-Neustadt, Neunkirchen, Brunn a. St., Krems, in Haag zu einiger künstlerischer Blüte gekommen, haben gegen den künstlerischen Reichtum Oberösterreichs auf diesem Gebiete nicht zu konkurrieren vermocht; an volkstümlichen Textilien weist zwar eine Sammlung wie die bekannte des Notars Dr. E. Frischauf im Krahuletz-Museum zu Eggenburg aus Niederösterreich eine ganz reiche Fülle von Stickereien für häusliche und kirchliche Zwecke auf, doch ist ihre Stelle mehr im bürgerlichen als im bäuerlichen Haushalte gewesen.

Auf den relativ hohen Stand der niederösterreichischen Volksschmiedekunst im XVII. und XVIII. Jahrhundert weisen allein die zahlreichen Grabkreuze und Grabschilder, die sich in Sammlungen und örtlich noch auf Dorffriedhöfen finden, abgesehen

---

[1]) Ein geringer Teil der nachstehenden Ausführungen ist in kürzerer Form bereits als Einführung zu dem vom Verfasser hergestellten Katalog der Ausstellung österreichischer Volkskunst, 1905/06, S. 1—6, 15—26, 109—119 erschienen.

von dem Beleuchtungs- und Herdgerät aus Eisen, das im Alpengebiete Niederösterreichs ebenfalls zu recht ansprechenden Formen gediehen war.

Reicher an künstlerischem Volksgut ist Oberösterreich, namentlich in seinem zum Salzkammergut gehörigen Teil, wo die Gebirgslandschaft wie anderwärts die angestammte Eigenart erhalten geholfen hat. Das reiche Innviertel und das rauhe Mühlviertel sind typenärmer. Die Holzschnitzkunst und die bäuerliche Töpferkunst bilden da wohl die wichtigsten Zweige. Das bemalte Bauernmobiliar herrscht überall. In der Viehtau bei Gmunden, nebenher in Ebensee, Hallstatt, Aussee, Goisern, Gosau sind die vorzugsweise holzverarbeitenden Bevölkerungen Oberösterreichs zu finden. Sowohl Bildschnitzerei (im besonderen auch Krippenindustrie) als Kinderspielzeug-, Löffel- oder Schachtelindustrie blühten hier neben dem auf die Anfertigung mannigfaltigster Holzschnitzwerke gerichteten Hausfleiße. Auch die Bildmalerei auf Glas, die für den billigen frommen Schmuck der Bauernstube arbeitet, dauert in mehreren Orten bis auf den heutigen Tag fort. Und wie in der Holzbearbeitung, so tritt auch auf anderem technologischen Gebiete die eigenartige Handgeschicklichkeit der Bergbewohner auf oberösterreichischem Boden hervor. Sie haben manche Fertigkeiten in sich aufbewahrt und gesteigert, die dem Flachländer längst abhanden gekommen sind; dem bieten sich eben bessere Quellen des Erwerbes, der regere Verkehr erspart ihm das eigene mühsame Handwerk. So ist die früher im Mühlviertel weitverbreitete und blühende Hausweberei noch heute in einigen bemerkenswerten Überresten erhalten geblieben, — hauptsächlich als Arbeit in den Wintermonaten, wo die Landwirtschaft ruht; so ist die Stickkunst der Mädchen und Weiber, welche sich im Ausnähen und Aussticken der Almtücher, Korbtücher, Altarbehänge und der Verstüchlein für die Burschen, aber auch der Taufwindeln, Brautleinen, übte, hauptsächlich mit rotem Garn in den einfachsten Stucharten (Kreuz-, Zopf-, Stilstich), noch immer tätig, namentlich in der Ischler und Ausseer Gegend. Am stärksten tritt volkskünstlerisch in Oberösterreich die Töpferkunst hervor. Sowohl in Bauernmajolika, die in Wels, Linz, Vöklabruck und namentlich im Salzkammergut mit Gmunden als Zentrum blüht, in Steinzeug (Frankenburg) wie in den färbigen, zum Teil bemalten Glasurwaren, in der Kachelkunst wie in den keramischen Plastiken offenbarte sich hier seit dem XVI. Jahrhundert ein überraschender Reichtum wirklich interessanter und eigenartiger Produktion, die zu den stolzesten Besitztiteln österreichischer Volkskunst überhaupt zählt. Endlich hat sich diese kunstbegabte Bevölkerung, namentlich in der Umgebung von Steyr, auch in den Arbeiten der Schmiedekunst hervorgetan, ohne freilich den überquellenden Reichtum der Steiermark auf diesem künstlerischen Produktionsfelde zu erreichen.

Das Herzogtum Salzburg einerseits und die Steiermark anderseits schließen sich volkskünstlerisch eng an Oberösterreich an, wiewohl das letztere Kronland weiterhin vielfach auch eine selbständige Stellung behauptet. Salzburg zunächst mit seinen altertümlichen Gaulandschaften, dem flachen, fruchtbaren Pongau, dem herrlichen Pinzgau und dem rauhen Lungau, hat bis auf den heutigen Tag viel altertümliche Arbeit und Kunst bewahrt. In erster Reihe stand auch hier das Holz als dasjenige Material, mit welchem sich die geschickte Hand der Salzburger Älpler am liebsten befaßte; im Pinzgau und im Lungau sind Kasten und Kästchen, Truhe und Bett und so fast jedes Stück des Hausrates durch Schnitzwerke oder Bemalung in ein künstlerisches Bereich gebracht, in welches auch die Spruchweisheit des Volkes oft mit viel Sinn und Humor hineinspricht — stilistisch ist dabei der Pinzgau vom Lungau charakteristisch verschieden. Hausindustriellen Charakter hat aber diese volkstümliche Schnitzerei, welche im Dienste der Kirche zumal viel Bemerkenswertes zutage gefördert

hat, bloß in Hallein und im Berchtesgadener Ländchen angenommen, wo dieselbe bereits im XII. Jahrhundert erwähnt wird und bis auf den heutigen Tag, dank dem richtigen kaufmännischen Vertrieb, der dieser berühmten Volkskunst hier zu Hilfe kam, in Blüte steht.

Echt volkstümliches Schaffen — teilweise in den Formen hausindustriellen Betriebes, teils aber auch schon zu gewerblicher Produktion fortgeschritten — bewährte sich in Salzburg auch mit der Kunst feinerer und geschmackvoller Töpferei. Volkstümliche Majolika ist hier seit dem XVII. Jahrhundert bis in die ersten Jahrzehnte des XIX. Jahrhunderts in bemerkenswerter Weise tätig, ohne indessen völlig den Vergleich mit den gleichzeitigen Erzeugnissen Oberösterreichs zu bestehen.

Nicht minder ein Stück echt volkstümlichen Arbeitens — aber eben auch nur ein Stück — ist die Erzeugung des Salzburger Silberfiligrans, das in Hallein und Salzburg seine Ursprungsorte hat und in der ersten Hälfte des XIX. Jahrhunderts durch Jakob Reitsamer begründet wird. Während früher Flor- und Hutschnallen, Haarnadeln und Rosenkränze u. dgl. hauptsächlich aus Schwäbisch-Gmünd bezogen und noch häufiger ins Land geschmuggelt wurden, deckte jetzt die eigene Produktion nicht nur diese bescheidenen Luxusbedürfnisse von Bürger und Bauer, sondern es entwickelte sich auch ein beträchtlicher Export, namentlich nach Wallfahrtsorten (Mariazell). Auf dem Gebiete der Textilkunde begegnet uns außer den den oberösterreichischen Arbeiten verwandten Rotstickereien, den weiß ausgestickten und auch mit Seiden- und Goldstickerei verzierten Busentüchlein eine Reihe altertümlicher Betriebe mit merkwürdig veralteten Techniken; so war die Teppicherzeugung im Lungau an mehreren Orten in Übung, deren Erzeugnis: gewirkte, buntfärbige Decken, bei Taufen und Aufbahrung Verwendungen fand. Im Rauriser Tal wurden desgleichen dicke Decken, sogenannte »Golter« hausfleißmäßig erzeugt. Diese merkwürdige altertümliche Flecht- und Knüpftechnik hat sich bis in die Anfänge des XIX. Jahrhunderts erhalten. Zu den erloschenen Hausindustrien Salzburgs von volkskünstlerischem Charakter muß auch die Spitzenerzeugung im Salzburger Flachgau, in Mattsee und anderen Orten gerechnet werden, welche für die Bedürfnisse bescheidener Haushaltungen einfache, schmale Weißspitzen für Polsterüberzüge, Decken und Hemdbesätze arbeitete.

Ähnliche Verhältnisse wie Salzburg weist auch die Steiermark auf; sie ging wie dieses auf einigen Gebieten ganz eigene Wege. Die Holzschnitzerei zeigt ganz den alpenländischen Charakter, ist indessen nicht so mannigfaltig und üppig entwickelt wie in Salzburg oder Tirol. Hirtenkunst gab es in Obersteier, zumal in den Ennstaler Alpen. Das Bauernmobilar zeigt wuchtigere Formen, weniger lebhafte Bemalung, verwendet hierbei dagegen häufiger Flachschnitzerei als Oberösterreich. Die Töpferei stand vielfach in hausindustriellem Betrieb und hat im ganzen viel geringere volkskünstlerische Entwicklung erfahren als in Oberösterreich und Salzburg. Beachtung verdient die steirische Schwarzware mit eingeritzter Ornamentik (seit 1600) und eine bescheidene Fayencemalerei. Reich entwickelt ist die Leinenstickerei an Tischzeug, Handtüchern, Bettzeug — Frauenarbeiten hauptsächlich des XVII. und XVIII. Jahrhunderts. Der größte volkskünstlerische Stolz der Steiermark ist aber wohl ihr reiches künstliches Eisenwerk, von der Gotik bis zum Spätrokoko in gleicher Blüte lebendig und an besonderen, lokal entwickelten Zügen überquellend reich.

Während sonst in den deutschen Alpenländern Österreichs der alte volksmäßige Hausfleiß mit dem Schwinden der reinen Naturalwirtschaft fast völlig aufgehört hat, ist das Land Tirol, stets ausgezeichnet durch Sonderleben und Sondergeist, als echtes

Gebirgsland, dank der Unzugänglichkeit vieler seiner Hochtäler und Bergdörfer, noch immer reich an altem, schönem Volksgut und traditioneller Volkskunst, wenngleich sie auch hier schon wie ein alter Stamm durch den in ihm abgelagerten Saft fortvegetiert, statt triebkräftig und jugendfrisch zu blühen. Noch ist Tirol im gleichen am reichsten an hausindustrieller Produktion geblieben, wiewohl auch hier der Niedergang auf allen Gebieten unaufhaltsam scheint. Mit der rapid fortschreitenden Verkehrserschließung in Tirol, der stets sich steigernden Fremdenindustrie des Landes ist das Schicksal auch der angestammten Tiroler Volkskultur und Volkskunst besiegelt, und nur der wahrhaft unermeßliche ursprüngliche Reichtum des Landes an künstlerischem Volksgut vermag noch eine Zeitlang über diese rasch fortschreitende Verarmung hinwegzutäuschen.

Tirol ist noch immer ein Land der Volkstrachten; darin offenbart sich allein schon seine Ursprünglichkeit und sein am Alten zähe haftender Sinn. Für diese Trachten sorgt hier nun noch manche volkskünstlerische Arbeit. Die einst blühende Spitzenklöppelei, welche aus dem Hausfleiß der Mädchen und Frauen entsprungen ist, die für ihre Hemden (Kragen, »Goller« und Ärmel) sowie für die Bettwäsche und zu kirchlichen Zwecken (Altardecken, Kelchtücher, Balkentücher, Taufwindeln usw.) Spitzen benötigten, hat ihre frühere Verbreitung und ihre Beliebtheit wohl fast ganz eingebüßt. Hausindustriell begegnet sie uns bloß im Ahrntale (Luserna, Proveis, Malè, Predazzo). Prächtige Erzeugnisse der kunstfertigen weiblichen Hand hat Tirol auch in seinen Leinenstickereien mit rotem und weißem Garn und Seidennäharbeiten (Kelchtücher, Ornate) aufzuweisen.

Was den Schmuck betrifft, so tritt der metallische Schmuck in Tirol gegenüber der Rolle, welche er in der Salzburger und Oberösterreicher Tracht spielt, stark zurück. Dagegen sind die Haarnadeln, die sogenannten »Haarstecher« aus Bein oder Horn, auch Holz, die mit den feinsten Gravierungen (Szenen aus dem Jäger- und Almleben) verziert sind, namentlich im Eisack- und Pustertale sehr beliebt. Sie sind zumeist Alt-Sterzinger Hausindustrieprodukte (wurden aber auch in Brixen und Umgebung erzeugt) und enthalten einen wahren Schatz zierlichster Bildlichkeit und saftigen Volkshumors. Hierher zu stellen sind auch die in gleicher Art dekorierten Bein- und Hornlöffel (auch in Bestecken) sowie die verwandten Beinbeschläge von Messer und Gabel, endlich die beliebten, analog verzierten Schnupftabaksdosen aus Bein oder Horn, von gleicher Provenienz wie jene anderen Arbeiten, nicht zu vergessen die prächtigen Beinkämme mit herrlichster Durchbrucharbeit, die von färbigen Zinnfolien zu schönster Wirkung gebracht werden. Echter Tiroler Volksschmuck, ebenfalls zumeist in den Tälern um Bozen zu Hause, sind auch die sogenannten »Fürtuchklemmer«, messingene fibelähnliche Nadeln, mit Perlenstichwerk reizvoll verziert, wie sie, wiewohl viel seltener, auch noch in Steiermark und Krain zum Schließen der Weiberhemden benützt werden.

Tirols eigentlichste Kunst und Liebhaberei ist indessen die Holzschnitzerei, wie sie einem waldreichen Gebirgslande, das zahlreiche prächtige Schnitzhölzer besitzt (Ahorn, Buche, Eibe, Zirbel), entspricht. Von der Täfelung der Bauernstube mit dem fast obligaten reichen Zierat des Oberbodens, seinen Kränzen, Quadraten, Leisten, geschnitzten Durchzügen, bis zum letzten Gebrauchsdinge ist alles, was aus Holz gefertigt wurde, reicher, naivster und anmutigster Zier voll. Die Hirtenkunst stand hier in Blüte. Verschiedene Verzierungsarten kommen dabei in Anwendung. In gewissen Mittelpunkten der heimischen, überall verbreiteten Schnitzkunst ist es frühzeitig aus solchem Reichtum des Talentes und aus der dringenden Notdurft des Lebens heran zu holzverarbeitenden Hausindustrien gekommen, wovon bekanntlich

im Grödener-, Fassa- und Fleimsertal eine zahlreiche Bevölkerung winterüber ihr Dasein fristet. Die Mittelpunkte des Bildschnitzelns und der Spielwarenerzeugung sind neben einzelnen Gemeinden des Bezirkes Reutte in den Dörfern des Fassa- und Grödenertales und im Enneberg zu suchen. Nicht eigentliche Bauernarbeit, aber doch volksmäßige Produktion ist in Tirol auch die Schmiedearbeit, speziell in den Gemeinden des Eggentales, in der Umgebung von Sterzing und im Stubaital. Auch der Schlangenschmied von Wels ist eine solche volkskünstlerische Spezialität der Gegenwart. Ebenso ist die Sattlerkunst, wiewohl aus dem Bauernhause hervorgegangen, frühzeitig zu einem selbständigen Zweig der Volkskunst geworden, der in Tirol wie in Oberösterreich und Salzburg mit dem reichverzierten Zaumzeug für die Pferde, den Bauchringen usw. dankbare und einträgliche Aufgaben gestellt waren.

Die Hafnereikünste treten in Nordtirol mit der Kachelverfertigung und buntglasiertem Geschirr, dagegen mit Majoliken erst seit 1808 in Schwaz hervor; letztere beherrscht Südtirol und ist wahrscheinlich durchaus italienischer Import. Glasbläserei spielt eine sehr bescheidene Rolle.

In Vorarlberg hat sich wie in Tirol hauptsächlich die Holzschnitzerei als Volkskunst am breitesten entfaltet. Reich ist das Land an kunstvoll getäfelten Stuben des Bauernhauses: Schränke und Tische, letztere häufig mit Schieferplatten und mit Einlagen verziert, Truhen und Stühle zeigen kunstvolles Schnitzwerk oder seit der Mitte des XVIII. Jahrhunderts auch Bemalung. Für die Frauentracht wird viel künstlerisch arbeitender Hausfleiß der Mädchen und Weiber aufgeboten: die Stickereien und Bildwebereien derselben haben großes Interesse.

Die beiden Kronländer Kärnten und Krain bilden, wie sie ethnographisch und historisch vielfach zusammengehören, auch volkskünstlerisch eine zusammengehörige Provinz von einer gewissen Sonderstellung gegenüber der übrigen deutsch-österreichischen Alpenwelt. Dies Doppelgebiet ist gleicherweise von einer weitgehenden volkskünstlerischen Verarmung der Gegenwart betroffen; es war in der Vergangenheit von den gleichen starken Einflüssen aus dem Süden, von Italien her berührt. Verwandt sind die beiderseitigen Textilien, namentlich die Stickereien mit ihrer Verwendung mehrfärbiger Schafwolle; sehr ähnlich entwickelt sich die holzverarbeitende Industrie im kärntnerischen Rosental hier und im Gottscheerländchen, um Krainburg und Pölland, mit Herrgottschnitzerei, Marterl- und Bildstöcken und sonstiger volkskünstlerischer Entwicklung (Löffelindustrie) in Bleiburg und im Pöllander Tal. Die Spezialität der im echten Volksstil bemalten Bienenstirnbrettchen begegnet uns in Kärnten, wie besonders in Krain. Leinenweberei wird in beiden Gebieten seit alter Zeit geübt, mitunter mit volkskünstlerischer Entfaltung. Vor Kärnten (mit Ausnahme des unteren Rosentales) hat Krain dagegen die berühmte Spitzenerzeugung von Idria, sowie seine keramische Volksbeschäftigung voraus, die an zahlreichen Punkten des Landes in allerdings sehr bescheidener Entfaltung bleibt; die »Majolika« der krainerischen Weingegenden ist, wie gezeigt werden wird, durchaus von italienischer Abkunft. Eine volkskünstlerische Besonderheit beider Gebiete bildet die Pfeifenerzeugung, mit Perlmutterinkrustation und Metalleinlegearbeit verbunden; Ausläufer derselben erstreckten sich bis nach Nordsteiermark.[1]) Die bemalten Ostereier Krains sind in den Alpenländern die einzigen Vertreter dieser besonders unter den Slawen zu höherer Entwicklung gelangten altertümlichen Kunstübung.

Das Küstenland, Istrien und Dalmatien bilden, kulturell und volkskünstlerisch vielfach zusammengehörig, die südslawisch-romanische Gruppe der österreichischen

[1]) K. Lacher, Führer, S. 86.

Volkskunst, zu welcher — wenngleich geographisch getrennt — aus historischen und kulturgeschichtlichen Gründen teilweise auch die rumänische Volkskunst zu stellen ist. Das Küstenland allerdings bildet zunächst noch den Übergang zu Krain und nimmt mit den ganz spärlichen Überresten seiner volkskünstlerischen Betätigung vollkommen teil an der für dieses Gebiet festgestellten Volkskultur. Istrien und Dalmatien dagegen behaupten eine je weiter gegen Süden desto deutlicher hervortretende Sonderstellung, welche mit der Balkankultur starke Beziehungen aufweist. Entsprechend ihrer ethnographischen Gliederung, ihren historischen Schicksalen und Verkehrsbeziehungen haben sich hier slawische (slowenische, kroatische, serbische) und italienische, speziell venezianische Elemente in der intensivsten Weise gemischt, zu welchen sich im südlichen Dalmatien auch noch byzantinische und türkische Einflüsse gesellen. In Istrien ist außerdem in einem gewissen Gebiete nördlich des Monte Maggiore-Stockes noch rumänische Zumischung hinzugetreten.

Was zunächst Istrien betrifft, so haben sich künstlerisch bemerkenswerte Überreste alter Tracht, namentlich Spitzenarbeit und Weißstickereien in der italienischen Umgebung von Dignano, ferner bei aller Armut primitive volkskünstlerische Motive auch in der Tschitschentracht erhalten. In Isola herrscht Spitzenklöppelei. In ganz Istrien sind ferner von Holzgerätschaften künstlerisch nennenswert die Truhen mit geschnitzten und in Ritztechnik verzierten Vorderwänden, ferner die niedrigen Herdbänke und Schemel. Reichlichen traditionellen Zierat weisen auch die allenthalben verbreiteten Spinnstäbe, die der Italiener verschieden im Typus von dem der Tschitschen, Rumänen oder dem der Morlaken, auf. Eine besondere Betätigung der alten Holzschnitzkunst offenbart sich in den altertümlichen, durchbrochen geschnitzten Schiffswimpelzieraten, die an den Masten der Fischerbarken von Veglia und Cherso auffallen. In Hinsicht der Keramik zeigt sich im Haushalt der istrischen Bauern, Fischer und Hirten an Schüsseln und Tellern mit bunter Dekoration, auf deren farbige Pracht der Istrianer durchwegs Wert legt, an Töpfchen, Kannen, Schalen usw. ein überraschender Reichtum, der freilich, wie oben angeführt, zumeist von ausländischen Fabriken und Werkstätten bestritten wird. Sicher sind aber auch alteinheimische Gefäßformen von volkskünstlerischem Formenreiz festzustellen.

Ungleich reicher als Istrien ist Dalmatien an volkskünstlerischen Arbeiten. Die große Ursprünglichkeit seiner Bewohner in Lebensform und Wirtschaft, ihre Abgeschlossenheit vom Verkehr, ihr Partikularismus sind die bisher unzerstörten starken Wurzeln, aus welchen volkskünstlerische Qualitäten ersten Ranges hervorgeblüht sind. Freilich ist im Zusammenhange mit dieser kulturellen Rückständigkeit doch auch zugleich eine starke Beschränkung und Eingeengtheit dieser Volkskunst wahrzunehmen. Sie äußert sich vor allem in der Volkstracht mit ihrer reichen Stickwerk- und sonstiger textiler Ausstattung, die hier bei dem slawischen Teile der Bevölkerung — dem eigentlichen Landvolke — fast noch vollständig erhalten ist, in geringerem Umfange auch auf anderen Arbeitsgebieten, dem Schmuck, den Holzschnitzereien, den Waffen, den keramischen Erzeugnissen. Ähnlich wie bei den übrigen primitiven Bevölkerungsgruppen Österreichs (den Ruthenen, Rumänen, Slowaken) äußert sich die textile Kunst Dalmatiens in altertümlichen Techniken der Stickerei, der Wirkarbeit, der Spitzenerzeugung, wobei der rastlose Hausfleiß des Weibes, gestachelt von der nationalen Sitte, getragen von angeborener Geschicklichkeit und geleitet durch geschulte Augen und verwöhnte Ansprüche der Familien und Dorfsippen, fast aus jedem Gewandstück ein Muster nationaler Volkskunst schafft, fast keines dem anderen gleich, jedes vortrefflich, ja in seiner Art unübertrefflich. Neben der Tracht

fällt auch der Schmuck der dalmatinischen Bevölkerung durch seine reichen und üppigen Zierformen auf. Er ist wohl durchaus städtisches Erzeugnis, aber auf den traditionellen Volksgeschmack berechnet. Wie alle Bergvölker entbehren die Dalmatiner, namentlich im Norden, nicht einer ausgesprochenen Geschicklichkeit in der Hervorbringung von Holzschnitzwerken, deren Verzierung von hoher Altertümlichkeit der ererbten Ornamentik spricht. Zu hausindustrieller Produktion ist indessen diese Schnitzkunst, welche gegenüber der alpenländischen durch ihre Typenarmut stark zurücksteht, noch nicht vorgedrungen, sie arbeitet nur für den eigenen Bedarf. An höherer Keramik bietet Dalmatien nichts, Majolika wurde nie erzeugt; die einheimischen Tongefäße interessieren aber durch Altertümlichkeit der Form und ihre primitive Technik. In der Herstellung und Ausschmückung von Waffen, den landesüblichen Handscharen und Weibermessern, den Pistolen und Gewehren offenbart sich noch ein reicher volkskünstlerischer Schatz, der mit der bosnischen Waffenindustrie engste Verwandtschaft aufweist.

Wenn wir uns nun den nördlichen Landesgebieten zuwenden, so sind, entsprechend der geographischen Gliederung, die Sudetenländer einerseits und die Karpathenländer anderseits zwei große Gebiete selbständiger und eigenartiger Volkskunst, die allerdings entsprechend der ethnographischen Differenzierung der Bevölkerung deutlich je in mehrere Untergruppen zerfallen. In den Sudetenländern Böhmen, Mähren und Schlesien ist der Gegensatz von deutscher und slawischer Bevölkerung entscheidend für eine völlige Scheidung in einen deutschen und einen tschechischen Kunstkreis, welche nun freilich infolge nachbarlicher Beeinflussung manche Beziehung zueinander aufweisen, namentlich in der Volkstracht und den ihr dienenden Künsten. Die karpathenländische Gruppe ist wieder vom Gegensatze der polnischen und ruthenischen Volkskunst beherrscht, denen sich noch als drittes, übrigens stark kulturverwandtes Element die rumänische Untergruppe in der Bukowina anschließt, welche, wie wir sahen, auch starke Beziehungen zu Dalmatien und namentlich der slawischen Balkanvolkskunst besitzt, wodurch sich der Ring österreichischer Volkskunst vollständig schließt. Die deutschen Bewohner Böhmens, Mährens und Schlesiens sind kein einheitlicher Volksstamm, sie sind aus Kolonisationen verschiedener deutscher Stämme des XIII. bis XV. Jahrhunderts hervorgegangen und haben durch ihre mächtige gewerbliche und industrielle Entwicklung im XIX. Jahrhundert, sowie wegen ihrer stark hervortretenden städtischen Kultur nur in einigen Gebieten traditionelle Bauernkultur und Volkskunst besessen. Der Böhmerwald, das Egerland, das Erzgebirge, das Iser- und Riesengebirge in Böhmen, die Wischauer und Iglauer Sprachinsel und das deutsche Kuhländchen in Neutitschein in Mähren, der westliche Teil Schlesiens sind in dieser Hinsicht zu nennen. Niemals von hervorragender Bedeutung, ist die volkskünstlerische Entwicklung dieser Landschaften längst zum Stillstande gelangt und gegenwärtig fast völlig verschwunden. Der volkskünstlerische Besitz des deutschen Böhmerwaldes ist hauptsächlich durch die volkstümliche Spitzenerzeugung in Neuern, Ronsperg, Stockau, Weißensulz, durch die Glasmalerei von Außergefilde, durch die volkstümlich bemalten Totenbretter repräsentiert, das Erzgebirge exzellierte desgleichen durch seine Spitzenindustrie sowie durch seine volkstümlichen Spielwaren, die im Wege einer weitgetriebenen Arbeitsteilung hergestellt werden und bis heute eine wichtige Erwerbsquelle der Bevölkerung bilden. Das Egerland mit seinem kraftvollen Volkstum hatte verschiedene Zweige volkskünstlerischer Arbeit aufzuweisen: Stickereien in Seide für die weibliche Tracht, volkstümlichen Schmuck in interessanten Formen, wie die Brautstirnbinde und das silberne Halsgehänge, Hausrat von hübscher Be-

malung (ähnlich wie im Böhmerwalde), Keramik (die typischen bemalten Egerländer Schüsseln und Teller, die Wildsteiner Krüge, Feingeschirr), Federbilder u. a. m. Das Iser- und Riesengebirge teilt seine volkstümliche Kultur mit derjenigen Schlesiens, irgendwelche künstlerische Besonderheiten sind kaum zu nennen. Reicher als in Böhmen hat sich der volkskünstlerische Besitz in Mähren und Schlesien herausgebildet, nicht ohne mannigfaltige Wechselbeziehungen mit den slawischen Nachbarn. Namentlich, wie schon erwähnt, in der malerischen Tracht der Iglauer und Wischauer finden sich starke Beziehungen zum hannakischen Volkskostüm. Die deutsche Volksstickerei tritt freilich gegenüber der slawischen stark in den Hintergrund: mit den rotverzierten Abendmahltüchern der mährischen Brüder aus dem deutschen Kuhländchen (XVI. bis XVIII. Jahrhundert), den Weißstickereien der Brünner Gegend, des Neutitscheiner Bezirkes und der Gegend um Zauchtl, der schlesischen Klöppelspitzenerzeugung, namentlich im Hotzenplotzer Kreise, sind vielleicht ihre besten Leistungen vermerkt. Wie Mähren überhaupt das Land volkstümlicher Töpferei genannt werden kann, die hier nachweislich seit dem XI. Jahrhundert in regstem Betriebe stand, ist den Deutschen des Landes ein alter und überaus wesentlicher Anteil an der Ausbildung und Blüte dieser rühmlichen Töpferkünste zuzuschreiben. Es wird später auf diese Dinge, soweit ihre Aufhellung bisher möglich war, im einzelnen eingegangen werden; hier genüge die Bemerkung, daß die Erzeugnisse der mährischen, vielfach von Deutschen begründeten und betriebenen Werkstätten schon im XVII. Jahrhundert und seither bis auf den heutigen Tag weit über die Grenzen des Landes Verbreitung und größten Anwert fanden. Ein reich entwickeltes Zunftwesen in den Städten hat hierzulande wie anderwärts eine Menge Überbleibsel volkskünstlerischer Art zurückgelassen, die uns einen, wenn auch schwachen Begriff von der gewerblichen Tüchtigkeit Deutsch-Mährens und Schlesiens gewähren.

Vielfach ein ganz anderes Bild bietet die alte Volkskultur und Volkskunst der Tschechoslawen Böhmens und Mährens mit dem dazugehörigen Teile Schlesiens. Die der Tracht und dem Haus dienenden hervorragenden Stickereikünste mannigfaltigster Art (namentlich auch die färbigen Spitzen) sind es, die ihr das wesentliche Gepräge geben. Daneben kommen in Böhmen, allerdings in weitaus geringerer Ausbildung, Töpferei — in beschränktem Maße auch bäuerliche Majolika, die in Mähren eine so breite Ausdehnung gewinnt, in Betracht. Die Ostereibemalung ist eine interessante und altertümliche Spezialität, die Kunst volksmäßiger Buchmalerei blühte, besonders in Mähren. Die Holzbearbeitung tritt hier — mit Ausnahme der Slowaken — ziemlich in den Hintergrund, soweit sie auf volkskünstlerische Bedeutung Anspruch erhebt; bloß in gewissen böhmisch-tschechischen und mährischen Spielzeug-Volksindustrien, in der walachischen Perlmutterinkrustation auf Holz, in primitiven Käse- und Butterformen, in alten geschnitzten »Prawo«-Stöcken, Peitschenstielen und Garbenhölzern kommt einiges Hierhergehörige zum Vorschein. Die slowakische Volkskunst freilich hat — namentlich auf ungarischer Seite — auch an Holzarbeiten — mit reichst variierter Henkelornamentik, Löffeln mit Reliefschnitzwerk, Leuchtern und anderem Hausgerät — eine hochinteressante, noch wenig bekannte und studierte Spezialität aufzuweisen.

Noch um vieles eigenartiger und selbständiger tritt uns die in ihren östlichen Ausläufern von byzantinischen und orientalischen Einflüssen stark berührte karpathenländische Volkskunst entgegen. Ihre westliche, von dem polnischen Volkselement getragene Ausprägung hängt noch in vielen Dingen mit der westländischen Kultur zusammen, wenn sie auch immerhin schon rein östliche primitive Elemente in cha-

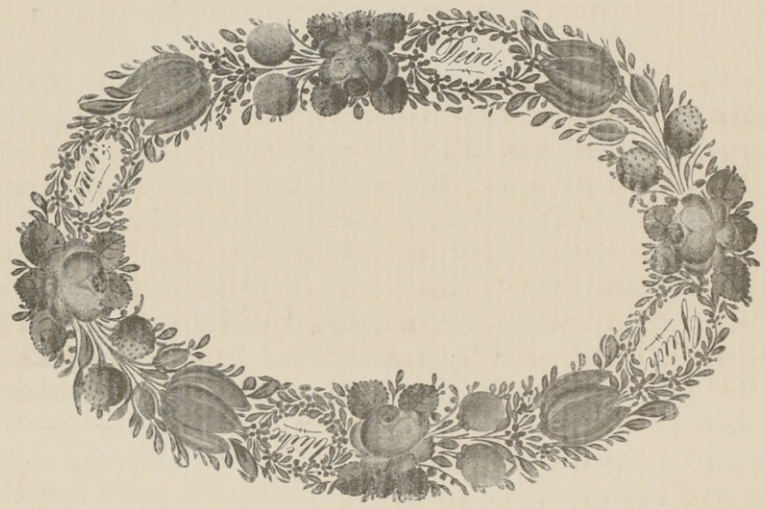
rakteristischer Zumischung aufweist. Die beskidische Volkskunst der Wasserpolen, die bei Teschen einsetzt, ist noch stark von der slowakischen durchsetzt, ein technologisch recht altertümlicher Formenkreis hat sich in dem sogenannten Zakopane-Stil entwickelt, der sich in den Hochtälern und den Bergansiedlungen um das galizische Meerauge herausgebildet hat und einen rechten Gebirgstypus von anmutender Originalität darstellt. Im übrigen zeigt sich diese ganze karpathenländische Volkskunst von dem Gegensatz des Gebirgslebens und der Flachlandkultur beherrscht. Am hervorragendsten sind, wie unter allen Slawen der Monarchie, auch hier die textilen Volkskünste entwickelt, die Stickereien an der Männer- und Weibertracht, die Wirkarbeit für Teppiche, Taschen, Gürtel, altertümliche Flecht- und Knüpftechniken für Haubendeckel, Handschuhe usw. Bunte Farben, primitive Ornamentik, urwüchsige Materialien treten namentlich in der ruthenischen Volksarbeit stark hervor, und besonders ist es die huzulische Volksindividualität, welche in allen möglichen Bezügen künstlerische Qualitäten entwickelt hat. Die Holzschnitzarbeiten für kirchliche und häusliche Zwecke, sehr häufig mit Messingeinlegearbeit verbunden, sind zu einem eigentlichen, nicht gerade besonders schönen, aber immerhin recht eigenartigen Stil entwickelt.

Der Gelbguß, für den Volksschmuck arbeitend, ist zum Teil noch uralte, traditionelle Hirtenkunst. Die Töpferei hat sich in der Ebene zu mancherlei Qualitäten mit primitivster Ornamentik ausgebildet, im Gebirge auch mit Majolikaerzeugung versucht und speziell die ruthenische Keramik, die Bachminski-Ware, die Kachelkunst von Sokál sind interessante Ausprägungen westlicher Anregungen und Vorbilder. Nicht vergessen dürfen hier die prächtigen und überaus mannigfaltig ornamentierten Glasperlenarbeiten der Ruthenen werden, die einen wahrhaft volkskünstlerischen Schatz darstellen. Die motivenreiche Ostereibemalung, die Glasbilder und manches andere wäre noch hinzuzufügen. Es verdient vermerkt zu werden, daß namentlich auf der ungarländischen Seite der Karpathenhänge die polnische und ruthenische Volkskunst mit besonderer Treue und Originalität sich erhalten hat, wofür die bezüglichen Sammlungen der ethnographischen Abteilung des Ungarischen Nationalmuseums in Budapest ein beredtes Zeugnis ablegen. Auch dieser nationale Reichtum ist aber doch im Verhältnis zu den westlichen, namentlich den alpenländischen Entwicklungen von einer ungemein auffallenden Typenarmut und künstlerischen Eingeschränktheit, die eben mit der primitiven Lebenshaltung und dem primitiven Geisteszustande dieser Bevölkerung zusammenhängt.

In vielfacher Verwandtschaft mit der ruthenischen Volkskunst steht in der Bukowina in deren südöstlichem Teile die alte und vielleicht noch urwüchsigere rumänische Volkskultur. Die enge Nachbarschaft, der vielfältige Verkehr hat hier mehrfache Zusammenhänge mit den ruthenischen Arbeiten hervorgerufen, die sich besonders auf textilem Gebiete, den Stickereien und der Teppichwirkerei, äußern. Dagegen ist die Holzkunst der Rumänen der ruthenischen an Altertümlichkeit wie in der Ornamentik überlegen; im Hausrat mit seinen Zierformen, in der religiösen Volksplastik, den Grab- und Wegkreuzen, den reichverzierten Spinnstäben usw. offenbart sich noch größere Urwüchsigkeit und Zugehörigkeit zu einem Formenkreise von teilweise verschiedener Abstammung. Auch die Töpferei der Rumänen unterscheidet sich in charakteristischer Art und durch reichere Entwicklung von der ruthenischen.

Jedenfalls haben wir es hier mit ebenso beachtenswerten als noch wenig bekannten Volkskunstschöpfungen zu tun, die mit zu den interessantesten und altertümlichsten Erscheinungen der europäischen Volkskunst zählen.

Es wird nun die Aufgabe der nachfolgenden Untersuchungen sein, die einzelnen volkskünstlerischen Äußerungen der österreichischen Völkerstämme, die sich als durchwegs in allerdings verschwindendem Besitz mannigfacher Anlagen und Fertigkeiten volkskünstlerischer Art erwiesen haben, in ihrer Geschichte und ihren kulturhistorischen Zusammenhängen darzustellen. Strengste wissenschaftliche Objektivität und Unparteilichkeit wird uns dabei leiten. Die nationalen Besitztitel und Ansprüche, welche im Lichte historischer Forschung vielfach eine entsprechende Modifikation und Einschränkung erfahren, beziehen sich ja vernünftigerweise nicht so sehr auf die Elemente der Volkskunst, die Techniken und Ornamente, welche sich in den seltensten Fällen als einem bestimmten Volksstamm zugehörig erweisen lassen, als vielmehr auf die fleißige und liebevolle Übung und Pflege der Volkskunst im Schoße der Bevölkerung selbst. Mit den vorhandenen Kräften und Mitteln das Beste und Vollkommenste anzustreben, das überkommene Schöne zu bewahren, dies sei der wahre Stolz jeder nationalen Empfindung in bezug auf die Volkskunst, und darin wetteifern auch in der Tat die Völkerstämme Österreichs in Vergangenheit und Gegenwart.



I. Volkstümliche Textilien.

Ein großer Teil aller volkskünstlerischen Arbeiten, welcher das ernste Interesse der Forschung zunächst erregt hat, ist textilen Charakters. Es sind in der Regel die Arbeiten des weiblichen Teiles der Bevölkerung, welche auf dem Wege des Hausfleißes zum Teil für die Ausschmückung der Tracht, zum anderen Teil für kirchliche und häusliche Zwecke mit Aufwendung von außerordentlich viel Zeit und Mühe erzeugt wurden und in gewissen wirtschaftlich zurückgebliebenen Landgebieten Österreichs noch immer hergestellt werden. Wir wissen schon aus den früheren einleitenden Darlegungen (siehe oben S. 22), wie sehr auf diesem Gebiete die nichtdeutschen (slawischen, rumänischen) Volksgebiete den Vorrang behaupten in bezug auf die volkstümliche Eingelebtheit dieser Arbeiten, ihre massenhafte Erzeugung und die Mannigfaltigkeit ihrer Herstellungsarten, nicht zu vergessen den reichen und altertümlichen Ornamentenschatz, der darin aufgespeichert liegt. Trotzdem muß festgestellt werden, daß gerade die textilen Arbeiten der österreichischen Volkskunst noch am meisten des eindringendsten Studiums bedürfen, und daß es auf diesem Gebiete am meisten gilt, alte, vage und unhaltbare Meinungen und maßlose Überschätzungen bezüglich des Alters, der Eigenart und der Selbständigkeit dieser Arbeiten zu beseitigen und sie in die richtigen kulturhistorischen Zusammenhänge zu bringen.

Die hier zu behandelnden textilen Erzeugnisse der Bauernkunst sind von mancherlei Art. Am meisten treten durch ihre Fülle, ihre beliebte Verwendung und ihren ornamentalen Reichtum die Stickereien hervor. In mannigfaltiger, zum Teil wohl dem höheren Betriebe der Stickereikunst abgelernter Technik ausgeführt, folgen sie auch künstlerisch, d. h. zunächst ornamental im allgemeinen dem Kunstgange und Kunstschatze der einzelnen Epochen, nicht ohne zahlreiche und verbreitete Anachronismen und selbständige Sonderentwicklungen. Neben den Stickereien zu profanen und religiösen Zwecken spielt ein anderer altertümlicher Zweig der Textilkunst, die Teppichweberei in Wirk- und Knüpfarbeit, eine sehr bemerkenswerte Rolle. Hier liegen wirklich Reste von altertümlichster, ehemals sehr verbreiteter Bauernhausarbeit vor, die sich auf gewissen entlegenen Gebieten wirtschaftlich noch behaupten konnten. Eine dritte bedeutsame und eminent volkskünstlerische Textilklasse sind die bäuerlichen (hausindustriellen) Spitzen in Näh-, Klöppel- und Häkeltechnik, die sowohl für die Auszier der eigenen Trachterscheinung und im engsten Zusammenhang mit den Stickereien, wie selbständig für den Verlag gearbeitet wurden und noch immer werden. Hier liegen wohl einerseits die Zusammenhänge mit der höheren Spitzenkunst, anderseits die bäuerliche Geschmacksausprägung und Sonderentwicklung am deutlichsten zutage, namentlich auf tschechoslawischem (slowakischem) Volksboden. Endlich wären noch die ursprünglich ebenfalls der städtischen Mode und Arbeitsweise entstammenden Perlenarbeiten zu nennen, die namentlich an den

Trachtenstücken und sonst in beschränkten selbständigen Formen in der Volkskunst ganz Österreichs auftreten — mit allgemein europäischen Zusammenhängen auch hier, wie sonst bei jeder der soeben angeführten Textilklassen weitreichende kulturgeschichtliche Zusammenhänge bestehen.

Wenn man die wesentlichen und charakteristischen Züge der textilen Volkskunst, die Grundlagen ihres volksmäßigen Charakters hervorheben soll, so fällt es zunächst schwer, durchgängige und entscheidende Merkmale aufzufinden. In der Technik liegen keine solchen — bis auf gewisse, ganz veraltete und rückständige, aber auch ganz sporadische Zweige, wie die Flechttechnik der ruthenischen Haubendeckel und Hüftenschärpen[1]), die Knüpftechnik der ruthenischen und südslawischen Fäustlinge, die primitive »Golter«-Flechttechnik im Salzburgischen (Rauris)[2]), die Perlenfädelarbeit an den Hals- und Hutbändern Galiziens und der Bukowina.[3]) Die Sticharten in den Stickereien bieten allerdings manche besondere und seltene Abarten und vor allem, namentlich auf slawischem Gebiete, eine merkwürdige und auffallende Häufung und Kombination zahlreicher verschiedener Stichtechniken auf einem und demselben Arbeitsstücke, ohne indessen ein spezifisches Charakteristikum der Volksmäßigkeit abzugeben. Die zur Verwendung gelangenden Materialien, die Grundgewebe und das Arbeitsmaterial an Wolle, Garn oder Seide, sind freilich zumeist volksmäßiges Erzeugnis, Hausarbeit, selbst gesponnen, gewebt und gefärbt (meist in Erd- und Pflanzenfarben) und unterscheiden sich dadurch vielfach zu ihrem Vorteil und auf den ersten Blick deutlich von den städtischen Erzeugnissen. Abgesehen von den primitiven Färbemethoden (z. B. Safran, Ruß als hannakische Färbemittel) ist für die volksmäßige Arbeit auch die Wahl und Kombination der Farben, wobei häufig eine altertümliche Symbolik, gewissermaßen ein Farbenrituell, hindurchklingt, vielfach charakteristisch. Den bezeichnendsten Unterschied und das auffälligste Merkmal der volkstümlichen Textilerzeugnisse hat man bisher aber allgemein in die hergebrachte Ornamentik derselben gesetzt, ohne indessen über Herkunft, Verbreitung, Alter derselben und ihre Beziehung zu anderen Ornamentprovinzen immer die richtigen Vorstellungen zu besitzen.

Es ist wohl anzunehmen, daß ein gewisser Teil jeder volksmäßigen traditionellen Ornamentik, von dem höheren verwandten Kunstbetrieb unabhängig, sich aus vor- und frühgeschichtlicher (immer aber chronologisch zu definierender) Zeit und autochthoner Betriebsamkeit herschreibt, — was in Österreich besonders von der Textilornamentik der Ruthenen und Rumänen, sowie der Südslawen, namentlich in Dalmatien und dem Balkangebiete gelten dürfte, — natürlich auch er dem Zeitwandel unterworfen und sich langsam verändernd und weiterbildend, in manchen Fällen auch gänzlich von dem höheren Kunststil verdrängt. Es ist aber ebenso sicher und erweisbar, daß ein anderer großer Teil jener Ornamentik durch mancherlei Kanäle und Vermittlungen in historischer, meist relativ später Zeit, seit dem XVI. bis XVIII. Jahrhundert und noch nachher aus dem höheren und allgemeinen Kunstbetrieb in die Volkskunst übergegangen ist, durch Vermittlung der Kirche, der Klöster und Klosterschulen, durch adelige und bürgerliche Frauen, durch Musterbücher, Vorlagen uud direkte Nachahmung. Auch ist nicht bloß das höhere Musterreservoir textiler Art für die Volksstickereien vorbildlich gewesen, wir finden zahlreiche Ornamente

---

[1]) Vergleiche L. Schinnerer: Antike Handarbeiten. S. 5; Dieselbe: Textile Volkskunst bei den Ruthenen, »Zeitschrift für österreichische Volkskunde« I, S. 172 ff.

[2]) E. Felgel, »Zeitschrift für österreichische Volkskunde« IV, S. 58 f.

[3]) Ibid. I, S. 176.

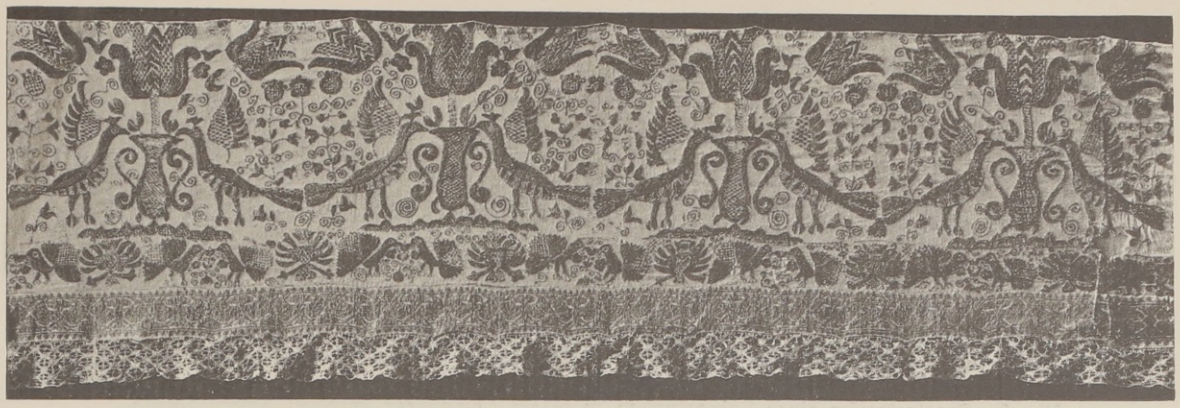


Fig. 1. Besatzstreifen eines Leintuches, in rotem Leinengarn gestickt. Alpenländisch. Bauernarbeit des XVII. Jahrhunderts.

und Motive gleichmäßig von Holz- und keramischen Arbeiten auf textile Erzeugnisse volkstümlich übertragen.[1]) Die volksmäßige Rezeption vollzog sich dabei in langsamen Umwandlungen, teils in Vereinfachungen und weiteren Stilisierungen, teils in gehäufterer und gedrängterer Nachbildung, wobei oft Ungeübtheit in der Wiedergabe, Ungenauigkeit und technisches Unvermögen zu Tugenden und Vorzügen der volkskünstlerischen Erzeugnisse ausschlugen. Der Mangel an wohlerwogener, vorher überdachter Komposition, dagegen das Beibringen möglichst vieler Motive, die eines das andere ins Phantasiegedächtnis des Arbeitenden ziehen und angebracht werden, wo sich eben Platz noch findet — wie dies auch bei den volkstümlichen Holzschnitzarbeiten oder den Tiroler Beingravierungen der Fall — ist so recht für die Volkskunst bezeichnend. So scheint die flächenfüllende reiche Anwendung des Plattstiches in breiten gedeckten Musterungen in manchen Fällen dem Unvermögen entsprungen zu sein, ohne Vorzeichnung kompliziertere geschwungene Konturen der Originale auf der Unterlage sicher und ebenmäßig herauszubringen. Ebenso trägt das ganz unsinnige und einfach aus technischer Ungeschicklichkeit, wie aus kindlicher Häufungssucht zu erklärende Ineinanderschachteln verschiedener Motive wie in dem oben abgebildeten rotgestickten Besatzstreifen, Fig. 1, gerade dadurch den Stempel echter Volkstümlichkeit.[2])

Vielfach ist in den volksmäßigen Stickereien die Filiation jener beiden Ornamentkreise, des »prähistorischen« (oft rudimentär gewordenen) und des historischen zugebrachten und übernommenen zu beobachten, entweder in einem Nebeneinander ihrer beiderseitigen Motive, etwa wie die Stickerei (Abbildung 2) zeigt,[3]) oder in

---

[1]) So den Doppeladler, die Blumenvase, die religiösen Symbole, Blumenmotive, aber auch die älteren geometrischen Motive; man findet z. B. die Ornamentik von Kerbschnittarbeiten auf Spinnrocken, Brotstempeln usw. auch in textiler Anwendung.

[2]) Man analysiere aufmerksam die Ornamentik dieses Stückes: die beiden Vögel zu Seiten der Vase sind ein antikes, von der byzantinischen Kunst, wie später von der Renaissance auch in der Keramik vielfach gebrachtes Motiv (vgl. Tafel 57, Fig. 11). Aus der Vase entsprießen die typischen drei Blüten, hier in Tulpenform. Der Raum zwischen den Flügeln der Vögel, die sich von den Körpern derselben losgelöst haben und nur mehr an einem Faden hängen, ist mit drei Granatapfelblütenzweigen ausgefüllt, dazwischen überall kleine Tulpen und die für die textile Volkskunst überall so charakteristischen, kleinen Spiralen als Füllung, vgl. Tafel 1, Fig. 1 (Tirol), Tafel 3, Fig. 7 (Kroatien).

[3]) Die Hauptdarstellung ist eine deutliche Renaissancekomposition des XVI. Jahrhunderts, der schmälere Basisstreifen mit den typisch »prähistorisch« stilisierten Menschenfiguren zwischen den fast

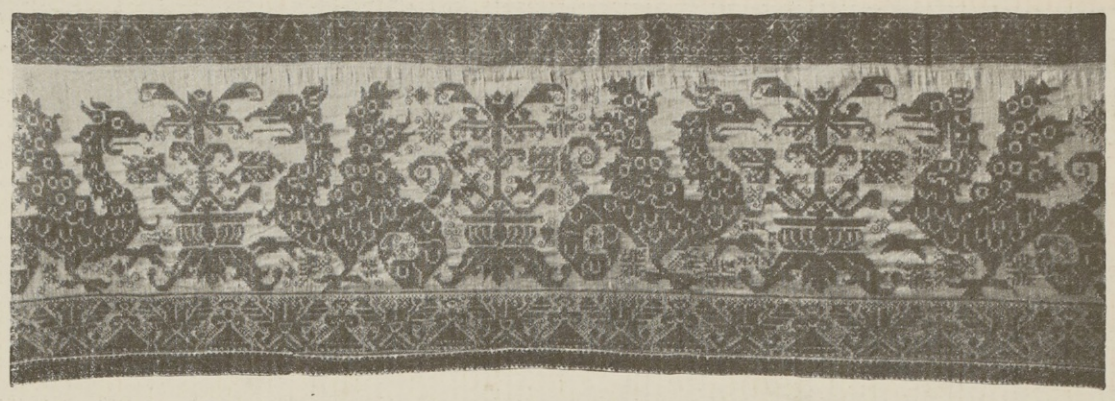


Fig. 2. Besatzstreifen eines Leinentuches, in rotem Leinengarn gestickt. Alpenländisch. (XVII. Jahrhundert.)

einer Ineinanderarbeitung der beiderseitigen Motive bestehend, indem das übernommene höhere Kunstmotiv in die traditionelle Formensprache der älteren Stufe rückübersetzt wird, — wohl der häufigste Fall, namentlich in der tschechoslawischen Volkskunst, oder endlich, indem das historische übernommene Motiv rein äußerlich mit unwesentlichen traditionellen Zutaten, die nun einmal seit ältester Zeit dem Volksgeschmack anhaften, ausstaffiert wird, wie z. B. die kleinen eingerollten Spiralen, besonders auch in nebenstehender Gruppierung , die drei Fiederblättchen , das Hakenkreuz usw.

Das soeben Gesagte bezieht sich wohl in erster Linie und hauptsächlich auf die Ornamentik der Stickereien; die Musterung der volkstümlichen Wirk- und Knüpfarbeiten,[1]) der Spitzen und der Perlarbeiten hat jede eine selbständige, mit der betreffenden Technik im engsten Zusammenhange stehende Geschichte für sich. Es bestätigen sich aber auch hier die obigen Aufstellungen. Die Ornamentik der Wirkarbeiten folgt hauptsächlich technischen Gesetzen und hat nur vereinzelt in ihren volksmäßigen Erzeugnissen figuralen Charakter angenommen. Die Spitzenornamentik ist trotz zahlreicher volkstümlicher Benennungen der Musterungen (worüber später ausführlich gehandelt werden soll) doch sicher wie diejenigen der Stickereien zu beurteilen: historisches Gut, volksmäßig übernommen und vielleicht mit eigenwüchsigem Erbe verschmolzen. Die Perlarbeiten sind ähnlich wie die Wirkarbeiten in ihrer Ornamentik technisch bestimmt und erhalten erst einer späten Mode folgend, mit geänderter Technik, gegenständliche Motive.

Es sollen nun die wichtigsten Arten textiler Arbeit in ihrer volksmäßigen Ausprägung über das österreichische Volksgebiet verfolgt werden, wobei vielfach auch die verwandten und zusammenhängenden Entwicklungen außerhalb der Monarchie, aber nur soweit, als unbedingt zum Verständnis erforderlich scheint, in Betracht ge-

---

schon zur Unverständlichkeit stilisierten Doppeladlern der »prähistorischen Ornamentschicht« angehörig. Das Stück stammt aus den Alpenländern (XVII. Jahrhundert) und ist in der Ornamentik (rote Garnstickerei auf Leinen) absolut identisch mit einer von K. Lacher in »Kunstbeiträge aus der Steiermark«, 3. Jahrgang, Tafel 7 abgebildeten, vermutlich in Siebenbürgen gearbeiteten Leinenstickerei des XVII. Jahrhunderts, wobei die Hauptdarstellung (mit den Greifen) in schwarzer Wolle ausgeführt ist, während die beiderseitigen Bordüren in rotem Zwirn gestickt sind. Die Identität der Ornamentik ist durch die gemeinsame Quelle, offenbar das gleiche Musterbuch, zu erklären.

[1]) Häufig sind an die gestickten Arbeiten gewirkte Borten genäht, welche zumeist älteren Stilcharakter behaupten als jene.

zogen werden müssen. Es bleibt einer vergleichenden Darstellung der europäischen Volkskunst, die ein dringendes wissenschaftliches Bedürfnis ist, vorbehalten, die kulturhistorischen Zusammenhänge zwischen den europäischen Kulturgebieten mit gehöriger Berücksichtigung der gesamtorientalischen Einflüsse festzustellen.

1. Die Stickereien.

Wie schon im zweiten Abschnitte der Einleitung ausgeführt wurde, ist die alpenländische Gruppe, die zumeist der deutschen Bevölkerung angehört, sowohl was Häufigkeit der Verwendung, wie Reichtum der Formen, Farben und Techniken betrifft, der slawischen und romanischen Gruppe durchaus nicht zu vergleichen. Die alpenländischen Stickereien gehören fast durchwegs der späthistorischen Schicht an, d. h. sie sind in Technik und Ornamentik von der höheren bürgerlichen Kunst abhängige Arbeiten, welche ihren volksmäßigen Charakter hauptsächlich durch Verwilderung und Verbauerung ihrer Vorbilder erhalten haben. Diese Erzeugnisse haben alle ihre herkömmliche feste Stelle im Volksleben und empfangen auch dadurch schon ihr volkstümliches Aussehen. Es sind Brautleintücher — von der Braut und ihren Freundinnen für den Hochzeitstag und die Brautausstattung gearbeitet — dann die dazugehörigen Polsterüberzüge, Taufwindeln, Vorstecktücher, »Balkentücher« (so genannt, weil bei Sterbefällen auf die Fensterbalken gelegt, darauf dann Kreuz und Bilder gestellt werden), Altartüchlein für das Hausaltarl, Weihkorbdeckchen und Almdecken überhaupt, mit denen die zu Ostern geweihten Eier und Ostergebäcke im Korbe zugedeckt wurden, desgleichen die von der Almerin zu Tal gebrachten Butter- und Käsewecken, häufig wie die Butter- und Käseformen selbst (siehe Tafel 85) mit religiösen Symbolen zur Abwehr des bösen Blickes und sonstigen schädlichen Hexenspukes versehen; ferner Gebetbuchbeutel, dann die sogenannten »Verstüachl«, die Geschenke der Mädchen an die Burschen, worin die obligaten Ostereier, Kirchweihkrapfen, Kletzenbrotscherze eingebunden werden, mit ausgenähten Versen von der eigenen Hand der Spenderin verziert, zu denen der Zimmermann des Dorfes mit rotem oder blauem Stift die Vorschrift gezogen hat.[1]) In Ornamentik, Technik und Material sind sie von ziemlicher Einförmigkeit, wenn man von den zu kirchlichen Zwecken, namentlich in Tirol, Steiermark usw. angefertigten und in Kirchen gestifteten Seidenstickereien, wie Kelchtüchlein, Stolen, Meßgewändern (vgl. Ornat und Manipel aus Istrien auf Tafel 3) und ebenso von den zu Trachtenzwecken dienenden Hals- und Busentüchlein, Brustlätzen in Seiden- und Goldstickerei, die uns hier nicht beschäftigen, zunächst absieht. In diesen Belangen sei nachfolgend das Wichtigste zur Charakteristik dieser Gruppe vermerkt.

Die Herstellung der Stickereien lag im Mittelalter vornehmlich in der Hand der Konventualinnen und nächst ihnen in der Hand der vornehmen Frauen.[2]) Erstere erteilten auch in ihren Klosterschulen jungen Mädchen einen geregelten Handarbeitsunterricht[3]), und es kam des öfteren vor, daß die Töchter und Frauen der Dienstmannen von Stiften verhalten wurden, für bestimmte Kirchen Stickereien auf Leinen in Wolle oder Seide zu liefern. So sind denn auch tatsächlich die frühesten uns bekannten Leinenstickereien dem kirchlichen Gebrauch gewidmet. Erst mit dem XV. Jahrhundert, das in allen Lebensäußerungen größeren Reichtum der Ausstattung

[1]) M. Eysn, Volkskundliches, S. 199 ff. Sie werden auch »Frautüachl« genannt.
[2]) Stephani, Die textile Innendekoration des frühmittelalterlichen deutschen Hauses, 1898.
[3]) Specht, Geschichte des Unterrichtswesens in Deutschland, S. 280 ff.

Fig. 3. Besatzstreifen, in rotem Leinengarn gestickt. Tirol.
Bauernarbeit des XIX. Jahrhunderts.

brachte, treten profane Leinenstickereien auf.[1]) Das XVI. Jahrhundert brachte nach italienischem Beispiel die frühesten Muster- oder Modelbücher, in Deutschland trat damit bekanntlich zuerst Johann Siebmacher in Nürnberg 1591 hervor. Man findet an Mustervorlagen für Kreuz-, Flechten- und Stopfstich in ihnen einige noch gotische Ausklänge, geometrische Muster, Geflechtbänder, weiters Arabesken (»spanische Kabinette«), Rankenmuster, Greifen, Maskarons; die Gestaltung gemahnt im allgemeinen noch sehr an Architekturmotive. Im Musterbuch Siebmachers von 1604 finden wir neben ähnlichen Mustern, wie die schon erwähnten, bereits Trachtenfiguren, Pfauen, Blumenvasen, die dann späterhin, sowohl in der deutschen wie in der nord- und westslawischen Gruppe eine große Rolle spielen. Aus venezianischen Musterbüchern von 1551 stammen die reticellaähnlichen Musterungen, sie bringen Buchstaben und relativ häufiger paarige Vögel, den Adler, Hirsch, Hund usw. In den Modelbüchern um 1675 treten neu auf: Streublumen und -Blüten, Nelken, wobei die Blumen viel naturalistischer, oft schattiert wiedergegeben werden. In einem Musterbuche für Seidenstickerei und Samtschneider usw. 1607 finden wir die später in der Volkskunst so sehr beliebten Eckenmusterungen mit Nelken, Türkenbund und umlaufender Ranke, die später auf deutschen wie slawischen Volksarbeiten begegnen.[2]) Wenn wir fragen, woher stammen diese Musterungen in den Musterbüchern, so sind sie gewiß zum Teil älteres Erbe, stammen auch von den gleichzeitigen Ornamentstichsammlungen, und sind zum anderen Teil Komposition der in den verschiedenen Zeitläuften tätigen Formschneider, die somit an ihrem Teil schon jene Erfindungs- und Umwandlungsprozesse der Ornamentik in die Wege geleitet haben, welche wir gewissermaßen um eine Stufe tiefer, beim Übergehen in die Volkskunst überall beobachten können. Neben den gedruckten Musterbüchern und Vorlagen werden wahrscheinlich auch schon in früher Zeit, wie späterhin — wo die Belege hiefür zahlreicher werden — Mustertüchlein, die sich die Stickereien selbst anlegten, in gleicher Art für die Erhaltung und Verbreitung der Ornamente gewirkt haben, nach Analogie der handschriftlichen Gebet-, Zauber-, Rezept- und Liedersammlungen, welche man seit dem

[1]) Katalog der Gewebesammlung des Germanischen Museums in Nürnberg II, S. 38.
[2]) Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes I, S. 21.

XVII. Jahrhundert im bäuerlichen Besitz antrifft. Faktisch finden wir die in den Musterbüchern und auf Mustertüchlein vermerkten Ornamente in unseren deutsch-alpenländischen Volkskunst-Arbeiten des XVI.—XVIII. Jahrhunderts vor, so auf Tiroler Tisch- und Handtüchern des Germanischen Museums[1]) (Nr. 804—806) (Rosetten, symmetrisch zu beiden Seiten eines Mittels angeordnete Vögel und Hunde oder Hirsche, Band- und geometrische Ornamente), auf deutsch-siebenbürgischen Leinenstickereien (Hahnenfiguren, paarige Vögel, Pfauen, Blumenvasen, zum Teil mit Herzform der Vase, Hirsche usw.),[2]) auf verschiedenen Stickereien des Museums wie Bettüchern, Taufwindeln, Balkentüchern (Vasen mit Nelken [1664], Doppeladler, Pfauen, Hirsche usw.), die von Nieder-, Oberösterreich und der Steiermark stammen. In unseren Gegenden treten allerdings nicht ganz häufig der Namenszug Jesu und Mariä, dann die Monstranz (auch in Niederösterreich), die Kreuzigung (Tafel 1, Fig. 1—3, nebenstehend Fig. 3) und andere christliche Symbole (Pelikan, Osterlamm) auf, die in der tschechoslawischen Stickereiornamentik bis auf die hannakischen Arbeiten (Tafel 23, Fig. 2, 3, 7) fast vollständig fehlen, und in den ost- und südslawischen Erzeugnissen überhaupt nicht vorkommen (nur das Osterlamm begegnet, stark stilisiert, einmal auf einer huzulischen Arbeit: Tafel 32, Fig. 2). Volkstümliche Benennungen einzelner Ornamente, wie sie uns für Stickmusterungen der Wadenstrümpfe v. Andrian aus Altaussee bekanntgemacht hat (»Brennende Liebe, Haberkörndl, Kette, Tulipan, Fischgräte, Stiege, Holzspan, Zwetschkenkern, Kreuzl, Zopf, Hasentanz«, Die Altausseer, S. 77), J. Blau für die Spitzenmusterungen von Neuern im Böhmerwalde beibringt (»Spinnlein, Rubeiseln, Ganskragla, Bodenstiegen, der lieged Baum« usw., »Zeitschrift für österreichische Volkskunde« X, S. 198 f.) und wie sie auch unter den Slowaken von Landshut, bei Straßnitz und anderen Orten für Stickereimuster (siehe unten), sowie bei den Bojken für die Druckmuster, bei den Huzulen für einzelne Stickmuster üblich sind, kommen meines Wissens in den alpenländischen Stickereien nicht vor. Die Technik unserer alpenländischen Leinenstickereien ist eine recht einfache und einförmige. Es läßt sich ohne weiteres behaupten, daß die bei ihnen angewendeten Sticharten — es sind in erster Linie Kreuz- und Flachstich, sodann, jedoch seltener, Kettel-, Hexen-, Stil-, Zopf- und Schlingstich — sowohl was ihre Zahl wie ihre Kombination anlangt, auch nicht entfernt an die Mannigfaltigkeit der Stickereien der böhmisch-mährischen Gruppe, wo allein über zwanzig verschiedene Sticharten beobachtet werden, heranreicht. Es ist echt volkstümlich, daß einige dieser Sticharten, so der sogenannte »Hexenstich«, wie auch der »Kettelstich«, von den Bäuerinnen im apotropäischen Sinne verwendet werden,[3]) und es entsteht hiebei die Frage, ob etwa der Name dieser Stichart sekundär diesen Aberglauben hervorgerufen, oder ob nicht der Name umgekehrt aus einer solchen alten volksmäßigen Verwendung dieser Stichart hergeleitet worden ist. Eine derartige Vereinigung von Aberglauben und Technik ist der Ethnologie von primitiven Völkerstufen ja überaus geläufig.

Was die zur Verwendung gelangenden Materialien betrifft, so wird überall Hausleinen zur Grundlage und Schafwolle sowie Leinengarn zur Ausstickarbeit

[1]) Katalog der Gewebesammlung des Germanischen Nationalmuseums, von Dr. Theodor Hampe, I. Teil, S. 128.

[2]) E. Sigerus: Siebenbürgisch-sächsische Leinenstickereien 1906: Hahnen 17, 23, 47, paarige Vögel 19, 61, Pfauen 3, 17, 23, 32, Blumenvasen 3, 10, 19, 22, 27, 29, 34, 35 usw.

[3]) Deutsche Gaue, herausgegeben von Kurat Frank, Bd. 1910, S. 127. Beide Stiche übereinander, vielleicht 5 *cm* lang, werden in rotem Faden irgendwo in Kleider eingenäht; das Volk will sich damit gegen Hexen schützen. St. Mahler, Pfaffenhofen a. R.

Fig. 4. Altarbehang, in rotem Leinengarn gestickt. Tirol. Bezeichnet 1824.

benützt. Das Stickgarn ist in den meisten Fällen rot gefärbt (Tafel 1, Fig. 1—3), bei gewissen kunstvolleren Arbeiten mit Durchbrüchen wird auch weißes Leinengarn benützt (Tafel 2, Fig. 1—5), ebenso wie auf den weiß ausgestickten Busentüchlein der Salzburgerinnen aus weißem Mull oder den weißen Kopftüchern (peče) in den Krainer Steiner-Alpen. In Kärnten dient Schafwolle in rostroter[1]) oder blauer, manchmal auch lichtgrüner Färbung für die Auszier der Decken und Polsterüberzüge (Tafel 4, Fig. 1—3, 9), in Krain spielt schwarze Schafwolle oder (bei der Nähe Italiens) auch schwarze Seide in früherer Zeit, etwa seit dem XVI. Jahrhundert, die Hauptrolle (doch gibt es noch schwarze datierte Stickereien von 1853); späterhin kam auch blaues und rotes Stickwerk in Verwendung[2]) (Tafel 4, Fig. 4—6, 8 schwarz, Fig. 7 rot-blau). Dieselben Farben sind ebenso von obersteirischen Leinenstickereien bezeugt,[3]) reichen aber auch in die slawischen Stickereien hinein und finden sich selbst in russischen Volksarbeiten[4]). Interessant und echt volksmäßig ist das Motiv von Tafel 4, Fig. 9 (Kissenbezug): Bauer und Bäuerin mit Kind in der Mitte, die Stilisierung der Figuren ähnlich wie bei den Figuren der Gevatterin auf den tschechoslawischen Wochenbettvorhängen (Tafel 12, Fig. 5, Tafel 13, Fig. 1 und 3). Das Motiv dürfte auf die Darstellung der hl. Familie in Holzschnitzwerken zurückzuführen sein, ähnlich wie die naive Figur der graviden Frau einer kärntnerischen Stickerei sicher durch die bekannten analogen Mariendarstellungen angeregt worden ist. Auffallend und erwähnenswert ist, wie sehr sich die Krainer Stickereien mit ihrer Vorliebe für schwarze Musterungen wie auch in der Ornamentik mit Siebenbürger Arbeiten berühren, die uns in einer recht instruktiven Auswahl von Emil Sigerus bekanntgemacht worden sind.[5])

---

[1]) Seltener auch in Niederösterreich vorkommend, Katalog des städtischen Krahuletz-Museums in Eggenburg, S. 63.

[2]) J. Šubić, Führer durch die Ausstellung österreichischer Hausindustrie, S. 32.

[3]) K. Lacher, Kunstbeiträge aus Steiermark, Jahrgang 1, Tafel 22, Kissenüberzug.

[4]) Museumsmaterial in der Anthropologisch-ethnographischen Abteilung des Naturhistorischen Hofmuseums, Inv.-Nr. 47.948 von Mogilew, 47.941 von Rjäsan, 47.975 von Kiew.

[5]) Siebenbürgisch-sächsische Leinenstickereien: »Das schwarze Garn ist sehr unhaltbar, findet sich daher in älteren Stickereien nicht vor, doch scheint seit dem XVIII. Jahrhundert das schwarze Garn und die schwarze Wolle insbesondere bei den um jene Zeit eingewanderten sogenannten Landlern sehr beliebt geworden zu sein.«

Die Volksstickereien der Deutschen in den Sudetenländern, wie der deutschen Kolonisten in Galizien und der Bukowina sind in der Hauptsache den alpenländisch-deutschen Arbeiten in Technik, Material und Ornamentierung ganz nahe verwandt. In einigen Fällen, namentlich bezüglich der Weißstickereien auf den weiblichen Kopftüchern der Brünner Gegend und des mährisch-schlesischen Kuhländchens, bestehen ersichtlich Beziehungen mit den analogen slawischen Stickereien, wie sie in Böhmen in der Kralovicer Tracht, der Kosakenstickerei des Taborer Kreises, sowie unter den Slowaken an Krägen, Schürzen, endlich auch unter den Westpolen in Ostschlesien und um Krakau vorliegen. Ihre Ornamentik ist ziemlich jungen Datums, arbeitet vielfach mit Lochstickerei und verwendet pflanzliche Motive (Blütensträußchen, Blattgirlanden, Weinblätter, Trauben usw.). Auch mehr oder minder kunstvolle Durchbrucharbeit tritt dabei auf. Es ist ersichtlich eine durchgehende Mode in der bäuerlichen Tracht gewesen, welche diese weitverbreitete Stickerei um 1830 hervorgerufen hat, die sich zum Teil bis auf den heutigen Tag erhalten konnte. Sehr charakteristisch und in einem engen, aber äußerst variierten Formenkreise sich bewegend sind die in Seidenstickerei verzierten Besätze der Egerländer Frauenhemdärmel (Tafel 9, Fig. 1—18). Sie gehören der Zeit von 1820—1860 an, und wurden von den Mädchen in den Dörfern des Egerlandes für den Sonntags- und Brautstaat besonders sorgfältig gearbeitet. Fast auf jedem Stück findet sich die dreiteilige Blüte, die aus einer Blumenvase emporstrebt; in vielen Fällen ist die Blumenvase, was auch sonst häufig vorkommt, in die Herzform übergeführt. Dr. Michael Müller in Franzensbad hat eine große Sammlung davon angelegt, welche zum größten Teil genau zeitlich datiert ist und die langsam fortschreitende Entwicklung dieses speziellen Volkskunstzweiges deutlich erkennen läßt.

Die am stärksten hervortretende Gruppe der österreichischen Volksstickereien, die tschechoslawische Nadelkunst von Böhmen, Mähren und Schlesien, ist mit Recht ein nationaler Stolz dieses bedeutenden Teiles der österreichischen Bevölkerung. Freilich müssen sich die unter Slawen meist herrschenden Vorstellungen von der absoluten Originalität und der hohen Altertümlichkeit dieser Arbeiten von der wissenschaftlichen Kritik eine mehrseitige bedeutende Einschränkung gefallen lassen, aber es bleiben genug Vorzüge dieser Kunstbetätigung übrig, welche auf das nationale Konto gebucht werden dürfen. Die Gruppe zerfällt geographisch wie ethnographisch zunächst in drei große Untergruppen: die böhmische, mährische und schlesische. Jede derselben beansprucht eine gewisse Sonderstellung, ohne aber in sich irgendwie einheitlich zu sein. Gerade wie die Volkstrachten, die sich hier bis in verhältnismäßig späte Zeiten erhielten und eine außerordentliche Differenzierung nach den einzelnen Landesteilen, ja in Mähren fast nach Kreisen, selbst Dörfern erfahren haben, sind auch die bäuerlichen Stickereien von einer beträchtlichen Mannigfaltigkeit in Technik, Material und Ornamentik, wobei Lokalunterschiede in Menge wie dort bestehen.

Während die böhmische Gruppe, entsprechend der fortgeschritteneren, früher einsetzenden kulturellen Entwicklung Böhmens und der stärkeren Beeinflussung durch die deutschen Nachbarn, alle Anzeichen geringerer Altertümlichkeit und Selbständigkeit an sich trägt, zeichnen sich die am reichsten und differenziertesten entwickelten mährischen Stickereien relativ am meisten durch ihren echt volkskünstlerischen Besitz an Techniken und Ornamenten aus, wogegen die formenärmere schlesische Gruppe sich enger an die böhmischen Bestände anschließt.

Die Blütezeit der tschechoslawischen Volksstickerei reicht zeitlich nicht sehr weit zurück, wir dürfen das XVIII. und XIX. Jahrhundert, letzteres besonders in seiner

ersten Hälfte als den Zeitraum annehmen, in welchem sich unter starkem fremden, deutschen und italienischen, Einfluß die mannigfaltige Technik und Ornamentik dieses Volkskunstzweiges herausgebildet hat. Die frühesten datierten Stücke gehen nicht über die Mitte des XVII. Jahrhunderts hinaus. Das Olmützer Museum bewahrt eine in Holbeintechnik mit dem doppelten Plattstich gestickte Arbeit, bezeichnet »1691 Katarina a Jakub Nejezchleba«, welche als eine der frühesten ihrer Art gelten kann. Die slowakischen Netzarbeiten für kirchliche Zwecke, mit reichen figuralen Dessins[1]) (Opferung Isaaks, Frauenfiguren, Pfauen), tragen Datierungen wie 1668 und sind zum Teil vielleicht noch älter.[2]) Sie sind sicher in Technik und Musterung[3]) völlig von den früheren deutschen (und italienischen) Arbeiten (namentlich auch Geweben) abhängig, tragen hauptsächlich kirchlichen Charakter (sie wurden als Altardecken und für Meßgewänder gebraucht) und haben mit der eigentlichen slowakischen Volkskunst sehr wenig zu tun.

Der Ursprung der böhmischen und mährischen (nebst den ungarisch-slowakischen) Stickereien muß genau dort gesucht werden und ebenso beurteilt werden, wie die tschechoslawischen Trachten, Keramiken und sonstigen volkskünstlerischen Leistungen der Tschechoslawen. Ihre absolute Originalität, ihre Herleitung aus urslawischen Zeiten, ihre »prähistorischen« Ursprünge sind völlig von der Hand zu weisen, weil wissenschaftlich absolut unhaltbar. Sowohl die Techniken wie die Ornamentik dieser Stickereien sind ihnen im allgemeinen Kulturgange dieser Länder auf verschiedenen Wegen, teils als Fortentwicklung eigenen Frühbesitzes, teils durch die deutschen Städte, durch Kirche und Klosterschulen, durch die Schulgründungen und Förderungsaktionen der großen schulfreundlichen Kaiserin Maria Theresia und adeliger Damen, namentlich aber durch die Nonnen mit ihren Schulen vermittelt und zugetragen worden. In Prag bestand in der zweiten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts mit staatlicher Unterstützung eine Spitzenschule, welche durch die dort ausgebildeten Lehrerinnen ihre Wirksamkeit über ganz Böhmen verbreitete. Die Gräfin Truchsess-Zeil unterhielt auf ihrem Schlosse Kunewald bei Neutitschein im Kuhländchen eine Art Schule für die Mädchen der Umgebung, um sie in ihren vererbten Hausindustriekünsten zu erhalten (1804—1820). Was auf diesen und ähnlichen Wegen an höherer textiler Kunst dem Volke zukam, hat es mit großer angeborener und im Hausfleißbetrieb geschulter Geschicklichkeit übernommen, mit dem alten Eigenbesitz verschmolzen, bäuerlich um- und weitergebildet, wobei durch Kombination und Häufung der Ornamentik vielfach Neues hervorgebracht wurde. Auch in der Farbenwahl und in der Variation der Techniken wurde fortgesetzt der nationale Geschmack geschult und mancherlei Neues festgelegt. Viel natürliche Handgeschicklichkeit und eine beträchtliche bereits seit frühester Jugendzeit erworbene Schulung war durchgänglich erforderlich, um alle diese zahlreichen und komplizierten Techniken der Volksstickerei so vollendet zu beherrschen. Diese mühsamen Arbeiten nach gezähltem Faden, diese schwierigen Durchbrüche und Doppeldurchbrüche, diese den Faden gleichmäßig auf beiden Seiten

---

[1]) Franz Kretz, Slowakische Netzarbeiten, »Zeitschrift für österreichische Volkskunde« VII (1901), S. 164 ff.

[2]) Einen Begriff von den im XVII. Jahrhundert in Mähren verbreiteten Musterungen dieser Art gibt uns eine interessante Notiz über die im Nachlasse des mährischen Kunstwebers Hans Dauma von Mährisch-Trübau 1661 vorfindlichen Kunstformen, unter welchen sich unter anderen verzeichnet finden: »Eine Form mit den zwölf Aposteln, ein Stuckh mit dem englischen Gruß und Weintraubel, ein Stuckh die Hochzeit, ein Stuckh die Stadt Bethulia, eines die Mehrwunder usw.« Mitteilungen des Mährischen Gewerbemuseums in Brünn, 1895 (XIII), S. 71.

[3]) Ein Kirchendeckchen, rot gestickt in Holbein- und Plattstich, ist 1606 bezeichnet.

der Unterlage führenden Sticharten sind ebenso sehr ein sicherer technischer, als der traditionelle Ornamentschatz ein fester künstlerischer Besitz jener einfachen Frauen und Mädchen gewesen. Einige Wochen, manchmal auch einige Monate wurden mit der Anfertigung einzelner Stücke verbracht. Größere Stücke wurden auch von mehreren Arbeiterinnen in Angriff genommen und vollendet. In manchen Fällen ist wohl auch die professionelle Arbeit von Stickerinnen und Dorfschneidern, sowie deren weiblichen Angehörigen beteiligt. So wurden die Stickereien auf den chodischen Trachtenstücken in der Schneiderwerkstatt hergestellt.[1]) Es macht überhaupt einen durchgängigen Unterschied aus, an welchen Gebrauchsstücken sich die Stickereien vorfinden. Die altertümlichste und volksmäßigste Artung weisen stets die mit dem Hause verbundenen Arbeiten, die Bettwäsche (Leintücher, Polsterüberzüge), Handtücher, Deckchen usw. auf, während die Kostümstücke, die einer größeren Freizügigkeit und einem rascheren Wandel unterliegen, auch bezüglich ihrer Dekoration im allgemeinen jüngere und reichere Moden in Technik und Ornamentik zur Schau bringen. Daher kommt es, daß die letzteren für den Beschauer und Beurteiler stark in den Vordergrund treten, während die ersteren, weniger zugänglich und auffallend, im allgemeinen geringere Würdigung finden, wiewohl sich gerade in diesen Stücken die meisten Reste echten alten Hausfleißes verbergen. Auch gewisse intimere und stetige Trachtenbestandteile, wie die Haube, das Hemd, die Kopftücher gehören mehr oder minder zu diesem Kreise höherer Altertümlichkeit und Volksmäßigkeit.

Fig. 5. Besatzstreifen aus Vologda, Rußland; in weißer Filetarbeit (Doppeladler, Pfauen, Menschen-Figuren).

Was also zunächst die typischen Gattungen der tschechoslawischen Stickereien und ihre Verwendung betrifft, so ist in erster Reihe die Stickerei auf den Bestandteilen der Bettwäsche, Polsterüberzügen, Leintüchern, Wochenbettvorhängen zu finden. In zweiter Linie kommen Trachtenbestandteile, Hauben, Haubenbänder, Krausen, Krägen, Kopftücher, Umhängtücher, Hemden, Schürzen, sodann die Stickereien auf den eigentlichen Trachtenstücken: Röcken, Leibchen, Spenzern, den Röcken, Westen und Beinkleidern der Männer in Betracht. Je nach der Volkstracht, der diese Arbeiten zugehören, variieren sie in Farbe, Material, Technik und Ornamentik.

In Böhmen, wo die Volkstrachten bis auf wenige Überreste verschwunden sind (in der Umgebung von Pilsen, in der Blater, Leitomischler Gegend trägt man noch die Volkstracht, aber fast überall schon ohne Stickereien),[2]) sind es hauptsächlich die Volksarbeiten aus dem Zeitraume 1780—1860, welche Beachtung verlangen. Es sind in erster Linie die in verschiedenen Techniken und Farben reich gestickten Kopftücher: in der Leitomischler Tracht mit weißer Seide oder Garn gestickt, im Iserland mit karminroter Seide (placha) (Renata Tyrš, Česky Lid I, S. 4), in der Pilsner Tracht mit flächenfüllender Stickerei in farbiger oder schwarzer Seide (»plena«) (Tafel 10, Fig. 8), in der Blater Tracht (»plena«, »roucha«) mit weißer Stickerei, Flittern

[1]) Josef Blau, »Zeitschrift für österreichische Volkskunde« XII, S. 40.
[2]) Führer durch das tschechoslawische ethnographische Museum in Prag, S. 90.

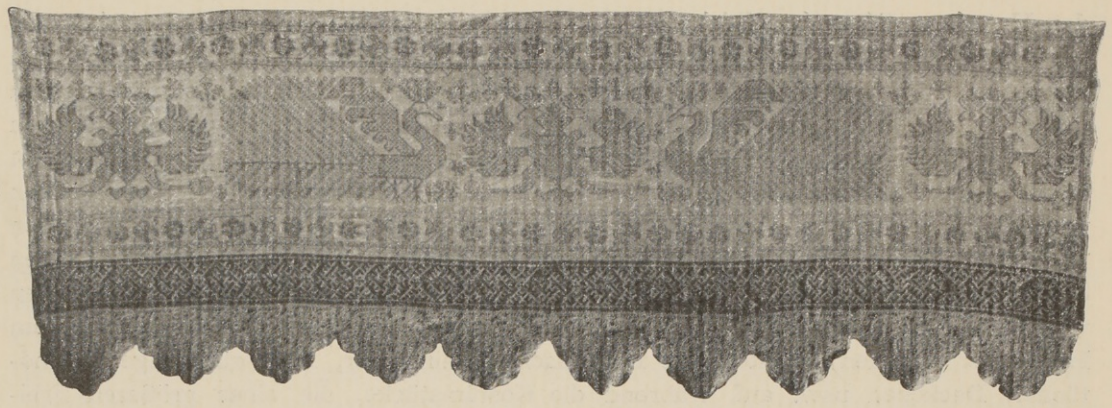


Fig. 6. Altrussische Stickerei in Blau und Rot (mit Doppeladler, Pfauen, Hähnen, Vasen mit Blütenstrauß).
(K. k. Naturhistorisches Hofmuseum, Wien.)

und farbigen Glasperlen.[1]) Andere Variationen finden sich noch, wie Goldstickerei auf den »Plachen« von Březnika bei Weißwasser, weiße durchbrochene Stickerei mit gitterartiger Ausfüllung (»Kosakenstickerei«) im Taborer Kreise usw. (J. Smola, I. Bericht des Vereines der Altertumsfreunde in Prag 1889.) Weiters die Hauben, welche in Technik und Ornamentik je nach der Örtlichkeit variieren, aber niemals die Mannigfaltigkeit und den Farbenreichtum der slowakischen Frauenhauben erreichen. Sie sind fast durchwegs weiß ornamentiert (Tafel 11, Fig. 3, 4, 7, 8, 9, 10) mit nur geringen farbigen Stickereien in der Pilsner Gegend und weißer und schwarzer Seidenstickerei an der Chodenhaube (Koláč).[2]) Die Schürzen der Mädchen stehen meist, was Zierat und Farbenwahl betrifft, mit den Kopftüchern in Einklang (Tafel 10, Fig. 4 und 5). Eine besondere Spezialität sind dann ferner die sogenannten Wochenbettücher (»Koutnice«, »Koutro«), mit ihren reichen und originellen Stickereien in rotem und blauen Garn (Tafel 12, Fig. 3; Tafel 13, Fig. 1, 3; Tafel 14, Fig. 2). An den Trachtenstücken, wie den Hemden, Westen, Hosenklappen, Krägen der Chodentracht (namentlich der männlichen) sowie der verwandten Tracht von Leitomischl[3]), bei welcher ebenfalls die Stickereien auf den männlichen Trachtenstücken reichlicher auftreten,[4]) wie auch bei der Männertracht in Südböhmen (Hemden, Jacken, Röcke sind reich mit Seide ausgestickt, desgleichen die Pelze) äußerte sich nicht minder eine verwandte Volkskunst, doch fällt ihr näheres Studium schon außerhalb unserer Aufgabe. Nur die einschlägige Ornamentik wird weiterhin noch im Zusammenhang gestreift werden.

Wie schon oben S. 31 erwähnt, ist die Technik der tschechoslawischen Stickerei in Böhmen (und namentlich in Mähren) mannigfaltiger entwickelt als in den Alpenländern. Bei den Stickereien dieser Gruppe werden über zwanzig verschiedene Stucharten beobachtet, die in charakteristischer Häufung zu beliebter Verwendung gelangen.

---

[1]) Diese Art Auszierung kommt speziell in Südböhmen in der Teichgegend (blata, Teich) von Schüttenhofen im Böhmerwalde bis nach Tabor vor, die Hauptpunkte sind Wittingau, Sobieslau und Wessely a. d. L. Unter diesen Kopftüchern wird noch eine Haube und ein zweites buntes Kopftuch getragen.

[2]) Josef Blau, Die tschechische Volkstracht der Tauser Gegend, »Zeitschrift für österreichische Volkskunde« XII, S. 40.

[3]) Siehe Tafel 1 und 2 in Band XII der »Zeitschrift für österreichische Volkskunde«.

[4]) Th. Novak, Volkstracht und Stickereien im Leitomischler Land.

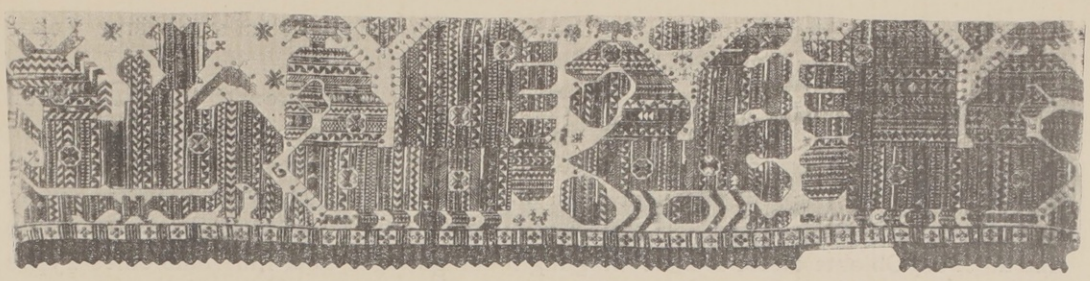


Fig. 7. Besatzstreifen der Mordwinen in farbiger Wolle und Seide auf Leinen gestickt.
(K. k. Naturhistorisches Hofmuseum, Wien.)

Auch sind es hier neben den mehr landläufigen Techniken eigentümliche Nuancen und Variationen von solchen, wie der doppelseitige Kreuzstich (Tafel 18, Fig. 8, 9), Kreuzstichpunkte (Tafel 16, Fig. 2), versetzter Plattstich, Strichstich, Perlstich, Grätenstich usw., welche in mannigfaltiger Kombination auftreten. Die gleiche Buntheit und gehäuftere Fülle besteht bezüglich der Farben, in deren typischer Wahl und Zusammenstellung charakteristische landschaftliche Unterschiede festzustellen sind. Es liegt hier vielleicht eines der bezeichnendsten Merkmale dieses Volkskunstzweiges vor, denn, wie wir sofort sehen werden, die Ornamentik aller böhmischen Stickereien besitzt bezüglich ihres Ursprunges und ihrer Motive im wesentlichen keine besondere Eigenart und Selbständigkeit.

Die auf allen böhmischen Arbeiten vorwaltenden Ornamente, in so verschiedenartiger Sticktechnik sie ausgeführt sein mögen, sind zumeist die uns schon von den alpenländischen und deutsch-sudetenländischen Arbeiten bekannten: die Blumenvase, mit der Dreiteilung des daraus hervorsprießenden Blütenzweiges, wobei die Vase, wie so oft sonst, sich in das Herz verwandelt, ferner die geläufigen Blütenstreumuster des Rokoko und der späteren Stilperioden, der sechs- und achtseitige, häufig gegitterte Stern, die Tulpe, die Nelke, Blumen- und Blattgirlanden einfachster Art usw. Charakteristisch ist lediglich die Anbringung und Häufung dieser Motive zu- und ineinander. Die überaus häufigen Herzen sind im Innern durch ein feines Blütenmuster ausgefüllt; die Blütenzweige, mit Herzen abwechselnd, sind wieder in Rosetten- oder Herzfolgenform umrandet und zusammengefaßt. Die hauptsächlich in den Wochenbettvorhängen auftretenden figuralen Zutaten sind die uns ebenfalls schon bekannten: die paarig auftretenden Vögel (Tafel 12, Fig. 5; Tafel 13, Fig. 2), der Jäger mit Hirschen und Hunden (Tafel 12, Fig. 3, beispielsweise ganz analog der Darstellung eines steirischen Deckchens des XVI. Jahrhunderts [bezeichnet 1594], abgebildet von K. Lacher, »Kunstbeiträge aus Steiermark«, 2. Jahrgang, Tafel 29), überhaupt ein volkskünstlerisch auf Keramiken, Holzarbeiten, Zinn u. dgl. überaus beliebtes Motiv; ferner der ungeheuer verbreitete Doppeladler (Tafel 12, Fig. 3, auch auf Kinderwickelbändern von Sudomir bei Jungbunzlau), die Gevatterin mit Korb und Flasche (Tafel 12, Fig. 3 und 5; Tafel 13, Fig. 1—3, Tafel 14, Fig. 2), die Kirche (Tafel 13, Fig. 1, vgl. dieselbe Darstellung auf einem Besatzstreifen aus dem Heanzengebiete, Tafel 2, Fig. 1). Die Ornamentik der Kostümstickereien bietet nichts anderes oder neues: das Herzmotiv, die Blütenzweige, die vielfach in Verbindung mit jenem auftreten, von den Rokokoblümchen abstammende Blumenstreumuster usw. Bei dem Umstand, daß diese Kostümstickereien zum Teil professionelle Arbeiten sind, wird ihr stereotyper, weniger durch individuelle Zutaten belebter Charakter erklärlich.

Auch drängen sich hier neumodische Züge ein, die den eigentlichen stationären Volksarbeiten noch vollständig fehlen.

Altertümlicher und eigenartiger sprechen uns die mährischen Volksstickereien an. Dieselben sind deutlich nach den verschiedenen slawischen Hauptstämmen, die Mähren bewohnen, zu unterscheiden, den Hannaken, Slowaken und Walachen. Im Südosten Mährens wären vielleicht noch die Arbeiten der Horaken und Záhoraken zu nennen. Entsprechend der breiteren Entfaltung, die hier die Stickkunst genommen, sind auch die Objekte dieser Kunstbetätigung mannigfaltiger, aber innerhalb eines Typus verbleibend. Sowohl in der Tracht wie in der Leib- und Bettwäsche gibt es namentlich unter den Slowaken den größten Artenreichtum an Hauben und Haubenbändern, Krägen, Hemden, Kopftüchern, Kopfschärpen, Schürzen, Röcken, Umhängtüchern (Regentüchern), Vorsegne- und Brauttüchern, Tauftüchern, Altardecken, Einsätzen und Besatzstreifen von Bettüchern, Wochenbettücher usw., während die Hannaken und Walachen ärmer an derartigen Typen von Stickereiträgern erscheinen. Auch die eigentlichen Trachtenstücke wurden in Mähren wie in Böhmen traditionell ausgestickt, sparsamer bei Walachen und Hannaken, am reichsten bei den Slowaken.

Hannaken und Walachen haben bezüglich der Stickereien vieles miteinander gemein, wie sich die der ersteren auch mit den Arbeiten von Ostböhmen, namentlich des Leitomischler Bezirkes ziemlich nahe berühren. Am charakteristischesten für beide sind die Vorsegne- und Tauftücher mit ihren die Mitte des zusammengelegten Tuches in langen gleichmäßig breiten Streifen einnehmenden Stickereien (Tafel 23, Fig. 1—7). Dieselben, bei den Hannaken »úvodnice«, bei den Walachen und Slowaken »nevěstinské« (Brauttücher) oder »křestní płachty« genannt, sind etwa $2{\cdot}5\,m$ lang und $2\,m$ breit. Man bediente sich ihrer bei der Taufe und bei der Einsegnung der Mutter, und wenn diese starb, gab man ihr ein solches Tuch in das Grab mit.[1]) Die Motive der Stickerei sind die uns schon von der südböhmischen Gruppe bekannten (Blüten, Herzen, Tulpen, Granatäpfel, Blütenzweige, Blattgirlanden), eigentümlich ist die häufige Gitterung der Blütenformen, der Granatäpfel usw., wie auch bei den walachischen Exemplaren eine solche Gitterung der Formen sehr beliebt ist. An den Enden der Tücher finden wir in blauer und schwarzer Seide ausgeführte Stickereien, Blütensträuße, Doppeladler, Name Jesu in Blütenrahmen usw. Daneben auch buchstabenförmige (der zyrillischen Schrift scheinbar entstammende) Zeichen, welche irgendwie zu entziffern unmöglich ist: sie sind volkskünstlerische Verballhornungen von Inschriften, wie sie die Stickerinnen vielleicht auf kirchlichen Arbeiten gesehen haben mögen. Die Stickereien des breiten Mittelstreifens sind meist mit in Safran gelbgefärbter Seide ausgeführt, bei den Walachen sind sie vollkommen crêmefarbig.

Weitaus den größten volkskünstlerischen Reichtum weisen die slowakischen Stickereien auf, denen die Tafeln 15—22 gewidmet sind. Bei näherem Zusehen und eindringender Analyse der vorherrschenden Ornamentik ergibt sich allerdings eine Reduktion dieser Mannigfaltigkeit auf gewisse Typenreihen, welche im wesentlichen im folgenden bestehen. Schon Dr. W. Hein hat in der »Zeitschrift für österreichische Volkskunde« I, S. 268 auf die verhältnismäßig geringe Zahl von ganz typischen Verzierungsformen, trotz scheinbarer Mannigfaltigkeit, die an den slowakischen Tracht- und Wäschestücken auftreten, hingewiesen.

---

[1]) M. Vaclavek, »Zeitschrift für österreichische Volkskunde« II, S. 52. Noch vor 25 Jahren wurden sie allgemein im Sommer getragen, jetzt sieht man sie nur hier und da in den oberen Dörfern von Hollenkau und Neu-Hrosenkau.

»Zunächst bilden eine Gruppe die verschiedenen Arbeiten in Punto tagliato, stets aus zwei Längsstreifen bestehend, mit Ornamentformen, die in allen Fällen, und mögen sie noch absonderlich gestaltet sein, auf eine Vogelfigur zurückleiten, die drei- oder mehrfach in einem Streifen wiederholt ist (Tafel 20, Fig. 1—12). Diese Ornamente sind immer in farbiger Seide in Flachstich gearbeitet, wobei der freibleibende Raum in Punto tagliato behandelt wird. Vertreter dieser Gruppe finden sich in der ganzen Slowakei in den verschiedensten Entwicklungsstadien, in welchen die ursprüngliche Vogelfigur bis zur gebrochenen Linie vereinfacht wird, ja selbst ganz verschwindet und ihrem Schweife allein das Feld überläßt.« Das Motiv der Vogel- oder Pfaufigur selbst ist durchaus nicht ursprünglich slowakisch, sondern begegnet in weitester Verbreitung seit der romanischen Epoche[1]) als Stickereimotiv, mit ähnlicher Umbildung und Verballhornung des Schweifes. So finden wir dieselbe Figur, paarig behandelt, mit gegeneinander gekehrten Schweifen in alten gewebten Bordüren des frühen XVII. Jahrhunderts in unseren Alpenländern (K. Lacher, »Kunstbeiträge aus Steiermark«, 2. Jahrgang, Tafel 14), wobei die gegeneinander gekehrten Schweife der Vögel mißverständlich zu einem neuen Gebilde zusammengewachsen erscheinen. Wir finden sie auf russischen Stickereien[2]), mit prächtig entwickeltem und stilisiertem Schweife, von Vologda, Fig. 5 und Fig. 6. Einen geradezu verblüffenden Beweis

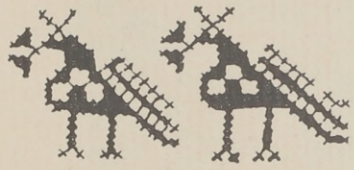


Fig. 8. Stickereimotiv der Huitschol-Indianer in Neu-Mexiko.

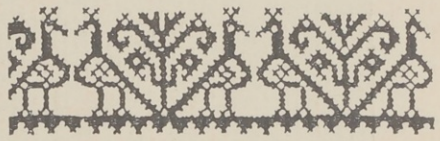


Fig. 9. Stickereimotiv der Huitschol-Indianer von Neu-Mexiko.

von der ungeheueren, durch den Kulturgang vermittelten Verbreitung dieses Ornamentes in der gleichen textil bestimmten Stilisierung liefert das Vorkommen nebenstehender mit den slowakischen Mustern geradezu identischen Figuren (Abb. 8) auf Stickereien der Huitschol-Indianer von Neu-Mexiko (Lumholtz, Decorative art of the Huichol-Indians in »Memoirs of the American Museum of Natural History« III, S. 304, Abb. 432) oder des ebenfalls von daher stammenden Stickereimotives Abb. 9 (Fig. 433, »Bluejay Design« bei Lumholtz a. a. O. S. 304). Höchst wahrscheinlich haben die Huitschol-Indianer diese Motive ebenso wie das Motiv des Doppeladlers, das auf ihren Stickereien ebenfalls häufig begegnet, siehe Fig. 429—431, 442, 466, 472, ebenso wie die heraldische Löwenfigur (Fig. 412—417) u. a. m. von den spanischen Einwanderern übernommen und materialgerecht weitergebildet, — wohl ein sprechendes Argument gegen die nationale Zuweisung bestimmter Ornamente.

Was sonst an Ornamenten auf diesen Einsatzstreifen slowakischer Arbeit begegnet, sind Kombinationen der dreiteiligen Blütenstiele mit Tulpen (Tafel 20, Fig. 1), das

[1]) Katalog der Gewebesammlung des Germanischen Museums, I. Teil, Seite 69.

[2]) Auch im südlichen Rußland bei den Mordwinen begegnet das Pfauenmotiv in teilweise noch ganz naturalistischer Ausprägung, wie aus Fig. 7 ersichtlich, wobei die Pfaufigur in zweierlei Formen auftritt und mit einem phantastischen berittenen Tiere vergesellschaftet ist, auf dessen Ohren abermals zwei kleine Vogelfigürchen sitzen. Letzteres Tiergebilde zeigt Verwandtschaft mit einem auf serbischen Stickereien und Wirkarbeiten häufigen stilisierten vierfüßigen Tiere.

Tulpenmotiv, verschieden kombiniert (Tafel 20, Fig. 3, 5, 8, 12), der achteckige Stern (Tafel 20, Fig. 4), das Wellenband mit vasenartigen Füllungen in den Halbkreisen (Tafel 20, Fig. 5), das sich in unverkennbarer Verwandtschaft auf ruthenischen (siehe unten, Fig. 13) und südrussischen Arbeiten findet, z. B. auf einer Schürze von Kiew, die in blauem und rotem Garn mit Zopf- und Kreuzstich ausgestickt ist, siehe untenstehende Abbildung Fig. 10 (Horizontalbordüren).

Wesentlich anders ist die Ornamentik mährischer Leintücher und Einsatzstreifen, welche auf Tafel 22 abgebildet sind. Auf dichten, starken, bräunlichen Hausleinen finden sich hier Stickereien in blauem, rotem, weißem Garn ausgeführt, deren Stilverwandtschaft mit der Ornamentik alpenländischer Stickereien in vielen Fällen sofort in die Augen springt (Tafel 22, Fig. 2, 4, 6, 7, 8, 9). In anderen Fällen, wie Fig. 3, haben wir es mit echt volkskünstlerischer Anwendung und dichter Häufung einfachster und verbreitetster Elemente (Nelken-, Tulpen-, Rosetten-, Herzmotive) zu tun. Auf

Fig. 10. Teil einer Schürze, Umgebung von Kiew.
(K. k. Naturhistorisches Hofmuseum, Wien.)

Tafel 21 finden sich fünf Besatzstreifen von sehr wirkungsvoller und origineller Ornamentik. Sie stammen aus dem Heanzengebiete in Westungarn, dürfen aber infolge ihrer auffallenden Stilverwandtschaft wohl in diesem Zusammenhange vorgeführt werden. Namentlich die Verzierungen von Fig. 4 und 5 enthalten Motive, die sich ganz ähnlich auf mährischen Besatzstreifen finden, man vergleiche z. B. Fig. 4 mit Tafel 21, Fig. 7 und 8. Sie sind durch die gleiche Gedrängtheit der wenigen Elemente (Blumenvase, Herzvase mit Tulpen, Nelken und Granatäpfeln, Pfauen) charakterisiert, und auch die Ornamentik der Abschlußbordüren, welche den Hauptstreifen oben und unten begrenzen, ist absolut verwandt und nur mehr oder minder reich ausgestattet; man vergleiche in dieser Hinsicht Tafel 22, Fig. 4, 7, 8, mit Tafel 21, Fig. 4, 5, Tafel 12, Fig. 1 und 2, und Tafel 13, Fig. 4. Stärkere Abweichung zeigen die drei übrigens sehr typischen und häufig vorkommenden Stücke auf Tafel 21, Fig. 1—3, in welchen der Doppeladler, Hirsche, Papageien in sehr eigenartiger Stilisierung auffallen und deren Stickereien auch durch die angewendete Wolle und deren Farbe beiseite stehen. Es bedarf noch des Überblickes über ein großes Material aus dem

nordöstlichen Niederösterreich, den westungarischen Komitaten Ödenburg, Preßburg, Wieselburg, Eisenstadt, um die Zusammenhänge mit den mährischen Formen, die hier unstreitig in vieler Hinsicht bestehen, mit einiger Klarheit überblicken zu können. In dieser Beziehung kann das gut bestimmte und reiche Material des städtischen Museums in Ödenburg von grundlegender Bedeutung werden.

An altertümlicher Eigenart kommen unter allen mährischen, respektive slowakischen Volksstickereien neben den schon betrachteten weiters die slowakischen Haubendeckel aus der Umgebung von Ungarisch-Hradisch, Ungarisch-Ostra und Ungarisch-Brod am nächsten (Tafel 19, Fig. 12 und 13). Über dieselben liegt eine ausführliche Publikation, welche sehr schönes und reiches Material beigebracht hat, vor (Mährisch-slowakische Hauben. Von Franz Kretz, Wien 1902). Die betreffenden Hauben tragen dreierlei Stickereien: am Saume, auf dem Rahmen und auf dem inneren Hauptteile, den Rand bilden Kettchen, Zähne, Zacken usw., auf dem Rahmen sehen wir bereits hübsche ornamentale Verzierungen. Die einzelnen Muster führten je nach der Ähnlichkeit originelle Bezeichnungen. Die größte Mühe und Sorgfalt verwendete man auf das innere Ornament, welches durch seine eigenartige Technik einen hohen Grad von Plastik erreichte. Es ist beachtenswert, wie man mit nur einer Farbe unter Anwendung verschiedener Technik eine feine Nuancierung und Abgrenzung des Hauptornamentes erreichte. Das Hauptornament bestand wieder aus verschieden benannten Hauptmustern. Der Saum wurde mit schwarzer oder gelber Seide gestickt, »gezähnt«, jedoch bloß auf drei Seiten; auf der vierten, der unteren, waren »falsche Unterlagen« mit wilden Stichen ausgenäht. Die Fläche ist immer in Crêmefarbe gehalten, die eingestickten Muster zeigen manchmal schwarze oder blaue Farbe. Die Ornamente sind höchst eigentümlich und zeigen hier und da spinnenartig verzerrte Gebilde, meistens aber die dreiteilige Blüte in Vase oder Herzvase.

Von der Fülle der übrigen slowakischen, respektive mährischen Haubenformen geben die Abbildungen der Tafel 19, Fig. 1—15 nur einen schwachen Begriff. Überaus typisch ist die Haube Fig. 5, welche sich in ähnlicher Ornamentik in zahllosen Varianten findet. Von prächtiger Wirkung sind die Hauben, deren Grund fast vollständig mit bunter Seidenstickerei in Flachstichtechnik bedeckt ist, von der Art von Fig. 1 oder 7. Sie stammen aus der ungarischen Slowakei, dem Komitat Neutra. Am buntesten sind die Hauben, wie Franz Kretz a. a. O. mitteilt, bei Ungarisch-Brod in Drslavec, Vlčnov, Veletein usw. Sie wurden vorerst mit weißer Seide gestickt und erst dann mit einer Mischung von Safran und Eiweiß gefärbt. Das Färben geschah höchst sorgfältig, wenn auch in primitivster Weise, indem man ein Hölzchen in die Mischung tauchte und damit die Seidenstickerei färbte. Die häufigst verwendeten Farben sind: dunkelgrün, gelb und schwarz in verschiedenen Abtönungen. Im Trencsiner Komitat sind die vorwiegend oder ausschließlich mit Safran gelb gefärbten Seidenstickereien der Hauben zu Hause (Tafel 19, Fig. 4, 6, 9, in den Tafelerklärungen irrtümlich als hannakisch bezeichnet, mit welcher Angabe sie der Sammlung zukamen). Ganz eigenartig in Technik und Ornamentik erscheinen die walachischen Netzhauben nach Art des auf Tafel 19, Fig. 2 abgebildeten Exemplars. Sie zeigen Musterung in Schwarz und Weiß in der Art, daß entweder der Netzgrund aus schwarzem Garn gearbeitet und mit weißer Wolle in verschiedenen Spitzenstichen benäht ist oder umgekehrt. Ihre Ornamentik variiert in einem ziemlich engen Umkreis die aus der Abbildung ersichtlichen einfachen geometrischen Motive und zeigt einen ganz selbständigen aparten Charakter. Die aus weißem Tüll gefertigten, mit

weißem Baumwollgarn in Flach- und Lochstichtechnik mit Zuhilfenahme feiner Spitzenstiche verzierten Haubendeckel (Tafel 19, Fig. 8 und 10) aus dem südlichen Mähren weisen die engste Verwandtschaft mit ähnlich dekorierten Schürzen und Krägen aus dem südlichen Mähren auf (vgl. Tafel 15, Fig. 1, 2, 5, 8). Mit den vorgeführten Typen ist natürlich die Mannigfaltigkeit der mährisch-slowakischen Hauben auch nicht entfernt erschöpft, so wenig in den anderen Zweigen der mährischen Volksstickerei hier irgendwie Vollständigkeit angestrebt wird, die bei der Fülle des Materials nur durch eine große Zahl von Einzeldarstellungen erreicht werden könnte.

Eine weitere sehr reiche und reizvolle Gruppe der mährischen Volksstickereien bilden die im südlichen Mähren, namentlich unter den Slowaken von Landshut, Lundenburg, Ungarisch-Hradisch ausgebildeten Krägen und Kopfbinden (Šatka). Die ausgezeichnete Kennerin der tschechoslawischen Stickerei Frau Vlasta Havelka hat dieser Spezialität im »Narodopisny Veštnik Československy« Bd. III (1908) eine übersichtliche Würdigung zuteil werden lassen. Die über die Haube gebundene Šatka, deren reich gestickte Enden frei über den Rücken herabhängen, erfreut sich als Kostümstück in der tschechoslawischen Volkstracht einer weiten Verbreitung. Sie ist in Mähren bei den Slowaken, Hannaken und Walachen üblich, wird auch in Schlesien getragen und kommt in Böhmen in der Leitomischler Tracht, in Chrudim, Časlau und Pilsen vor. Ihre feinste und mannigfaltigste Ausbildung hat sie wohl in der Umgebung von Lundenburg, im Landshuter Kreise, bei Straßnitz, Ungarisch-Hradisch usw. erfahren. Die dort üblichen Musterungen führen vielfach eigene Namen, wie die Schnitterform, Herzform, Mohnkopf, dreifache Würfel, Großmutterblumen usw. Die Ornamentik der Landshuter Šatkas, von welchen einige Exemplare auf Tafel 17, Fig. 3, 4, 9, 10 und Tafel 18, Fig. 4, 8, 9, 10 abgebildet sind, entspricht in vollkommener Weise derjenigen, welche wir auf den Landshuter Mädchenkrägen (Tafel 17, Fig. 1, 2, 5, 6, 7, 8, 11, 12 und Tafel 16, Fig. 1—4) finden. Es sind die schon in den Musterbüchern des XVII. Jahrhunderts auftretenden zierlichen Eckfüllungen aus Blütenzweigen, stilisierten Blüten, Rosetten usw., welche nur durch ihre dichtere Anwendung und kleine volksmäßige Zutaten wie die winzigen Doppelspiralen, Brillenspiralen, Fiederblättchen, Vögelchen etc. volkskünstlerisches Ansehen gewinnen. Manche Elemente, wie die Weinranke von Tafel 17, Fig. 9, sind von Empire- und Biedermeiercharakter, womit auch die Datierung der einzelnen Stücke (z. B. 1827) stimmt. Vielfach ist die Stickerei in schwarzer Seide breit und sehr wirkungsvoll ausgeführt, manchmal bei gleicher Musterung in gelber, roter und grüner Seide gehalten (man vergleiche Tafel 17, Fig. 7 mit Tafel 16, Fig. 3). In anderen Fällen haben wir es mit direkten Nachkommen von Rokoko-Buketts und Streublumen zu tun, wie besonders die in zarten Farben gehaltenen Stickereien der Mädchenkrägen von Tafel 16, Fig. 2, 4 zeigen. Die Variation dieser Stücke ist außerordentlich; man kann hunderte von Exemplaren — alle von erlesenstem Geschmack — daraufhin prüfen und man wird kein einziges doublettes Stück darunter finden. An Farben wird vorherrschend Schwarz und Weiß, sodann auch Rot, Gelb, endlich Gold und Silber zur Stickerei verwendet; die mannigfaltigsten Kombinationen aus mehreren dieser Farben kommen vor. Meistens wird auf dem Kopftuch, den Hemdärmeln und den Krägen das gleiche Muster gestickt, so daß diese Stücke eine Garnitur zu bilden pflegen. Die Krägen werden um den Hals fest geknüpft, so daß sie am Rücken hübsche Falten bilden. Die Landshuter Krägen sind fast durchwegs vor zirka 60 bis 80 Jahren gearbeitet. In Landshut leben noch alte Frauen, welche diese zierlichen und reichen Muster selbst gezeichnet und gestickt

haben. Die neueste Zeit hat auch hier starken Wandel und die alte Ornamentik fast in Vergessenheit gebracht. Über die an den Šatkas, den Hauben etc. befindlichen reichen und eigenartigen Spitzenbesätze, welche vielfach in den Farben der Stickerei gehalten sind, wie über die an den sonstigen mährischen und böhmischen Arbeiten reichlich angebrachten farbigen oder farbig durchzogenen Spitzen überhaupt wird noch später gehandelt werden.

Mehrfach sind schon anderwärts die hier nicht vorgeführten charakteristischen Achselstreifen von slowakischen Hemdärmeln behandelt, die schon W. Hein a. a. O. als eine charakteristische Spezialität der slowakischen Volksstickereien bezeichnet hat. Es gehören hieher die schmalen Borten für Kragen, Achseln und Achselschluß, welche in der Regel im schönsten Goldgelb gehalten und in einem eigenartigen Stich, dem Bombenstich, gearbeitet sind. Ihre Ornamentik — mit reichster Variation — weist am meisten Verwandtschaft mit derjenigen der oben beschriebenen slowakischen Haubendeckel auf. In der unglaublich wechselnden und doch innerhalb engster Grenzen gehaltenen Ornamentierung wie in der mannigfachen Farbenkombination dieser bewundernswerten kleinen Kompositionen offenbart sich in der Tat das reichquellendste volkskünstlerische Talent.

Angesichts des großen Variantenreichtums der tschechoslawischen Volksstickerei, welche in jeder bedeutenderen und selbst nur eine vorläufige Übersicht anstrebenden Sammlung in Tausenden von Exemplaren zum Ausdruck kommt, durfte sich die vorliegende Darstellung darauf beschränken, die auffälligsten und bekanntesten Typen vorzuführen und ornamentgeschichtlich zu erläutern. Auf absolute Vollständigkeit sollte kein Anspruch erhoben werden; wir dürfen von der fleißigen und sachkundigen tschechischen Forschung erwarten, daß sie das unschätzbare Material des Tschechoslawischen Ethnographischen Museums in Prag früher oder später, den oben gezogenen Grundlinien folgend, einmal nach der ornamentalen Seite einwandfrei zur Darstellung bringen werde. Es ist aber wohl kaum anzunehmen, daß wesentlich neue und andere, vor allem daß primitivere und altertümlichere Züge und Überreste, etwa nach Art der karpathenländischen Volksstickereien, auf tschechoslawischem Volksboden zum Vorschein kommen könnten.

Einem wesentlich verschiedenen, vielfach primitiveren und rückständigen Volkskunstgebiete wenden wir uns nun zu, indem wir die karpathenländischen Volkstextilien der Betrachtung unterziehen. Bisher hatten wir es mit Arbeiten zu tun, welche vollständig im Rahmen westländischer Kultur als bäuerlicher Ausdruck der mitteleuropäischen Stickereikunst zu gelten hatten. In Galizien und der Bukowina dagegen treffen wir allerdings noch nicht in den polnischen, dagegen aber in den ruthenischen und rumänischen Volksstickereien auf Erzeugnisse, welche dem osteuropäischen Kulturkreise zugehörig, aus höherem Altertum in die Gegenwart heraufreichen, mit anderer Herkunft anderen Stilbedingungen unterworfen sind und als urwüchsige Betätigung primitivster Lebenskreise zum größten Teile echte, primäre Volkskunst darstellen. Noch ist das reiche Material, das dieser altertümliche Volksboden birgt, nicht genügend bekannt und erforscht. Eine systematische Erhebung bezüglich der in den einzelnen Gegenden Galiziens vorherrschenden und vielleicht für sie charakteristischen Volksstickereien steht noch aus; wenig ist erst über das Verhältnis der Arbeiten der Gebirgs- und Flachlandbevölkerung bekannt. Auch über das Verhältnis der ruthenischen und rumänischen Stickereien in der Bukowina und namentlich ihrer Ornamentik zueinander sind noch keinerlei, auf kunstgeschichtlichem Boden fußende Untersuchungen angestellt. So ist es schwer, heute schon über Technik

und Ornamentik dieser Gruppe eine kunstgeschichtlich vertiefte, die kulturhistorischen Zusammenhänge allseits aufdeckende Auseinandersetzung zu liefern. Aus der Heranziehung russischer, namentlich südrussischer und finnischer Arbeiten und solcher, welche der Balkankultur zugehörig sind, wird sofort ersichtlich, daß wir in den galizischen, namentlich den ruthenischen Arbeiten nur die westlichen Ausläufer eines Volkskunststiles zu erblicken haben, der im Osten und Südosten Europas unter byzantinischem Einfluß sich unter wirtschaftlich und kulturell recht tiefstehenden Völkerschaften herausgebildet und auf spätantiken Traditionen fußend barbarische Elemente mit orientalischen verarbeitet und vermengt hat.

Fig. 11. Kopftuch, in Weißstickerei verziert, Krakauer Umgebung.
XIX. Jahrhundert (zweite Hälfte).

Das galizische und bukowinaer Material, welches in großer Reichhaltigkeit in den Sammlungen des Gräflich Dzieduszyckischen Museums in Lemberg sowie in der Kollektion des ruthenischen Frauenvereines in Lemberg, endlich im Landesmuseum und in den Sammlungen der Staatsgewerbeschule zu Czernowitz vorhanden ist, aber bisher nur eine für wissenschaftliche Zwecke ungenügende Veröffentlichung gefunden hat[1]), ist vorzugsweise auf ruthenischem Volksboden erwachsen. Gegenüber der ruthenischen, wie auch der tschechoslawischen Gruppe ist die Übung der polnischen Stickerei eine auffallend beschränkte. Sie zeigt sich vorwiegend als Schmückung der Trachtenbestandteile. Als richtiger Hausfleiß der Frauen, an den typischen Stücken wie Bettleinen, Polstern, Decken, Handtüchern usw. wird sie kaum geübt. In einer kleinen Abteilung des polnischen Nationalmuseums zu Krakau ist eine ziemlich beschränkte Kollektion von Musterungen polnischer Volksstickerei, die sich hauptsächlich an den weiß ausgestickten Kopftüchern und Schürzen der Weiber Westgaliziens entwickelt hat (von Bezirksschulinspektor Sev. Udziela zusammengebracht), zur Ausstellung gelangt. Auch im Tatramuseum zu Zakopane sind nur einige wenige weiße Leinenstickereien vorhanden. Die aus der zweiten Hälfte des XIX. Jahrhunderts

[1]) Ornamente der Hausindustrie: Stickereimuster ruthenischer Bauern. Herausgegeben vom Städtischen Gewerbemuseum in Lemberg 1883. Serie VIII. — VI. Szuchiewicz: Huzulščina II. — Hafty ludowe Krakowskie (Stickereien des Krakauer Landvolkes), von Severin Udziela (24 Tafeln), vgl. auch »Lud«, Bd. VI, 1900, Tab. V—VIII. — Ubiory ludu polskiego (Polnische Volkstrachten), Bd. I, Tafel IV—V, Bd. II, Tafel XII—XIV. — Album de brodării şi ţesături româneşti (Ornamente rumänischer Hausindustrie), herausgegeben von Minerva Cosma.

stammenden, in den Dörfern um Krakau hergestellten weiß gestickten Kopftücher (siehe Abbildungen Fig. 11 und 12) zeigen in ihrer Ornamentik und Technik deutlichen Zusammenhang mit den gänzlich verwandten, weiß gestickten Kopftüchern Mährens und Schlesiens. Die vorherrschende Musterung bewegt sich mit ihren Blumen- und Blattgirlanden, ihren Weinranken mit Weintrauben usw. in der Geschmacksrichtung einer nicht allzulange hinter uns liegenden Mode und dürfte kaum über die Großväterzeit (Biedermeier) hinausreichende Motive aufweisen. Die meisten dieser Stickereien stammen aus der Zeit 1860—1885 und wurden von Stickerinnen in den Bezirken Myslenice, Podgorce, Krakau in den Dörfern Mokow, Bukow, Skawina, Tyniec, Czernichów hergestellt. Eigenartig und ziemlich verwickelt ist die Art, wie diese Kopftücher, kunstvoll gebunden, von den Bäuerinnen Westgaliziens getragen werden.

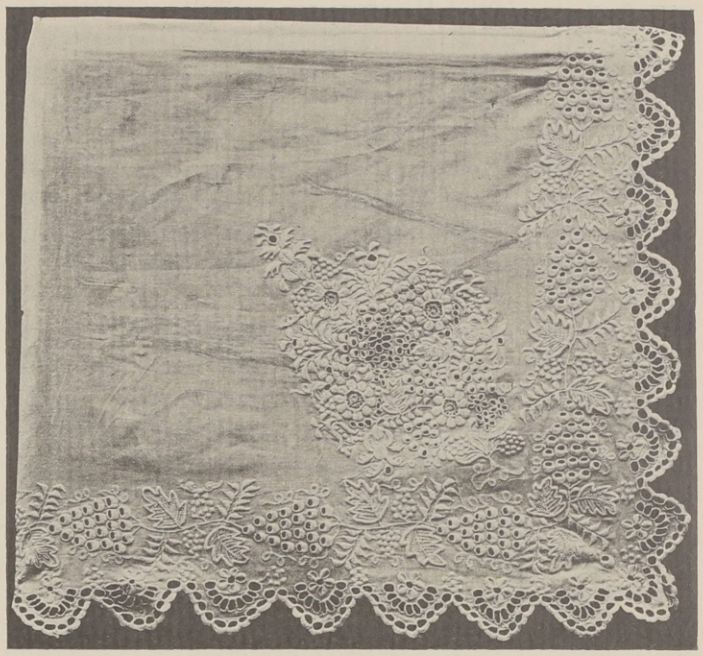


Fig. 12. Kopftuch, in Weißstickerei verziert. Krakauer Umgebung.
XIX. Jahrhundert (zweite Hälfte).

Weitaus altertümlicher, primitiver und reicher entwickelt zeigt sich die Volksstickerei unter den Ruthenen Galiziens und der Bukowina. Auch hier herrschen beträchtliche Unterschiede. Unter den Bojken, einem im zentralen Karpathengebirgsland Galiziens seßhaften Zweige der galizischen Ruthenen, steht die Stickerei im Vergleiche zur huzulischen und besonders der pokutischen auf einer viel niedrigeren Stufe. Die gebräuchlichen Muster, von denen Dr. J. Franko in der »Zeitschrift für österreichische Volkskunde«, Bd. XI, auf Tafel III eine instruktive Zusammenstellung geliefert hat (30 Nummern), zeigen durchwegs geometrischen Charakter mit Kombinationen von Dreiecken, Rauten und Zickzackbändern; meist wird nur eine einzige Farbe, und zwar die schwarze Farbe gebraucht, wobei die Fäden zur Stickerei einfach mit Kienruß geschwärzt werden; manchmal tritt auch die rote Farbe hinzu. Gestickt sind hauptsächlich die Oberärmelbordüren (ustavky) der Weiberhemden[1]), Brautunterröcke auch am Saum in reicherer Art; das männliche Hemd ist gewöhnlich gar nicht gestickt oder hat nur minimale, ganz primitive Stickereien am Kragen und an der Brust (a. a. O., S. 104). Auch am Kostüm, dem Rock, Gürtel usw. ist die Stickerei bei den Bojken äußerst sparsam entwickelt.

In ganz Galizien ist es sporadisch üblich, starke grobe Leinwand aus Hanf mit Ölfarben in verschiedenen Mustern zu bemalen und so zu Kleidungsstücken zu

[1]) Über ihr Verhältnis zu der Stickerei der huzulischen und pokutischen Hemden siehe unten.

gebrauchen. So wird auch bei den Bojken der weibliche Unterrock, die »malovanka«, aus starker Hausleinwand durch einheimischen Patronendruck mit verschiedenen, ziemlich rohen Mustern verziert.

Diesen Leinwanddruck, von welchem die Abbildungen auf Tafel 29 mannigfaltige Proben liefern, besorgen gegenwärtig die Juden. Daß er aber keinen Import, sondern eine alte lokale Industrie, wie sonst in Galizien (»Die Hausindustrie Österreichs«, redigiert von Wilhelm Exner, Abteilung Galizien, S. 120) darstellt, beweisen die lokalen Benennungen für die Muster sowie die außer Gebrauch gekommenen Druckvorrichtungen, besonders Bretter mit geschnitzten Mustern, welche sich noch hier und da bei Bauern finden.

Die Namen der Muster sind in verschiedenen Gegenden verschieden; Franko hat a. a. O., Tafel IV, nur die aus der Umgebung von Mšanec und Lutovyska gesammelt. Das Muster wird auf ein meterlanges und entsprechend breites Brett gezeichnet, mit dem Messer oder Meißel ausgeschnitzt, mit einer aus feinem Kienruß und Öl bereiteten Schwärze vermittels einer Walze belegt und dann auf die etwas angefeuchtete Leinwand wieder mit Hilfe einer Walze abgedruckt. Die Juden heißen »malari« oder »dymkari« und gehen gewöhnlich mit ihren Vorrichtungen von Dorf zu Dorf, für etliche Kreuzer oder Naturalien die Leinwand appretierend (a. a. O., S. 106). Wir haben hier noch ein primitives Überlebsel unseres westländischen Handdruckverfahrens mit geschnitzten Holzmodeln (meistens für den Blaudruck) vor uns.[1])

Auf den hochaltertümlichen Charakter der textilen Volksarbeiten des ruthenischen Volkes hat unter uns zuerst Alois Riegl aufmerksam gemacht. Ihm und Frau Luise Schinnerer ist es gelungen, das Überleben uralter, wirklich »antiker« Techniken bis auf den heutigen Tag in der Volkskunst des europäischen Ostens und namentlich auch der Ruthenen in einer Reihe von Fällen nachzuweisen. Eine solche ist die eigentümliche mit entsprechender Ornamentik einhergehende ruthenische Flechttechnik für die Herstellung von Frauenhauben, Männergürteln, Betteinsätzen und Randleisten für Handtücher, über welche ihre Entdeckerin, Frau L. Schinnerer, in zwei Schriften gehandelt hat.[2]) Ein weiterer Fall ist die von A. Riegl untersuchte Wirkarbeit der Ruthenen bei Herstellung ihrer Wirkteppiche, Gurten, Taschen usw.[3]) Eine dritte wirklich antike textile Technik der Ruthenen offenbart sich bei ihren interessanten und volkskünstlerisch höchst bemerkenswerten Perlarbeiten, mit der Nähnadel und dem Faden hergestellt, die technisch vollkommen mit den altägyptischen Perlarbeiten übereinstimmen. Es wird uns daher nicht wundern, wenn wir auch auf dem Gebiete der Volksstickereien unter den Ruthenen namentlich bezüglich ihrer Ornamentik auf höchst altertümliche Erscheinungen stoßen, wiewohl ja wegen der Spärlichkeit der Stickerei im Altertum natürlich keineswegs an direkte Zusammenhänge und Herleitungen aus so frühen Epochen gedacht werden kann. Diese Stickereien treten — in verschiedenen Abstufungen ihrer Altertümlichkeit und

---

[1]) Im Katalog der Gewebesammlung des Germanischen Museums sind unter Nr. 2382—2386 fünf ruthenische Blau- und Rotdrucke auf weißem Leinen mit einfachen Streifen und Rautenmusterungen (aus Galizien, Anfang des XIX. Jahrhunderts) angeführt. Abgebildet bei R. Forrer: Die Kunst des Zeugdruckes, Tafel LXII, 2—6.

[2]) Luise Schinnerer: Antike Handarbeiten. — Dieselbe: Textile Volkskunst bei den Ruthenen, in »Zeitschrift für österreichische Volkskunde« I, S. 172ff., woselbst auch die Apparate, deren sich die ruthenischen Bäuerinnen bei der Herstellung der oben erwähnten Arbeiten bedienen, abgebildet sind.

[3]) A. Riegl, Altorientalische Teppiche, S. 24ff.

Stilart — in mannigfaltiger Fülle vor allem an den Hemden bei beiden Geschlechtern (Tafel 31 bis 33), den Kopf- und Hochzeitstüchern der Mädchen und Frauen (Tafel 30), wie an den Hand- und Schmucktüchern (Tafel 34) zutage, welch letztere auch, wie in Südrußland üblich, um die Heiligenbilder in der »weißen Stube« gehängt werden. (Von den weitaus jüngeren Stickereien an den eigentlichen Trachtenstücken, den Pelzen, Röcken, Beinkleidern sehen wir hier ganz ab.) Wir haben dabei Weißstickereien, häufig mit Durchbrucharbeit (cerka) und Buntstickereien (wustauka) vor uns. Nur die Weißstickereien wurden allgemein von den Huzulinnen und wohl auch den anderen ruthenischen Weibern betrieben; die dabei vorzugsweise angewandte Stichart ist der einfache Plattstich (kukły), wobei sehr dickes Rohgarn, manchmal etwas grau oder gelblich getönt, genommen wird. Hingegen sind die Buntstickereien als Kunstfertigkeit nicht so ganz allgemein wie jene verbreitet; bei den Huzulinnen sind nur wenige im Dorfe, gewöhnlich eine oder zwei in derselben Niederlassung, in dieser Fertigkeit geübt. Man nennt sie »szwali«, d. h. »Näherinnen«. Die hiebei angewendeten Sticharten sind recht mannigfaltig, vorwiegend ist Kreuz-, Zopf- und Flachstichtechnik; es begegnen aber auch Kettelstich, Holbeinstich, Schnurstich und verschiedene Zierstiche — abgesehen von den fremdländischen Einfluß verratenden altertümlichen und orientalisierenden Arbeiten, die auf Tafel 30 zur Abbildung gelangt sind. Die Huzulinnen verwenden bei den Rot- und Buntstickereien zunächst den Kreuzstich beinahe in allen Mustern. Nach Frau Ludmilla Kaindl (R. F. Kaindl, Die Huzulen, S. 67f.) verwenden die Huzulen die Buntstickerei fast ausschließlich zur Ausschmückung der Hemden; bei den Männerhemden ist dies jedoch selten üblich, und zwar werden schmale Borten am Kragen, Brustschlitz, dann am unteren Saume und den Bändern der Ärmel befestigt.

Bei den Frauenhemden wird zumeist in den Achselteil der Ärmel ein breiterer Streifen eingenäht, seltener und nur bei den wohlhabenderen Frauen und Mädchen wird der ganze Ärmel gestickt. Diese Hemdeinsätze auf Leinwand von verschiedener Qualität werden von den sozusagen professionell arbeitenden Stickerinnen mittels gekaufter Wolle (bis zu sechs Farben) ausgeführt und dann in die Hemden eingenäht. Der Preis für ein Paar Frauenhemdeinsätze beträgt je nach dem Muster 60 Heller bis 2 Kronen. Ein jedes dieser Einsatzmuster besitzt seinen eigenen Namen, entsprechend dem charakteristischen Merkmale der Musterung.[1]) Die beliebtesten Farben sind grün in verschiedenen Schattierungen, rot, gelb und schwarz, sehr selten kommt blau vor. Auch Seide, Gold- und Silberfäden werden mit der Wolle vermischt verwendet. In neuerer Zeit — und offenbar einer Mode entsprechend, welche in der bäuerlichen Tracht überall in Europa, bei uns in den Alpengegenden wie bei den Tschechoslawen, ebenfalls zum Ausdruck gekommen ist — ist auch die Verzierung und Benähung dieser Stickereien mit buntfarbigen Glasperlen, Gold- und Silberschnüren und Gold- und Silberflinserln sehr beliebt geworden. Der volkskünstlerische Charakter dieser Arbeiten wird durch dergleichen bunte und glänzende Zutaten an Hemden, Kopf- und Schmucktüchern in der Tat außerordentlich betont.

Am interessantesten ist natürlich die Ornamentik all dieser ruthenischen und rumänischen Arbeiten. Kenner derselben versichern, daß bezüglich der Verbreitung der einzelnen Ornamente und Motive im allgemeinen deutliche Lokalisation herrscht, und daß die Ornamentgruppen distriktweise, ja mitunter nach Dörfern auseinandergehalten werden können. Dies mag in vielen Fällen seine Richtigkeit haben, wiewohl

---

[1]) Ornamente der Hausindustrie. Stickereimuster ruthenischer Bauern. Serie VIII. Einleitung.

gegenseitiger Austausch der lokal entwickelten Variationen auch hier gewiß wie anderwärts häufig vorgekommen sein wird.[1]) Das hindert aber nicht, daß wir in der Gesamtheit dieser Musterungen einen Volkskunststil erkennen, der weder geographisch innerhalb bestimmter Grenzen zu lokalisieren, noch einseitig ethnographisch festzulegen ist und über alle sprachlichen Grenzen in seinem Bereich, allerdings in vielfältigen Variationen, hinwegreicht. Manche Elemente freilich sind darin anzutreffen, die als von außen eingewachsen und zugewandert unschwer zu erkennen sind, wie die westländischen Motive der Schmucktücher, Tafel 30, Fig. 1, 2, 10, 12, oder die orientalischen (speziell türkischen) Elemente von Tafel 30, Fig. 5 und 6, und vollends von Tafel 30, Fig. 8, dessen prachtvolle, wohl dem XVII. Jahrhundert angehörige Stickerei von persischen Reminiszenzen ganz erfüllt ist. Das kostbare Stück dürfte eine armenische Arbeit sein, aus altem armenischen Familienbesitz der Bukowina stammend[2]) und soll demnächst der Gegenstand einer besonderen Veröffentlichung und Bearbeitung bilden. Von diesen und anderen auf Tafel 30 abgebildeten selteneren und nicht ganz typischen Stücken mit ihrer mehr exotischen Verzierungsweise abgesehen, ist der in Rede stehende Ornamentkreis indessen ein außerordentlich bestimmter und stilvoller, dessen Analyse keineswegs leicht fällt.

Es begegnen in der ruthenisch-pokutischen und zumal in der huzulischen textilen Ornamentik einmal Motive oder vielmehr Motivsysteme, welche mit einer gewissen spätrömischen — und späterhin byzantinischen — Ornamentik nahe Beziehungen haben. Wir bilden nebenstehend Fig. 13 und 14 einige dieser Stickereimotive ab, deren Urverwandtschaft mit spätrömischen Bronzekeilschnittornamenten einerseits aus A. Riegls Werk: »Die spätrömische Kunstindustrie in Österreich-Ungarn« (vgl. insbesonders bei Riegl, Tafel XVII, Fig. 3; Tafel XVIII, Fig. 2 und 4; Tafel XIX, Fig. 2) durch den Augenschein erwiesen ist, und die anderseits, wie sie in der rezenten Holzschnitzkunst auf dem Balkan ihre engsten Verwandten finden (man vergleiche z. B. die Ornamentik der bosnischen Brotstempel auf unserer Tafel 99, Fig. 9, oder der serbischen Spinnstäbe, unsere Tafel 101), auch in der norddalmatinischen Stickerei (von Knin) häufig sind (V. Vuletić-Vukasović, Narodni vezovi, Tafel VII, Fig. 24; Tafel VIII) wie auch auf bosnischen altertümlichen Gürteln von Bosnisch-Gradíška usw. Auch als Motive auf orientalischen Knüpfteppichen begegnen sie in mannigfaltigen Variationen. Damit ist ein in Zeit und Raum weitreichender Zusammenhang der Produktion abgesteckt, und es fällt daraus ein helles Streiflicht vielleicht auch auf andere altertümliche Züge dieser östlichen Volkskunst.

Eine zweite, dem ruthenisch-rumänischen Motivenschatz typisch angehörige Serie von Ornamenten und deren Kombinationen tritt mit auffälliger Regelmäßigkeit und Exklusivität an den Oberteilen der Ärmel unterhalb der eingesetzten Achselstickereien in den dort regelmäßig auftretenden Stickereistreifen zutage. Es ist eine rein geometrische Ornamentik, in welcher Rautenmusterungen in verschiedenen Kombinationen, Zickzackstreifen, Dreiecke, Mäander, Hakenkreuzkombinationen und Zinkenstege in reicher Variation die Musterung zusammensetzen. Sie sind meist in Platt-

[1]) Sehr lehrreich ist, was darüber Ax. O. Heikel in seinem Werke: Trachten und Muster der Mordwinen, Einleitung, S. XXV, berichtet: Die Mordwinen borgen immer, wenn sie sich beim Jahrmarkt oder bei anderen Gelegenheiten treffen, Muster voneinander; und heimgekehrt sticken sie dann das neue Ornament in ihrer alten, zu Hause erlernten Technik. Auch setzt die Mordwinin ihre Ehre darein, neue Ornamente und Muster zu erfinden. — Dies ist ein allgemein herrschender Zug im Betriebe der Volkskunst.

[2]) Über die Armenier in der Bukowina siehe D. Dan: »Zeitschrift für österreichische Volkskunde« X, S. 96 ff.

stich mit weißem oder hellgrauem Rohgarn von den Bäuerinnen selbst ausgeführt, und nicht wie die eingesetzten Achselteile in Buntstickerei zumeist von fremden Händen gestickt.[1]) Ihre Ornamentik ist weitverbreitet und wie die vorhin besprochene höchst altertümlich. (Umstehend Fig. 15.) Wir finden sie ganz ähnlich auf rumänischen Stickereien (Ornamente der rumänischen Hausindustrie, Tafel III, IV, VI, VII—XII), auf südrussischen Stickereien der Gouvernements Tula und Orel (Mogiljanski, Materiały po etnogr. Ross. I, Abb. 24, 26, 29, 30), in der Ornamentik der Mordwinen und Tscheremissen (Ax. O. Heikel, a. a. O., Tafel XXV—LXVIII), auf dalmatinischen und bosnischen Hemden (Tafel 24, Fig. 1—3), auf deutschen Stickereien des XII. und XIII. Jahrhunderts (Katalog der Gewebesammlung des Germanischen Museums zu Nürnberg, II, Katalog Nr. 2570, Tafel 13), wie z. B. auch auf dem berühmten Gösser Ornat, der dem XI. Jahrhundert zugeschrieben wird.

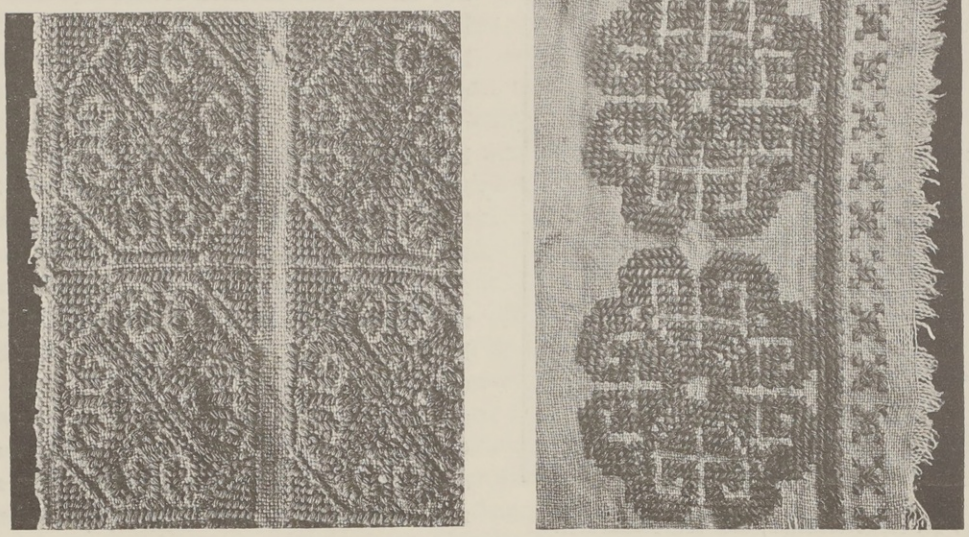


Fig. 13 und 14. Alte Stickereimotive der Huzulen.

Diese Oberarmstreifen sind nun sicher die ältesten verzierten Teile des typischen ruthenisch-rumänischen Weiberhemdes. Ihre Ornamentik trägt in der ganzen Auszier desselben den altertümlichsten Charakter. Sie sind es, welche zuerst und immer eigenhändig von den Bäuerinnen ausgeführt werden; sie sind in einfachster Technik hergestellt und noch ohne Farbe. Es hat sicher eine Zeit gegeben, in welcher sie die einzige verzierte Partie der Hemden gewesen sind, zu welcher die weitere, reichere Auszier der buntgestickten Achseleinsätze und die Ärmelstickerei erst allmählich und etappenweise hinzugetreten ist, ein Prozeß, der sich in der verschiedenen Altertümlichkeit und Stilbeschaffenheit der auf diesen verschiedenen Hemdpartien zutage tretenden Ornamentik widerspiegelt.

[1]) Nur in deutlich sekundären Fällen werden sie durch gewebte und alsdann eingesetzte Bänder ersetzt. Auch kommt es vor, daß diese geometrisch ornamentierten Ärmelbordüren später mit aufgenähten Goldflinserln oder auch mit darüber geführter Buntstickerei sekundär verziert werden (Tafel 31, Fig. 1; Tafel 33, Fig. 3, 11).

An jene unscheinbareren ältesten Stickereistreifen, die dem Hemdgewebe selbst angehören, schließen sich nach oben zu die in Einsätzen hergestellten Buntstickereien an, welche fast immer und regelmäßig in schmalen Streifen angeordnet sind, deren Zahl je nach Geschmack und Arbeitsaufwand wächst (von zwei bis sechs). Sie sind an jedem Hemd vorhanden, während die ornamental jüngeren Stickereien auf den Ärmeln selbst, wie wir von früher wissen, nur für wohlhabendere und anspruchsvolle Trägerinnen hergestellt werden. Die Ornamentik dieser Achseleinsatzstreifen, die mit mehreren Farben in komplizierteren Sticktechniken, mit Zumischung von Gold- und Silberstichen, hergestellt werden, ist durchwegs eine anderartige als die der Oberärmelbordüren. Sie beruht im allgemeinen auf Stilisierung pflanzlicher Motive, wie auf Tafel 31, Fig. 2 (Wellenranke mit Blättern in den Buchtungen), Tafel 31, Fig. 3 (Palmenbogen mit Tulpenblütchen), Tafel 32, Fig. 5 (6), 7 (8), 11 (12), Tafel 33, Fig. 7 (8). Ganz selten sind figurale Darstellungen, wie das stilisierte Osterlamm auf einem huzulischen Hemde (Tafel 32, Fig. 1). Allerdings gibt es auch solche buntgestickte Einsätze, welche einen anderartigen Ornamentcharakter aufweisen, der eben nicht leicht zu definieren und historisch herzuleiten oder einzureihen ist: ich meine Ornamente, wie auf Tafel 31, Fig. 1 und 4; Tafel 32, Fig. 3 (4) und 9 (10); Tafel 33, Fig. 1 (2), 5 (6), 9 (10), 11 (12). Sie haben engste Verwandtschaft mit russischen Stickereimotiven (in farbiger Seide) auf Frauenhauben, »Soróka« (Mogiljanski a. a. O. Fig. 11 und 12 und Fig. 17, 18, 22, 30, Distrikt Sievsk, Gouvernement Orel), und weisen wohl auf orientalische Teppichmusterungen zurück. Möglicherweise liegen hier ethnographische Differenzen vor, was ich zu entscheiden außerstande bin. Gegen diese Vermutung spricht allerdings der Umstand, daß beide erwähnten Arten von Ornamenten abwechselnd in den verschiedenen Streifen eines und desselben Achselbesatzes vorkommen, wie auf Tafel 33, Fig. 3 (4); freilich ein seltener Fall. Wie immer dem sei, es scheint festzustehen, daß die ganze Ornamentik dieser Art von Buntstickerei im allgemeinen jünger als die der Oberarmbordüren, jedoch älter als die der Ärmel sei. Diese korrespondiert nämlich nur in selteneren Fällen mit derjenigen der Achseleinsätze (Tafel 31, Fig. 4, Tafel 32, Fig. 11) und bewegt sich meist unabhängig von den Motiven der letzteren in ersichtlich jüngeren Kompositionen: reihenweisen Gruppierungen und Vermischungen von Elementen verschiedener Abkunft und verschiedenen Stilcharakters, wie sie auch auf den Kopf-, Hand- und Schmucktüchern (Tafel 34) die Regel sind. Die Ärmelachse findet durch mehrreihige Bordüren mit Zwischenstickereien in der Regel starke Betonung; sehr beliebt ist auch die schräge Stellung korrespondierender Ornamentgruppen in der Ärmelrichtung. Es hängt angeblich von der Beschaffenheit der Leinwand ab, auf welcher die Stickerei ausgeführt wird, ob die Ornamente eine genau oblonge oder mehr rhom-

Fig. 15. Achseleinsatz, alte Huzulenarbeit.

bische Anordnung erhalten. Wahrhaft unerschöpflich ist die Mannigfaltigkeit der einzelnen Motive, deren Zahl und Kombinationen. Sie zeigen sich aber bei genauerer Prüfung aus einer relativ weit geringeren Zahl von Grundmotiven durch geringfügige Veränderungen und Zutaten — ähnlich wie wir dies in der tschechoslawischen Textilkunst beobachten — hervorgebildet. Hier konnte der Erfindersinn der Dorfweiber und Mädchen sich tummeln und konnten die lokalen Charakteristika sich festsetzen, auf welche im Lande selbst mit Nachdruck hingewiesen wird.

Kaum ist es nötig, nach dem Gesagten noch der Ornamentik der Hand- (Kopf-) und Schmucktücher von Tafel 34 eine besondere Besprechung zu widmen. Sie zeigt sich mit derjenigen der Hemdärmel am nächsten verwandt und von denselben Stilgesetzen beherrscht: sie hat auch sicher gleichzeitig mit jener die gleiche variierende Ausbildung erfahren. Auch hier beobachten wir ältere einfache und typische Randverzierung, unabhängig von den Stickereien, die wir als die ältere und zunächst ausschließliche Verzierung dieser Tücher betrachten dürfen: primitive Durchbrüche, Broschierungen in Streifen, Fransen u. dgl. (Tafel 34, Fig. 1, 7, 8, 9, 10, 11, 13, 19). Später bemächtigt sich, in Konsequenz des entwickelten Ziertriebes und der gesteigerten volkskünstlerischen Fertigkeiten und Ansprüche, die bunte Stickerei auch dieses freien Planes und dekoriert ihn genau mit dem gleichen primitiven Stilgefühl, wie die Hemdärmel, vom Einfacheren zum Zusammengesetzteren und Anspruchsvolleren fortschreitend. Ganz jung und sekundär — im Dienste der erwachten Hausindustrie stehend — scheint die Dekorierung der Schmuck- und Sacktücher (Tafel 34, 2—6) mit alten, ad hoc kombinierten Motiven zu sein.

Damit ist das bildlich vorgeführte Material erschöpft, aber keineswegs der Gegenstand. Zahlreiche einschlägige und dabei differenzierte Leistungen dieses Volkskunstgebietes wären noch zu untersuchen. In den Sammlungen des Museums für österreichische Volkskunde finden sich z. B. weiters noch von daher Kopftücher mit ganz aparter roter und schwarzer Stickerei in Kreuzstichen mit Eckenornamentierungen, deren jede anders gehalten ist, in geometrischem, den Musterungen norddalmatinischer Kopftücher verwandtem Stil; weiters Schürzen aus weißer Leinwand, mit schmalen blau-rot broschierten Randbordüren, im Anschluß daran eine breitere rot-schwarz gestickte Bordüre mit zwei Schwänen (Motiv des XVI. Jahrhunderts) und Wellenblattranken, in deren Buchtungen der achtseitige Stern und Blätterbüschel miteinander abwechseln; der Schürzengrund ist mit achtseitigen Sternen und Kreuzmusterungen in Schwarz und Rot in Flach- und Kreuzstich sparsam und symmetrisch besät. Auch Stickereistreifen, welche Besätze von Bettüchern zu sein scheinen, finden sich vor, in roter oder roter und blauer Wolle mit Kreuzstichen und Zopfstichen reich ausgestickt, deren Hauptmotiv eine Bandwelle ist — ganz verwandt der slowakischen Bandwelle, auf Mustern wie Tafel 20, Fig. 5, abgebildet — in deren Buchtungen sehr stark stilisierte Doppeladler eingefügt sind, wobei der Kopf des Doppeladlers, wie aus der nachstehenden Abbildung (Fig. 16) eines solchen Exemplars ersichtlich ist, am Außenrand wiederholt ist, wofür bei anderen Stücken auch Blumensträußchen mit zwei eingefügten Herzen eintreten. Auch statt des Doppeladlermotivs findet sich auf anderen, sonst in der Hauptsache analog disponierten Musterungen das Motiv der Blumenvase in stark derivierter Form eingesetzt. Sehr eigentümlich und abweichend ist auch die Musterung mancher Männerhemden usw. Mit diesem fragmentarischen Material ist nun wissenschaftlich leider nicht viel anzufangen. Es fehlt eben, wie schon am Eingang dieser Erörterungen bemerkt, noch an der systematischen Stoffsammlung, welche

namentlich auch auf rumänischem Volksboden noch manche Überraschung zeitigen dürfte.[1])

Wie schon mehrfach angedeutet, sind es geschichts- und stilverwandte Erscheinungen, die wir nun zum Schluß auf dalmatinischem und bosnisch-herzegowinischem Volksboden in den dortigen prächtigen und reichentwickelten Stickereien an der Hand wieder nur weniger Proben zu betrachten haben (Tafel 24—28). Wie in den Karpathenländern spiegelt sich auch hier eine Folge kultur- und kunstgeschichtlicher Stufen in der Eigenart (Technik und Ornamentik) lokal entwickelter Produkte des Hausfleißes. Nur haben wir es in Dalmatien mit einer untergehenden, teilweise nur mehr in Resten vorhandenen Volkskunst zu tun, während bei den Ruthenen die Produktion noch im vollen, mindestens weniger berührten Leben steht. Die mannigfachen kulturgeschichtlichen Faktoren, welche die dalmatinische Volksart und Arbeit bestimmten und formten, haben ihren Ausdruck in den Stickereien so gut wie in anderen wesentlicheren Lebenszügen des Volkes hinterlassen. Nicht um-

Fig. 16. Besatzstreifen, rot und blau gestickt.
Ruthenische Arbeit des XIX. Jahrhunderts.

sonst scheidet der Kenner beispielsweise die Stickereien Norddalmatiens oder Bosniens nach der Konfession ihrer Verfertiger, weil mit dieser ja eine tiefgreifende Differenz der Kultur- und Geschichtsvergangenheit, die Zugehörigkeit zu der Kultursphäre des Westens oder Ostens verknüpft ist. Und wie jene älteren primären Kulturunterlagen lassen sich auch die jüngeren kunstgeschichtlichen sarazenischen, türkischen und venezianischen Einflüsse noch mannigfach in diesen Volksarbeiten erkennen.

Mannigfaltig sind die Erzeugnisse, auf welchen die dalmatinische Frauenhand ihre technisch sehr verschieden ausgeführten Stickereien anbringt. Das Kopftuch, die Hauben, die Hemden, Röcke, Schürzen, Gürtel, Westen, Socken sind der Kunstplan dieser althergebrachten und wahrhaft lebendigen Volkskunst, welche mit Aufwand von unendlicher Geduld, Mühe und Zeit ihre Werke schafft. Fast überall werden bunte und mannigfaltige Farben in selbstgewonnenem Material, Seide und Wolle, bevorzugt, die Weißstickerei tritt sehr in den Hintergrund, ist nur lokal entwickelt und verhältnismäßig spät geübt worden. Die angewendeten Sticharten sind technisch

[1]) Im Album rumänischer Hausindustrien von Minerva Cosma fallen in dieser Hinsicht besonders die Technik und Ornamentik der weißen Durchbrucharbeiten mit Reliefstickerei, abgebildet auf Tafel III—V, auf.

bemerkenswert mannigfaltig und kunstvoll; an den gestickten Kopftüchern Norddalmatiens bemerken wir den doppelseitigen (italienischen) Kreuzstich, Flachstich, Schlingholbeinstich, daneben Stilstiche, Ziernähte; mit unendlicher Mühe sind oft ganz unscheinbare Gebrauchsdinge wie die Sockenstutzen, Rock- und Schürzenbesätze in mühsamster Kettelstichtechnik und feinsten augenmörderischen Schnurstichen ausgeführt. Auch der altertümliche Wirkstich zeigt sich auf den Arbeiten besonders konservativ verbliebener und abgeschlossener Landstriche lokalisiert in Anwendung, wie auf dem Hochfelde von Knin, dessen Bevölkerung überhaupt volkskünstlerisch sehr hoch steht. Süddalmatien bevorzugt unter türkischem Einfluß die Seide als Stickereimaterial, wie die auf Tafel 27 abgebildeten Typen aus der Ragusaner Umgebung sowie aus Bosnien und der Herzegowina zeigen. Auch die hier zur Anwendung gebrachten Sticharten (vorwiegend Flachstich) differieren (Tafel 27, Fig. 3 bis 6, 8). Weißstickereien, die hier wie überall jüngeren Eindruck machen, kommen, zum Teil mit kunstvollen Durchbrüchen und Schlingarbeit in Verbindung, an verschiedenen Punkten des Landes vor, so in Muč bei Spalato, Pago, Lesina, Arbe, Rogosinca u. a. (N. Bruck-Auffenberg, a. a. O., Tafel X), ferner in der Umgebung von Sinj, wo altertümlich geformte Weiberkappen mit Kopftüchern weiß ausgestickt zur Tracht gehören, im Narentatal bei Mostar, im Canaletal bei Ragusa und anderen Orten.

Am interessantesten sind die dalmatinischen Stickereien, wie die bisher betrachteten, in Hinsicht ihrer Ornamentik. Ebensowenig wie bei dem karpathenländischen Material läßt sich hier, da die Übersicht über die faktisch vorhanden gewesenen Arbeiten noch nicht erreicht ist und namentlich ihre chronologische Bestimmung und Ordnung infolge unserer lückenhaften Kenntnisse noch unmöglich scheint, schon der Versuch einer kunsthistorischen Analyse mit einiger Sicherheit und Vollständigkeit wagen. Immerhin mögen einige diesbezügliche Bemerkungen mit der gebotenen Reserve ausgesprochen werden.[1])

Sowohl technisch wie ornamental scheinen die mit Wirkstichen nach gezählten Fäden in einfärbigen dunklen (braunen oder schwarzen) Ornamenten rein geometrischen Charakters hergestellten Musterungen von Hemden und Kopftüchern aus der Umgebung von Knin die entwicklungsgeschichtlich ältesten unter den dalmatinischen Volksstickereien zu sein. Wir bilden umstehend die Probe einer derartigen Musterung in Fig. 17 ab und verweisen auf die ganz verwandte Ornamentierung einer weiteren Kniner Arbeit (Stickerei eines Frauenhemdes) in dem Werke von N. Bruck-Auffenberg: Dalmatien und seine Volkskunst, Tafel VII, sowie besonders auf die zahlreichen von Vid Vuletić-Vukasović, a. a. O., Tafel VIII und IX, reproduzierten Stickereien vom Kninsko polje. Die enge Verwandtschaft mit der Ornamentik der gewirkten Achseleinsätze der ruthenisch-rumänischen Hemden springt in die Augen, wie auch mit dem bei der Besprechung dieser letzteren oben S. 49 beigebrachten sonstigen europäischen, namentlich südosteuropäischen Material.

In weitaus größerer Pracht und luxuriöser Ausbildung begegnet uns dieselbe Ornamentik noch anderwärts in Dalmatien, auf einer hervorragenden Gattung pracht-

[1]) Vid Vuletić-Vukasović hat in einigen als Materialmitteilung sehr dankenswerten Veröffentlichungen der Königl. Serbischen Akademie, Bd. VIII: Srpski narodni vezovi (1891, mit 4 Tafeln), und Bd. XLII: Narodni vezovi u Konavlima i Kninskoj krajini (1906, mit 9 Tafeln), diesbezügliche Versuche gewagt, die indessen, soweit sie die kunstgeschichtliche Herkunft und Stellung dieser Ornamentik betreffen, gänzlich von der Hand gewiesen werden müssen. Bemerkenswert sind die von ihm mitgeteilten volkstümlichen Benennungen der Muster und die Notizen über die apotropäische Bedeutung von einzelnen derselben.

voller Volksstickereien aus der Umgebung von Zara und von der Insel Ugljan bei Zara in Norddalmatien. Es sind dies die erst in neuester Zeit bekannt gewordenen Oberteile von Brauthemden aus braunem Hausleinen, die mit vorwiegend dunkelroter Seide (dazwischen auch blaue, grüne, gelbe Töne sparsam verteilt) so überaus reich bestickt sind, daß fast der ganze Grund bedeckt ist (Tafel 24, Fig. 1—3, Nr. 19.114 von Bibinje, Nr. 19.113 von Sukošau). Die ausgesparten Grundfäden bilden die hervortretendsten Teile der Ornamente. Die Technik ist der ineinandergreifende Flachstich, der mit Stilstich, Zopfstich und Kreuzstich ergänzt wird. Ein prachtvolles weiteres Exemplar, das sich jetzt im Besitze des k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie befindet, bildet N. Bruck-Auffenberg in: Dalmatien und seine Volkskunst, Tafel II, in farbiger Reproduktion ab. Weitere hervorragende Exemplare dieser Gattung befinden sich in der reichen Sammlung des Feldkuraten P. Josef Lukašek in Zara, dessen Bemühungen auch unser Museum den Besitz der abgebildeten drei Stücke verdankt. Es sind durchwegs alte Erbstücke aus bäuerlichem Familienbesitz: Generationen von Bräuten haben darin ihren Hochzeitstag gefeiert. Sie wurden zu diesem Zwecke auch an andere Bräute des Dorfes geliehen und hatten so den Charakter von Kommunalfestkleidern, wie ähnliches auch anderwärts begegnet. So berichtet Dr. J. Franko, »Zeitschrift für österreichische Volkskunde« XI, S. 106, von einem Brautunterkleid aus Dydiova, das außerordentlich reiche Stickerei aufwies und nach lokaler Tradition durch mehr als hundert Jahre für alle Dorfmädchen auf ihrem Gange zur Einsegnung in die Kirche gedient hat. Auch die Brautkrone wird mehrfach zu dem gleichen Zwecke geliehen. Bei den Liven besitzt jedes Dorf eine Krone, die nach Bedürfnis von Haus zu Haus gebracht wird.[1])

Fig. 17. Stickerei an den Brustlätzen eines Weiberhemdes.
Umgebung von Knin, Norddalmatien.

Untersucht man nun die Ornamentik dieser prächtigen Stücke näher, welche sofort an Stickereien von den griechischen Inseln, zumal Rhodus, anderseits in Schnitt, Disposition und Art der Ornamentik auffallend auch an die südrussischen und finnischen Hemden (Museumsmaterial in der ethnographischen Abteilung des Nationalmuseums in Budapest)[2]) erinnern, so kann man, ganz ähnlich wie bei der Ornamentik der ruthenisch-rumänischen Weiberhemden, verschiedenalterige Partien der ausgestickten Teile feststellen. Die eigentlichen Brustlätze entlang dem Brustschlitz sind bei allen mir bekannt gewordenen Stücken in einer anderen Ornamentik ge-

[1]) Axel O. Heikel, Die Volkstracht in den Ostseeprovinzen, S. 112.

[2]) Ein ganz ähnliches finnisch-ugrisches Hemd ist abgebildet in der Schrift: A magyar nemzeti múzeum néprajzi osztálya, S. 24—26 (Tafel), Fig. 1.

halten als die übrigen Brust- und Rückenteile des Hemdes, die ihrerseits wieder, konform den Verhältnissen beim karpathenländischen Weiberhemd, von den Ornamenten der Ärmelpartien durchwegs differieren. Und zwar zeigen die erstgenannten Partien jene altertümlichste rein geometrische Haken-, Mäander- und Zinkenornamentik, welche für die oben angeführten Kniner Stickereien sowie für die Oberärmelbordüren der ruthenischen Hemden typisch ist. Die übrigen Brust- und Rückenteile dieser Hemden weisen eine ebenfalls der Wirktechnik entsprungene, auf den buntgewirkten Schürzen und Taschen der Dalmatiner (Tafel 28, Fig. 2—4, 5, 9) wiederkehrende Ornamentik auf, die aber doch anderen Charakters ist und auch mit den Motiven der Hemdbrusteinsätze aus dem südlichen Dalmatien, dem Canaletal bei Ragusa (Tafel 27, 3—4) zusammengehörig scheint. Die Ärmel endlich weisen bei allen Stücken wieder andere Verzierungsweisen auf, die entschieden den Eindruck jüngerer Komposition machen (namentlich Tafel 24, Fig. 1, 3) und mit der Ornamentik der buntgestickten norddalmatinischen Kopftücher Zusammenhang haben (z. B. mit Tafel 26, Fig. 7 und 8). Auch bei den einfacher, aber noch immer reich genug ausgestickten Weiberhemden Norddalmatiens zeigt sich in vielen Fällen derselbe Gegensatz der Ornamentik zwischen den schmäleren Brustschlitzstreifen und der daran sich schließenden ausgestickten Brustpartie des Hemdes, welch letztere regelmäßig die jüngeren wirkteppichartigen Motive in den mannigfaltigsten Variationen und Kombinationen aufweisen. Es sei bemerkt, daß mit Vorliebe dabei auch die Nähte mit einfachster Stickerei bedacht werden. In Bosnien, der Herzegowina und Kroatien, in Serbien und Bulgarien findet sich ganz verwandtes Material.

Auch auf die Kopftücher Norddalmatiens (Tafel 26, 1—10), die, je nachdem sie von verheirateten Weibern oder Mädchen getragen werden, von verschiedenem Schnitt sind, viereckig mit verzierter Ecke bei jenen, länglich mit ornamentiertem, auf den Rücken herabfallendem Endteil bei diesen, wird ebenfalls außerordentlich viel volkskünstlerischer Fleiß und ornamentaler Geist verwendet. Abgesehen von ihren bestickten Partien sind die viereckigen Kopftücher in der Regel mit reich in alter geometrischer Ornamentik in anderer Stichart (Holbeintechnik) verzierten Bordüren eingefaßt und mit weißem Spitzen- und Fransenbesatz sowie farbigen Fadenbüscheln dekoriert. Diese farbigen, gestickten Einsätze dürften den ältesten Teil dieser Art von Kopftüchern repräsentieren. Was nun die Stickereiornamentik der Kopftücher selbst betrifft, so arbeitet sie mit einer bestimmten Zahl unermüdlich miteinander in verschiedenster Art kombinierter Motive (Rhomben, achtzackiger Stern, Zackenreihe, Doppelhaken, schiefes und aufrechtes Kreuz usw.), und eine besondere Wirkung wird fast regelmäßig mit der Mischung besonders zierlicher und minutiöser Ornamentreihen unter die kräftigeren und derberen Hauptmotive erreicht (Tafel 26, Fig. 4—10).

Wesentlich anderen und jüngeren Charakter als diese vielleicht auch zum Teil auf vegetabilische Urbilder zurückgehende, aber überaus stark bis zum rein Geometrischen stilisierte Ornamentik weisen die Verzierungen anderer Kopftücher auf, welche einzelne Blüten (Tafel 26, Fig. 2 und 10), Blumenvasen mit dreiteiligen Blüten, Blütenbüschel und Blütensträußchen, letztere fast schon naturalistisch aufgefaßt, wiedergeben. Auch tauchen einzelne Stücke auf, wie das nachstehend abgebildete Kopftuch vom Jezerosee in Bosnien (Fig. 18), das mit seiner in Holbeinstich rot ausgeführten Ornamentik so frappant an Stickereien von den griechischen Inseln erinnert, daß die auch sonst dahin weisenden Spuren in der Textilkunst Dalmatiens ihre, eine nähere Untersuchung gebieterisch heischende, Bekräftigung erfahren.

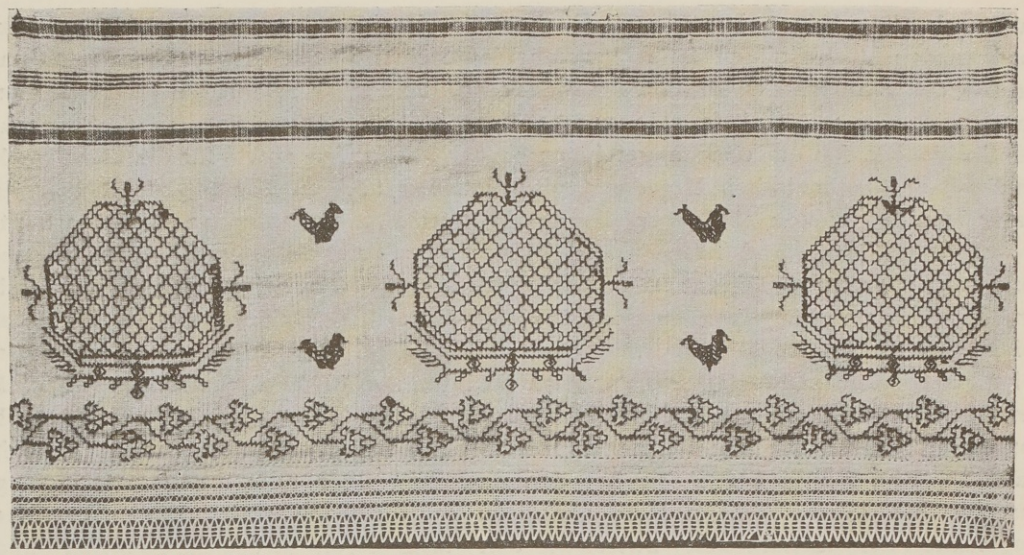


Fig. 18. Kopftuch, in Holbeintechnik rot gestickt. Vom Jezerosee bei Jajce, Bosnien.
(K. k. Naturhistorisches Hofmuseum.)

So groß auch die von den Sammlern zusammengebrachte Anzahl dieser Volksarbeiten sein mag, welche nach glaubwürdiger Versicherung der Kenner bezüglich der Variationen ihrer Ornamentik nach Distrikten und sogar dorfweise lokalisiert sind, es ist doch im ganzen ein stilistisch beschränkter Kreis, der außerdem durch die mannigfache Farbenverwendung eine anregende Bereicherung erfährt. Es wird eine lohnende Aufgabe sein, die Übergänge, welche von diesen norddalmatinischen Arbeiten allmählich zu den unter fremden Einflüssen anders gearteten süddalmatinischen hinüberführen, an der Hand eines reichen Materiales zu verfolgen und dabei namentlich die herzegowinischen, überaus reich differenzierten Erzeugnisse vergleichend heranzuziehen.

Wieder eine andere Klasse dalmatinischer Stickarbeiten stellen die farbenbunt ausgezierten Besätze der ärmellosen Oberröcke, Schürzen sowie der Socken dar (einige Beispiele auf Tafel 28, Fig. 2, 4, 6 und 7)[1]). Die mühsame und zeitraubende Technik (Kettelstiche und Schnurstiche in Verbindung mit mosaikartiger Tuchapplikation) wird besonders mit Rücksicht auf die vorherrschende Ornamentik, welche hauptsächlich mit Spiralmotiven in allen möglichen Variationen und Kombinationen arbeitet, bemerkenswert und problematisch. Es ist, als hätte Übertragung von einer anderen Technik her stattgefunden, und möglicherweise darf an die türkische Silber- und Goldschnurbenähung der Kostümstücke, die ja auch hauptsächlich — aber materialgerecht — mit Spiralornamentik einhergeht, gedacht werden, wofür auch die regelmäßig verwendete gelbe oder weiße Farbe der aufgenähten Spiralen spricht. Einige der angewendeten Spiralmotive sind übrigens uralt und auch im dalmatinischen Holzkerbschnitt, z. B. auf den Spinnrocken, den Holzbechern, Brotstempeln häufig verwertet.

---

[1]) Weiteres Abbildungsmaterial bei N. Bruck-Auffenberg, a. a. O., S. 7, und bei V. Vuletić-Vukasović, Srpski narodni vezovi, Tafel I—III (mit Analyse der Musterungen, die indessen zum großen Teil rein dilettantisch und unhaltbar ist).

Fig. 19. Leinendecke, in farbiger Seidenstickerei verziert. (Obere Hälfte.) Bosnien.

Deutlich fremdländischen, speziell türkischen Einfluß verraten die auf Tafel 27, Fig. 2, 7, 8 abgebildeten Arbeiten, die natürlich nur ganz ungenügende Proben dieser Gattung von süddalmatinischen und bosnisch-herzegowinischen Erzeugnissen der Frauenhand darstellen. Ihre voneinander so verschiedene Dekoration ist doch von einem einheitlichen Stil umschlossen. Es sind bekannte orientalische Motive, vermischt mit abendländischen, die auf denselben begegnen: der Granatapfel und die Tulpe auf der Haube, Fig. 2, die Zypressen auf dem Schmucktuch, Fig. 7. Sehr merkwürdig sind die Häuserdarstellungen mit dem krönenden Halbmond, die abwechselnd auf zwei Säulen oder einem Treppenpodium ruhen, welche eine auffällige und sicher nicht als Zufall anzusprechende Ähnlichkeit mit eingestickten Kirchen auf einem Schmucktuch des Tuler Gouvernements aufweisen (Materiały usw. I, Fig. 31, S. 17). Selbst das Treppenpodium fehlt nicht, auf dem der Bau ruht, auch die Vogelfiguren zu oberst an der Stickerei sind beiderseits vorhanden. Der entschiedenen Stil- und Geistesverwandtschaft halber sei noch eine überaus eigenartige und interessante Stickerei aus Bosnien, in farbiger Seide in Plattstich ausgeführt, nebenstehend abgebildet (Fig. 19). Die in vier Reihen sich wiederholenden Darstellungen bringen, symmetrisch neben dem als türkisch durch Halbmond und Stern bezeichneten Mittelzelte verteilt, kolotanzende Paare nebst Brummbaß spielenden Musikanten; dazwischen, zum Teil von den Tänzern in Händen gehalten, Tulpen und Nelken. Die Randbordüre bringt in geschmackvollster Anordnung Nelkenblüten- und Kranzmotive. Es sind mit diesen Stücken und ihrer Zugehörigkeit vorläufig bloß Probleme aufgeworfen, deren allmähliche Beantwortung erst erfolgen kann, wenn die Volksstickereien Bosniens, Serbiens und Bulgariens besser bekannt und studiert sein werden.

Es erübrigt noch, über die auf Tafel 25 abgebildeten außerordentlich wirkungsvollen und kunstreichen durchbrochenen Arbeiten von der Insel Pago einige Worte zu sagen. In den Frauenhemden (Fig. 1—5), deren Brustteile in Reticellatechnik gehaltene Spitzeneinsätze tragen, sowie in den mit ähnlich gearbeiteten Durchbruchsbordüren gezierten Kopftüchern (Fig. 7—11, 13) liegen Leistungen vor, denen sonst die südslawische Volkskultur nichts ähnliches gegenüber zu setzen hat. Es

sind offenbar von Venedig beeinflußte Künste, die sich hier lokalisiert erhalten haben; über den Reichtum der vorhandenen, gewiß nur zum Teil mehr geübten Musterungen gibt der vierzehn Muster wiedergebende Probestreifen, Fig. 6, überraschenden Aufschluß. Man hat in letzter Stunde mit Glück versucht, diese schon im Untergang begriffen gewesene schöne Kunstfertigkeit im Volke von Pago neu zu beleben.

Von den in den dalmatinischen Textilkünsten so sehr hervortretenden Wirkarbeiten und den Spitzen wird noch an späterer Stelle zu handeln sein. Vollständigkeit in der Übersicht über die eigentlichen Stickereiübungen Dalmatiens ist — daran sei zum Schlusse noch erinnert — in dieser kurzen Darstellung so wenig erreicht und beabsichtigt, als bezüglich der übrigen betrachteten Volkskunstgebiete. Es kam nur darauf an, das Wesentlichste herauszuheben und dasselbe in die richtigen kultur- und kunsthistorischen Zusammenhänge, namentlich auch untereinander, zu bringen. Eine Fülle von Untersuchungen hat hier überall erst einzusetzen. Sie werden hoffentlich den im Obigen gezogenen Grundlinien der vergleichenden Betrachtung folgen und die hauptsächlichen Aufstellungen, die auf Grund des gewissenhaftesten und eindringendsten Studiums eines freilich noch lückenhaften Materiales versucht worden sind, bestätigen und näher ausbauen.

2. Die Wirkarbeiten.

Die Wirkerei ist die führende textile Technik des Altertums gewesen. Im XII. Jahrhundert wieder für unsere Kenntnis auftauchend — wobei es ungewiß ist, ob und welcher Zusammenhang zwischen dieser und der Wirkerei der Alten besteht — entwickelt sich diese Technik bekanntlich zur glänzenden Hochkunst der Gotik und der Renaissance in Europa unter Frankreichs und der Niederlande Führung. Tief unter dem Niveau dieser hochkünstlerischen Leistungen, die mit der Gemäldekunst zu wetteifern sich vermessen durften, hat sich als anonyme, die längste Zeit vergessene und unbekannte Volkskunst in wirtschaftlich zurückgebliebenen und verkehrsarmen Landgebieten Europas, von den Südslawen bis Skandinavien, auch eine einfache und volkstümliche Art von Wirkerei erhalten, die in ihren Wurzeln mit den orientalischen und antiken Wirkarbeiten vielleicht Zusammenhang haben dürfte, sicher aber nicht, wie A. Riegl[1]) gezeigt hat, erst seit der türkischen Invasion nach Südost- und Nordeuropa gelangte, wie man früher anzunehmen geneigt war.

Als ein solcher sporadischer volkstümlicher Wirkereibetrieb vergangener Zeit — die Produktion und die Nachfrage erlahmten um 1830 völlig — tritt uns in den Alpenländern die Wirkteppichfabrikation Tirols entgegen, von welcher typische Repräsentanten auf Tafel 5 abgebildet sind. Sie wurden in S. Siegmund bei Bruneck erzeugt; auch in Innsbruck bestand eine Zeitlang ein solcher Wirkereibetrieb, der aber nach kurzem Bestand einging. P. Paßler, dessen Aufsatz: Aus dem Defereggentale (»Zeitschrift für österreichische Volkskunde« III, S. 151 ff.) diese Mitteilung entnommen ist, schildert ausführlich den lebhaften Hausierhandel, welchen die Deferegger im XVIII. Jahrhundert, die sich meist zu mehreren zusammentaten, »im Wintergeschäft« (in der zweiten Hälfte des gleichen Jahrhunderts bildeten sich schon Handelsgesellschaften mit Sommergeschäft) mit diesen Decken und Teppichen trieben, deren feinere Sorten auch in Nördlingen und Nürnberg erzeugt und eingekauft wurden. Fast ganz Europa wurde von diesen Händlern mit ihrer Ware durchzogen. In der

[1]) Altorientalische Teppiche, S. 8 ff.

Gegend von Bruneck, wo diese Produktion lokalisiert war, ist auch die Kunstweberei in Leinen bis in die neueste Zeit herauf sehr im Schwung geblieben. Die Farben und Ornamente dieser sehr beliebt gewesenen und auch bei feierlichen Anlässen im Hause — für Aufbahrungen, Taufen — verwendeten Wirkteppiche sind von diskretem Reiz. Die Ornamentik ist in der Regel — der Technik entsprechend — durch geometrische Motive in streifenförmiger Anordnung bestritten; stilisierte Tulpen finden sich auf Tafel 5, Fig. 1, zugemischt. Selten sind figurale Motive, wie die springenden Hirsche zwischen Bäumen von Fig. 3, eine auch der Weberei des XVII. Jahrhunderts sehr geläufige Darstellung. Ob auch im Lungau (Salzburg) diese Teppicherzeugung faktisch betrieben worden ist, wie mehrfach überliefert wird, erscheint zweifelhaft; irgendwelche sichere Nachweise existieren nicht. Das nicht allzuseltene Vorkommen einzelner Exemplare, die wahrscheinlich von den Defereggern dahin überbracht worden sind, im Lungau beweist nur die Verkehrsarmut dieses Gebietes, dergemäß sich vieles Altertümliche hier länger im Besitze der Bevölkerung erhalten konnte.

Erst in Dalmatien begegnet die Wirkarbeit wieder als lebendige und überall verbreitete volkstümliche Hausfleißproduktion. Seitdem Dr. Kršnjavi in den Mitteilungen des Österreichischen Museums XVII, S. 57 ff., die Aufmerksamkeit auf die südslawischen, dem orientalischen Kilim völlig verwandten Erzeugnisse in Wirktechnik, die Teppiche, Schürzen, Taschen, Socken usw. gelenkt hat, ist diese ganze interessante vortürkische Produktion der Balkanbevölkerung, neben den Dalmatinern auch der Bosnier, Kroaten, Serben und Bulgaren, erst entsprechend gewürdigt und studiert worden. Die stilistischen Merkmale der primitiven Wirkereiornamentik, rechtwinkelige Abtreppungen der schräge geführten Konturen, parallele Ausstrahlungen in der Richtung senkrecht zur Kette, geradlinig schematische und stilisierte figurale Motive,[1]) eignen auch völlig den dalmatinischen Wirkereierzeugnissen (Tafel 28, Fig. 1—5, 9).[2]) Die Farben, richtige Erd- und Pflanzenfarben, harmonieren bei den älteren Arbeiten in bewunderungswürdiger Weise. Leider ist diese schöne Produktion in neuester Zeit durch hausindustriellen Betrieb und merkantilen Druck stark von ihrer Höhe herabgesunken und mit den modernen Anilinfarben dem völligen Niedergang ausgeliefert.

Die Teppiche und sonstigen Wirkarbeiten der Ruthenen, von denen Tafel 35 einige Repräsentanten (auch Taschen, Gürtel) vorführt, werden aus Schafwolle erzeugt, die Kette besteht gewöhnlich aus groben Hanf- oder Flachsfäden; mittels Wirkstichen (»zanyzowanie«), wobei der Faden parallel zu den Querfäden des Gewebes läuft, wird das Muster eingearbeitet. Der Anzahl der parallel eingewirkten Stickfäden entsprechend entsteht auf beiden Seiten des Gewebes dasselbe Muster. Diese Bauernteppiche, »Kilimki« genannt, wurden und werden vorzüglich in Podolien sowie unter den Huzulen, in der Bukowina auf besonderen, ziemlich schmalen Wirkstühlen angefertigt, und es haben sich nach den Gegenden, wo sie fabriziert werden, Zbaraz, Toky, Markopol, Załośce, Zawale, Kuty, Kossów, gewisse Typen ausgebildet.[3]) So z. B. in der Gegend von Zbaraz und Toky sind große meist geometrische Muster, mit Randbordüren von gleicher Ornamentik umgeben, zu Hause; in der Gegend von

[1]) A. Riegl, a. a. O., S. 24.

[2]) Vid Vuletić-Vukasović hat in einem Aufsatze im XIII. Band des »Srpski ethnograf. Zbornik«, S. 501 ff. den Wirkstuhl der Insel Lapad (serbisch Lopud) beschrieben und die einfachen, aber mannigfaltigen Hilfsgerätschaften angeführt, welche bei der Herstellung dieser Arbeiten zur Verwendung kommen.

[3]) Die Hausindustrie Österreichs, S. 122 f. — Ornamente der Hausindustrie (Decken und Teppiche ruthenischer Bauern), Serie III und IV.

Załośce herrscht eine ganz andere Musterung und dieselbe läuft ohne Bordüre bis an den Rand usw. Ein jeder Weber behält im ganzen den Haupttypus seiner Gegend bei, hat aber seine eigenen Muster und seine eigene Art, dieselben zu ordnen und die Farben zu wählen. Diese Muster und die Anordnung derselben gehen vom Vater auf den Sohn über und haben ihre Lokalnamen. Eine jede Kunde muß die gefärbte Wolle selbst mitbringen und kann sich das Muster entweder selbst wählen oder überläßt das Muster und die ganze Anordnung des Teppichs dem Weber.[1]) Im Haushalte des Ruthenen und in seiner Tracht spielen die Teppiche, Taschen, Schürzen, Gürtel usw. noch immer eine beträchtliche und festliche Rolle und neben der Stubenauszier in Festzeiten dient der Teppich auch als Gabe zum Schmucke der Kirche. Sie wurden als Familiengut sorgfältig aufbewahrt und wurden früher nur im Notfalle an Fremde veräußert und weggegeben. Ähnliche Verhältnisse bestehen bezüglich dieser Arbeiten unter den Rumänen der Bukowina.[2]) Ein typischer Teppich dieser Provenienz ist auf Tafel 35, Fig. 1, abgebildet. Zahlreiche Proben von Musterungen solcher Typen finden sich bei Minerva Cosma, Ornamente rumänischer Hausindustrie (Tafel I—II).

3. Volkstümliche Spitzen.

Die meisten der textilen Hausfleißarbeiten der Weiber, welche durch die Stickereien traditionellen Ausputz zu erhalten pflegen, sind auch durch geringeren oder reicheren Spitzenbesatz meist eigener, nicht selten aber auch fremder Erzeugung verziert. Die volkstümliche Spitze, wie wir sie in Salzburg, Tirol, Krain, Istrien, Dalmatien und sodann in den Sudetenländern Böhmen, Mähren und Schlesien antreffen, in geringem Maße auch in Galizien und der Bukowina, tritt gewöhnlich nur als recht bescheidener Nebenschmuck an den gestickten Kostümteilen, den Hauben, Krägen, Kopftüchern, Hals- und Ärmelteilen der Hemden und Leibchen, und sodann an den hervorragendsten Prunkstücken der Bettwäsche, den Brautleinen, Hochzeitstüchern, endlich an den kirchlichen Zwecken dienenden Altarvorhängen, Taufwindeln, Balkentüchern auf (Tafel 1, 2, 8—23), erreicht indessen in manchen Fällen doch eine überraschende Wirkung und zeugt von einem Aufwand, der in gar keinem Verhältnis zu der Bescheidenheit der bäuerlichen Lebenshaltung steht. Wie wir diese Spitze in volksmäßiger Erzeugung kennen, darf sie wohl fast nirgends technisch als primitives Vorstadium der landläufigen höheren Spitze aufgefaßt werden.[3]) Zur Entwicklungsgeschichte der Spitze, welche sich — wie wir aus anderen wirklich primitiven und altertümlichen Vorkommen gelernt haben — aus zwei verschiedenen Grundlagen entwickelt hat, einerseits aus den durchbrochenen Säumen, anderseits aus den geflochtenen Fransen, liefert uns die österreichische Volksspitze mit Ausnahme primitiver Ansätze unter den Slowaken und Ruthenen keine Beiträge. Sie ist in ihren verschiedenen Vorkommen nachweislich überall aus der entwickelteren deutschen, italienischen oder französisch-niederländischen Spitze als ihrem Vorbild hervorgegangen, so daß auch hier jenes Verhältnis obwaltet, das in den meisten der Volksstickereien herrscht. Es waren auch stets dem Volke aus höheren Lebens- und

[1]) Graf Wl. Dzieduszycki, a. a. O., S. 122.

[2]) Die Hausindustrie Österreichs (Abteilung Bukowina, bearbeitet von K. A. Romstorfer, S. 162 f.).

[3]) Von einigen sporadischen Fällen primitiver Vorstadien der Spitzentechnik wird unten noch die Rede sein.

Intelligenzkreisen zugebrachte Anregungen und Unterweisungen, welchen die Entstehung einer Spitzenhausindustrie zu verdanken ist; spontane Entstehung aus primitiven Vorstufen läßt sich höchstens für einige Vorkommnisse auf tirolischem, dalmatinischem, slowakischem und ruthenischem Volksboden annehmen. Dementsprechend ist auch das Alter der volkstümlichen Spitze Österreichs nirgends ein bedeutendes; wir werden kaum fehlgehen, wenn wir die meisten der jetzt noch bestehenden, aber meist schon verfallenden Spitzenhausindustrien im XVII. Jahrhundert, der Blütezeit der Spitzenmode, beginnen lassen, und nur im Erzgebirge und Idria ist frühere Entstehung nachgewiesen.

Da die Spitze in dem vorliegenden Werke nur an den mit ihr besetzten Volksstickereien Darstellung gefunden hat, — eine selbständige ausführliche Behandlung lag außerhalb seines Planes — so soll im folgenden auch bloß mit kurzen Worten auf ihre volkskünstlerische Entwicklung dort eingegangen werden, wo die Abbildungen dazu Veranlassung geben.

Wenn wir von den geringen und späten Spuren ländlicher Spitzenerzeugung in Oberösterreich (Salzkammergut) und Salzburg (Mattsee) absehen, finden wir zuerst in Tirol die Spitze als Gegenstand des Hausfleißes und der Hausindustrie in ausgedehnterer Verbreitung. Ursprünglich mehr oder weniger überall im Lande hausfleißmäßig für Goller und Ärmelbesatz sowie für kirchliche Stickereien hergestellt (Tafel 1, Fig. 1—3; Tafel 2, Fig. 3), hat sich ihre hausindustrielle Erzeugung in den Bezirken Bruneck, in Prettau (im Ahrntale), ferner im Bezirke Cles (Fleimstal) bis auf den heutigen Tag in zahlreichen Gemeinden erhalten, von denen Luserna, Proveis, Malè, Predazzo, die größte Anzahl von Klöpplerinnen aufzuweisen haben[1]). Das Material wurde in früherer Zeit ebenfalls im Hause erzeugt — fester Leinenzwirn — häufig aber auch durch die Hausierer, denen der Vertrieb oblag, im Austausch gegen fertige Spitzen besorgt. Nach den im Lande selbst gesammelten und am häufigsten vorkommenden Spitzenproben zu urteilen, über welche die Sammlungen des Museums für österreichische Volkskunde in großer Zahl — zirka 120 — verfügen, ist sowohl die Klöppelspitze, wie die Nähspitze, endlich auch eine Filetspitze landesüblich gewesen. Die Musterungen sind innerhalb eines bestimmten geklöppelten Typus sehr mannigfaltig. Vorherrschend sind die rein geometrischen, der ältesten Renaissancespitze entsprechenden Muster. Oft wechseln die Ornamente auf einem Streifen von 1 *m* Länge bis zehnmal, um sich dann in derselben Reihenfolge zu wiederholen. Man findet deutlich stilisierte Bäumchen in verschiedener Gruppierung, horizontal oder vertikal gelegt, Leuchter, Monstranzen, Kelche, Herzen, Buchstaben mitten unter die geometrischen Motive gestreut — Darstellungen, die auch auf den Tiroler Volksstickereien typisch sind. Die Tiroler Nähspitze weist große Ähnlichkeit mit der Erzgebirgsspitze auf, und ist in manchen Fällen gar nicht von derselben zu unterscheiden. Die Filetarbeiten endlich, welche besonders in Prettau und dem Pustertale gearbeitet worden sein sollen, zeigen Tulpen, Blattornamente, mitunter auch religiöse Symbole, in größerer Flächenfüllung.

Ein zweiter berühmter Mittelpunkt hausindustrieller Spitzenerzeugung ist Idria in Krain, mit zahlreichen anderen kleineren Erzeugungsstätten in Oberkrain, den Steiner Alpen, in Dol, Otlica und Soča (im nördlichen Küstenlande). Die Spitzenproduktion setzt hier nachweislich im XVII. Jahrhundert ein und hat die bekannten wechselnden Schicksale erfahren, in deren Verlauf durch energische Eingriffe von

[1]) Siehe Globus, Bd. LXXXVI (1904), S. 93 ff., »Kunstgewerbliche Frauenarbeit in den Ostalpen und Nachbargebieten.«

außen und oben Technik und Ornamentik in mehreren Epochen gründlich gewechselt haben[1]). Istrien und Dalmatien ist bei seiner in verschiedenen Landesteilen tätig gewesenen Spitzenerzeugung, die jetzt mehrfach künstlerische Wiederbelebung erfährt, hauptsächlich von Italien und speziell Venedig abhängig. Auf die Reticella-Arbeiten von Pago ist oben (S. 57) schon verwiesen worden; die Ragusaner Gegend und das Gebiet von Cattaro, Spizza usw. waren ebenfalls der Mittelpunkt reicher Spitzenerzeugung. Die Ragusaner Spitzen — in französischen Quellen des XVII. Jahrhunderts erwähnt als points de Raguse — ob sie nun reticellaartige »Rankenspitzen« oder Barockspitzen gewesen sind, reichen jedenfalls über das Niveau volkstümlicher Produktion weit hinaus und beschäftigen uns hier nicht. Hingegen finden sich an den Ärmeln Dalmatiner Frauenhemden und an den Kopftüchern häufig einfache, geometrisch gemusterte Klöppelspitzen, welche mit den Südtiroler Formen große Ähnlichkeit aufweisen und wohl als volkstümliches Landesprodukt gelten können. Auch primitiv gearbeitete Durchbrüche finden sich auf Hemden und Kopftüchern, welche vielleicht als Ersatz- und Vorstufe der Spitze betrachtet werden dürfen.

Der Spitzenklöppelei in den deutschen Teilen der Sudetenländer erwuchsen im Erzgebirge und im Böhmerwalde bekanntlich ihre zwei berühmtesten und hervorragendsten Produktionsgebiete, die bis auf den heutigen Tag von Bedeutung sind. Außerordentlich groß ist das volkskünstlerische Interesse, das sich an diese altertümlichen und echt volksmäßigen Betriebe knüpft und weitverbreitet der technische und ornamentale Einfluß, den sie durch die Beliebtheit ihrer Erzeugnisse, die in ganz Österreich und über seine Grenzen hinaus vertrieben wurden, ausgeübt haben. Zwei ausgezeichnete Arbeiten orientieren über diese Produktionen: Josef Stocklöws Abhandlung: »Die Spitzenfabrikation im böhmischen Erzgebirge« (Mitteilungen des Vereines für Geschichte der Deutschen in Böhmen X) und die nicht minder vortreffliche Arbeit von Josef Blau: »Die Spitzenklöppelei in Neuern (Böhmerwald)«, »Zeitschrift für österreichische Volkskunde« X, 5. Heft. Man ersieht aus diesen Arbeiten auch die mannigfachen Beziehungen, welche zwischen dieser Produktion und der entsprechenden nachbarlichen der Tschechoslawen bestanden haben.

Die tschechoslawische Spitze[2]), bezüglich deren kulturhistorischer Stellung und insbesonders bezüglich deren Verhältnis zu der deutschen volksmäßigen Spitzenproduktion in den Sudetenländern im allgemeinen das bei den Volksstickereien Ausgeführte gilt, kulminiert in zwei Produktionsgegenden: in der Slowakei und in Böhmen (in verschiedenen Gegenden). Namentlich die ungarische Slowakei erzeugte zum Zwecke, Trachtenbestandteile und Hauswäsche damit zu verzieren, in den Komitaten Hont, Liptau, Zvoleň und Neutra verschiedene Arten von Spitzen, und zwar zunächst ganz einfache, auf dem bloßen Klöppelsacke (batoh) ohne Unterlage aus heimischem Material hergestellte Spitzen (čipky) und Einsätze (mrežky), sehr dicht, mit wenig entwickelter Ornamentik; sodann dieselben, aber auf einem Papierstreifen um den Polster, aus verschiedenem Material; ferner solche aus weißem und farbigem Leinenzwirn, wobei die Musterung durch Papierstreifen mit einem quadratisch durchstochenen Netz bestimmt wird; endlich Spitzen und Einsätze aus weißer

[1]) Die Hausindustrie Österreichs, Abteilung Krain, bearbeitet von Johann Murnik, S. 31 ff.

[2]) Krajky a Krajkářství lidu slovanského v Čechách, na Moravě, ve Slezsku a uh. Slovensku. (Spitzen und Spitzenklöppelei des slawischen Volkes in Böhmen, Mähren, Schlesien und der ungarischen Slowakei.) Verfaßt und zusammengestellt von Marie A. Smolka † und Regina Biba. Mit 60 Tafeln. — Josef Blau hat über dieses Werk ein ausgezeichnetes kritisches Referat in der »Zeitschrift für österreichische Volkskunde«, Bd. XVI, S. 157 ff., geliefert, auf das sich in erster Linie die folgenden Darstellungen stützen.

und bunter Seide, der Unterlagsstreifen mit Rautennetz. Die Musterungen haben ihre einheimischen Benennungen. Besonders ausgezeichnet durch Pracht des teuren Materiales und die Mannigfaltigkeit der Bandmuster sind die Spitzen im Komitat Neutra. Nesselgarn, harte und weiche Seide von verschiedener Farbe, Silber- und Goldfäden waren der Stoff dieser Spitzen. Die Stätten der Erzeugung lagen am rechten Ufer der Waag in den an Mähren grenzenden Teilen des Komitates. Bis heute werden in einigen slowakischen Ortschaften breite Spitzen aus grobem Hanf- und Leinenzwirn geklöppelt. Die dortigen Spitzen sind weniger dicht gearbeitet als im Honter und Liptauer Komitat; ein weißer Baumwollfaden bildet das Ornament, auch wenn der Stoff der Spitze harte dünne Seide ist. Die gewöhnlichsten Farbenzusammenstellungen sind braun mit weiß, weiß oder rahmfarbig mit schwarz, safrangelb mit weiß, zwei Schattierungen von safrangelb, weiß und blaßblau usw. Selbst die bandartige Spitze, soweit das Muster nicht zu sehr kompliziert ist, wird ohne Zeichnung gefertigt. Die Ornamente dieser Spitze sind jenen ähnlich, die bisher an der sogenannten russischen Spitze bekannt waren. In neuerer Zeit werden auch großzähnige Spitzen nach Wamberger Manier, mit einzelnen starken, Figuren bildenden Fäden gearbeitet; diese hat eine hieher übersiedelte Tschechin eingeführt. Bei der Auswahl der Spitze zur Schmückung der Volkstracht wird hier darauf gesehen, daß sie sich der Stickerei der von ihr verzierten Stoffe passend anfüge.

Auffallend gering ist die volkstümliche Spitzenproduktion Mährens. In der Hannakei wurde und wird nicht geklöppelt. In Zubří werden genähte Spitzen erzeugt; die slowakische Spitze Mährens, soweit überhaupt hier erzeugt, ist mit derjenigen der ungarischen Slowakei identisch.

Dagegen ist das tschechische Böhmen in verschiedenen Gegenden ein ziemlich reiches Produktionsgebiet; als Zentren werden genannt: Drosau (Stražov bei Klattau), Sedlitz bei Pisek, Wamberg (Adlergebirge) und Dobrowitz (bei Jungbunzlau). Die Spitzenklöppelei von Wamberg wurde im XVII. Jahrhundert von der Gutsfrau Margaretha Gramb mit belgischen Mustern als Hausindustrie eingeführt, wie Barbara Uttmann dies um ein Jahrhundert früher im Erzgebirge getan, ein Vorgang, der in der Geschichte der Spitze, wie der Volksstickereien, gewiß sich oft wiederholt hat. Vor mehr als 80 Jahren wurden in Wamberg zarte Spitzen nach Valencienner und Brüssler Art geklöppelt, die man noch auf den tschechischen Flügel- und Goldhauben verwendet sieht (Tafel 11, Fig. 3, 4, 10). »Den gelochten Boden (Erbsenlöchlein) belebten Blumen, Blättchen, Wellenlinien und Zweiglein, die sich auf von einem Herzen, einem Blumentopf aus nach zwei Seiten erstreckten. Auch die flandrische Spitze fand hier Pflege. Der Wamberger Spitzenhandel versorgte Böhmen, Mähren, beide Schlesien, selbst Ungarn.« (J. Blau, a. a. O., S. 161.) In Sedlitz bei Blatna wurden die Spitzen für die Blatnaer Kopftücher hergestellt; in Drosau (Stražov) Spitzen nach flandrischer Art für die Tracht der Chodinnen; ganz jung ist die Spitzenklöppelei in Taus. Auch in Mittelböhmen werden zahlreiche Orte als Sitze ehemaliger Spitzenerzeugung genannt. Was es mit ihrer Originalität auf sich hat, möge man aus J. Blau's Arbeit ersehen.

In Schlesien ist die Technik der Klöppelspitze besonders im Gebirge allgemein verbreitet gewesen; sie wurde zu Besätzen der Tücher und Hauben verwendet. Zur Hausindustrie wurde die Spitzenerzeugung hauptsächlich im Hotzenplotzer Kreis. In der Gegend von Ustron werden die eigenartigen Spitzenstreifen für die verheirateten Frauen des Teschener Kreises angefertigt, welche von diesen glatt über die Stirn gespannt getragen werden. Sie ähneln sehr den Böhmerwaldspitzen (reticellaartig

gearbeitet). Auch die slawischen Elemente des Troppauer Kreises besetzen die Frauenhauben gern mit Klöppel- und Tüllspitzen, welche indessen schwerlich im Lande gearbeitet sein dürften.

Ganz wenig ist endlich über die geringen Ansätze zur Spitzenerzeugung in Galizien und der Bukowina zu sagen. Die hochaltertümliche Flechttechnik[1]), durch welche von den ruthenischen Weibern durchbrochene Arbeiten für Haubendeckel, Schärpen usw. hergestellt werden (siehe die nebenstehende Abbildung einer solchen ruthenischen Haube Fig. 20), ersetzt eben vollauf die ähnliches leistende Spitze, deren jüngere Technik erst sporadisch und in ihren primitivsten Stadien auf diesem Volksboden entwickelt erscheint. Bei den primitiven Bojken begegnen schmale Klöppelspitzen an den Rändern der von ihnen gefertigten Handtücher, ihre Musterung ist höchst einfach und weist lediglich die im Böhmerwalde als »Landstraßel«, »Ottergangl« und »Krebsenäugel« bekannten einfachsten Motive auf; in anderen Fällen entsteht die Spitze bei den Bojken deutlich aus dem Durchbruch mit ausgezogenen Fäden. Sporadisch begegnet sonst Spitzenhausindustrie in Galizien selten, z. B. in Robova, Bezirk Hrybow. Unter den rumänischen Handarbeiten der Bukowina fand ich ganz schmale Spitzensäumchen — mit ausgezogenen Fäden — typisch nur an den Handtuchenden. Es wäre dringend erwünscht, daß über diesen Gegenstand von Landes- und Volkskundigen genauere Erhebungen gemacht würden.

Fig. 20. Ruthenische Weiberhaube, mit Einsatz in Flechttechnik.

4. Volkstümliche Perlarbeiten.

Im Anschluß an die volkstümlichen Textilarbeiten soll zum Schluß noch einer sehr zierlichen und eindrucksvollen Art von Nadelarbeit gedacht werden, welche, allerdings ziemlich jungen Datums, in verschiedener Weise doch über ein großes Gebiet Ausbreitung zeigt. Es sind dies die volkstümlichen Perlarbeiten, welche als beliebter Schmuck zur Erhöhung und Belebung der volksmäßigen Trachtenerscheinung dienen. Wir sind schon oben bei der Betrachtung der Stickereien aus Böhmen (Tafel 8, Fig. 2, 3), Mähren, Galizien und der Bukowina (Tafel 31, Fig. 1—2) mehrfach auf die Verwendung buntgefärbter Glasperlenstickerei zu lebhafterer Auszier von gestickten Schmucktüchern, Hauben, Hemden, Kopftüchern gestoßen, eine Dekorationsart, die sich ähnlich auf Trachtenstücken der Alpenländer, z. B. den oberösterreichischen Busentüchern, den Miedern im tirolischen Lechtale (auch rückenseitlg angebracht) aus dem Beginne des XIX. Jahrhunderts zeigt und mit der hübschen Mode der Biedermeierzeit, in welcher namentlich Kinder- und Frauenkleider mit reizenden Perlstickereien (meist Blumengirlanden und Buketts) am Saume verziert erscheinen,

[1]) L. Schinnerer, Antike Handarbeiten. — Dieselbe: Über textile Handarbeiten der Ruthenen, »Zeitschrift für österreichische Volkskunde« I, S. 172 ff. Bei Prceworsk, Bezirk Łancut, machen und tragen die Frauen solche Hauben aus grüner Seide.

zusammenhängen dürfte.[1]) Besonders auch die Kinderhäubchen haben noch lange nachher in vielen Gegenden diese farbige Perlenzier getragen.

In den Alpenländern begegnet uns die Perlarbeit in volkstümlicher Anwendung, sonst allerdings nur auf ganz bestimmte Fälle beschränkt. So haben wir in Südtirol, im Eisack- und Pustertale die als »Fürtuchklemmer« bekannten fibelartigen Messingnadeln, mit typischer Perlstickerei, verziert als eine Volksschmuckspezialität anzusehen, zu welcher mir Ähnliches, allerdings in viel primitiverer Art, bloß aus Böhmen (Nadeln, mit Glasperlen benäht) und Krain (Umgebung von Möttling) bekannt ist, woselbst Vorstecknadeln aus Messingdraht mit aufgefaßten weißen und roten Glasperlen vorkommen. Die Südtiroler Formen sind aber weit reicher und eigenartiger durch ein förmliches Perlenpölsterchen mit Messingdrahtanhängseln verziert, dessen Musterung sich in mancherlei, zumeist geometrischen Motiven bewegt, wobei der Name Jesu oder Mariä, die Initialen J (Jesus), M (Maria) oder die Namensbuchstaben der Trägerin häufig in weißen Perlen heraustreten (Tafel 108, Fig. 1—4). Auch Amulettpölsterchen dieser Art sind in Südtirol nicht selten. Daneben kommt Perlarbeit noch an Hutschnüren vor, die in der Weise hergestellt werden, daß eine Anzahl roter Wollfäden zusammen netzartig von einem bunten Glasperlenschmuckgeflecht in hübschen, variierten Musterungen umfaßt werden, ein recht eigenartiger Schmuck, der indessen ganz ähnlich in Herstellungsweise und Effekt bei den Ruthenen begegnet, wo Perlenarbeiten ja überhaupt häufig und sehr beliebt sind.

In Krain kommt außer den schon erwähnten Fibelnadeln mit Glasperlenzierat Perlenarbeit auch sporadisch an der Kulpa in Unterkrain, an Stirnbinden der Mädchen vor. Dieselben sind mit Tropfsteinknöpfchen in Form erhöhter Rosetten besetzt und außerdem mit bunten Glasperlen benäht. In Dalmatien, wie im Okkupationsgebiet und dem angrenzenden Serbien ist Perlarbeit ebenfalls ganz selten; ich habe größere milchweiße Perlen bloß auf Brustlätzen des norddalmatinischen Weiberkostüms gefunden, woselbst sie mitunter mit Kaurischnecken, Zinnperlen und Messingkettchen abwechseln.

Unvergleichlich ausgebildeter und reicher ist die Perlarbeit unter der ruthenischen Bevölkerung Galiziens und der Bukowina anzutreffen, woselbst sie zu Hals- und Hutbändern, kragenartigen Halsstreifen, Zierschnüren, Haubenteilen Anwendung findet. Das Museum für österreichische Volkskunde besitzt eine überaus reiche und wertvolle Kollektion von solchen Arbeiten, von denen eine Auswahl auf Tafel 36 und 37 farbig wiedergegeben ist. Die Technik ist nach L. Schinnerer (Textile Volkskunst bei den Ruthenen, »Zeitschrift für österreichische Volkskunde« I, S. 176) mit der altägyptischen Perlenarbeit mittels Nadel und Faden (nach einem im Kunsthistorischen Hofmuseum zu Wien verwahrten Fragment) vollkommen verwandt. In Technik und Ornamentik reichen diese Arbeiten weit über das österreichische Vorkommen hinaus. In den russischen Gouvernements Tula und Orel kommen ganz verwandte Perlenbänder vor (siehe Mogiljanski, a. a. O., S. 19, Abb. 34); das k. k. Naturhistorische Hofmuseum in Wien besitzt absolut analoge Exemplare aus Rjäsan. Von den Mordwinen und Tscheremissen bringt identisches Material Axel O. Heikel, a. a. O., Tafel 114, 116, 121, bei. Die vorherschende rein geometrische Ornamentik ist derjenigen an den ältesten ruthenischen Stickereien (siehe oben S. 49) vollkommen verwandt, wie die Vergleichung unserer Tafel 36 und 37 mit der Ornamentik der gestickten Oberärmel-

[1]) Von den modischen Perlenarbeiten der Mitte des XIX. Jahrhunderts, den Taschen, Beuteln, Käppchen, Bändchen usw. ist hier nicht der Ort zu reden.

streifen von Tafel 31—33 lehrt. Wie in den Stickereien haben die Bojken auch bei diesen Arbeiten die primitiveren Formen bewahrt (siehe ein Perlenhalsband von Lavočne, mit Messingknöpfchen besetzt, bei Dr. J. Franko, »Zeitschrift für österreichische Volkskunde« XI, Tafel V, Fig. 1, S. 107). Sie werden drabynky, in Lolin (Bezirk Stryj) šyrynky genannt und sind ein charakteristischer und unentbehrlicher Gegenstand des Frauenschmuckes. Bei den Huzulen »gerdany« genannt, haben sie eine technisch und künstlerisch weitaus höhere Ausbildung erfahren. Sie kommen in sehr verschiedener Breite vor, von 0·5 *cm* bis 8 *cm*, werden dichter oder weitmaschiger gearbeitet, mit Verwendung ganz kleiner oder größerer Perlen. Auch um die Hüte werden sie in verschiedener Zahl, oft die ganze Höhe des Hutes umfassend, von den Burschen getragen (»hierdany« genannt), unter Huzulen wie in Pokutien in den Bezirken Kolomea, Sniatyn. Ihre genauere geographische Verbreitung bleibt noch zu erforschen: die Talbewohner der Bezirke Przemysl, Sambor, Drohobyč und Stryj kennen dieselben gar nicht.

Außer diesen Perlennetzbändern kommen auch zylindrisch gewulstete, äußerst mühsam und präzis gearbeitete Perlenhalsschnüre (sie sind geschlossen) vor, wobei über einen dünnen Stoffkern, Windung um Windung, in dichter Folge aufgefaßte Perlen festgenäht werden, fortlaufend wechselnde und farbig variierende Musterungen bildend. Eine dritte Art von ruthenischen Perlenhalsschnüren, wobei einige rote Wollfäden gemeinsam von einem umlaufenden buntgemusterten Perlennetz umfaßt werden, ist schon bei der Erwähnung der tirolischen analogen Arbeiten angeführt worden. (Vgl. Die Hausindustrie Österreichs, Abteilung Galizien, S. 150.)

II. Volkstümliche Keramik.

Unter den verschiedenen Gebieten handwerksmäßiger Betätigung, welche zur Volkskunst in innigerer Beziehung stehen, nimmt seit jeher die Keramik eine hervorragende Stellung ein. Obwohl kaum bis in mittelalterliche Zeit wirkliches Hauswerk[1]), behielt sie doch, da sie für wichtige und verbreitete Bedürfnisse des Haushaltes zu sorgen hat, volkstümlichen Charakter. Durch ihre unmittelbare Beziehung zur Plastik einerseits und auf dem Wege der farbigen Glasur und Bemalung mit der Malerei anderseits in Verbindung, stehen ihr so viele und naheliegende künstlerische Möglichkeiten offen, daß die selbst in der primitivsten Töpferei schon auftretenden künstlerischen Elemente in der ganzen Entwicklung der Keramik immer stärker und stetiger hervortreten.

Im bäuerlichen Haushalt spielen die Erzeugnisse der Hafnerkunst bis ins XVIII. Jahrhundert keine hervortretende Rolle. Das Holz ist ein viel altertümlicheres, für rückständige Wirtschaftsverhältnisse noch lange Zeit maßgebendes Material. Schüsseln, Teller, Nockenschalen, Pfanngestelle, faßartig gefügte Krüge, Flaschen, Becher sind bis auf die letzte Zeit bei der primitivsten Schicht unserer Bevölkerung aus Holz erzeugt worden und stehen teilweise noch immer im Gebrauch. Auch der gemauerte Ofen des Bauernhauses hat noch lange die Hafnerarbeit entbehren lassen. Die Erzeugnisse der Hafnerkunst setzen sich zunächst in den bürgerlichen Haushalten fest, um mit der ökonomischen und sozialkulturellen Hebung des Bauernhauses mehr und mehr auch in dieses Eingang zu finden und hier sich endlich dauerhafter zu behaupten als in dem von Porzellan und Glas eroberten städtischen Haushalt.

Da das Töpfern in der Regel an das Vorkommen reichlicher Lager brauchbarer Tonerde gebunden ist, erscheint das Töpfergewerbe, wie schon auf primitiven Stufen zu beobachten ist[2]), bereits in frühen Zeiten als Hausgewerbe ganzer Gemeinden, die neben dem eigenen Bedarf vor allem für den Handel arbeiten. Für das Mittelalter erwähnt M. Heyne das Vorkommen von Töpferdörfern, die nach römischem Vorbild überall, und vorzüglich im Süden, da gegründet wurden, wo sich verarbeitbare feinere Masse in ausreichender Menge vorfand, und mit Insassen besetzt sind, die neben ihrer Landwirtschaft das Topfmachen mehr oder minder als Nebengewerbe betreiben, und wenn sie genügend Vorrat erzielt haben, diesen entweder an Händler abstoßen oder auch den Verkauf korporativ ausführen, indem sie für gemeinschaftliche Rechnung einen Wagen bestellen, der die Ware im Lande herumfährt (a. a. O. S. 74). Die Nachrichten aus späterer Zeit, dem XVI. bis XVIII. Jahrhundert, bestätigen vollauf diese Verhältnisse.[3]) In Ungarn, Galizien und der Bukowina dauern sie noch heute

[1]) M. Heyne, Das altdeutsche Handwerk, S. 40 f.

[2]) H. Schurtz, Das afrikanische Gewerbe, S. 13.

[3]) Beispiele von Töpferdörfern sind Mooskirchen und Premstetten in Steiermark, Loschitz in Mähren, Alwernia, Kópeczynce u. v. a. in Galizien usw.

an; hier ist die Töpferei noch immer Hausindustrie in gewissen Zeiten des Jahres und der Vertrieb geschieht durch Wagen, Karren und Häfenträger, wie bei uns in alten Zeiten, dort noch in der Gegenwart.

Unsere Kenntnis der mittelalterlichen Töpferei setzt erst recht spät ein. Die Übergänge von der Antike zu früh- und spätmittelalterlichen Formen, noch mehr das Ausklingen der prähistorischen Keramik, sind uns leider erst noch recht wenig bekannt. Auf Einzelnheiten hat R. Forrer im Reallexikon hingewiesen. Wir müssen uns die mittelalterliche Töpferkunst als eine recht anspruchslose und schmucklose vorstellen. Sie beschäftigt sich mit der Herstellung von Töpfen, Krügen, Bechern, Schüsseln, Schalen usw.; nach der Ausbildung des Stubenofens im XIV. Jahrhundert (M. Heyne, Deutsche Hausaltertümer I, S. 240 f.; A. Dachler, Die Ausbildung der Beheizung bis ins Mittelalter, S. 156) bezieht sie auch die Anfertigung von Kacheln in das Handwerk ein; in dasselbe Jahrhundert fallen zugleich die ersten Versuche der Anwendung einer farbigen Glasur, in erster Reihe gelb, dann braun und grün; es sind uns aber aus dieser Zeit lediglich einige ganz kleine Gefäßchen und Hohlziegel erhalten. Von nun an tritt die Verfertigung des feinen glasierten Tisch- und Küchengeschirrs stärker hervor, um bald künstlerischer Entwicklung nachzustreben. Daneben bleibt stets ein nach dem Zeugnis der Formen offenbar uralter Zweig der keramischen Betätigung bestehen, die Anfertigung tönerner Kinderspielsachen, als Tier- (Vogel-) und Menschenfiguren usw., welche in höchster Altertümlichkeit der Formengebung in den verschiedensten Landschaften Europas bis auf den heutigen Tag, offenbar als alte Handwerksübung, erzeugt werden.[1])

Die einfachen Verzierungsweisen mittelalterlicher Keramik[2]), wie sie mit Hilfe primitiver Werkzeuge (roh zugeschnittener Holzspäne, wohl auch der Finger selbst) als eingestrichene oder eingestochene Musterungen erscheinen oder wohl auch durch Auflage von dünnen Tonstreifen unmerklich plastischer Entwicklung zustreben, dauern in der volkstümlichen Keramik heutiger Tage noch immer an. In dem Graphit- und Steingeschirr der Steiermark[3]), von Eibenschitz in Mähren, Wertełka in Ostgalizien, in gewissen ganz primitiven Töpfereien von Orubitza (Bezirk Bosnisch-Gradiška in Bosnien) haben wir die fortdauernden jetztzeitlichen Analoga zu jenen mittelalterlichen Anfängen, zurückgedrängt in die entlegensten und wirtschaftlich am meisten zurückgebliebenen Gebiete vor uns.

Mit der Renaissance hebt, von Italien ausgehend, ein gewaltiger künstlerischer Aufschwung unserer Keramik an. Auf dem Wege des Importes der Erzeugnisse von zahlreichen namhaften oberitalienischen Werkstätten, der mit dem genuesischen und venezianischen Handel in unsere deutschen Alpenländer über Südtirol, Kärnten nordwärts nach Oberösterreich, Salzburg, Wien und von da noch weiter nach Mähren und Böhmen drang, kamen die von den einheimischen Töpferwerkstätten rasch als Vorbilder aufgegriffenen ersten Vertreter höherer keramischer Kunst in unsere Gebiete, ebenso wie in die Schweiz und nach Süddeutschland, überall zur Nachahmung anspornend, um die fremden Importerzeugnisse bald durch einheimische Arbeiten ersetzen zu können und aus dem Felde zu schlagen.

---

[1]) A. v. Walcher, Die deutsche Keramik der Sammlung Figdor. I. »Kunst und Kunsthandwerk« XII, S. 22 f.

[2]) Vergleiche über mittelalterliche Gefäßkeramik die grundlegende Untersuchung von A. v. Walcher. »Kunst und Kunsthandwerk« XIII (1910), S. 73 ff und 375 ff.

[3]) K. Lacher, Führer durch das steiermärkische kulturhistorische Museum zu Graz, S. 95.

Insbesondere sind es die erst im XVI. Jahrhundert stärker auftretenden[1]) malerischen, farbigen Qualitäten unserer Keramik, die dieser südlichen Quelle verdankt werden. Die plastische Dekoration hingegen, zu welcher verschiedene Ansätze schon in mittelalterlicher Zeit bestehen[2]), die aber später in kunstvollen Reliefauflagen der Gefäße, in der reichen Relief- und Vollplastik der Kacheln, Gruppen usw. exzelliert, ist wohl autochthonen Ursprungs, wie auch andere Dekorationsarten, der Sandanwurf (in Wels und Enns, der Kölner Gruppe), Inkrustation mit Kieselsplittern (Sachsen, Egerland), allerdings mehr sporadisch seit dem XVI. Jahrhundert vorwiegend in deutschen Gebieten begegneten. Für die stärkere Bevorzugung der farbigen Glasur, die nach italienischem Vorbild und wohl auch nach Übernahme italienischer Glasurrezepte mit der Renaissance einsetzte, ist gewiß auch an die allgemeine Farbenfreudigkeit dieser Zeitepoche — z. B. in den Kostümen — zu erinnern. Mit den technischen Fortschritten[3]) nimmt die Herrschaft der Farbe in der österreichischen Keramik immer mehr überhand, die malerische Ausschmückung mit Hilfe des Pinsels — in welcher die italienische Keramik ihre Triumphe feiert — erscheint aber zunächst auf das Gebiet des Weißgeschirrs — der Majoliken — beschränkt und ist erst um die Wende des XVI. Jahrhunderts auch auf die farbigglasierte Tonware übergegangen.

Die zweite große und langdauernde Beeinflussung von außen, welche auf die westösterreichische keramische Produktion — die mährisch-böhmische Gruppe eingeschlossen — stattgefunden hat, ist von Süddeutschland, mit Nürnberg als Mittelpunkt, und der östlichen Schweiz ausgegangen. Die lebhaften Handelsverbindungen, welche die innerösterreichischen Länder und Böhmen mit Süddeutschland seit längster Zeit verbanden, die regen gewerblichen Wechselbeziehungen, Austausch der Musterformen, Model, Wanderungen der Gesellen[4]) machen diese starken Einflüsse erklärlich genug. Es darf aber sogleich festgestellt werden, daß wir bei alldem doch eine unerschütterliche Originalität und reiche selbständige Entwicklung der einheimischen Gefäß- und Kachelkunst durch die Jahrhunderte beobachten können, und daß die Arbeitstüchtigkeit wie der angeborene künstlerische Sinn unserer Bevölkerung in den Alpenländern wie im Sudetengebiete sich auf diesem Gebiete siegreich durchgesetzt hat. Dies gilt, wie v. Walcher gezeigt hat, von der künstlerischen Gefäß- und zumal der Ofenindustrie der Renaissance Salzburgs und Oberösterreichs, es gilt von der ausgezeichneten keramischen Gattung der sogenannten Habaner Ware, die in der zweiten Hälfte des XVII. Jahrhunderts an der mährisch-ungarischen Grenze ihre Blüte anhebt und wie wir sehen werden, auf schweizerische Einflüsse zurückgeht, es gilt von der böhmischen Kunstkeramik des XVI. Jahrhunderts, über welche Prof. Dr. J. Koula in seinen »Beiträgen zur Geschichte der Keramik

---

[1]) Bis dahin herrscht das Schwarzgeschirr vor; schwarze Kacheln werden als Meisterstücke noch im XVI. Jahrhundert regelmäßig genannt.

[2]) Siehe v. Walcher, Bunte Hafnerarbeiten der Renaissance, S. 10, 25 f. — Derselbe, »Kunst und Kunsthandwerk« XII, S. 43 f.

[3]) Hieher gehört auch der ursprünglich italienische, respektive orientalische technische Zug, die Glasuren auf den Ornamenten durch eingeschnittene Linien voneinander zu trennen — eine Übung, die v. Walcher, Bunte Hafnerarbeiten der Renaissance, S. 4, von den Steyrer Geschirren ausgehend, bereits über Steiermark und Oberösterreich bis nach Böhmen und Schlesien verfolgt hat, die sich aber auch auf den ruthenischen Keramiken Galiziens und der Bukowina, dem Szekler Geschirr Siebenbürgens findet und ein offenbar allseitig verbreiteter Hafnerusus geworden ist.

[4]) Fränkische Hafnergesellen verbrachten ihre Wanderjahre mit Vorliebe in Oberösterreich und Salzburg; für Steyr ist ein bedeutender Zuzug von Gesellen und Knechten aus Bayern mehrfach nachgewiesen. Siehe v. Walcher, Bunte Hafnerarbeiten, S. 13. — Auch in Mähren ist die Zuwanderung von Gesellen aus dem Ausland vielfach festgestellt.

in Böhmen« gehandelt hat und in welcher der offensichtliche süddeutsche Einfluß doch in charakteristischer Weise national verarbeitet erscheint. Vollends ist die spätere Entwicklung der gesamtösterreichischen Keramik, wenn auch in Einzelnheiten der Gefäßformen, der Ornamentierung und Bemalung, fortdauernd von Süddeutschland beeinflußt, immer freier und eigenartiger vor sich gegangen und mehr und mehr durch Betonung des nationalen Elementes zur eigentlichen Volkskunst geworden, um endlich fast ausschließlich im bäuerlichen Leben, ländlichem Geschmack entsprechend, eine Rolle zu spielen.

Um den Anfang des XVIII. Jahrhunderts ist eine von Delft ausgehende europäische keramische Modenbewegung auch über die österreichische Majolika hinweggegangen und hat eine um diesen Zeitpunkt einsetzende Vorliebe für Blaugeschirr in allen Produktionsgebieten wachgerufen. Wir beobachten dies in Salzburg und Gmunden mit besonderer Deutlichkeit, wir sehen die Delfter Manier auch in Mähren, z. B. in der Habaner und später in der Wischauer Keramik in Motiv und Farben durchgreifen — wenn auch, wie dies der Volkskunst entspricht, recht verspätet; selbst in den für den Süden der Monarchie bestimmten italienischen Importprodukten ist die gleiche, unschwer auf Delft zurückzuführende Moderichtung erkennbar, wofür die Majoliken auf Tafel 68 Beispiele sind, die aus dem Museumsmaterial bedeutend vermehrt werden könnten. Überflüssig zu bemerken, daß sich dieser Einfluß natürlich nur in den Fayencen äußert.

Die österreichische Volkskeramik zerfällt konform den Bevölkerungs- und Kulturgebieten in einige große Gruppen, die wir als die alpenländische, die mährisch-ungarische, die böhmische, die karpathenländische, endlich die südlich-italienische definieren können. Überall sind die Grenzgebiete an diesen Gruppen beteiligt. So steht die alpenländische Keramik in Niederösterreich in engster Beziehung zu der bereits auf ungarischem Boden befindlichen Produktion, die sich von Stampfen über Mannersdorf, Sommerein usw. erstreckt, und ebensowohl zu der südmährischen Produktion. Die slowakische Keramik Mährens ist von derjenigen der ungarischen Slowakei gar nicht loszulösen, die böhmische Keramik hat zur sächsisch-schlesischen wie zur Produktion der Lausitz enge Beziehungen usw. Weitaus die reichste Entwicklung, was Technik, Formen und Verzierung anlangt, hat die alpenländische Gruppe aufzuweisen, die nicht nur wegen der höheren Lebenshaltung und künstlerischen Kultur der alpenländischen Bevölkerung, sondern auch infolge unmittelbarer und stärkerer Beeinflussung durch Italien und Süddeutschland, in weiterer Distanz auch vom mitteldeutschen, rheinischen und holländischen Produktionsgebiet zu höherer und länger dauernder Blüte gediehen ist. Die Blütezeit der Volkskeramik ist hier im XVII. und XVIII. Jahrhundert anzusetzen. Auch die ersten Jahrzehnte des XIX. Jahrhunderts sind teilweise noch hinzuzurechnen, wiewohl sich da manchenorts schon ein Herabsinken sowohl der Qualität-, wie der Produktionsmenge deutlich verfolgen läßt. Die mährischböhmische Gruppe ist in vieler Hinsicht von der alpenländischen verschieden. Allerdings hat dieselbe mehrfach an denselben Beeinflussungen von außen teilgenommen, sie hat aber entsprechend der verschiedenen nationalen Schichtung der Bevölkerung in den Sudetenländern mit ihrem Gegensatze von deutschen Städtern und slawischen Bauern und Hirten eine recht verschiedene Entwicklung erfahren und auch dem Import von außen gegenüber weniger Widerstand entgegengesetzt, so daß namentlich in Böhmen bayrische, sächsische, schlesische und Lausitzer Waren stark hervortreten. Ostwärts in dem Karpathengebiete Galiziens und der Bukowina tritt die Töpferei überhaupt stark in den Hintergrund und erscheint zum Teil nur als eine

abgeschwächte, vereinfachte und verarmte, auch zeitlich viel später auftretende Forterstreckung der westländischen Hafnerkünste, wie an betreffender Stelle gezeigt werden wird. Die letzte der oben aufgestellten Gruppen österreichischer Volkskeramik, die südlich-italienische, wird durch die auffallende Tatsache charakterisiert, daß alle höher entwickelten und volkskünstlerisch bedeutenden Formen (zumal die Majoliken) fremder italienischer Import sind, an welchem die einheimische Bevölkerung lediglich als Konsument form- und geschmacksbestimmend mitgewirkt hat, während die gewöhnliche Hafnerarbeit in Istrien und Dalmatien durch sehr altertümliche und primitive Technik, mangelhafteste Dekoration und vielfach an antike Tradition erinnernde Formengebung charakterisiert ist.

Wir wollen nun der Reihe nach die aufgestellten Gruppen, jede zunächst für sich und sodann vergleichend, betrachten und scheiden das ganze Material nach seiner Eigenart (Technik und Verzierung) in zwei Abteilungen: 1. Die farbige, teilweise bemalte Glasurware, 2. die bäuerliche Majolika (Fayencen). (Von dem rohen, unglasierten oder graphitierten Geschirr ist hier nicht der Ort zu reden.) Während die erstere, namentlich in den Alpenländern, aber auch sonst, namentlich in Mähren und Ostgalizien massenhaft ihre Erzeugnisstätten gehabt hat, ist die Produktion von Majolika eine verhältnismäßig spärliche, auf bestimmte Gebiete und mitunter auch rücksichtlich der Zeitepochen beschränkte gewesen, die uns heute, bei gewonnenem Überblick über das Material, der Hauptsache nach überall bekannt geworden sind, wenn auch die Zuweisung der uns erhalten gebliebenen Typen und vollends einzelner Exemplare an bestimmte Erzeugungsorte (oder wohl gar an bestimmte Werkstätten) durchaus nicht immer möglich ist.

1. Die Glasurware.

Wir behandeln zunächst die erste Gruppe, welche allerdings auf künstlerische Bedeutung nicht den gleichen Anspruch erheben kann, wie die Gruppe der Majoliken, die indessen doch durch ihre größere Formenfülle, ihre engere Beziehung zum Haushalt und zur ländlichen Wirtschaft, endlich durch ihre bescheidenen, echt volkskünstlerisch verwerteten Mittel der Dekoration wohl die gleiche Beachtung verdient wie die von höherem Kunstbetrieb abstammende Majolikaerzeugung mit ihrer fast ausschließlich auf rein technische, sowie malerische Qualitäten sich stützenden Kunstbedeutung. Beide Gruppen sind übrigens bis um die Mitte des XIX. Jahrhunderts aus den Händen echt volkstümlicher, in althergebrachten Zunftordnungen geregelter Betriebe hervorgegangen.

Unter den alpenländischen Gebieten treten Oberösterreich und Salzburg, in zweiter Linie Niederösterreich und Tirol auf keramischem Gebiete hervor, während Steiermark, Kärnten und Krain mit bedeutend geringerer Produktion, sowohl was Menge und Qualität betrifft, stark zurückstehen. Überall aber sinkt das Gewerbe der Hafner von der im XVIII. Jahrhundert erreichten Höhe gegen die Mitte des XIX. Jahrhunderts in auffälligstem Maße herab. Der Bezirk des Hafnerhandwerks von Wiener-Neustadt umfaßte nach der Zunftordnung der Töpfer von Wiener-Neustadt 1778 die Werkstätten von Neustadt, Ebenfurt, Gloggnitz, Kirchschlag, Loipersdorf, Sollenau, Neunkirchen (wo eine ganze Hafnergasse bestand), Pottschach und die übrigen zwischenliegenden Orte: Aspang, Brunn a. St., Fischau, Gutenstein, Hochwolkersdorf, Rohrbach, Kirchberg, Piesting, Pottendorf, Pitten usw. Ebenso zählte Haag

zu den bedeutendsten Hafnerzentren Niederösterreichs, Wien und Krems desgleichen. In Oberösterreich bestehen heute insgesamt nur 104 Hafnereien, im Jahre 1857 gab es noch deren 216. Der Innkreis allein zählte noch 1827 37 Werkstätten, Ried 15[1]). K. Lacher berichtet dasselbe Sinken des Gewerbes von Steiermark, wo in Schladming, Irdning, im Judenburger Kreis, Cilli, Marburg, Pettau, in der Umgebung von Graz, Weiz, Passail Hafnereien bestanden[2]), und nicht anders ist es damit in den übrigen Ländern bestellt.

Was die erzeugte Ware betrifft, so finden wir in dieser Gruppe überall Schüsseln, Teller, Töpfe (Zwillingstöpfe), Krüge (Maßkrüge und Halbmaßkrüge), Häfen, Reindl, Pfannen, Kuchen- und Mehlspeisformen, Becher, viereckige, sechs- und achtseitige Büchsen mit Tondeckel und Zinnschraubenverschluß, Feldflaschen mit Ösen für den Tragriemen, Waschbecken und Wasserblasen, Weihbrunnen, Tintenzeuge, Schreibzeuge, Vexier- und Scherzkrüge, freimodellierte Figuren, Figurengruppen, Reliefs (Haussegen), sodann Ofenkacheln (Ofenkrönung, Ofenuntersätze, -Füße, -Säulen), endlich Kinderspielzeug (meist mit Pfeifvorrichtung) als typische Erzeugungsformen. Das künstlerische Moment liegt dabei weniger in der Form, welche innerhalb des Zeitstils nur in den selteneren Fällen von dem hergebrachten Typus durch selbständige plastische Variationen und Erfindungen abweicht, als vielmehr im Reiz der Farbe, welche durch die reich nuancierte Kunst der Glasierung und teilweise auch Bemalung mit bemerkenswerter Geschicklichkeit zur Geltung gebracht wird. Es läßt sich ja überdies feststellen, daß die plastische Betätigung im Hafnerhandwerk zumeist mit Hilfe von Modeln und Formen, mit welchen ein schwunghafter Handel und Austausch betrieben wurde, bestritten worden ist, und daß man dabei vielfach Model, die ursprünglich für ganz andere Zwecke oder speziell für die Kacheldekoration bestimmt waren, ohne Bedenken für den plastischen Schmuck von Weihbrunnen[3]), Tintenzeugen oder Töpfen verwendet hat. v. Walcher hat a. a. O., S. 23, gezeigt, daß die Reliefauflagen der Gefäße mit Sandanwurf von Enns und Wels aus Modeln gepreßt sind, welche nicht eigens für solche Zwecke angefertigt waren, sondern früher zum Ausstechen von Marzipan und Lebzeltenwerk gedient haben mögen. Tonmodel für Hafner erscheinen frühestens erst in den letzten Dezennien des XVI. Jahrhunderts. Nach demselben Gewährsmann wurden für Tintenzeuge und Waschbecken in der Regel Kachelfriesstücke verwendet, für die Krugauflagen nicht selten die Einsatzstücke der Kacheln (stehende Apostelfiguren, Porträts, welche schon als Modelle getrennt von der Umrahmung hergestellt wurden, um dieselben beliebig auswechseln zu können), ibid. S. 37. Allerdings bezeugen eine Reihe von Arbeiten doch wohl auch die Leistungsfähigkeit der alten Hafner in plastischer Hinsicht, wobei wir nicht etwa

Fig. 21. Vexierkrug mit Fratzengesicht auf der Leibung. Oberösterreich, XVI. Jahrhundert.

[1]) v. Walcher, Bunte Hafnerarbeiten der Renaissance, S. 35.

[2]) Führer durch das kulturhistorische und kunstgewerbliche Museum in Graz, S. 95.

[3]) Infolge dieser zum Teil schablonenhaften Arbeitsweise stellten sich mitunter ergötzliche Fehler in der Arbeit ein, die indessen dem naiven Reiz derselben nicht gerade abträglich sind: So werden manchmal bei Weihbrunnen die Model von Baldachin und Wasserkessel verwechselt, wie z. B. bei einem Stück der Museumssammlung, wo die den Baldachin krönende Pelikanfigur nun als unsinniges Anhängsel des Kesselchens erscheint; bei einem anderen Weihbrunnen ist die in die Rückwand eingesetzte Gesetztafel Mosis verkehrt angebracht.

die vortrefflichen Arbeiten der Renaissance und die erlesene Kachelkunst dieser früheren Zeit im Auge haben[1]), sondern echt volksmäßige spätere Arbeiten des XVII. und XVIII. Jahrhunderts, wie etwa die Büste eines Bauernburschen aus Oberösterreich (Tafel 50, Fig. 9), die Tongruppe der Auferstehung (Tafel 45, Fig. 1), den Vexierkrug mit der köstlichen Beichtszene (Tafel 49, Fig. 14) oder die Weihbrunnen auf Tafel 46, die Kacheln und Ofenaufsätze auf Tafel 52 und 53. Immerhin haben auch die reinen Umrißlinien, die Profile von Tellern, Schüsseln, Krügen u. dgl., die Henkel- und Deckelformen, außerordentlich anheimelnden Reiz für unser Auge, der nun durch die Wirkung der farbigen Glasur, ihres Glanzes und Feuers, der angewendeten Farbenmischungen und Farbenkontraste, endlich vielfach auch durch die naive Malerei auf diesen Erzeugnissen vollends gehoben und belebt erscheint. Mit Recht hebt v. Walcher hervor, daß unsere Hafner, wo sie der Führung des Pinsels nicht mächtig waren, in erster Linie durch schöne Glasur zu wirken gesucht haben. Von dem Auflegen von farbigen Reliefs, durch welches die besseren Werkstätten im XVI. Jahrhundert ihren Erzeugnissen einen so dauerhaften Reiz und Wert schufen, sind auch im XVII. und XVIII. Jahrhundert noch bemerkenswerte Reste übrig, man vergleiche z. B. (Tafel 50, Fig. 10) den prächtigen Krug des XVII. Jahrhunderts mit meergrüner Glasur, als Reliefschmuck die Darstellung des Sündenfalles tragend, wobei braune und gelbe Farben mitverwendet sind, aus Oberösterreich; oder den Vexierkrug aus Salzburg auf Tafel 49, Fig. 8, mit Adlerrelief in Weingrün und Dunkelbraun auf gelbbraunem Grunde; ebenso die farbige Reliefierung auf den meisten Weihbrunnen der Tafel 46 usw.

Weitaus hervortretender ist freilich die rein durch farbige Glasuren erzielte Wirkung. Die frühesten und häufigsten Farben sind, wie schon oben erwähnt, das Gelb, Grün und Braun[2]). Die kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses in Wien besitzen einen 1571 bezeichneten Vexierkrug, der grün glasiert und mit schwarzer eingeritzter Ornamentik und zahlreichen derben Sprüchen verziert ist (als Verfertiger ist Conrad Leitgeb genannt), wie auch die früheste »Zwiebelschüssel« (siehe unten S. 75) vom Jahre 1574 daselbst aufbewahrt wird. Ein schönes Meergrün scheint im XVII. Jahrhundert für Teller, Schüsseln, Krüge, Plutzer, Pietschen, Schalen, Weihbrunnen, speziell in Oberösterreich, vielleicht auch in Niederösterreich, beliebt gewesen zu sein, wenn auch weniger für die gewöhnliche Gebrauchsware, als vielmehr für bessere, zur Tisch- und Stubenzierde dienende Stücke. Dieselbe meergrüne Glasur findet sich auch auf den bis ins XIX. Jahrhundert üblichen Fußwaschungskrügen mit dem in Gold und Farben aufgemalten Doppeladler und der betreffenden Jahreszahl, welche den zur Zeremonie zugelassenen Greisen und Greisinnen als Geschenk übergeben zu werden pflegte. Auch egale blaue Glasuren kamen für dieselben Formen wie die meergrüne Farbe in Verwendung, jedoch seltener. (Töpfe, Krüge, Becher im Museum für österreichische Volkskunde.) Wohin eine Gruppe tief dunkelblau glasierten Geschirrs — das sich aus verschiedenen Gegenden der Alpenländer, namentlich Steiermark und Kärnten, in unserem Museumsbestande zusammengefunden hat und welches auch zum Teil durch Riefungen an der Leibung der niedrigen Krüge und Schalen charakterisiert ist — zu stellen sei, bleibt fraglich; es ist vielleicht mehrfach erzeugt worden und geht vermutlich auf Nürnberger Vorbilder

[1]) v. Walcher, Bunte Hafnerarbeiten der Renaissance, S. 25. Für die Leistungsfähigkeit der oberösterreichischen Hafner sprechen auch die zahlreich erhaltenen, in der Mehrzahl wohl handwerksmäßig ausgeführten größeren plastischen Werke aus Hafnerton. Das Stift St. Florian besitzt mehrere derartige Arbeiten: Maria mit dem Kinde, eine Ölberggruppe.

[2]) Derartig glasiertes Geschirr wird in den Hafnerakten des XVII. Jahrhunderts »geschmelztes Geschirr« genannt.

zurück, wo ähnlich glasiertes Geschirr durch die Nürnberger Küche des Germanischen Nationalmuseums nachgewiesen ist.

Die Unterscheidungen, welche v. Walcher, Bunte Hafnerarbeiten der Renaissance, S. 38, bezüglich der Farbenwahl für das tägliche Gebrauchsgeschirr in Oberösterreich (in der Regel dunkelgrüne, blaue oder gelbe Glasur) und Salzburg (braune Glasur) beobachten wollte, scheinen indessen nicht ganz zuzutreffen; es begegnen dieselben Farben ebenso häufig in anderen Gebieten, wie in Tirol und Niederösterreich oder in Steiermark. Vielleicht, daß einzelne Werkstätten in allen diesen Ländern vorzugsweise je eine Glasurfarbe begünstigten; sicher ist nur, daß für die Ofenkacheln die bleigrüne Glasur in verschiedenen Nuancen weitaus am häufigsten in Verwendung kam und nur sporadisch vom Braun oder Gelb abgelöst wurde. Grün und Gelb sind häufig in der Weise vergesellschaftet, daß außenseitig die erste, innen- und unterseitig (wie bei Tellern und Schüsseln) die zweite Farbe aufgetragen wurde.

Schon sehr früh, wahrscheinlich im XVI. Jahrhundert, sicher seit dem XVII. Jahrhundert, versuchte die Hafnerkunst die gefällige Wirkung ihrer Glasurware durch harmonische Zusammenstellung und Kontrastierung der Farben zu beleben und zu erhöhen. Der Anfang scheint mit farbiger Tüpfelung des Grundes — namentlich in Manganviolett — gemacht worden zu sein und dürfte dieselbe wie vieles andere in den Glasureffekten und der Bemalung der Glasurware auf süddeutsche und Schweizer Vorbilder zurückzuleiten sein. In der Sammlung Dr. A. Figdor befindet sich ein von Walcher (»Kunst und Kunsthandwerk« XII, S. 33, Abb. 47) abgebildeter Hafnerkrug von Winterthur aus dem XVI. Jahrhundert mit zahlreichen rotbraunen und schwarzen Tupfen auf der Wandung, eine Dekorationsart, welche wohl als das Vorbild der alpenländischen getupften Glasuren angesehen werden darf. Vielleicht, daß auch das auf italienische Vorbilder (siehe Illustriertes Handbuch des Kunstgewerbes, Bd. I, S. 513) zurückzuführende Schuppenmuster von Schweizer Krügen, wieder a. a. O. in Abb. 48 wiedergegebene Schweizer Fayencekrug mit blauen Schuppen es zeigt, unsere in Rede stehende alpenländische Dekoration angeregt hat. Von hier aus entwickelt sich dann das Dekorationsverfahren der Fleckung des zumeist lichten Grundes, in mehreren sich harmonisch vertragenden Farben in der mannigfaltigsten Weise. Die verschiedensten Farbenkombinationen werden versucht: Weiß-blau-grün, weiß-grün, weiß-blau, blau-grün, braun-grün, gelbbraun-dunkelbraun-grün, schwarz-grün, gelb-braun-grün usw. Die Fleckung wechselt mit dem Austupfen des Grundes, geflammte Zeichnung, durch geflossene Farben hergestellt, wird sehr beliebt. Im allgemeinen ist eine Zuweisung bestimmter Dekorationsarten an die verschiedenen Länder, Landschaften oder gar Erzeugungsorte gänzlich unmöglich: der Handelsverkehr, der mit diesem Geschirr seit jeher durch Häfenträger (Hausierer), zu Wagen und zu Schiff (auf der Donau und ihren Nebenflüssen) in ausgedehntestem Maße getrieben worden ist, hat ein vollständiges Durcheinander dieser Typen zur Folge gehabt. Verwandte Erzeugnisse begegnen in Oberbayern, um Regensburg und Passau; auch nördlich der Donau, im Waldviertel Niederösterreichs und im südlichen Mähren ist ihre Verbreitung, wenn auch spärlich, festgestellt. Jedenfalls ist Gmunden und überhaupt die Hafnerei des Salzkammergutes an der Erzeugung dieser gefleckten und geflammten Glasurware, besonders in grün-weißer Musterung, stark beteiligt gewesen. In verschiedenen Hafnerakten des XVII. Jahrhunderts (so im Gesuch der Hafnerzunft in Wiener-Neustadt vom 11. März 1649, im Gemeindearchiv daselbst) ist von diesem Geschirr »so sye drey-färbiges Geschirr nennen« mehrfach die Rede.

Daß die starke dekorative Wirkung dieser Art von Verzierung von der Kundschaft auch wirklich ästhetisch gewürdigt wurde, geht wohl aus dem Umstande hervor, daß die sogenannten Pfeifenschüsseln, jene lediglich als Schau- und Prunkstücke der guten Stuben im Bürger- und Bauernhause verwendeten Formen, fast durchwegs in der beschriebenen Art verziert sind. Sonst erscheint diese Verzierungsart hauptsächlich auf Schüsseln, Tellern, Krügen, Plutzern (Tafel 41, Fig. 15, 18), Schalen, Weihbrunnen und seltener auch auf Kacheln.

Eine sehr alte und besondere Klasse der Glasurware bilden die durch Bemalung verzierten glasierten Hafnerarbeiten. Hier haben ersichtlich italienische Vorbilder eingewirkt; die Verteilung der Motive auf den Tellern und Schüsseln, wie die Motive selbst (Tierfriese, Granatäpfel, Tulpen) legen uns diesen Ursprung nahe. Die Bemalung hatte sicher für unsere heimischen Werkstätten ihre großen Schwierigkeiten, man wird sich in den Anfängen der Produktion gewiß öfters noch fremder, der Führung des Pinsels kundiger Kräfte bedient haben. Auch scheint der Umstand, daß das älteste bezeichnete Stück dieser Art, die gleich zu besprechende Schüssel des k. k. Kunsthistorischen Hofmuseums in Wien, fürstlichem Besitze angehörte, darauf hinzudeuten, daß diese frühesten bemalten Glasurwaren keineswegs aus den gewöhnlichen Werkstätten hervorgegangen sein dürften und daß sie in denselben Kreisen Verwendung und Schätzung fanden wie die höheren bunten Hafnerarbeiten dieser Epoche überhaupt.

Nach den erhaltenen Stücken und der Art ihrer Bemalung dürfen wir wohl annehmen, daß die Bemalung der Glasurware mit dem Ausgang des XVI. Jahrhunderts einsetzt. Die frühestdatierte bemalte Glasurschüssel, die wir kennen, ist die erwähnte im Besitze der kunstindustriellen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses. Sie stammt aus dem Jahre 1574 und zeigt in den Farben Grün-gelb, Hellbraun und Dunkelbraun im Spiegel einen Hirsch, auf dem Rande vier kleinere Hirschfiguren mit Sternblumenbuketts dazwischen (Inv.-Nr. 2480, Durchmesser 392 mm). Nach der dortigen Inventurangabe kommt sie aus den Alpengegenden. Eine hochinteressante Schüssel von der gleichen Form, mit Bemalung im satten Rotbraun, Braun und Grün, — in der Mitte Gitterung in Braun und Grün, am Rande umlaufende Tierfiguren: Hasen, Vogel (Rabe) in Rot, erst kürzlich als Spende des Herrn Hofrates Dr. Fr. Steindachner dem Museum für österreichische Volkskunde überwiesen — ist in Gmunden erworben und soll altes Gmundener Erzeugnis sein. Sie gehört wohl noch dem XVI. Jahrhundert an und ist eines der lehrreichsten Exemplare der ganzen Gattung, da sie ihren letzten — oberitalienischen — Ursprung mit voller Deutlichkeit aufdeckt. Der umlaufende Tierfries begegnet mehrfach auf oberitalienischen Platten und Tellern. Eine der gleichen Zeit und Werkstätte angehörige Schüssel in denselben Farben bemalt, zeigt Tulpen in Rot, Blätter und Spirallinien in Braun sowie grüne Ranken, mit seitlichen Ansätzen, die auf späteren Schüsseln des XVII. Jahrhunderts wiederkehren, sich jedoch bereits in Wellenlinien mit Punkten in der Bogenmitte umgewandelt haben — jedenfalls aber weist sie in ihrer Ornamentik mit den späteren »Zwiebelschüsseln« auffallende Verwandtschaft auf.

Aus der ersten Hälfte des XVII. Jahrhunderts sind uns bemalte Arbeiten erhalten, welche dartun, wie damals bereits eine mehrfache Typenbildung dieser Art von Erzeugnissen eingetreten war. Eine (in der Jagdausstellung zu Wien 1910, österreichisches Reichshaus, Abteilung Oberösterreich) exponierte Schüssel, bezeichnet 1655, erinnerte allerdings noch sehr an die früheste Schüssel von 1574; sie zeigt in sehr verwandter Ausführung eine Hirschenfigur im Spiegel, auf dem Randteil Blumenkörbe und Schuppenmusterung, in den gleichen Farben wie jene bemalt. Hingegen ist schon

die von Walcher in »Kunst und Kunsthandwerk« X, S. 408, abgebildete und nach Gmunden verwiesene Schüssel mit der Figur eines Trommlers, bezeichnet 1639 (im Museum von Ischl) ein sehr anderartiges Stück, das nur durch die Vermittlung unserer auf Tafel 47, Fig. 3, abgebildeten Schüssel mit Reiterfigur, bezeichnet 1692, die rechtsseitig von einem Blumengeranke flankiert wird, welches ganz ähnlich auf anderen, sehr alten Exemplaren dieser Zwiebelschüsseln begegnet, als zu dieser Gruppe gehörig bewiesen erscheint. Denn es ist offenkundig, daß die Trommlerfigur und die Reiterfigur absolut verwandte Darstellungen sind. Auch die Feldflasche auf Tafel 49, Fig. 5, von Wels mit den Figuren eines springenden Hirschen und Hasen ist hier heranzuziehen. Von hier gehen dann weiterhin die in den Alpenländern überaus beliebten und verbreiteten sogenannten »Zwiebelschüsseln« aus, deren Herstellung gewiß mehreren Kronländern, Nieder- und Oberösterreich, Salzburg, Tirol, vielleicht auch der Steiermark zugeschrieben werden darf, wobei nähere Zuweisungen, wie wir gleich sehen werden, großen Schwierigkeiten begegnen. Hierbei stellt sich im Laufe des XVII. und XVIII. Jahrhunderts eine deutliche Typenbildung heraus, die wahrscheinlich mit den verschiedenen Erzeugungsorten, vielleicht sogar mit bestimmten Werkstätten zusammenhängt, ohne daß sich noch Bestimmtes heute darüber ausmachen ließe. Sie sind bei ziemlicher Einheitlichkeit der Gesamtformung durch Verwendung gewisser Ziermotive, in bestimmter Anordnung und Farbengebung charakterisiert, nicht ohne daß verschiedene Übergänge zwischen ihrer Ornamentik bestünden.

Eine sehr eigenartige Gruppe, deren Dekoration vielleicht mit spanisch-italienischen Schüsseln, auf denen heraldische Adler erscheinen (Falke, Majolika, S. 65) zusammenhängt, bilden die Schüsseln mit dem Doppeladler, die vom Ausgang des XVII. Jahrhunderts bis zur Mitte des XVIII. Jahrhunderts verschiedene Bezeichnungen tragen. Sie werden im Antiquitätenhandel als »Gründonnerstagsschüsseln« bezeichnet, sind nicht zu selten (in den Museen zu Linz, Wels, Eggenburg, Brünn, Prag je mehrere Exemplare) und scheinen in Serien erzeugt worden zu sein (Tafel 47, Fig. 1, 2, bezeichnet 1702, 1758). Es dürfte die Vermutung zu Recht bestehen, daß es eigens für die Fußwaschungszeremonie am Gründonnerstag in Klöstern und an fürstlichen Höfen je in einem Dutzend hergestellte Serien dieser Schüsseln gegeben habe, wofür auch die Verwendung des Doppeladlers, der auf den Fußwaschungskrügen typisch ist, zu sprechen scheint.

Als Gründonnerstagskrüge und -Teller werden im Antiquitätenhandel auch eine ganz merkwürdige, ziemlich seltene Klasse alpenländischer Töpferei bezeichnet, die durch auffallende Bemalung mit Rot und Gold auf tiefbraunem oder schwarzem Grunde ausgezeichnet sind. Es ist noch durchaus nicht klar, woher diese aparte Dekoration stammt; am ehesten ist noch Zusammenhang mit der analogen Bemalung von hölzernen Schalen und Schüsseln, die in der Viehtau bei Gmunden seit dem Ende des XVIII. Jahrhunderts bis zur Mitte des XIX. Jahrhunderts hausindustriell hergestellt wurden, anzunehmen. Die venezianischen, schwarz glasierten Fayencen mit Vergoldung oder farbiger Lackmalerei des XVII. Jahrhunderts sind wohl kaum heranzuziehen.

Eine weitere, ebenfalls sehr alte Gruppe wird durch die Schüssel auf Tafel 48, Fig. 9, eingeleitet, die ihrerseits einen noch älteren Repräsentanten in der oben erwähnten Schüssel des XVI. Jahrhunderts (?) besitzen dürfte. Diese Exemplare zeichnen sich durch besondere Tiefe, Dickwandigkeit und altertümlichen Dekor in Rotbraun, Braun und Grün auf gelblichweißem Grunde, häufig mit Triquetrum, Tulpenblüten, die mit geschlossenen Blüten (»Zwiebeln«) abwechseln, in der Mitte und am Rande

bemalt, aus. Vertreter dieser Gruppe sind weiters auf Tafel 47, Fig. 5, 7, 11, 12, abgebildet. Dieselbe Ornamentierung findet sich manchmal, jedoch selten, auf Krügen und Bechern (Beispiele im Museum zu Salzburg und in Kreuzenstein) und prismatischen Flaschen. Altersbezeichnungen finden sich ziemlich selten, wir dürfen sie um 1700—1760 ansetzen. Sehr charakteristisch ist eine Gruppe damit eng verwandter Schüsseln mit großen, stilisierten, breitblättrigen Blüten in Braun und mandelförmigen Blättern in blassem Grün, die nur geringe Variationen aufweisen (vgl. nebenstehende Abbildung Fig. 22). Ihre vorherrschende Verbreitung im östlichen Alpengebiete, vorwiegend in Niederösterreich, macht es wahrscheinlich, daß sie auch in Niederösterreich erzeugt worden sind; irgend eine nähere Zuweisung ist aber derzeit noch völlig unmöglich. Dagegen läßt sich eine Gruppe nach Art der auf Tafel 48, Fig. 4—6, abgebildeten Schüsseln mit Streublümchen und Blütenzweigen am Rande, während der Spiegel vorherrschend mit geometrischen Motiven, mitunter aber auch mit Blumenmotiven dekoriert erscheint, mit einiger Wahrscheinlichkeit nach Mauthausen in Oberösterreich setzen. Wie v. Walcher, Bunte Hafnerarbeiten der Renaissance, S. 29, ausgeführt hat, war der alte, mit besonderem Handel begünstigte Markt Mauthausen ein wichtiger Punkt im Handelsverkehr auf der Donau. Reiche Tonlager in nächster Nähe des Marktes ließen zahlreiche Hafnerwerkstätten entstehen und ging der Export stromaufwärts nach Linz, stromabwärts nach Niederösterreich bis Wien. Die Notiz, daß auch zahlreiche Fuhren von Mauthausener Geschirr nach Steyr gehandelt[1]) worden seien, legt die Möglichkeit nahe, daß auch die auf Tafel 48, Fig. 1, abgebildete Fischschüssel, mit vier Fischen im Spiegel und Spruchband auf dem Rand in Braun bemalt, Mauthausener Erzeugnis sei. Drei weitere ganz ähnlich dekorierte Schüsseln des Museums für österreichische Volkskunde, die sicher aus der gleichen Werkstätte wie jene stammen und ebenfalls in Steyr zutage gekommen sind, dürften unsere Vermutung hinreichend stützen. Das Fischmotiv, die auf die Fische als Fastenspeise bezüglichen Sprüche sind in einem an der Donau gelegenen Erzeugungsort der Schüssel vielleicht auch plausibler als anderswo. Die gegenständlich verwandte, verzierte Schüssel mit dem Fischtriquetrum (grüne Glasur auf lichtem Grunde) auf Tafel 48, Fig. 3, stammt vom Attersee und ist vielleicht Gmundener Erzeugnis.

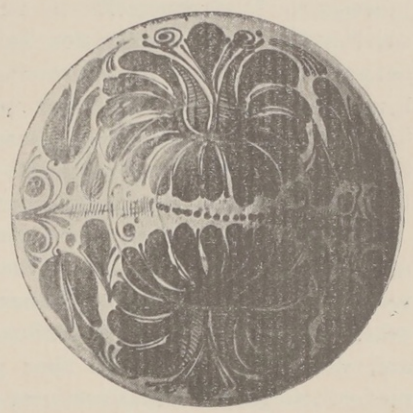


Fig. 22. Bemalte Schüssel. Deutsche Alpenländer, XVIII. Jahrhundert.

Weitere Motive der Bemalung wechseln auf den Schüsseln ab: Der Name Jesu, durchweg auf älteren Exemplaren, Häuser (Tafel 48, Fig. 2), Vögel, Hirsch und Hasen, Sternchen usw. Auf den jüngeren Exemplaren tritt mehr und mehr das geometrische Ornament hervor, wie auf Tafel 48, Fig. 11 und 12, und sonst vielfach.

In der Umgebung von Bruneck im Pustertale scheinen Schüsseln und Platten mit tiefbrauner Glasur, welche durch gelbe Dekoration belebt wird, sowie mit gelben und grünen Rändern bei dunklem Spiegel hergestellt worden zu sein. Auf dem Spiegel dieser Schüsseln finden sich Gittermusterungen mit weißlichen Blümchen, mitunter

[1]) Genannt wird der Mauthausener Meister Matthias Hopf, a. a. O., S. 29.

auch ein Spruch in flüchtiger Kursivschrift, wie z. B. »Gebraten Vögel und Hüner und Vureln essen gern die Hafnergsellen«.

Alle diese Schüsseln, die ältesten wie die jüngsten, sind gern mit Schriftumrahmung versehen und es offenbart sich in diesen Sprüchen, die meist kursiv im Duktus der Zeit, manchmal auch in mühsamer Fraktur, wie auf den Steyrer Schüsseln (Tafel 48, Fig. 1) aufgeschrieben sind, der natürliche Mutterwitz und die Spruchweisheit des Volkes in ansprechender Art. Es sind übrigens meist sehr verbreitete und sich wiederholende Sätze, manche nicht frei von Derbheit und Zotenwitz. Sie sind mehrfach gesammelt und veröffentlicht.

Weitaus seltener als auf den Schüsseln findet sich freihändige Bemalung auf den übrigen Erzeugnissen der bunten Glasurware. In erster Linie sind es die Krüge, deren Leibung mit aufgemalten Darstellungen verziert wurde; häufig in gelber oder weißlicher Konturierung auf braunem Grunde; Motive: Springende Hirsche, Tulpen, Rosetten. Viel häufiger als Bemalung ist hier Verzierung mit Reliefauflagen, namentlich die Zunft- und Vexierkrüge sind sehr häufig mit den Zunftzeichen, Nameninitialen, Jahreszahl, Fratzengesichtern, Scherzdarstellungen, Maskarons u. dgl. dekoriert, Beispiele auf den Abbildungen von Tafel 50 und der auf S. 72 stehende Fratzenkrug aus Oberösterreich Fig. 21. Eine ganz singuläre Verzierung weist ein mächtiger Hafnerzunftkrug aus dem Heanzengebiet bei Ödenburg auf: Vorne ist auf der Leibung das Töpferrad in Blei eingelegt. Bezeichnet ist das Stück 1769 (Tafel 50, Fig. 4). Über Scherzgefäße als eine Spezialität des Töpferhandwerks hat v. Walcher, »Kunst und Kunsthandwerk«, XII, S. 36, wertvolle Andeutungen gemacht.

Wenn wir uns nun nach gewonnenem Überblick über das alpenländische Material an einfacher oder verzierter Glasurware um allfällige Spuren fremden Einflusses und weitere Zusammenhänge umsehen, so fällt uns zunächst die Möglichkeit, ja die Wahrscheinlichkeit italienischen Einflusses speziell auf die Eigenart der »Zwiebelschüsseln« auf, die in ähnlicher Art über ganz Süddeutschland und Mitteldeutschland bis ins niederrheinische Gebiet verbreitet sind. Auf italienische Vorbilder für die getupfte und gefleckte Glasurware ist schon oben S. 74 hingewiesen worden. Granatapfelartige Ornamente, die auf frühen Zwiebelschüsseln von Oberösterreich und Niederösterreich begegnen, deuten vielleicht nach derselben Richtung. Falke, Majolika, S. 104, Abb. 47.

Noch viel deutlichere und stärkere Zusammenhänge bestehen mit der verwandten deutschen und Schweizer Gruppe. Aus den Sammlungen des Vereines für sächsische Volkskunde sind in dem Tafelwerk »Von der Wiege bis zum Grabe« auf Blatt 21 bis 23 Schüsseln und Teller abgebildet, deren Verwandtschaft mit einigen der oben ausgestellten Gruppen unzweifelhaft ist. In Meißen erlangt nach J. Brinckmann, »Porzellan und Steingut im Hamburger Museum«, S. 17, das Zwiebelmuster um die Mitte des XVIII. Jahrhunderts eine rasche Beliebtheit. Eine zweite verwandte Gruppe ist die von Hessen (mit Marburg als Mittelpunkt), die einerseits zu gewissen Schweizer Erzeugnissen, namentlich denen von Heimberg, anderseits zu bestimmten in Oberösterreich verbreiteten bemalten Glasurwaren auffallende Beziehungen aufweist. Endlich sind die niederrheinischen Schüsseln, namentlich aus Crefeld mit dem charakteristischen Tulpenornament, dem Namen Jesu, Blütenmustern usw., weitere Vertreter derselben Gattung. Wenn man überdenkt, wie seit dem XVI. Jahrhundert Kombinationen des Tulpen-, Zwiebel- und Blütenmusters in den gleichen Farben wie auf den Schüsseln auch sonst im deutschen Kunstgewerbe, wie z. B. auf den Zinnkrügen oder den in Wismutmalerei dekorierten Brautkästchen und Truherln des XVI. Jahrhunderts von Nürnberg und Augsburg begegnen — was sich in den bemalten bäuer-

lichen Holzschachteln der Grödener, Vichtauer und Berchtesgadener Hausindustrie fortsetzt — so wird uns der umfassende und lange dauernde geographisch weit verbreitete Zusammenhang aller dieser Erscheinungen, der höchstwahrscheinlich mit dem Angeführten durchaus nicht erschöpft ist, und unter anderem auch nach Skandinavien hinüberreicht, erst vollends klar werden.

Sicher ist zunächst, daß auch nordwärts der Donau im tschechoslawischen Gebiet, allerdings dem allgemeinen Kulturgefälle entsprechend, vereinfacht und verarmt, Verwandtes begegnet. Zunächst dieselben Formen und Typen an Schüsseln, Tellern, Krügen, Plutzern, Vexierkrügen, aber weitaus weniger variiert und — abgesehen von der Majolika — viel weniger durch Bemalung oder Reliefplastik künstlerisch gehoben. Gewisse Formen, wie das vertiefte bauchige Schüsselchen, das uns auch in Galizien und der Bukowina überaus häufig begegnet, Henkeltöpfe, Doppeltöpfe, Plutzer, fäßchenförmige Krüge treten ungleich öfter auf und gelten daher — mit Unrecht — vielfach für spezifisch slawisch. Dagegen treten die mit Vorliebe künstlerischer Behandlung teilhaft werdenden Weihbrunnen, Geschenkschalen (Godenschalen), Tintenzeuge, Plastiken, Reliefs usw. stark in den Hintergrund.[1]) Und wenn sie vorkommen, halten sie in bezug auf künstlerische Ausführung den Vergleich mit den alpenländischen Erzeugnissen auch nicht entfernt aus, interessieren dagegen mitunter durch ihre außerordentliche Primitivität und den Reiz naivster Auffassung und Formengebung. Man vergleiche in dieser Hinsicht z. B. den großen slowakischen Töpferzunftkrug auf Tafel 61, Fig. 4 mit der Reliefdarstellung des Sündenfalles auf der Leibung mit dem durch das gleiche Motiv ausgezeichneten oberösterreichischen Krug auf Tafel 50, Fig. 10, oder das Reliefbild der Pietà der slowakischen Nischenkachel Tafel 61, Fig. 5 mit der Nischenkachel Tafel 52, Fig. 7 aus dem Salzkammergut.

Am Ausgang des Mittelalters treffen wir in Böhmen und Mähren, wie in den Alpenländern unglasiertes, zum großen Teile graphitiertes Tongeschirr und Kachelwerk an. Eine der bekanntesten Spezialitäten davon sind die berühmten Loschitzer Becher, über welche v. Walcher in seiner grundlegenden Untersuchung über das mittelalterliche Tongeschirr gehandelt hat.[2]) Aus der gleichen Periode bewahrt das Museum des Königreiches Böhmen eine reiche Kollektion (Führer S. 111) sowie auch das tschechoslawische ethnographische Museum in Prag einige Stücke (Führer S. 70). Nachstehend ist ein zu Jičin ausgegrabener, dem XV. Jahrhundert zugehöriger Vexierkrug aus rotgebranntem Ton, mit eingestochenen Punktreihen verziert, zur Abbildung gebracht (Fig. 23); er weist schon völlig die typische Form dieser Krüge auf. Das unglasierte Geschirr erhielt sich vielfach bis in unsere Tage, um Eibenschitz in Mähren wird es in vorschiedenen Formen noch erzeugt; auch die mit weißer flüchtiger Rankenbemalung in der Oberhälfte verzierten, im übrigen unglasierten Plutzer im südlichen Mähren — hauptsächlich im Gebrauch der slowakischen und kroatischen Feldarbeiter stehend — wären hier zu nennen.

Die gemalte Glasurware läßt sich in Böhmen und Mähren nur in einigen Typen in ältere Zeitepochen hinauf verfolgen. Die von Prof. J. Koula[3]) behandelte Gruppe von Hafnerarbeiten und Kacheln der Renaissancezeit in Böhmen und Mähren ist hier nicht zu nennen; sie stellt geradeso den höheren kunstgewerblichen Typus neben der

---

[1]) In Sobotišt und Gutwasser wurden Statuetten und Bildertafeln erzeugt. Führer durch das tschechoslawische ethnographische Museum in Prag, S. 88.

[2]) Alfred v. Walcher, Beiträge zur Geschichte mittelalterlicher Gefäßkeramik. I. »Kunst und Kunsthandwerk« XIII, S. 73 ff.

[3]) Prof. J. Koula, Přispěvky etc. Prag 1888.

eigentlichen Volkskeramik dar, wie die von Walcher studierten Renaissance-Hafnerarbeiten Salzburgs und Oberösterreichs über und jenseits der eigentlichen volksmäßigen Betätigung dieses Gebietes stehen. Übergänge sind natürlich mehrfach vorhanden. Alte, den deutschen »Zwiebelschüsseln« des XVII. Jahrhunderts entsprechende Arbeiten scheinen vollständig zu fehlen, was vielleicht mit dem frühen Auftreten und der raschen Blüte der Habaner Ware zusammenhängt. Eine gewisse Gruppe in Südböhmen verbreiteter dunkelblauer Schüsseln, in Sgraffito-Technik ornamentiert, ist hier aber zu nennen. Das tschechoslawische ethnographische Museum in Prag besitzt eine größere Zahl davon, auf welchen die Bezeichnungen 1693, 1695, 1731 vorkommen. Von den vier analogen Stücken des Museums für österreichische Volkskunde ist eines 1711 bezeichnet (Tafel 60, Fig. 4). Das ältestdatierte Stück steht im Museum des Königreiches Böhmen und trägt die Jahreszahl 1678. Sie trägt im Spiegel eingekratzt Darstellung von Hirschen, Vögeln, den Namen Jesu (Abbildung bei Dr. L. Niederle: Keramika v Čechách im Ausstellungswerk), der Rand ist mit Medaillondarstellungen (Hirschen, Tulpen), dazwischen mit Rankenwerk (Trauben- und Tulpenranken) ganz ähnlich dem auf alpenländischen und italienischen Schüsseln verziert. Es ist kein Zweifel, daß wir es hier mit einer Nachbildung der italienischen Mezzamajoliken, die um 1500—1700 in Mittel- und Oberitalien weit verbreitet waren[1]), zu tun haben. Wo sie erzeugt wurden, ist noch gänzlich ungewiß. J. Koula verlegt sie gemäß der relativen Häufigkeit ihres Vorkommens in das südliche Böhmen[2]), Professor Dr. L. Niederle vermutungsweise nach Heinrichsburg in Mähren. Es ist noch ganz unausgemacht, ob sie den Deutschen oder den Tschechen zuzuschreiben sind. In die Nähe der sächsischen, im nordöstlichen Böhmen verbreitet gewesenen grün dekorierten Majolikaschüsseln (siehe darüber weiter unten) möchte ich die auf Tafel 60, Fig. 5 wiedergegebene glasierte Schüssel (grüne Blüten auf dunklem Grunde) stellen; sie stammt vielleicht aus der sächsischen Lausitz, wo grün dekorierte Schüsseln (aus Bělšecy) vorkommen (Führer durch das tschechoslawische ethnographische Museum, S. 45), und gehört vermutlich dem Ende des XVII. Jahrhunderts an. Ältere vortreffliche Hafnergefäße begegnen weiters im Egerlande. Durch seine zahlreichen und vortrefflichen Tonlager bot diese Landschaft eine sehr gute Vorbedingung für die Entwicklung der Töpferei. Die ältesterwähnten Erzeugnisse sind die sogenannten Wildsteiner Krüge[3]) (ein Exemplar abgebildet auf Tafel 59, Fig. 5). Zwei ähnliche sind in der Zeitschrift »Unser Egerland« XII, S. 24 abgebildet: ein Steingutkrug 1830, hellbraungelb und dunkelsepiabraun, im Dekor kleine eingesetzte Kieselsteine, der zweite 1705 mit Kerbdekor. Weiters findet sich daselbst noch ein Wildsteiner Maßkrügel 1790, gelbbraun mit aufgesetztem weißem Muster aus grobem Sand. Eine zweite Klasse bilden

Fig. 23. Vexierkrug, zu Jičin in Böhmen ausgegraben. XV. Jahrhundert.
K. k. Naturhistorisches Hofmuseum.

[1]) O. v. Falke, Majolika, S. 99.

[2]) Přispěvky k historů hrnčířství v Čechách (Beiträge zur Geschichte der Töpferei in Böhmen), S. 35, mit Abbildung auf S. 34.

[3]) Wildstein bei Eger wird 1684 in einem Lobgedicht auf den Dichter Betulius (Sigm. Birken) als ein Ort genannt, »der wegen seiner irdenen Gefäße weit und breit berühmt sei.« »Unser Egerland« VII, S. 40.

die alten blaubemalten Egerländer Schüsseln und Teller (ein Exemplar abgebildet auf Tafel 60, Fig. 60, wahrscheinlich gehört auch Tafel 47, Fig. 5 hieher). Die Blaumalerei verarbeitet in ihren Motiven verschiedene Reminiszenzen. Hauptmotiv ist ein dreitürmiges Stadttor, wie es so oft auf mittelalterlichen Städtesiegeln vorkommt (Führer durch das bayrische Nationalmuseum, S. 259). Das städtische Museum in Eger sowie Herr Dr. Michael Müller in Franzensbad besitzen eine ganze Anzahl dieser mit Stadtansichten, Vögeln blaubemalten, mit Inschrift und Jahreszahlen versehenen Teller (1782, 1794) (siehe A. John: Das städtische Museum in Eger, S. 23). Das Hafnergewerbe ist im Egerland bereits seit 1453 zünftig eingerichtet, seit 1390 werden einzelne Hafner genannt. Das Archiv von Eger enthält eine Zunftordnung der Töpfer von 1566. Die Beziehungen dieser blaudekorierten Egerländer Schüsseln zu den blaubemalten fränkischen Tellern (siehe K. Lacher, Kunstbeiträge aus Steiermark, Heft III, Tafel 6) sind offensichtlich. Allerdings nicht von böhmischer Erzeugung, aber in Böhmen weitverbreitet sind die Bunzlauer Krüge und Kannen, von kaffeebrauner, glänzender Glasur mit aufgelegten stroh- und ledergelben Reliefornamenten: dem österreichischen Doppeladler oder dem preußischen Adler[1]), Rosetten, die dem XVIII. und der ersten Hälfte des XIX. Jahrhunderts angehören und in Mähren Nachahmung gefunden haben; auf Tafel 61, Fig. 9 ist ein solchermaßen dekorierter Topf (mit Empiremotiven neben dem Doppeladler) abgebildet.

Einen analogen Fall bildet das im Bautzener Land (Sachsen) erzeugte Steingutgeschirr von dunkelbrauner Auftragglasur mit dunkelblauen Blattornamenten, welches sich in Böhmen besonderer Beliebtheit und Verbreitung erfreute (Tafel 61, Fig. 6 und 7). Ganz ähnliche Exemplare sind in dem Tafelwerk »Von der Wiege bis zum Grabe« aus der Sammlung des Vereines für sächsische Volkskunde, Tafel 51, 53 und 54 abgebildet. Sie stammen vermutlich aus der 1770 gegründeten, seit 1776 kurfürstlichen Fabrik zu Hubertusburg, welche 1848 in Privathänden einging. Auf slawischer Seite ist in Böhmen sonst an bemalter Glasurware volkskünstlerisch Beachtenswertes kaum anzutreffen. Rohe Begußware, teilweise mit primitiver Ornamentik, findet sich wohl; die Farbe wurde aus einem kleinen Gefäße mittels eines in die obere Öffnung gesteckten Kieles über die zu verzierenden Töpfereien geführt (Führer durch das tschechoslawische ethnographische Museum, S. 74). Grüne glasierte Krüge und Wochenbettöpfe, einige mit plastischer Verzierung, stammen aus Svratka. Besondere Erwähnung verdient ein großer grüner Krug mit Stempelaugen zwischen plastischen Rosetten und Knöpfen verziert, im tschechoslawischen ethnographischen Museum zu Prag.

In Mähren, wo die heimischen Hafnerkünste überhaupt viel verbreiteter und ausgebildeter waren als in Böhmen, sind vorerst auch die gewöhnlichen Hafnerarbeiten, die einfache oder bemalte Glasurware in etwas mannigfaltigerer Ausbildung anzutreffen, wiewohl sie den Vergleich mit der betreffenden alpenländischen Gruppe auch nicht entfernt aushalten. Besonders fällt der Mangel an plastischem Dekor auf. Ältere Werke dieser Art sind fast nicht bekannt, moderne Schüsseln und Krüge mit Zwiebelmuster, mit flüchtig aufgemalten und verschwommenen Blüten und Blattranken kommen im slowakischen Gebrauche mehrfach vor. Das tschechoslawische ethnographische Museum bewahrt einen ungewöhnlich grün glasierten Krug mit einer figuralen Szene

---

[1]) Hier liegt der in der Volkskunst — außer der französischen — seltene Fall vor, daß historische und politische Ereignisse ihren Reflex in der Dekoration der Volkskeramik finden, siehe unten den Krug mit dem Bilde des Feldmarschalls Laudon, Tafel 59, Fig. 6.

(zwölf Personen um einen großen Tisch, S. 85). (Von der böhmisch-mährischen Majolika wird später ausführlich die Rede sein.)

Sehr im Dunklen liegt noch die Volkskeramik Schlesiens. Über schlesische Hafnerwerkstätten aus älterer Zeit ist nichts bekannt. Das vorhandene Material ist äußerst gering: sowohl West- wie Ostschlesien hat aus Mähren, der ungarischen Slowakei und gewissen preußisch-schlesischen Hafnereien seinen meisten Bedarf gedeckt. Die glasierten Hafnerarbeiten, soweit sich solche vorfinden, sind vielleicht zum Teil schlesischen Ursprunges. Im Museum zu Troppau befindet sich ein aus Ostschlesien stammender Krug mit dunkelblauer, glänzender Glasur und plastischer Auflage des Gekreuzigten, mit dem zwei Krüge, bezeichnet 1726 und 1748, im Scherschnikschen Museum zu Teschen Verwandtschaft aufweisen. Sie gehen nach Direktor Dr. Edmund Braun auf schlesische Hafnerkeramiken vom Ende des XVI. Jahrhunderts zurück, deren Herstellung sich bis jetzt in der Gegend von Brieg und Breslau nachweisen läßt.[1]) Auch ein den Tauf- und Wochenbettöpfen Mährens formgleicher Henkeltopf mit eingepreßtem Ornament steht in Troppau. Er scheint aber mährischer Provenienz zu sein. Im Museum für österreichische Volkskunde befinden sich durchwegs in Ostschlesien, und zwar in der Umgebung von Jablunkau, Biala und Istebna, von mir selbst aus bäuerlichem Besitz aufgesammelt, eine Reihe dunkelbraun glasierter Hafnerarbeiten mit schönem metallischem Glanz. Sie finden sich zum Teil abgebildet auf Tafel 62, Fig. 1—4, 9—10. Ein dreifüßiger Topf, eine Ringflasche (1818) mit eingepreßtem Ornament, Tonbecher, ein Milchsaugfläschchen, Weihbrunnen usw. stellen sich aus älterer und neuerer Zeit neben diese älteren Stücke. Die altertümlichste Ornamentierung weist der mit Rosetten und Blattauflagen verzierte schöne Krug, Fig. 9, und demnächst der ebenfalls mit Reliefauflagen (Festons, Rosetten) dekorierte Krug, Fig. 10, auf. Die den Eindruck primitiver Altertümlichkeit machende reliefierte Platte eines Weihbrunnens, Fig. 3, mit Muttergottes auf dem Halbmond im Strahlenkranz trägt die überraschend späte Bezeichnung 1889. Ein Krug mit völlig identischer Darstellung steht im Troppauer Museum, ein Beweis, daß mit Zuhilfenahme von Modeln gearbeitet worden ist. Beachtung verdient auch der Handwärmer in Gebetbuchform, grün glasiert mit eingepunzten Verzierungen, der gelegentlich wohl auch als Schnapsflasche benützt worden ist — eine weitverbreitete Scherzform. Auf den nur teilweise mit Glasurstreifen, die als Ornament wirken sollen, versehenen Henkelkrug mit gekniffenem Ausguß, Tafel 62, Fig. 2, sei besonders aufmerksam gemacht. Er stellt schon ein Exemplar jenes in Galizien und der Bukowina häufiger auftretenden ganz altertümlichen Geschirrtypus dar, wo die Glasur erst anfängt, in Fladern oder Streifen auf der Außenseite von sonst roh gebranntem Geschirr mit ornamentaler Wirkung aufzutreten — was in den Anfängen der Glasierkunst im XIV. und XV. Jahrhundert auch in Italien, der Schweiz und Deutschland beobachtet wird.

Weitaus reicher, wenn auch zumeist in primitiven Betrieben stehend, ist die Töpferei in Galizien entwickelt. Das häufige Vorkommen ergiebiger Tonlager im Lande begünstigte die hausindustrielle Erzeugung mannigfaltigen Geschirres, und wir kennen ganze Hafnerdörfer, welche vielfach nach dieser Beschäftigung der Ortsinsassen ihre Namen erhalten haben. Ihre Waren wurden früher mehrfach im Wege eines primitiven Tauschhandels vertrieben, in einigen Orten besteht ein solcher noch heute. In der Gegend von Brody, Zloczów, Kamionka, Strumilova führen die Töpfer mit eigenen Pferden und Wagen regelmäßig wenigstens zweimal im Jahre ihre Ware gegen

[1]) Führer durch die Ausstellung österreichischer Volkskunst, S. 88 f.

Podolien zu und bleiben, in einem Dorfe ankommend, vor den Türen ihrer Kunden stehen. Die Hausfrau wählt sich ihre Ware und schüttet nach Verabredung in ein Gefäß Produkte ihrer Wirtschaft, also: Grütze, Erbsen, Fisolen usw. als Gegenwert. Nach der Menge der gewählten Ware richtet sich die Größe dieses Gefäßes.[1]) Die Töpfereien Galiziens zerfallen in unglasierte, glasierte und in Majolikawaren. Das graue unglasierte graphitierte Geschirr (Siwak) kommt besonders im Osten Galiziens reichlich vor. Es gibt Gegenden, wo nur dies Graugeschirr erzeugt wird, wie z. B. die Gegenden von Olesko, Zloczów, Zatozce, Wojniłów, Tyšmienica, das Dorf Kułaczkowce bei Kolomea, und man weiß dasselbe meist mit unscheinbaren, dem Graphit abgewonnenen Ornamenten zu verzieren. Im Husiatyner Bezirk gibt es Ortschaften, in welchen die Siwak mit Ornamenten aus farbigem Lehm verziert werden. Es kommt daneben in verschiedenen Teilen des Landes auch rotes oder gelblichweißes unglasiertes Geschirr vor, und man kann nun hier beobachten, wie eine teilweise Glasur als Verzierung an den Geschirren allmählich zur Anwendung kommt. Im Chrzanówer Bezirk unweit von Krakau wird Geschirr erzeugt, das wie anderwärts zunächst nur innen glasiert wurde — aus praktischen Gründen — dann aber auch außen teilweise Glasur zu ornamentalen Zwecken erfuhr, indem Ornamente in Form von Doppelkreisen auf unglasiertem Geschirr mit brauner Glasur gemalt werden. Man nennt dies dann »Töpfe mit Blumen«. In der Umgebung von Skałat wird unglasiertes gelbes Geschirr mit Ornamenten aus gekrümmten Linien, welche mit Ocker ausgeführt werden, verziert. Im Bezirke Rudki[2]) und Mosciska findet man ähnliches rohes, unglasiertes und nur mit Glasurornamenten versehenes Geschirr; einen analog verzierten Krug des Museums für österreichische Volkskunde aus der Bukowina bilden wir nebenstehend ab (Abb. 24).

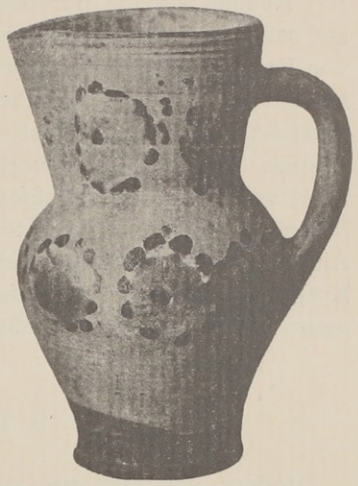


Fig. 24. Krug, auf der Außenseite teilweise mit Glasuren verziert. Bukowina.

In verschiedenen Orten West- und Ostgaliziens, namentlich aber im letztgenannten Gebiete wird auch bemalte Glasurware erzeugt, deren Ornamentik primitiven und altertümlichen Eindruck macht, so in Kolomea, Gródek, Wojniłów, Halicz, Jaroslau. Hauptsächlich sind es die Teller und Schüsseln, welche farbige Verzierung erhalten, viel seltener Töpfe und Krüge, die indessen auch zuweilen entsprechende Dekoration aufweisen. Man betrachte die Proben, die auf der Tafel 63 (Fig. 5—8, 10, 12—14) zur Abbildung gelangt sind. Die Ornamentierung der Schüsseln ist gewöhnlich sehr einfach und besteht aus einem zentralen Ornament (Stern, Spirale, die sich in der Mitte des Bodens entwickelt, häufig in Kombination mit dem Stern, Wirbelornament) und aus mehrfachen, den Rand betonenden Linien, Streifen, Wellen, Punktreihen usw. in verschiedenen Farben, meist gelblich und grün auf braunem Grunde. Es sind zumeist die Frauen und Töchter der Töpfer, welche die Ornamente in Farben

[1]) Graf Wladimir Dzieduszycki, Die Hausindustrie Österreichs, redigiert von W. Exner (Abt. Galizien), S. 109.

[2]) Ornamente der Hausindustrie, Tongefäße ruthenischer Bauern. Herausgegeben vom Städtischen Museum in Lemberg 1882.

ausführen. Die Farben bereiten sich die Töpfer selbst: Braun durch Mischung der am Orte vorfindlichen Ockererden mit entsprechender Glasurmasse; Grün aus Kupferoxyd, Gelb aus der Mischung für Grün mit Beigabe von Ocker.[1]) Offenbar neuere Versuche, mit farbiger Glasur zu wirken, stellen die beiden Krüge Tafel 63, Fig. 5 und 8, auf dem Markt in Lemberg gekauft, dar; sie vergleichen sich unseren älteren bemalten (marmorierten) Glasurwaren; die Dekoration an Töpfen und Krügen, Schalen usw. wird erst an einem größeren als dem gegenwärtig zur Verfügung stehenden Materiale studiert werden können. Ebenso muß das Studium der rumänischen Töpferei künftiger Forschung vorbehalten bleiben. Es ist notwendig, dabei den Zusammenhang der Ornamentik über weite Gebiete auch außerhalb Österreichs zu verfolgen, eine Aufgabe, für welche die wissenschaftlichen Unterlagen derzeit noch vollständig fehlen. Über die Majolikaerzeugung der Polen und Ruthenen wird im nächsten Abschnitte gehandelt werden.

Ebenso wie die nordöstlichen Gebiete des Reiches, hat auch der Süden in bezug auf seine keramischen Hervorbringungen wenig aufzuweisen, was volkskünstlerisch von Belang wäre, wenngleich typologisch und technisch sehr interessante Vorkommen begegnen. Der hier herrschende Formenkreis, welcher bereits in der krainerischen Produktion hervortritt, ist von dem alpenländischen völlig verschieden, und nur wenige Typen reichen von hier nach dem Süden herüber. In Krain zeigt sich die Mischung südlicher und alpenländischer Formen ganz deutlich; neben dem italienischen Weinkrug mit gekniffener Schnauze begegnet namentlich im Gebirge, wie den Steiner Alpen und in Oberkrain, der alpenländische Topf, Hafen und die Dreifußpfanne. Die Krüge von gewöhnlicher Hafnerarbeit erweisen sich in Krain bezüglich ihrer Form meist als Nachahmungen der italienischen Majolikakrüge.

2. Die bäuerlichen Majoliken.

Indem wir nun zur zweiten Hauptgruppe ländlicher Töpfereien, den bäuerlichen Majoliken Österreichs übergehen, ist vor allem der vorherrschende Prunk- und Luxuscharakter dieser Erzeugnisse festzustellen. Sowohl in den Alpenländern wie in Böhmen und namentlich in Mähren, wo die Erzeugung dieser Majoliken stark hervortritt, dienen diese im Volksgeschmack ansprechend und anheimelnd bemalten Schüsseln, Teller und Krüge im Bauernhause meist festlichen und ausnahmsweisen Veranlassungen, wie bei Hochzeiten und sonstigen Festtagen, ferner im Wirtshause zur Anregung der Gäste oder, was namentlich auch in den Sudetenländern der Fall, als Schau- und Zierstücke im Bauernhause auf Gestellen, Kasten und an den Wänden, wo sie halbe Wandflächen füllen.[2]) Selbst in Ostgalizien und der Bukowina, unter den Huzulen, finden wir die erzeugten Schüsseln und Teller von Majolikacharakter zum bescheidenen Schaugepränge der Wohnstube verwendet. Auch in Istrien ist eine möglichst große Zahl buntverzierter Majoliken der Stolz jeder Bäuerin, welche sie in der Küche, auf dem Bord des Rauchmantels, der über dem offenen Herd angebracht ist, zur Schau stellt. Sicher ist nun aber diese Art von Geschirren mit allmählich sinkender Tendenz der Qualität in Hinsicht der Herstellung ebenso aus den kunstmäßigen Werkstätten in die ländlichen Betriebe, wie bezüglich ihrer Verwendung aus den vornehmen und städtisch-bürgerlichen Haushalten in das bäuer-

[1]) L. Rebczyński im Vorwort zur Serie IX: Ornamente der Hausindustrie, Lemberg 1885.
[2]) Führer durch das tschechoslawische ethnographische Museum in Prag, S. 78.

liche Leben übergegangen, wo es sich am längsten erhielt. Die Majoliken, mit denen wir es hier zu tun haben, sind also in dem ganzen betrachteten Zeitraume von 1650—1850 durchaus echte Volkskunst, sowohl was die Erzeuger wie die Kundschaft betrifft. Es läßt sich feststellen, daß wir überall zweierlei Qualitäten der ländlichen Majoliken zu unterscheiden haben, zunächst die marktgängige Massenware, welche gelegentlich von Märkten und Kirchweihfesten verkauft, durch Hausierer (Häfenträger) auf Karren und Wagen, auf Schiffen weit herum verführt worden ist. Auf diesem Wege ist oberösterreichische Majolika, zumal das Gmundner Geschirr, massenhaft nach Niederösterreich und Wien und von da nordwärts wie südwärts verbreitet worden, ebenso ist außerordentlich viel mährisches Geschirr in die Alpenländer gekommen usw. Sodann die bei den Hafnermeistern eigens bestellte Ware, wobei vor allem die Zünfte eine große Rolle spielen, welche überall Krüge, Humpen, Vexiergefäße, Becher, Schüsseln für die Zunftversammlungen und -Bräuche benötigen, wobei aber auch vielfach private Besteller auftreten, welche zu Namenstagen, Hochzeiten, für Jagden usw. ihre Krüge und Schüsseln bestellen, die dann meist Namen oder Namensinitialen des Bestellers, die Jahreszahl, die Hausnummer, auf persönliche Verhältnisse, Beruf usw. anspielende Sprüche und Aufschriften tragen. Für solche bestellte Ware leistete jede Werkstätte ihr Bestes, hier wurde die Schablone verlassen und die Erfindung setzte ein, wenngleich auch hier die Krücke der gleichzeitigen (oft auch älteren) Bildervorlagen, Kupferstiche usw. nicht verschmäht wurde.[1]) Für Gmunden ist von Walcher auch die Verwendung von Zinnblattschablonen zum Konturieren der auf der Krugwandung beabsichtigten Malereien nachgewiesen worden. Die dort gegebene Abbildung eines solchen Zinnblattes mit der Darstellung eines Türken zu Pferde, welches inzwischen durch die Güte ihres Finders ins Eigentum des Museums für österreichische Volkskunde übergegangen ist, findet sich auf nebenstehender Fig. 25 reproduziert.[2]) »Das Übertragen der Umrisse auf das Gefäß erfolgte durch Einstauben mit Holzkohle auf mechanischem Wege. Hierauf erfolgte die Braunsteinkonturierung und das Auftragen der Farben, sodann ein nochmaliges Einstauben mit gutpulverisiertem Bleiglas, das, im zweiten Brand mit der Zinnglasur verschmelzend, den Farben spiegelglatten Glanz verlieh« (a. a. O. S. 431).

Fig. 25. Zinnschablone für die Konturierung der Bemalung von Majolikakrügen. Gmunden.

---

[1]) v. Walcher hat in seiner anregenden Studie über die Gmundner Bauernfayence (»Kunst und Kunsthandwerk« X, S. 432) eine Reihe von Vorlagen, deren sich die Hafnermalergesellen bedienten, als Kupferstichblätter jeder Art, Volkstypen, Kostümblätter, Gebetbuchblätter, ja selbst Spielkarten abgebildet.

[2]) Für die gefällige Erlaubnis sei dem Autor und der Redaktion von »Kunst und Kunsthandwerk« verbindlichst gedankt.

Die Bemalung der bäuerlichen Majolika erfolgte entweder durch den Hafner selbst, oder es nahmen sich die Frauen und Töchter der Meister dieses künstlerischen Teiles der Arbeit an, wie dies z. B. für die Werkstätte des Johann Sponer in Brunn a. St. bezeugt ist. In den meisten Werkstätten jedoch, welche sich durch eine gewisse künstlerische Höhe ihrer Erzeugnisse auszeichnen, wissen wir von eigenen Malern oder Malergesellen, die sich zum Teil auf den Erzeugnissen zeichneten. Der Töpfer selbst brachte selten seinen Namen oder seine Initialen an (in der Regel am Boden der Krüge); die Malersignaturen, die sich häufiger finden, stehen in der Nähe des Henkelansatzes oder unweit der bildlichen Darstellung. Bei Identität des Meisters und Malers ist in der Regel nur eine Signatur vorhanden. Es sind uns — abgesehen von den Hafnerakten von verschiedenen Orten — an den Geschirren selbst eine ganze Reihe Namen von Geschirrmalern überliefert, und v. Walcher hat uns mehrfach das anziehende Bild vieljähriger bescheidener und unverdrossener künstlerischer Betätigung dieser ehrsamen Malergesellen gezeichnet, wie des Friedrich Rosenfeldt, der in der Werkstätte des Meisters Kizberger in Wels um 1770 beschäftigt war,[1]) oder des Josef Triesberger (1819—1893) in Gmünd, der durch volle 60 Jahre an der Scheibe und bei der Malerei arbeitete[2]) und seinen Stoffkreis vielfach aus seiner Heimat und deren Lokalcharakter schöpfte. Auf diesen erfreulichen Fall, der sich in der Geschichte der österreichischen Majoliken leider nicht allzu häufig wiederholt, wird später noch im speziellen einzugehen sein; wir finden Analoges nur in Brunn a. St. und in der slowakischen Produktion, indem sich hier aus der Menge der verwendeten landläufigen Motive und Szenen die individuellen, vom Maler charakteristisch erfaßten und dargestellten lokalen Lebenszüge seiner Umgebung herausheben.

Über die bäuerlichen Majoliken der Alpenländer, soweit sie uns erhalten sind — und wir haben Gründe, anzunehmen, daß uns nichts wesentliches durch die Zeit vorenthalten worden ist — hat nach Camillo Sitte vor allem Alfred v. Walcher bahnbrechende Untersuchungen angestellt, deren Ergebnisse nur in wenigen Partien der Ergänzung und Richtigstellung bedürfen. Es hat sich herausgestellt, daß, abgesehen von den höheren, wahrscheinlich durchaus italienischen, speziell venezianischen Majolikabetrieben und Majolikafabriken, deren Erzeugnisse unter anderem in den Wappentellern und Wappenschüsseln des XVI. und XVII. Jahrhunderts vorliegen, von denen aber im übrigen die näheren Nachweise fast noch völlig fehlen, kleinbürgerliche oder ländliche Fayencekeramik in den Alpenländern nur recht sporadisch bestanden hat. Vor allem erstand, offenbar unter süddeutschem Einfluß, in der zweiten Hälfte des XVII. Jahrhunderts eine solche in Salzburg, vorläufig durch die von Walcher nachgewiesene Werkstätte des Thomas Obermillner, weiterhin (seit 1836—1840) durch die Arbeiten J. Mosers und seiner Nachfolger repräsentiert. In Wels hat derselbe Forscher die Werkstätte des Meisters Kizberger nachgewiesen, und es ist möglich, aber nicht sichergestellt, daß auch in Linz, Vöklabruck und anderen größeren Hafnerzentren Oberösterreichs bäuerliche Majolika erzeugt worden ist, wiewohl uns das Material fehlt, das dorthin zu verweisen wäre. Im Salzkammergut begann um 1700 eine bäuerliche Fayencekeramik mit den Hauptbetrieben in Gmunden, über welche verhältnismäßig die meisten Nachrichten vorliegen. Über eine Betätigung der übrigen Märkte und Orte des Salzkammergutes liegt leider sehr wenig Bestimmtes vor; einige Notizen sprechen für bäuerliche Majolikabetriebe in

[1]) Welser Fayence in »Kunst und Kunsthandwerk« XI, S. 586.
[2]) Die Gmundner Bauernfayence, »Kunst und Kunsthandwerk« X, S. 434 f.

Ischl, Ebensee, Mondsee und Laufen. K. Lacher erwähnt in seinem Führer durch das kulturhistorische Museum wiederholt steirische Fayencen (S. 11), jedoch sind sicher solche nur von Mantscha bei Graz und von Graz selbst im XVIII. und XIX. Jahrhundert nachgewiesen. In Niederösterreich sind von Bauernmajoliken bloß diejenigen von Brunn a. St. sichergestellt. Es ist möglich, daß solche auch in Wiener-Neustadt, Neunkirchen, Leobersdorf erzeugt worden sind, irgendeinen Nachweis haben wir dafür nicht. In Buchberg, Lundenburg und anderen Orten, wo der Tradition nach Betriebsstätten von Majoliken bestanden haben sollen, ergab die eingezogene Erkundigung ein völlig negatives Resultat. Dagegen hat in Stampfen an der niederösterreichischen Grenze, nahe bei Marchegg, im XVIII. Jahrhundert bis über die Mitte des XIX. Jahrhunderts hinaus eine reiche Majolikaerzeugung von besonderer Art und Stellung geblüht, deren Erzeugnisse vielfach mit den Holitschern verwechselt worden sind. Dies ist alles, was sich mit einiger Sicherheit bezüglich der Herstellung dieses keramischen Zweiges in den Alpenländern eruieren läßt. In Tirol sind außer der 1808 gegründeten Majolikafabrik in Schwaz nur italienischer Import und Südtiroler Erzeugungen zu nennen. Krain, das Küstenland und Istrien haben ebenfalls, bis auf geringe eigene Versuche sporadischer Art, hauptsächlich italienische Majoliken eingeführt.

Die ältesten bisher datierten alpenländischen Majoliken sind die von Walcher der Werkstätte des Thomas Obermillner in Salzburg zugewiesenen Krüge und Teller (Tafel 44, Fig. 5—7).[1]) »Sie haben eines gemeinsam. Tiefblaue Wellenlinien in horizontaler und vertikaler Richtung über die ganze Fläche der Schüsseln und Krüge gezogen, teilen diese in mehrere ziemlich gleich große Felder zur Aufnahme verschiedener Darstellungen, einzelner Figuren, jagdbarer Tiere, seltener ganzer Szenen in bunter Malerei... Das Kostüm der dargestellten Personen verlegt diese Arbeit in das ausgehende XVII. Jahrhundert.« Aus dem inzwischen bekanntgewordenen zugehörigen Material ergibt sich, daß die originelle Idee dieser Felderteilung ihre Vorstufen gehabt hat, indem die tiefblauen Wellenlinien zunächst erst als Basisabgrenzung von aufgemalten Darstellungen auftreten, nach dem häufigen Beispiel von Darstellungen auf Delfter Fayencen, wo ebenfalls die wellenförmige unregelmäßige Szenenabgrenzung nach unten häufig begegnet. Wir finden die gleiche Eigentümlichkeit auch auf den ebenfalls unter Delfter Einfluß entstandenen blaubemalten Gmundner Schüsseln und Flaschen. Die Abteilung in unregelmäßige Felder ist sicher ebenfalls auf Anregung von Delfter Fayencen zurückzuführen, die ihrerseits wieder auf mißverstandene japanische Vorbilder (Zickzackbrücken japanischer Iristeiche) zurückgehen. J. Brinckmann bildet in seiner Beschreibung der europäischen Fayencen (Hamburger Museum für Handel und Gewerbe) S. 65 einen Teller von Delfter Fayence ab, dessen Muster in durch zackig gebrochene Linien begrenzte Felder hineingemalt sind. Siehe auch Abbildung 32 auf S. 58, Geschichte des Kunstgewerbes II. Es ist kaum ein Zweifel, daß ähnliche frühere Vorbilder von Delft den Maler der Werkstätte Obermillner beeinflußt haben. Der Delfter Einfluß zeigt sich übrigens auch in der Form der gedoppelten Schlangenhenkel an unseren Krügen, wofür Delft Vorbild war, das diese Form seinerseits wieder von chinesischen Mustern (Drachenhenkeln) übernommen hat. In der Wahl der dargestellten Sujets, deren Bemalung nach Walcher von der Hand des ersten Gesellen Matthias Scherzhauser herrührt, zeigen sich die prächtigen Obermillner-Fayencen selbständig. Tierfiguren, Hasen, Hirsche, Bären, parodistische Tierszenen, ein Brautpaar auf dem Hochzeitskrug, eine Jagdszene auf dem Jagdkrug sind auf

[1]) Alfred v. Walcher, Salzburger Majoliken usw. in »Kunst und Kunsthandwerk« X, S. 89 ff.

der geringen überlieferten Zahl der hiehergehörigen Stücke Gegenstand der Darstellung. Es bleibt nur die Spärlichkeit dieser Gruppe auffallend. Allerdings dürfte es sich dabei durchaus um bestellte Werke und keineswegs um auf Vorrat gelegte Ware gehandelt haben. Welche andere Arbeiten etwa dieser Werkstätte oder anderen gleichzeitigen in Salzburg zuzuschreiben sind, wissen wir nicht. Es ist möglich, daß eine in Privatbesitz (Sammlung A. v. Walcher) befindliche Schüssel von der gleichen Form und Zeitstellung, mit Tierfiguren zwischen farbigen Blumen am Rande in unregelmäßiger Anordnung bemalt, sowie eine zweite mit symmetrischer Verteilung der Tierfiguren (Vögel, Hasen im Randteil, Hirsch im Spiegel), rechts und links von einer Mittellinie, die oben und unten durch einen Baum markiert erscheint (Wiener Jagdausstellung), der Werkstätte Obermillner oder einer anderen ungefähr gleichzeitigen Salzburger Werkstätte angehören. Es ist aber ebenso leicht möglich, daß diese Stücke mit der Gmundner frühesten Erzeugung zusammenhängen, da von dort ähnliche Stücke derselben Zeitstellung und Dekorationsrichtung bekannt sind.

Jedenfalls muß in der Zeit von 1682—1734 die Erzeugung von Majolika in Salzburg allmählich außer Übung gekommen sein, sonst hätte nicht, wie C. Sitte in seiner Abhandlung »Über die österreichische Bauernmajolika« (1886) auf Grund von Archivstudien gezeigt hat, im Jahre 1736 Johann Michael Moser aus Leoberstorff in seiner Eingabe an die Regierung sagen können: »Alldieweilen all hier Keiner ist, der das sogenannte Weiss-Brüderische Geschirr machet, deßen sich doch sowoll hoch als niederen stands Personen täglich gebrauchen, welche solches im Bedarffensfall von Nürnberg und dergleichen Orten nit ohne ungelegenheit und Beschwernuss einhandeln müssen. . . . .«

Über diese von dem genannten Johann Moser 1736 auf der Riedenburg bei Salzburg begründete und von seinem Schwiegersohn Jakob Pisotti dem älteren fortgesetzte, sodann von Jakob Pisotti dem jüngeren 1814 übernommene, bis zirka 1840 betriebene und sodann zugrunde gegangene Salzburger Majolikaerzeugung hat C. Sitte in seiner erwähnten Arbeit alles Wissenwerte erhoben und mitgeteilt. Die von ihm aufgestellten Geschirrspezialitäten der Moserschen und Pisottischen Werkstätten finden durch die Sammlungen des Salzburger wie unseres Museums durchaus ihre Bestätigung, wenn auch manche neue Einzelheit in Marken und Bemalung seither bekanntgeworden ist. Abgebildet sind davon an Krügen: Tafel 41, Fig. 6, 11, 14, an Schüsseln: Tafel 40, Fig. 11[1]) und 12. Mit Nachdruck ist zur Charakteristik namentlich der älteren Arbeiten der Riedenburg zu betonen, wie sehr sie sich auf auswärtige, namentlich süddeutsche Vorbilder stützen, so daß viele davon lediglich durch die Marke oder durch die mangelnde Glasur des Bodens — bekanntlich ein Charaktermerkmal der österreichischen Majoliken — als Salzburger Erzeugnis festgestellt werden können. Anderseits scheinen Einflüsse der Salzburger Erzeugnisse auf steirische und mährische ebenfalls mehrfach stattgehabt zu haben.

Über die Gmundner Bauernmajolika haben C. Sitte und später A. v. Walcher (»Kunst und Kunsthandwerk« 1907, S. 407) auf Grund archivalischer Forschungen und eines umfassenden Sammlungsmateriales die erste Orientierung geliefert. In beiden Arbeiten gibt es allerdings eine Reihe von Aufstellungen zu berichtigen, und da fortwährend noch neues Material bekannt wird, wird es geraten sein, in aller Kürze hier eine neue Darstellung des Gegenstandes zu versuchen.

---

[1]) Die Zuweisung dieser Schüssel an Salzburg erscheint mir etwas zweifelhaft, sowohl wegen der die Fläche stark füllenden Dekoration als wegen des schwachen Blau derselben. Allerdings ist die Blume zu beiden Seiten der Heiligenfigur typisch für Salzburg.

Gänzlich nur Vermutung ist die Aufstellung v. Walchers, derzufolge die Trommlerschüssel des Ischler Museums, bezeichnet 1639, oder das Deckelgefäß in Pinienzapfenform (das nach italienischem Vorbild gefertigt ist, abgebildet bei Walcher, a. a. O., S. 410, jetzt im Besitze des Museums für österreichische Volkskunde) aus der Zeit um 1630 nach Gmunden zu verweisen sei. Keinesfalls gehören ferner nach Gmunden die aus dem XVII. Jahrhundert stammenden Schüsseln und Teller mit Blumen in blauer, gelber und grüner Farbe und den Besitzernamen, wie »Hans Scharinger 1651« und »Herr Marthin Brims 1668« (abgebildet bei Walcher, a. a. O., S. 409), welche vielmehr sicher zur sogenannten Habaner Ware zu stellen und nach Mähren zu verweisen sind (siehe darüber unten S. 96 ff.)[1]). Das frühest datierte sichere Gmundener Majolikastück ist ein Krug, bezeichnet 1719, im Besitz des Museums für österreichische Volkskunde, von bauchiger Form, mit Vogelfigur und Blumen vorwiegend in Blau bemalt (nebenstehend Fig. 26), das sich schon durch seine rohe ungeübte Bemalung als eine Anfangsarbeit verrät. Das nächstalte bezeichnete Stück ist die Kanne mit Jagdszenen in bunter Malerei, datiert 1725 (im Linzer Museum), die sich durch die ganz verwandten Vogelfiguren, die spärliche Anwendung der Palmette sowie die blauen Wolkenstreifen, die vom Henkel nach vorne streichen, als Gmundener Erzeugnis kundgibt. Allerdings fehlt noch der später für Gmunden charakteristische Schneckenabschluß des Henkels[2]). Von ähnlicher Zeitstellung ist wohl auch die umstehende Flasche mit Zecherszene (Fig. 27).

Fig. 26. Gmundener Krug, bezeichnet 1719.

Zur Kanne (1725) gehört eine kleine, aber scharf charakterisierte Gruppe von nach Delfter Vorbild ausschließlich blau dekoriertem Geschirr: durch Schüsseln, Schraubflaschen, Krüge von bauchiger Form repräsentiert. Die Bemalung läßt außerordentlich viel weiße Fläche frei, ist relativ sehr klein und zierlich, Darstellungen wiederholen sich (Jäger mit dem Hund, Häuser, Bäume). Der Zeitstellung nach dürfte diese Gruppe sich unmittelbar an die obigen Anfangsstücke um 1725 anschließen. Hieher dürfte auch das Tintenzeug (Tafel 42, Fig. 2) zu ziehen sein. Vielleicht als Erzeugung anderer Werkstätten des Gmundener Handwerkes — ein Moment, das überhaupt für die Verschiedenheiten der Gruppen stark zu beachten ist — darf die künstlerisch am höchsten entwickelte Gruppe der mit bildlichen Darstellungen in Medaillon-Umrahmung geschmückten Krüge gelten (z. B. Doppelmaßkrug, bei Walcher abgebildet, a. a. O., S. 406). Eine an den frühesten Krug anschließende Gruppe, die in Zeichnung und Farbengebung jedoch etwas primitiver als die soeben erwähnten Krüge anmutet (Tafel 41, Fig. 4 und 10), dürfte sich wohl bis über die Zeit 1750 erhalten haben (siehe auch Walcher, a. a. O., S. 421), wie ein Krug, 1768

---

[1]) Ebenso wenig von Gmundener Provenienz sind die von Walcher hieher verwiesenen Stücke, Abbildung S. 413, 414.

[2]) Von allem Anfang aber zeigt sich an Schüsseln und Tellern das weiters für Gmunden bezeichnende Merkmal, die kräftige grüne oder blaue Strichelung des Randes (die an Glasurwaren schon seit 1700 beobachtet wird).

datiert, mit der heiligen Notburga, im Besitze des Museums für österreichische Volkskunde, beweist. Im engen Anschluß an diese Erzeugnisse tritt uns eine weitere sehr gut bestimmbare Gruppe entgegen, in welcher die charakteristische Strichelung des Randes, die Palmettenreihen und die damit wechselnden konzentrischen Halbkreise als dekorative Einfassungen durchaus in Blau auftreten, während die bildlichen, meistens aus Heiligenfiguren bestehenden Darstellungen in verschiedenen Farben mit starkem Hervortreten der Manganzeichnung erscheinen (Tafel 42, Fig. 6, 7). Durch einen Krug, bezeichnet 1777, im Besitze des Museums für österreichische Volkskunde, ist die Zeitstellung dieser Erzeugnisse ungefähr gesichert. An dieser gemischten Dekorationsart nehmen neben Schüsseln, Tellern und Krügen auch die Godenschalen teil. Eine weitere, ebenfalls gut definierte Gruppe von ungefähr gleicher Zeitstellung ist repräsentiert durch Teller und Schüsseln wie die von Tafel 42, Fig. 4 (Walcher, a. a. O., Abb. S. 418—419), zu welcher auch sehr verwandte Krüge mit gekniffenen Schnäbeln gehören. Sie vergleichen sich gewissen Tellern von Rouen mit »Spitzenbehang« (Geschichte des Kunstgewerbes II, S. 114, Abb. 72) und dürften nach diesen Vorbildern entstanden sein. Dort bildete sich schon gegen Ende des XVII. Jahrhunderts ein eigentümlicher Stil aus, der an Spitzen, Eisenarbeiten, Culs de lampe, Schlußstücke der Bücher, Marquetterien usw. anknüpft, und zwar zumeist mit radialer Anordnung der Motive. Alle die bisher betrachteten Gruppen gehören der Zeit von 1719 bis etwa 1880 an, in welche auch die Mehrzahl der im ganzen seltenen Gmundener Plastiken, das Tintenzeug auf Tafel 44, Fig. 4, die Büste eines Bauernburschen auf Tafel 50, Fig. 9, die Figuren des Kretins, Tafel 44, Fig. 3, die Salzträgerin, Tafel 44, Fig. 2, und einige andere nicht abgebildete Stücke des Museums für österreichische Volkskunde zählen. Um die Wende des XVIII. Jahrhunderts verschwindet das Blau in rein ornamentaler Anwendung aus der Dekoration der Gmundener Erzeugnisse und es beginnt jetzt die am besten bekannte und auch weitaus durch die meisterhaltenen Stücke belegte Epoche von Gmunden, die durch Heiligendarstellungen (Tafel 40, Fig. 7, Tafel 43, Fig. 2, 9, 10, 11) und ganze Szenen aus der biblischen Geschichte, durch volkstümliche Darstellungen von Lokalkolorit, Seebilder (Tafel 42, Fig. 10) mit Salzschiffen (Tafel 41, Fig. 3) und anderen auf die Gmundener Salzgewinnung bezüglichen Szenen, Vogel- und Tierfiguren (Tafel 41, Fig. 5, Tafel 42, Fig. 5, 11), Scherzszenen aus dem Volksleben und Volkstypen des Kammergutes so überaus lebendig und anziehend gediehen ist. Die Lebensarbeit ehrsamer Malergesellen, die dem Handwerk durch fünfzig, sechzig Jahre tagaus tagein mit dem gleichen unverdrossenen Eifer gedient haben, spiegelt sich mit sympathischen, echt volkstümlichen Zügen auf diesen hunderten und tausenden blanker Krüge und Schüsseln, Godenschalen und Weihbrunnen ab, von denen kein Stück dem anderen

Fig. 27. Flasche mit Zecherszene um 1730. Gmunden.

gleicht. Noch heute wird die Erzeugung in Gmunden fortgesetzt (Firma Franz Schleiß), leider wohl in aussichtsloser Weise.

Mit einem kurzen Worte sei hier auch noch der nicht sehr großen, aber reizvollen Gruppe von plastischen Werken Gmundener Erzeugung gedacht. Wir bilden einige typische Vertreter ab: die kleinen Figuren, Tafel 44, Fig. 2, Salzträgerin, Fig. 3, Hallstätter Trottel, Tafel 43, Fig. 5, sind ländliche Konkurrenten der vornehmeren Porzellanfiguren und zeigen ebenso wie die größeren einschlägigen Stücke: Tafel 45, Fig. 6, bemalter Fruchtkorb, Tafel 49, Fig. 15, Heiliger Josef mit Jesuskind, Tafel 50, Fig. 9, Büste eines Bauernburschen, Tafel 53, Fig. 1—3, figural gestaltete Ofenaufsätze, eine bildhauerisch geschickte und geübte Hand. Wir wissen aus Jul. Leischings interessanter Mitteilung über die St. Lukasbruderschaft der Maler und Bildhauer von Brünn (Mitteilungen des Mährischen Gewerbemuseums XVII, S. 129 ff.), daß die Töpfer sich mitunter Bildhauergesellen unberechtigt gehalten haben, aus deren Händen solche Werke hervorgegangen sein müssen. Aber auch sonst konnten die Töpfer der Versuchung nicht widerstehen, über den engen Rahmen des Handwerks einen Eingriff in die Kunst zu wagen (J. Leisching). Zu wiederholten Malen wurden Bildhauerbruderschaften bei den Behörden bittlich, man möge den Töpfern den unanständigen Eingriff: »Machung heyliger Figuren von Lahmpatzen und Mahlung derselben« untersagen, worauf in Brünn der Bescheid erflossen, welcher in der Tat die Anfertigung größerer Heiligenfiguren untersagte, dagegen gestattete, die kleinen »Mandlfiguren« zu formieren (S. 134). Es wird auch anderswo nicht viel anders gewesen sein.

Außer Gmunden kommen für die Alpenländer zunächst die steirischen Fayencen in Betracht, die nach K. Lacher (Führer, S. 11) namentlich in der Umgebung von Graz: Seiersberg, Mantscha, Eggersdorf, Weiz, Passail, erzeugt worden sein sollen. Es ist allerdings diese Mitteilung, da die Zuweisung bestimmter Stücke an die angegebenen Lokalitäten noch nicht erfolgt ist und mit dem bisher gesammelten immerhin sehr umfangreichen Material auch gar nicht erfolgen kann, mit großer Vorsicht aufzunehmen. Nach schriftlicher gefälliger Mitteilung des derzeitigen Leiters des Grazer Kulturhistorischen Museums, Herrn A. Rath, sowie laut Bemerkung im Führer durch dieses Museum (1906) hat Mantscha bei Graz Fayencegeschirr, von dem datierte Stücke in der Grazer Sammlung von 1746, 1773, 1775 und 1799 sich befinden, hervorgebracht. Genannt wird ausschließlich die Familie Caspar, die sich fortgesetzt mit diesem Betrieb befaßt haben soll. In Graz selbst wurden in der Karlau von 1721 bis 1862 nachweisbar Fayencen hergestellt, von denen das Grazer Museum ein relativ zahlreiches Material besitzt. Es waren meist gelblich-weiße, einfarbig bemalte, aber auch bunte Geschirre, wie z. B. ein Henkelkrug mit blau aufgemaltem Preiskurant und bunten figuralen Darstellungen 1827. Was die für Mantscha bezeugten Stücke betrifft (umstehend Fig. 28), so muß allerdings gesagt werden, daß diese in ihrem Charakter durchaus nicht einheitlich sind und keinerlei Eigenart aufweisen. Zwei der Krüge mit Figur des heiligen Michael (vgl. Abbildung in »Kunst und Kunsthandwerk« IX, 1906, S. 63) stimmen durchaus mit Gmundener Erzeugnissen überein, wenn wir es nicht faktisch mit solchen zu tun haben. Ein dritter zylindrischer mit Lorbeergehänge und innen am Boden mit plastischer bunter Eidechse versehen, datiert 1799, zeigt unmittelbaren Anschluß an Salzburger Erzeugnisse (siehe oben S. 86). Ein vierter Krug zeigt in Medaillonumrahmung die Darstellung der Muttergottes, bezeichnet 1746, und schließt sich mit dieser Dekorationsweise am ehesten an Erzeugnisse aus Brunn am Steinfeld und aus Wischau in Mähren an (vgl. Tafel 39,

s. 89, s. 90 → usw s. 96!

Fig. 8). Zwei verschieden große, aber gleich gemusterte Teller (in Blau und Grauviolett) vom Jahre 1742 scheinen am entschiedensten als bodenständige Mantscha-Fayencen angesprochen werden zu dürfen. Das Museum für österreichische Volkskunde besitzt zwei im Heanzengebiete erworbene Teller, bezeichnet 1736, welche auffallende Ähnlichkeit mit den soeben genannten aufweisen und wahrscheinlich ebenfalls dorthin verlegt werden dürfen; desgleichen vielleicht ein verwandter auf gelblichem Grunde orangefarbig und blau bemalter Teller, mit ähnlichen Motiven dekoriert.

In Niederösterreich (und Grenzgebieten) wurde bäuerliche Majolika eigentlich nur an zwei Orten angefertigt: in Brunn am Steinfeld und in Stampfen bei Marchegg. Es kann vermutet werden, daß neben dem ersteren Orte auch in Leobersdorf und Steinabrückl Weißgeschirr erzeugt wurde, wie östlich des Steinfeldes in Mattersdorf[1]) und Stoob (im Ödenburger Komitat) bäuerliche Majolikabetriebe bestanden haben. Stampfen, das schon in deutlicher Beziehung zur mährisch-ungarischen Produktion steht, hat anderseits unleugbaren Zusammenhang mit gewissen Erzeugnissen von Brunn am Steinfeld. Wir befinden uns bezüglich unserer Kenntnisse in betreff dieser beiden Produktionsgebiete wieder auf etwas festerem Boden und namentlich der Betrieb der Brunner Werkstätten bietet uns das typische Bild altertümlichen zünftigen Handwerks. Aus älterer Zeit, dem XVII. und dem größten Teile des XVIII. Jahrhunderts ist uns aus Niederösterreich keinerlei Majolikaerzeugung bekannt. Die von Walcher (in »Kunst und Kunsthandwerk« VIII.) geschilderte alte Wiener Kunstkeramik, welche in dem berühmten Ofen der Sakristei von St. Stephan ihr vollendetes Meisterstück geliefert hat, scheint bäuerliche Ausläufer zunächst nicht besessen zu haben. Die in den Hafnerakten von Wiener-Neustadt und anderen Orten

Fig. 28. Majoliken aus Mantscha bei Graz. XVIII. Jahrhundert. Kulturhistorisches Museum in Graz.

[1]) In den Listen der Hafner von Znaim wird 1778 noch »Ignaz Graffl ein haffner Meister von Mattersdorf, Ungarn« als zugewandert angeführt. K. Schirek, Zur Geschichte der Znaimer Tonindustrie (Mitteilungen des Mährischen Gewerbe-Museums XVII, S. 107). Krügler sind in Mattersdorf archivalisch bezeugt.

mehrfach genannte »geschmeltzte Arbeit« ist vielleicht Majolika gewesen, da daneben ausdrücklich das glasierte Geschirr genannt wird. (»Gesuch der Neustätter Hafner an den Stattrath, 4. März 1649«: »Die Neunkirchner Hafner führen allerlei Geschirr herein, welches Unseren Urteilsbrief Und Handtwerkhs Ordnung — wie in dem 11. 12. 13. et 14. Urteil Zur sehen — ain für alle mahl zuwider ist — dann inhalt dessen angezognen Urtiels wirdt ihnen allein die geschmelzte Arbyt — wie mannß nennet — alß Schüsslen Unnd Khrüeg, maßen solches von alters her, auch dato noch zu Wienn, Khrembs Unnd anderen Orthes obherniert (?) wirdt, auf offenen Jahrmärkhten zu verkhaufen erlaubt....« — »Wöllen allso Eur Herll. nit gestatten, dass Sie ins Khonfftig einige glaßierte Arbeith alß Rein und Höfen hereinführen, die geschmeltzte Arbeit aber, alß Khrüeg Unnd Schüsseln vorher zur Beschau geben sollen.«) Außerdem geht aus diesem Schriftstück hervor, daß die »geschmeltzte« Arbeit (Krüge und Schüsseln) von altersher in Wien und Krems hergestellt wurde, was wir mit erhaltenen Stücken direkt nicht zu belegen vermögen. Ja wir wissen nicht einmal, welcher Art diese früheren niederösterreichischen Fayencen gewesen sein mögen. Laut urkundlichen Nachrichten ist nun für Brunn am Steinfeld ein derartiger ländlicher Betrieb von Seiten des »Krüglers« Jakob Neufellner (1790—1825) und seines Nachfolgers, des Hafnermeisters Johann Sponner (1820—1854) bezeugt. Der Ton dazu wurde in Brunn am Steinfeld selbst gewonnen; die Malerei auf den Krügen und Schüsseln stellte zum Teil J. Neufellner selbst, zum Teil ein zugewanderter Malergeselle Koroschinsky her, von dem die beiden Krüge auf Tafel 38, Fig. 1 und 2, bemalt sind, die mit ihrer vorherrschend roten Dekoration stark nach Stampfen oder Mähren (Wischau, Weißkirchen, Teinitz) weisen, woher Koroschinsky eingewandert sein dürfte. Die Malerei der aus der Sponnerschen Werkstätte hervorgegangenen Geschirre besorgte das Weib Sponners selbst, eine geborene Pogratzky, Krügelmacherstochter aus Steinabrückl bei Leobersdorf, womit indirekt Erzeugung von Bauernmajolika auch für dort bezeugt erscheint. Es wurden Maßkrüge und Halbmaßkrüge hergestellt, hauptsächlich fürs »Leutgeben«, das Weinausschenken, welches in der dortigen Weingegend überall betrieben wurde. Besser bemalte Krüge, sogenannte Hauskrüge, dienten auch als Prunkkrüge bei Bauernhochzeiten und wurden zu diesem Zwecke auch geliehen. Sponner bezog mit seinen Erzeugnissen die Märkte der Umgebung und versorgte auch Händler damit. Nebst Krügen fertigte er auch Schüsseln und Teller an, jedoch keine Kacheln. Eine ganze Anzahl seiner Erzeugnisse ist auf Bestellung für bestimmte Häuser und Bauern gearbeitet, und nach der gütigen Mitteilung des Herrn Fabriksdirektors J. Pichler, von dem ein großer Teil des Bestandes an Brunner Majoliken im Museum für österreichische Volkskunde herrührt und der an Ort und Stelle die genauesten Erhebungen darüber einleitete, sind uns in vielen Fällen die Besteller genau bekannt, wobei sich häufig ein näherer Bezug der Dekorationsweise zu jenen herausstellt.

So findet sich auf einem Halbmaßkrug die Inschrift: »Nr. 57. J. W. 1838«, welche sich auf den Besteller Johann Wehl, Nr. 57 in Brunn am Steinfeld bezieht. Ein Halbmaßkrug mit Darstellung eines Schusters auf dem Dreifuß wurde für Johann Artner, vulgo Artnerschuster, hergestellt; ein weiterer Halbmaßkrug mit Initialen »P. S. 1808« und Hauerwerkzeugen (Weinmesser, Weinhaue, Steckenkramperl) bemalt, wurde vom Hafnermeister Jakob Neufellner für den Bauer Bernhard Schrödl angefertigt usw. Mit Ausnahme der von G. Koroschinsky bemalten Krüge ist die Dekoration der Brunner Bauernmajoliken in künstlerischer Hinsicht eine recht bescheidene. Wir finden figurale Darstellungen: Pechsammler, Jäger, Schuster, religiöse

Figuren: die Muttergottes mit dem Kinde, die Heiligen Michael, Sebastian, Mathias. Eine andere Gruppe begnügt sich mit einfacheren Motiven: Glockenblumen, Fruchtkörben oder einfachen Namensinitialen mit Jahreszahl in grünen, bebänderten Kränzen 1799, 1807, 1839. Die Traube kehrt häufig als Hauptemblem wieder, und zwar in ganz gleicher Ausführung aus der Ära Neufellners, wie der Sponners. Eine ziemlich häufige Gruppe, die wegen ihrer sonstigen außerordentlichen Verwandtschaft fast sicher zu den Brunner Erzeugnissen gestellt werden muß, sind Schüsseln und Krüge, auf welchen regelmäßig eine Figur im Volkskostüm, Bursche oder Mädchen, zwischen gefiederten Bäumen (letztere in Blau, Grün und zweierlei Gelb) aufgemalt sind.

Endlich sind auch geometrische Motive zur Anwendung gebracht, namentlich an den Erzeugnissen der Sponnerschen Werkstätte. Weniger definiert als die Krüge sind die Schüsseln, bei welchen manchmal Zweifel über ihre Zugehörigkeit zu diesen Werkstätten bestehen, mit Hirschen, Volkstypen, der heiligen Maria, Winzergeräten, Trauben und anderen Darstellungen dekoriert (Tafel 40, Fig. 1—6). Es mag manches Erzeugnis aus dem südlichen Mähren, speziell dem Znaimer Kreis sich darunter verbergen. Es erübrigt noch eine sehr auffällige Gruppe zu besprechen, die in Niederösterreich und im Heanzengebiete, speziell im Ödenburger Komitat ihre stärkste Verbreitung gehabt zu haben scheint. Diese vorwiegend rot bemalten Krüge, Teller, Schalen haben mit den zwei sicher von Koroschinsky bemalten Krügen (Tafel 38, Fig. 1—2) sowie mit einer bestimmten Klasse von Wischauer (Tafel 38, Fig. 4, und Tafel 59, Fig. 12, 14—18) und Holitscher Keramiken die stark hervortretende Anwendung der roten Farbe gemeinsam. Dieses Rot findet sich in solcher Güte und Ausdehnung nirgends an den alpenländischen Majoliken: nur Meister Kizberger in Wels beschäftigte sich nach A. v. Walcher ebenfalls mit der Anfertigung von Geschirr im Charakter der Holitscher Fayencen und verwendete besondere Sorgfalt auf Versuche, ein schönes Rot herzustellen[1]). Wie die so von ihm dekorierten Krüge ausgesehen haben mögen, wissen wir leider nicht. Was nun unsere mit stark hervortretendem Rot bemalten Fayencen betrifft, so scheinen sie trotz der zwei verwandten Koroschinsky-Krüge sowie eines Weihbrunnens, der in ähnlicher Art vorwiegend rot bemalt ist, aber aus dem gleichen Model wie ein sicherer Weihbrunnkessel von Brunn am Steinfeld herausgeformt wurde, da einige Stücke die Marke $\overline{\text{S}}$ deutlich zeigen, nach Stampfen zu legen sein. Hier haben nachweisbar mindestens seit 1780 Majolikawerkstätten bestanden, deren Arbeiter und Maler mehrfach auch bei der Holitscher Fabrik zeitweise beschäftigt waren. Die Krügelmacher von Stampfen scheinen damals Erzeugnisse von besserer Qualität hervorgebracht zu haben, da die Holitscher Fabrik mit ihrer Konkurrenz rechnet: dieselben gelangten unter anderem auf den Preßburger und auch 1805 auf den Pester Markt (K. Schirek: Die k. k. Majolikafabrik in Holitsch, S. 17—21). Ähnlich wie der Holitscher Fabrik volkstümliche Betriebe an Ort und Stelle vorausgegangen waren, wurde Anfang des XIX. Jahrhunderts auf Grund dieser älteren Lokalbetriebsamkeit und der vorzüglichen reichen Tonlager von Josef Putz auch in Stampfen eine Majolikafabrik begründet, deren Marke in dem charakteristischen Monogramm $\overline{\text{S}}$ besteht. Das von der Fabrik verwendete Rot soll nach J. Dimer, »Ungarische Fayencen« (»Kunstgewerbeblatt« N. F. II) etwas lichter sein als das von Holitsch. Unsere auf Tafel 38, Fig. 2, 3, 5, 6, 7, 8, und Tafel 39, Fig. 5, 11, abgebildeten Stücke stammen durchwegs aus der Zeit 1800—1830 und zeigen durchaus untereinander in Beziehung

[1]) A. v. Walcher, Welser Fayencen aus der Werkstätte des Hafnermeisters Johann Kizberger. »Kunst und Kunsthandwerk« XI, S. 586.

stehende Ornamente, abgesehen von dem gleichmäßig hervortretenden Rot der Bemalung. Ein mit Marke $\overline{\text{SS}}$ auf dem Boden bezeichneter Krug trägt mit dem Datum 1821 und den Buchstaben P. E. H. nebst deutscher Aufschrift: S. Joseph eine schöne Kruzifixus- und eine Mariendarstellung, letztere völlig gleich einer Muttergottes auf einem anderen Kruge, bezeichnet M. L. 1825. Fast alle Krüge zeigen den sogenannten Wiener Rand in Rot. Fast alle Krüge haben die ältere bauchige Form, nur ein einziger mit Doppeladler ist zylindrisch geformt. Es verdient hier noch angemerkt zu werden, daß Lundenburg und Groß-Tajax, die mehrfach als Erzeugnisorte für verwandtes. Geschirr in der Literatur wie im Antiquitätenhandel, auch auf Museumsetiketten (z. B. im Erzherzog Rainer-Museum in Brünn) genannt werden, nach den in den dortigen Gemeindearchiven ausdrücklich eingezogenen Erkundigungen niemals Majoliken hervorgebracht haben. Die späteren Stampfener Erzeugnisse (ebenfalls mit Marke St) sind Teller mit Rosen und anderen Blüten, die sich sehr wenig von den ähnlichen Holitscher und Wischauer Erzeugnissen unterscheiden, um 1860, dann auch gewöhnliche Krüge, in slowakischer Art bemalt, mit Heiligenfiguren, welche mit unserer älteren Gruppe nicht mehr das Geringste gemein haben. Hier wie in Brunn am Steinfeld scheint die Majolikaerzeugung — soweit wir sie an den erhaltenen Stücken betrachtet haben — von episodischem Charakter gewesen zu sein, eine Erscheinung, die sich in der Geschichte der Bauernmajolika mehrfach wiederholt, recht im Gegensatze zu dem stationären, immer aufs neue sich weiterspinnenden mehrhundertjährigen Betriebe der gewöhnlichen volkstümlichen Hafnereien.

Indem wir uns nun — nach Betrachtung der alpenländischen Gruppe — nordwärts wenden, betreten wir mit Mähren ein großes und weites, überaus interessantes Produktionsgebiet, das sich freilich weder bezüglich der Herstellung und noch weniger bezüglich der Verbreitung seiner Erzeugnisse mit den Landesgrenzen deckt. In ersterer Hinsicht erweitert sich das nun zu betrachtende Gebiet um die angrenzenden Landesteile von Ungarn (ungarische Slowakei, Zips und das angrenzende Gebiet bis zur Donau), in letzterer Beziehung umfaßt es Böhmen, Mähren, Schlesien, das westliche Galizien, Oberungarn und reicht südwestlich bis nach Niederösterreich und Steiermark herein. Mähren ist seit vorgeschichtlicher Zeit durch seine lebhafte und fortdauernde keramische Erzeugung ausgezeichnet. Wie wir für dieses Land schon auf dem Gebiete der gewöhnlichen Hafnerarbeiten (oben S. 81) nicht unbeträchtliche volkskünstlerische Leistungen feststellen konnten, so begegnen wir nun vollends einer reichen und anziehenden volkstümlichen Produktion auch in Hinsicht der schwierigeren Majolikaerzeugung, die durch länger als zweieinhalb Jahrhunderte bis zum heutigen Tage in mannigfachen Wandlungen fortgedauert hat. Sowohl die deutschen wie die slawischen Einwohner dieser Gebiete sind an ihrer Hervorbringung beteiligt, und es sind mit Ausnahme der die ganze Produktion glanzvoll einleitenden Habaner Gruppe hauptsächlich das XVIII. und die erste Hälfte des XIX. Jahrhunderts, in welchen, wie in den Alpenländern, hier diese Betriebe am höchsten geblüht haben. K. Schirek weist in seinen Mitteilungen zur Geschichte der Keramik in Mähren aus der Mitte des XVIII. Jahrhunderts zirka 100 Orte nach, an denen Töpfer ansässig waren und meistenteils auch Hafnerinnungen bestanden. Davon liegt eine große Zahl in nichtslowakischen Gegenden Mährens, so daß gleich zum voraus der vielfach vertretenen Ansicht, die mährische Majolika sei hauptsächlich in den Händen der Slowaken gelegen, mit Hinweis auf diesen Umstand begegnet werden muß. In Mährisch-Trübau, Müglitz, Mährisch-Neustadt, Olmütz, Zwittau, Schönberg, Znaim und anderen Orten sind zahlreiche deutsche Kleinmeister nachgewiesen und auch

ein so produktives Hafnerzentrum wie Wischau, in welchem bäuerliche Majolika durch lange Zeiträume in größter Menge erzeugt wurde — die Einzelnachweise siehe unten — weist, wie ebenfalls K. Schirek in seiner Arbeit: Die Majolikaerzeugung in Wischau (Mitteilungen des Mährischen Gewerbe-Museums in Brünn 1895, XIII, Nr. 8, S. 121 ff.) gezeigt hat, eine große Zahl deutscher Hafnernamen neben slawischen Meistern auf. Auch der Umstand verdient angeführt zu werden, daß sich bei den Umbauten in den älteren Teilen der deutschen Städte Mährens: Brünn, Zwittau, Schönberg, Olmütz, überall dort, wo Anschüttungen alter aufgelassener Keller, Brunnen, Latrinen durchsucht wurden, massenhaft Reste und Bruchstücke dieser mährischen Majolika gefunden haben, woraus erschlossen werden kann, daß namentlich im XVIII. Jahrhundert die sogenannte Bauernmajolika vielfach auch in den Städten im bürgerlichen Haushalte eine verbreitete Rolle gespielt hat. Freilich, die Zuweisung der in Mähren aufgefundenen und zumeist in den Sammlungen der Museen und privater Amateurs befindlichen Majoliken an die deutschen oder slawischen Betriebe und vollends an die einzelnen Erzeugungsorte oder Werkstätten, ist eine sehr schwierige, in vielen Fällen ganz undurchführbare Aufgabe, und nur die eine große slowakische Hauptgruppe, die in ihren Anfängen klar und gesichert zutage liegt, läßt sich mit einiger Bestimmtheit von der übrigen mährischen, zumeist deutschen Produktion und den größeren Fabriksbetrieben (Mährisch-Weißkirchen, Holitsch, Frein usw.) abtrennen.

Wie schon oben bemerkt, ist das mährische Erzeugungsgebiet von dem nordwestungarischen nicht zu scheiden. An der Spitze dieser mährisch-ungarischen Gruppe steht nach Zeitstellung und volkskünstlerischen Qualitäten die sogenannte »Habaner« Ware, welche in den Dörfern der »Habaner« (verstümmelt aus Anabaptisten, Wiedertäufer) des ungarischen Grenzgebietes im XVII. und zu Beginn des XVIII. Jahrhunderts erzeugt wurde, um allmählich mit ihren Formen, Farben und ihrer Ornamentik von der neuentstehenden slowakischen Majolika aufgenommen und ersetzt zu werden. Die Herkunft dieser Erzeugung blieb lange strittig. Josef Dimer hat im »Kunstgewerbeblatt«, Nr. II, S. 25, 47 ff., in seiner Arbeit über »Ungarische Fayencen und Töpferwaren« schon die mährischen und deutschen Anabaptisten als die ursprünglichen Verfertiger der Habaner Ware bezeichnet, ohne jedoch die unmittelbaren Quellen und Vorbilder für diese Erzeugnisse zu kennen. Franz Kretz ist auf Grund mehrjähriger archivalischer Studien in Böhmen, Mähren und Nordungarn zur Überzeugung gelangt, daß diese bis dahin im Lande unbekannte Keramik deutschen Einwanderern zuzuschreiben sei, die über Böhmen, wo diese Art der Keramik ungefähr 20 Jahre früher auftreten soll als in Mähren, bis ins Waagtal sich verbreiteten.

Die ersten Nachrichten, die wir von den anabaptistischen Ansiedlern der Komitate Preßburg, Neutra und Trencsin, wo das Habaner Volk — von den Slowaken »Habanstwi« genannt — sich seßhaft gemacht hat, besitzen, stammen aus dem Jahre 1547. Nach ihren Chroniken zu urteilen, waren ihr Hauptkern deutsche und niederländische Wiedertäufer, welche noch lange nachher mit ihren Glaubensgenossen in Österreich und der Schweiz im regsten Verkehr blieben. Unter den Einwanderern befanden sich neben anderen Gewerbetreibenden urkundlich nachweisbar auch zahlreiche Hafner, Weißgeschirrbrenner und Krügler (J. Dimer, a. a. O., S. 28).

Wohl konzedierte auch die slawische Forschung[1]) im allgemeinen bezüglich der Entstehung dieser frühesten Gruppe fremden — italienischen — Einfluß, doch

[1]) Dr. Lubor Niederle, Keramika v Čechach, na Moravě a Uher. Slovensku (Keramik in Böhmen, Mähren und der ungarischen Slowakei).

schreibt unter anderen Pavel Socháň in seiner Abhandlung: »Habanska majolika« (»Narodopisny Věstnik« I, 1906, S. 135 ff.) das hauptsächliche Verdienst an der Ausbildung dieser Produktion den tschechisch-mährischen Exulanten zu. Indessen sind alle Untersuchungen dieser Gruppe bisher auf viel zu schmaler Basis, ohne umfassende Kenntnis des Materiales und vor allem mit mangelndem Überblick über die verwandten westeuropäischen Erscheinungen durchgeführt worden. Auch hat man die geschichtlichen Nachrichten über die Ansiedlung der »Habaner« Dörfer und die daselbst seßhaft gewordenen Kolonisten zu wenig beachtet und exakt verwertet. Es wird sich mit unumstößlicher Sicherheit zeigen, daß sowohl die Vergleichung des ältesten Materiales wie die geschichtlichen Zeugnisse gleichmäßig für fremden, und zwar schweizerischen Ursprung der Habaner Majolikagruppe sprechen, und daß wir in Winterthur den Ausgangspunkt dieses Typus zu erkennen haben. Die Beweise hiefür sollen im folgenden sofort geliefert werden.

Fig. 29. Majolikakrug aus Winterthur, bezeichnet 1599. Königliches Kunstgewerbe-Museum, Berlin.

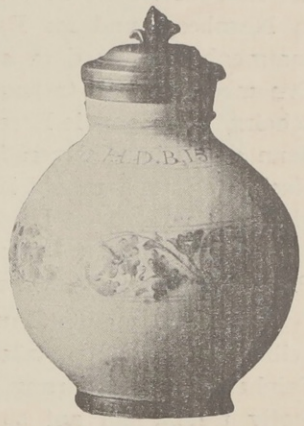


Fig. 30. Majolikakrug aus Winterthur, bezeichnet 1615. Sammlung Alfred v. Walcher.

Der Beginn der Habaner Majolikaerzeugung in größerer Menge ist wenig früher als das Jahr 1650 anzusetzen, wofür die Daten der erhaltenen Stücke sprechen. Im königlichen Kunstgewerbe-Museum zu Berlin findet sich ein Stück mit der Bezeichnung 1639. Im Landeskunstgewerbe-Museum zu Budapest trägt eine prismatische Majolika-Wasserblase, welche allerdings kaum zu dieser Gruppe gestellt werden kann, sogar die frühe Bezeichnung 1609. Dieses Stück stellt, wenn hiehergehörig, jedenfalls eines der frühesten einschlägigen Exemplare dar, da die feine Innenzeichnung der Blüten noch gänzlich fehlt, diese vielmehr wie Kirschen oder Mispeln aussehen.[1]) Von 1639 an finden wir folgende Gruppen vertreten:

1. Die eigentliche Habaner Ware, und zwar: Krüge, fast ausschließlich in Melonenform, dicker oder schlanker; Teller und Schüsseln, sechsseitige Flaschen, Wasserblasen. Sie alle zeigen das typische Tulpenblüten- und Vergißmeinnichtmuster, in Buketts und Ranken angeordnet (Tafel 54, Fig. 3, Melonen, Krug; Tafel 54, Fig. 9, Teller, bezeichnet 1680; Tafel 55, Fig. 3). Damit vergleiche man nun die vorstehenden Abbildungen Fig. 29 und 30. Sie stellen sichere Winterthurer Krüge, bezeichnet 1599 (vgl. Falke, Majolika, S. 189) und 1615, ersterer im Besitze des königlichen Kunstgewerbe-Museums zu Berlin, letzterer Eigentum des Herrn Alfred Walcher Ritter von

[1]) Abgebildet bei J. Dimer, a. a. O. Dieser Autor legt das Stück nach Oberungarn und nimmt italienische Beeinflussung an.

Molthein in Wien, dar. Im Katalog der aufgelösten Sammlung O. J. Gubler in Zürich (Köln 1893), in der sich eine ganze Anzahl ausgezeichneter typischer Winterthurer Fayencen aus dem Ende des XVI. Jahrhunderts befand, sind Schüsseln abgebildet und beschrieben, deren Dekoration engste Verwandtschaft mit derjenigen der »Habaner« Schüsseln zeigt; man vergleiche z. B. Nr. 75. Auch eine birnförmige Henkelkanne, Nr. 149, ist mit ihrem die mittlere Körperweitung füllenden Fries mit schwungvollen Laubarabesken und Blumen in lebhafter Farbe heranzuziehen. Wenn wir uns nun erinnern, daß die Kolonisten der ersten Habaner Dörfer wie aus Süddeutschland und den Niederlanden auch aus der Schweiz eingewandert sind[1]) und daß die Winterthurer Majolika bereits im XVI. Jahrhundert geblüht hat[2]), so kann es absolut keinem Zweifel unterliegen, daß eingewanderte Winterthurer Töpfer die Habaner Majolika in ihrer neuen Heimat zunächst ins Leben gerufen haben.

Das Vorkommen von derartigen reich mit Blattwerk versehenen Rankenbordüren und Blumensträußchen auf süddeutschen Schüsseln (vergleiche A. Essenwein: Kunst- und kulturgeschichtliche Denkmale, Tafel 117), ferner als Randornament auf Zinntellern des XVII. Jahrhunderts (Museumsmaterial im Germanischen Museum in Nürnberg und im Bayrischen Nationalmuseum in München) beweist den Zusammenhang mit dem zeitgenössischen Stil. Es ist sehr bezeichnend, daß dieses Ornament auf den frühesten Habaner Erzeugnissen am sorgfältigsten ausgeführt erscheint, so lange die Erzeugung eben noch ausschließlich in deutschen Händen ruhte; denn es ist ja selbstverständlich und ganz naturgemäß, daß von der neuen slawischen Nachbarschaft her bald Einflüsse auf die kaum begründete Habaner Produktion ausgingen, die sich im Laufe der Zeit immer mehr verstärken und die Überführung dieser Produktion in eine solche mit slowakischem Charakter bewerkstelligen, — ein Prozeß, der um die Mitte des XVIII. Jahrhunderts vollendet erscheint.

2. An jene erste Gruppe schließt sich unmittelbar eine zweite mit blaßblauem und gelbem Grunde (hauptsächlich aus niedrigen Krügen bestehend) an, mit der gleichen Feinheit der Ausführung von Tulpenmustern, wozu noch die Maiglöckchen als Ziermotiv treten, ein auf süddeutschen Wismutmalereien etc. gleichfalls vor 1700 beliebtes Motiv. Eine andere Gruppe mit starkblauem Grund wirkt sehr dekorativ, zeigt aber eine viel rohere Durchführung der Muster, die breit flächenhaft anschwellen; diese Stücke sind übrigens auch 1729 und 1730 datiert.

Zwei Krüge dieser blauen Gruppe im Landesgewerbe-Museum in Budapest weisen Schuppenmuster über die ganze Fläche auf, ein anderer die gleiche Dekorierung unterhalb der Rankenbordüre[3]); sicher liegt hier italienischer Einfluß vor (siehe Illustriertes Handbuch des Kunstgewerbes I, S. 510). Möglicherweise geht diese ganze blaue Gruppe auf die Smaltino-Schüsseln in Venedig zurück.[4]) (Vgl. O. v. Falke, Majolika, S. 143; die Schüssel zeigt gleichfalls eine Rankenbordüre.) Auch die Tulpenblüten und andere Motive der ersten Gruppe sind schon auf italienischen Majoliken sehr

---

[1]) Pavel Socháň, »Habánská majolika« a českobratrští exulanti v Ukráh (Die Habaner Majolika und die Böhmischen Brüder in Ungarn) in »Narodopisny Věstnik« I, 1906, S. 136.

[2]) Otto v. Falke, Majolika, S. 189.

[3]) Ein ähnliches Muster auch auf einem weißgründigen Krug, bezeichnet 1670, abgebildet bei Koula, a. a. O., S. 39, Abb. 19.

[4]) Jedoch ist auch in Erwägung zu ziehen, ob nicht die Fayencen von Nevers (blauer Grund mit starken weißen Ornamenten von frappant ähnlicher Farbenwirkung) diese Gruppe beeinflußt haben. (Vgl. über diese französischen Fayencen: J. Brinckmann, Beschreibung der europäischen Fayencen im Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe, S. 46.) Die Majolikawerkstätten haben überall fremde Vorbilder gesammelt und nachgeahmt, siehe unten S. 106.

früh vorgebildet (Falke, a. a. O., S. 104, Illustriertes Handbuch des Kunstgewerbes I), so daß hier ein weitgehender Zusammenhang von Italien und der Schweiz bis Mähren und Ungarn erscheint. Die Erzeugnisse dieser frühesten und primären Habaner Gruppe weisen in der Regel deutsche und lateinische Aufschriften auf. (Abraham Gebl 1687, Hans Roth 1699, Franciscus Bokros.)

3. Eine weitere distinkte Gruppe der Habaner Ware bilden Majoliken von rein weißer Glasur, mit dem Wappen der adeligen Besteller verziert. J. Brinckmann, a. a. O., S. 32, stellt fest, daß derartige Stücke in Oberitalien, besonders in Venedig, für deutsche Adels- und Patriziergeschlechter auf Bestellung verfertigt worden sind und bezweifelt ihre außeritalienische Herstellung (siehe auch oben S. 86). So dürften auch die bei Koula, a. a. O., S. 32 (übrigens sehr mangelhaft) abgebildeten gegitterten Wappenschalen, bezeichnet 1602, italienische Arbeiten darstellen. Trotzdem

Fig. 31. Majolikakrug, Habaner Erzeugung, bezeichnet 1658. (Vorderansicht.)

Fig. 32. Majolikakrug, Habaner Erzeugung, bezeichnet 1658. (Seitenansicht.)

mögen wohl verwandte Stücke von den Habanern zu analogem Zwecke angefertigt worden sein. Es finden sich, solchermaßen verziert, Teller (von breitrandiger Faëntiner Tondino-Form), Pfeifenschüsseln mit konkaven Pfeifen, durchbrochene Schalen (mit Gitterrand), niedrige und hohe Krüge, prismatische Schraubenflaschen. Alle sind sehr sparsam bemalt; auf fast allen jedoch findet sich neben den Wappendarstellungen charakteristisches Beiwerk (so kleine Tulpen, ein grüner Kranz mit Initialen), das ihre Provenienz als Habaner Ware sicherstellt.[1])

Neben diesem für Adelige und vornehme Bürgerfamilien bestimmten Wappengeschirr, begegnet eine Reihe von Erzeugnissen, welche für kleinbürgerliche Besitzer und namentlich auch für Zünfte — mit Handwerkerabzeichen bemalt — gearbeitet wurden, eine Gattung, die bis tief ins XIX. Jahrhundert Pflege und Anwert behalten hat. Als ältestes, zugleich künstlerisch höchststehendes Stück dieser Art sei ein Bäckerkrug, bezeichnet 1658, mit deutscher Aufschrift: »Johannes Rath« (vorstehend

[1]) Ein Teller im böhmischen Landesmuseum, ganz weiß mit Wappen, bezeichnet 1676, mit Aufschrift »Johann Balthasar Catharina Ludmilla Kerlin« dürfte nicht zu dieser Gruppe gehören und venezianischen Ursprunges sein. Die Kerlin sind eine Augsburgische Patrizierfamilie.

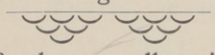
abgebildet, Fig. 31 und 32) angeführt; ein ganz ähnlicher Bäckerkrug mit den gleichen Abzeichen, bezeichnet 1670, wird von Koula, a. a. O., S. 39, beigebracht. Das böhmische Landesmuseum in Prag bewahrt weiter einen Weberzunftkrug, bezeichnet 1691, der etwas roher als die guten Habaner Stücke bemalt ist; in Kranzumrahmung finden sich darauf die Embleme der Weberzunft aufgemalt nebst der Aufschrift »Andras Kadlecz Cehmister Adam Takacz 1691«. Ein Zunftkrug der Töpferzunft von Neustadt an der Waag, bezeichnet 1713, mit tschechischer Aufschrift findet sich im »Narodopisný Sbornik«, Bd. III, S. 70, abgebildet (Führer durch das tschechoslawische ethnographische Museum, S. 64—65), ein Krug mit deutscher Aufschrift »Seilerhandwerk in Prespurg 1718« steht im Preßburger Städtischen Museum usw. Ihre einfachste Ausprägung hat diese Gruppe wohl in den breitrandigen Schüsseln gefunden, die in grünem Kranz an einer Stelle des Randes die Initialen der Besteller und die Jahreszahl (1681, 1689, 1686 etc.) tragen. Es wurde also eine zunächst für adelige Bedürfnisse wahrscheinlich in Oberitalien hergestellte Gefäßgattung hier näher und jedenfalls billiger für deutsche, ungarische und slawische Besteller in Böhmen, Mähren, Nordungarn erzeugt, wobei an der Erzeugung wahrscheinlich schon national verschiedene Töpfer beteiligt gewesen sind.

4. Ungefähr von 1680 ab beginnt eine vierte Gruppe. Es sind Schüsseln und Teller, mit breitem blau dekoriertem Rand[1]), in welchen sich als Motive deutlich unterscheidbare Tulpen, Knospen, Nelken, Maiglöckchenblüten in dichter Kombination teilen, mit eingemischten Tierfiguren, die entweder symmetrisch verteilt oder mit Willkür eingestreut sind, auch sie entweder blau und dabei ziemlich ungelenk ausgeführt, oder in Gelb und Manganviolett gehalten. Es sind hauptsächlich Vögel (gelb oder manganviolett), Hunde, Hirsche, Hasen. Derartige blaue Zierränder (z. B. Traubenranken etc.) weisen auch Winterthurer Schüsseln sowie sogenannte deutsche Schüsseln (A. Essenwein, a. a. O., Tafel 109, 117, 120) auf. Auch in Oberitalien (Lombardei) finden sich Teller und Fußschalen aus Mezzamajolika, in deren Randverzierung gleichfalls Tiere einbezogen sind. Die blaue Farbe dürfte auf Delfter Einfluß zurückzuführen sein. Beispiele dieser Gattungen sind auf Tafel 55, Fig. 7, 10, abgebildet.

In überwiegendem Maße macht sich dann in weiterer Entwicklung der Delfter Einfluß auch bezüglich der Wahl der Motive geltend. Steildachige Häuser, sitzende Männer, die aus Pfeifen rauchen, Schlote, zypressenartige Bäume, unproportioniert nebeneinander gestellt, bilden, in starkem Blau ausgeführt, die stereotype Bemalung (Tafel 55, Fig. 2, 12), welche auch von Emblemen und Aufschriften, zuweilen in grünem Kranz, begleitet sind (Tafel 55, Fig. 11). Eine bestimmte Gruppe, für die das Vorkommen von Herzschüsseln charakteristisch ist, zeigt noch deutlicher Delfter Motive: man findet darauf ganz chinesisierende Berg- und Terrainkonturen, die manchmal an die blauen Wellenbänder der Obermillner Gruppe gemahnen (siehe oben S. 87). Endlich findet sich auch eine Gruppe (Teller, Schüsseln und Krüge), die, ebenfalls zumeist in reinblauer Farbe gehalten, nur selten mit Initialen in grünem Kranz oder mit figuralem farbigem Mittelstück verziert (Tafel 55, Fig. 1), pflanzliche Ornamente (gefiederte Blätter, Sonnenblume, Palmette, Punktkreise) in Strichelmanier in dichter Häufung zeigt, nicht unverwandt gewissen fast gleichzeitigen Gmundener Tellern (Tafel 42, Fig. 4) oder späteren Salzburger Tellern (Tafel 40, Fig. 12), da

[1]) Krüge mit gleichem Dekor um die Leibung sind seltener, finden sich aber doch in den Beständen der Museen (so im Bayrischen Nationalmuseum in München, im Germanischen Museum in Nürnberg, im Städtischen Museum zu Ödenburg).

alle auf Delfter Vorbilder zurückzuführen. Sie sind von 1719 an datiert und scheinen sich ziemlich lange behauptet zu haben, nicht ohne durch neuere Zutaten (wie Baummotive, mit dem Schwamm getupftes Laubwerk, Häuser usw.) mancherlei Modifikationen zu erfahren.

5. Es läßt sich nun an der Hand des Museumsmateriales sehr schön die weitere Herausbildung der slowakischen Majolika aus dem Kreise dieser Habaner Arbeiten mit ihren typischen Dekorationsmotiven verfolgen, wobei nicht nur Verschiedenheiten der Erzeugungsgegenden, sondern solche bis herunter zu den einzelnen Ortschaften und Werkstätten mitgespielt haben dürften. Außerdem reicht fortwährend fremder Einfluß — von deutscher, ungarischer und sogar italienischer Seite — in bezug auf gewisse neu auftretende Motive und Zierleisten, Abschlüsse u. dgl., in diese rege Produktion herein. Zunächst wird die Flächenfüllung mit den hergebrachten typischen Motiven: Tulpen, Knospen, Maiglöckchen usw. in den vier Farben Blau, Manganviolett, Gelb, Grün immer dichter und vollständiger (Tafel 55, Fig 8 und 10; Tafel 57, Fig. 5), in Übereinstimmung mit der allgemeinen Geschmacksrichtung der Volkskunst, besonders auch der Slawen, die in der Häufung der Motive und dichteren Füllung aller Flächen überall sich bewährt. Indem nun diese dichtere Flächenfüllung vielfach andere und neue Anforderungen an den Maler stellt, insofern es sich um ihr kunstgerechtes Verbinden, Abschluß der Dekoration nach oben und unten handelt, treten infolge davon auch neue Ziermotive hinzu, wie z. B. Dreieckfolgen oder  oder (Tafel 56, Fig. 4, 5, 7, Tafel 57, Fig. 1). Außerdem gesellen sich neue figurale Motive zu den hergebrachten; die Sonnenblume, dann Hirschenfiguren, später Hirten mit ihren Schafen, Ackerbauer mit pflügenden Pferden (Tafel 56, Fig. 1, 7, 9, Tafel 58, Fig. 1). Diese Entwicklung ist an datierten Stücken von zirka 1720 bis zum Ende des XIX. Jahrhunderts ununterbrochen zu verfolgen. (Im Museum für österreichische Volkskunde z. B. datierte Stücke von 1719, 1729, 1748, 1797, 1802, 1825, 1856, 1877.) Dabei werden die alten Farben fortbehalten, aber das Gelb und Grün wird immer intensiver und pastoser, während die anderen Farben, namentlich das Blau, sich abschwächen. Immer aber sind die alten typischen Habaner Motive in mehr oder minder deutlicher Erhaltung — oft anders angeordnet, üppiger, gestreckter, auch mißverstanden und verballhornt — neben den neueren Zutaten sofort zu erkennen.

Eine Weiterbildung der habanischen Krüge stellt auch eine nicht allzu häufige, aber sehr geschätzte Klasse von Krügen mit geriefter Leibung und teilweise auch mit gerieftem Halsteil dar, welche von zirka 1750 bis 1820 datieren und durch Einschluß der alten Habaner Motive in Medaillons mit Gitterung und Schachbrettmusterung des übrigen Grundes ein besonderes Aussehen gewinnen (Tafel 58, Fig. 11 und 12).

Ob gewisse seltene Krüge und Teller, mit ganz eigenartiger Dekoration: auf der weißen Zinnglasur flockige formlose Wolken zumeist in hellblauer Farbe, manchmal auch in stärkerem Blau, dazwischen verstreut ganz kleine Figürchen, Häuschen, Kirchen, Vögel, Schmetterlinge in gelber Farbe (Tafel 54, Fig. 8), mit der Habaner Produktion Zusammenhang haben, ist zweifelhaft. J. Dimer, a. a. O., S. 30, verlegt sie, da er solche Exemplare zumeist im Zipser Komitate gefunden haben will, nach Igló, einer der siebzehn deutschen Zipser Städte; ob mit Recht, ist noch völlig fraglich. Vollständig außer Zusammenhang mit der Art der sonstigen slowakischen Arbeiten aus älterer Zeit ist auch der in umstehender Fig. 33 abgebildete

Krug, der in seiner Dekoration so auffällig an die oberitalienischen, aus Pesaro stammenden Krüge mit Groteskenbemalung in Gelb und Blau (vgl. Tafel 68, Fig. 9) erinnert, daß man unbedenklich Nachbildung eines solchen Pesarokruges vermuten muß. Wie dieses Vorbild in die slowakische Werkstätte geriet, ist kaum zu erraten; es deutet aber manches darauf hin, daß die Krügler überall gern fremder Muster habhaft zu werden suchten, um gelegentlich von ihrer Dekoration zu profitieren, woraus ein gewisses Licht auf mehrfach bemerkte fremde Einflüsse auch der ländlichen Majolikaproduktion fällt. (Vgl. oben die wahrscheinlich gemachte Beeinflussung der blauen Krüge mit weißer und gelber Bemalung seitens der Fayencen von Nevers.)

Um 1750 tritt in den slowakischen Arbeiten ein neuer Dekorationstypus auf, der offenbar aus dem Westen stammt. Es finden sich aus dieser Zeit Teller mit feiner Barockmusterung, welche rahmenartig die Tellermitte mit ihren hergebrachten Handwerkeremblemen und Initialen einschließen (Tafel 57, Fig. 7, 8). Davon sind die Randmusterungen zahlreicher späterer Teller deutlich abhängig: zumeist Medaillons oder halbovale Rahmungen, symmetrisch verteilt, mit Ausgitterung der Zwischenpartien (Tafel 57, Fig. 3, 6, 8, 12). Die Tellermitte wird dabei zumeist mit Blütensträußen, Hirschenfiguren, Vögeln usw. bemalt (Tafel 57, Fig. 1—4, 6, 10—12). Ferner fanden gewisse Rokokomusterungen, die Streublümchen (Tafel 58, Fig. 19), das Füllhorn (Tafel 56, Fig. 6) Eingang. Später treten die Burgen- und Kirchendarstellungen auf (Tafel 58, Fig. 9, 14, 15) usw. Es erscheinen die Heiligenfiguren, zumeist in Kartuschen oder von Blumenzweigen umrahmt (Tafel 58, Fig. 2—5, 8). Nur dem ungeübten Auge scheinen alle diese Dekorationsmotive von verwirrendem Reichtum, einer eindringenden Formenanalyse enthüllt sich, wie überall in der Volkskunst, auch hier die stete Wiederholung und Kombination verhältnismäßig weniger Motive und Zierformen.

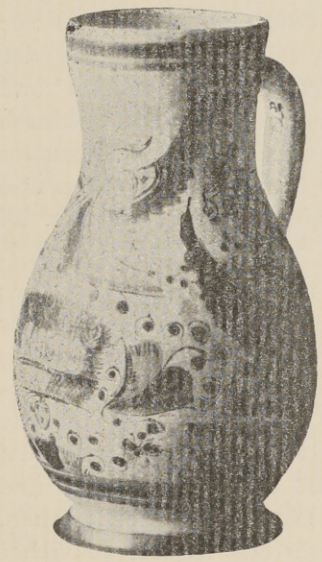


Fig. 33. Slowakischer Krug, mit Groteskenbemalung in Blau und Gelb nach Art der Pesarokrüge, bezeichnet 1717? (Wahrscheinlich fingierte Datierung.)

Ein gänzlich selbständiger und offenbar recht primitiv-altertümlicher Typus slowakischer Schüsseln begegnet uns in jenen schön lüstrierten und charakteristisch bemalten Schüsseln, die vom östlichen Schlesien (unter der polnischen Beskidenbevölkerung) bis nach Nordmähren und Nordungarn allerdings spärlich genug angetroffen werden. Ihre sehr wirkungsvolle Dekoration besteht in blauer, gelber und rotbrauner bis roter Bemalung auf hellem Grunde. Die Motive machen einen primitiven Eindruck: ein großzackiger Stern, Doppelspiralen, das Wirbelkreuz, ganz einfache Tulpen herrschen in kräftigem Auftrag vor (Tafel 62, Fig. 5—7). In ähnlicher Art bemalte Krüge sind nicht bekannt. Nach ihrer Datierung (1748) stammen sie aus der Mitte des XVIII. Jahrhunderts. Wohin diese originelle Produktion zu verweisen ist, erscheint derzeit noch völlig fraglich. Nach dem Grundsatz, daß Tongeschirr meist nicht weit von jenen Orten erzeugt worden sei, wo es am meisten verbreitet angetroffen wird, müßte seine Herstellung jedenfalls der ungarischen Slowakei, und zwar den nördlichsten Gegenden derselben zuzuschreiben sein.

Es bleibt der Zukunft vorbehalten, bezüglich der ganzen bisher betrachteten interessanten Gruppen einschließlich der Habaner Waren im genaueren die Erzeugungsorte festzustellen; so lange nicht archivalische Entdeckungen darauf leiten, wird diese Aufgabe aber immer ungelöst bleiben, denn das erhaltene Material enthält keinerlei nähere Hinweisungen, wie dies bei manchen alpenländischen Erzeugnissen glücklicherweise der Fall war. Mit den auf dem Boden der Krüge aufgemalten Buchstaben oder Buchstabengruppen ist in den seltensten Fällen etwas anzufangen.

Wir wenden uns nun der übrigen nicht slowakischen Majolikaerzeugung Mährens zu. Mangels bestimmterer Nachrichten tun wir abermals am besten, typologisch zu verfahren und zunächst die sicher erkennbaren Gruppen aufzustellen. Da sind zunächst die häufig vorkommenden, von den Slawen »Toufar«-Ware genannten Tellerchen mit flüchtig gemalten Vögeln, Sternen, Hirschen, Häusern, von denen ganze Sätze, jedoch in steter Variation vorkommen. Sie sollen besonders häufig in Hlinsko und Umgebung aufgefunden worden sein.

Wir haben weiters die im nördlichen Mähren, namentlich im Kuhländchen verbreiteten Krüge mit ausgebauchter Wandung, die unter anderem mit Schachbrettmusterung, mit dem Monogramm Jesu in Blattumrahmung, mit dem Bilde des Feldmarschalls Laudon in Trophäenrahmen und der deutschen Aufschrift: »Vivat Laudon« (Tafel 59, Fig. 1, 6, 10) vorherrschend in gelber Farbe bemalt und vermutlich um 1770 zu datieren sind. Auch begegnet die gleiche Form, jedoch mit blumiger Dekoration in Gelb, Grün und Blau, häufig mit einem kurzen Knopfaufsatz an der Henkelbeuge, im deutschen Gebiete Nordmährens, bei Schildberg, Sternberg usw. in bemerkenswerter Verbreitung. Diese in der slowakischen Keramik ungebräuchliche Form treffen wir auch in der Wischauer Produktion (Tafel 59, Fig. 15 und 17) und sie dürfte wohl deutschen Betrieben zuzuschreiben sein. Ebenso ist die im Kuhländchen und sonst in Mähren (auch in Böhmen) häufige Form der Krüge und Becher mit in der Mitte eingezogener Wandung von einfachster Dekoration — einfarbig weiß oder gelb — dann mit Hausnummern bemalt (oder bezeichnet die ohne weiteren Zierat aufgemalte Nummer — 7, 9, 10 — vielleicht die Nummer aus einem Dutzend, und hätten wir es mit Schankbechern zu tun?), wahrscheinlich der deutschen Gruppe zuzuweisen.[1])

In die Majolikaerzeugung von Wischau mit ihren ziemlich gut definierten Erzeugnissen teilen sich deutsche und slawische Betriebe, nach der von K. Schirek, a. a. O., S. 127 ff., mitgeteilten und mit 1713 beginnenden Liste von Hafnernamen (zum Teil speziell als Krügler, Krügelmacher, Weißhafner angeführt) zu urteilen. Das älteste sicher datierte Stück von Wischauer Provenienz hat K. Schirek, a. a. O., S. 134 f. (mit Abbildung), festgestellt, es ist ein schon von Professor J. Koula in seinen Beiträgen zur Geschichte der Töpferei in Böhmen (»Zláta Praha« 1887, S. 356, Fig. 20) publizierter und nach Holitsch verwiesener Schnabelkrug mit der Bezeichnung »Johan Ribař 1751« (in den Töpferlisten von Wischau 1760 angeführt), der uns einen ausreichenden Begriff von dem Charakter der Wischauer Arbeiten aus der Zeit von 1751—1760 gibt. Er hat in seinen ornamentalen Details, namentlich der Basisverzierung entschiedene Verwandtschaft mit dem gleich zu erwähnenden Wischauer Monatskrug. Ferner führt K. Schirek, a. a. O., S. 145, noch eine Anzahl bemerkenswerter Krüge von ziemlich sicherer Wischauer Provenienz an, darunter

[1]) Es handelt sich wahrscheinlich um das mißverständlich sogenannte brüderische, d. i. briegerische Geschirr (von Brieg, Schlesien), das in Mährisch-Trübau nacherzeugt wurde. Vgl. K. Schirek, Mitteilungen des Mährischen Gewerbe-Museums 1900, S. 112.

einen Krug der Drechslerzunft 1787. Die Malerei stellt die Madonna mit dem Kinde in den Wolken auf dem Halbmond dar; ausgeführt in Blau und Manganviolett, erscheint sie von naturalistischem Blumenornament in Grün, Gelb und Manganviolett eingefaßt; die weiters angeführten Krüge von 1787, 1823, 1838, 1848 tragen tschechische Aufschriften und figurale Darstellungen. Wir haben dann ferner von hier eine sehr hübsch und zierlich, vorwiegend in Rot bemalte Gruppe von Krügen, Tellern und Schüsseln aus dem Ende des XVIII. und dem Anfang des XIX. Jahrhunderts zu nennen, vorwiegend mit Rosenmalerei dekoriert, dazwischen Bilder der heiligen Jungfrau, das Monogramm Jesu, auch Handwerkerembleme (Tafel 59, Fig. 11, 14—18). Damit sind wohl die häufigen Teller und Schüsselchen, ebenfalls mit Rosenmalerei dekoriert, aber mit charakteristischem, rosafarbig marmoriertem Bande, wie auf dem Kruge Tafel 59, Fig. 16, am Rande verziert, verwandt. Sicher ist indessen diese Zuweisung nicht. Eine gewisse Verwandtschaft mit den gleichzeitigen Erzeugnissen von Stampfen, Holitsch und Mährisch-Weißkirchen, die auf gemeinsame Quellen, namentlich die Straßburger Fayencen mit ihrer Röschenmalerei zurückleitet, springt in die Augen. Ein ganz exzeptionelles Stück, das aber doch einige Seitenstücke im Troppauer Museum besitzt, ist unser Monatskrug, abgebildet auf Tafel 38, Fig. 4, der mit seinen feinen, figurenreichen, an Miniaturmalerei gemahnenden drei Monatsdarstellungen (»Feberari«, »Martz«, »August«) vermutlich nach kolorierten Kupferstichen auf eine außerordentlich geübte Hand und eine deutsche Werkstätte weist, die in Wischau gestanden haben dürfte. Eine größere Gewißheit für die Wischauer Provenienz besteht bei den mit blauer Farbe bemalten Schüsseln, Tellern und Krügen (Tafel 59, Fig. 8, 11, 13), auf welchen Heiligendarstellungen mit sonstiger dichter Flächenfüllung die Regel sind. Krüge mit blauen Rosen, am Rande gelb bemalt, werden bis auf den heutigen Tag in Wischau erzeugt. Derselben Herkunft scheinen auch die blau bemalten Weihbrunnen wie Tafel 59, Fig. 4 und 9, vielleicht auch die Vase, mit blauer Rosenmalerei und gelbem Rand, Fig. 7, zu sein. Neueren Datums sind Wischauer Krüge mit starker Bemalung in tiefem Manganviolett, Blau und Gelb (auch Ockergelb); die Darstellungen, zumeist Heiligenfiguren, Kruzifixus usw. sind derb aufgetragen, aber recht wirkungsvoll. Auch Krüge und Schüsseln mit lachsfarbigem Grunde, auf welchem Blumenbuketts und Zweige in Gelb und Grün aufgemalt erscheinen, gelten als Wischauer Erzeugnisse. Sehr ähnliches Geschirr ist indessen auch in Oberösterreich, namentlich im Mühlviertel verbreitet und soll nach der Überlieferung (vgl. auch Walcher, »Kunst und Kunsthandwerk« XI, S. 589) von dort stammen. Wischau hat infolge seiner Massenproduktion — am Ausgange des XVIII. Jahrhunderts arbeiteten sechs Töpfermeister mit einer Jahreserzeugung von 22.600 Stück, zu Anfang des XIX. Jahrhunderts aber 23 Arbeiter mit 98.000 Stück jährlicher Produktion[1]) — da es sich wohl durchwegs um Marktware und nur seltener um Bestellware handelte, späterhin in volkskünstlerischer Hinsicht nur unbedeutende und minderwertige Arbeiten geliefert. Zu Ende des XIX. Jahrhunderts bestanden in Wischau nur mehr drei Töpfereien, welche sich mit der Erzeugung von in Blau, Gelb und Grün bemalten Krügen, Tellern und Schüsseln befaßten; die Rotmalerei wird wegen der höheren Kosten in Wischau überhaupt nicht mehr geübt. Auch wird das Weißgeschirr gegenwärtig in einer der Wischauer Werkstätten statt freihändig, wie früher, hauptsächlich mittels Patronen blau bemalt. Damit ist auch hier der Niedergang einer ehemals hochstehenden Volkskunst besiegelt.

[1]) K. Schirek, a. a. O., S. 127.

Neben den schon genannten Orten und Wischau sind uns in Mähren eine ganze Reihe weiterer Orte, wo Krügelmacher ihr Handwerk betrieben, aus dem XVIII. Jahrhundert urkundlich bezeugt, so Neudorf, Teltsch, Zlabings, Eibenschitz, Butschowitz, Boskowitz[1]), die untereinander und mit den mährischen Majolikafabriken, wie Holitsch, Weißkirchen in Beziehung standen. Aber wir wissen absolut nicht, wie ihre Erzeugnisse ausgesehen haben mögen. Auch Iglau wird in dieser Reihe genannt (K. Schirek, a. a. O., S. 135), wiewohl der Vorstand des Iglauer Museums-Vereines, Herr Johann Haupt, in seinem Antwortschreiben auf eine diesbezüglich an ihn gerichtete Anfrage sich dahin ausspricht, daß in Iglau niemals Majolika erzeugt worden sei. In Znaim bestand eine Tonindustrie nach Aussage der Artikel der dortigen Töpfer mindestens seit 1579, sicher aber schon früher; indessen fehlt es uns vollständig an Belegstücken der dortigen Erzeugung aus älterer Zeit. Die erste Erwähnung eines Krüglers in den Hafnerakten — früher ist immer bloß von

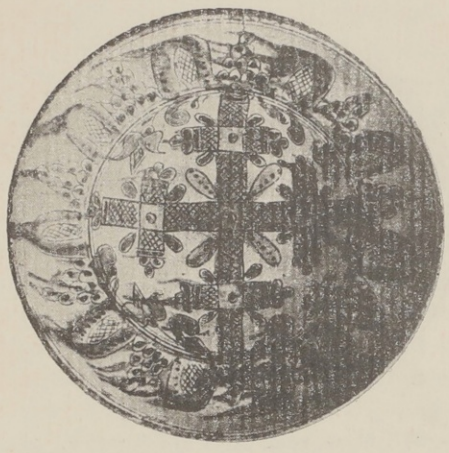


Fig. 34. Majolikaschüssel aus Kossów.

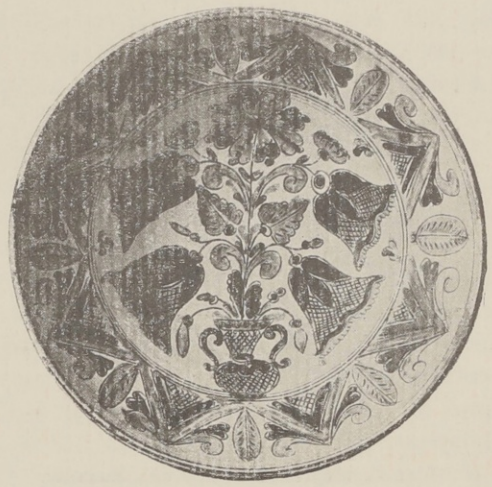


Fig. 35. Majolikaschüssel aus Kossów.

Hafnern die Rede — datiert aus dem Jahre 1767, jedoch ist ausdrücklich erwähnt, daß seine Ware »nicht weiße bunte« gewesen sei. Aus den von Schirek mitgeteilten Znaimer Töpfernamen läßt sich für das XVII. und XVIII. Jahrhundert ein ziemlich starker Zuzug von fremden Meistern feststellen,[2]) und zwar aus Nieder- und Oberösterreich, der Steiermark, Bayern, der Pfalz, der Schweiz, Ungarn, was gewiß auch auf die Art der Erzeugnisse mehrfach Einwirkungen gehabt hat. Abgesehen von den Znaimer Kacheln, auf welche später eingegangen werden wird, wissen wir von älteren Znaimer Arbeiten so gut wie nichts. Als ein Kuriosum, das seinerzeit nicht wenig Aufsehen erregte, sei hier der Riesentopf, »ein Riesenwerk der Töpferkunst in Österreich«[3]) genannt, den Meister Ignaz Carlier, der in Znaim das Handwerk erlernt, später in Traiskirchen bei Baden in dreimonatlicher Arbeit zur Ausführung

[1]) K. Schirek, Geschichte der k. k. Majolikafabrik in Holitsch, S. 117, 100, 105.

[2]) Derselbe, Zur Geschichte der Znaimer Tonindustrie. Mitteilungen des Mährischen Gewerbe-Museums XVII, S. 108.

[3]) »Allgemeine Theater-Zeitung und Originalblatt für Kunst, Literatur, Musik und geselliges Leben«, Jahrgang 1835, Nr. 195, vom 30. September, mit Abbildung dieses Stückes.

brachte. »Als Vater für seine Angehörigen fühlend und sinnend, kam er, da er schon seit vielen Jahren die Idee hatte, ein in der Töpferei ungewöhnliches, ausgezeichnetes Stück zu liefern, auf den ebenso seltenen als für ihn glücklichen Gedanken, einen Topf von ungewöhnlicher Größe und besonderer Arbeit herzustellen. Carlier arbeitete an diesem Riesenwerk (7 Schuh 6 Zoll hoch, sein mittlerer Durchmesser und jener des Randes 6 Schuh 4 Zoll, er faßt über 100 Eimer) drei Monate.« Der Topf ist nicht nur in bezug auf seine Ausdehnung bemerkenswert, sondern auch die sämtlichen Verzierungen sind rein und schön. Der Rand ist oben mit sogenannten Ochsenaugen, in der Mitte mit Rosetten verziert, ober und unter den Rosetten sind aufstehende Verzierungen und unter dem Rande Herzen angebracht. Die Henkel sind bandförmig gewunden. Die Vorderseite ziert der kaiserliche Adler mit der Krone, die Rückseite Adam und Eva mit der verführerischen Schlange (als Gewerbezeichen der Töpfer), von einem äußerst zart gearbeiteten Kranze von Rosen und Blättern eingefangen. Der obere Reif des Topfes enthält die Worte: »Verfertiget

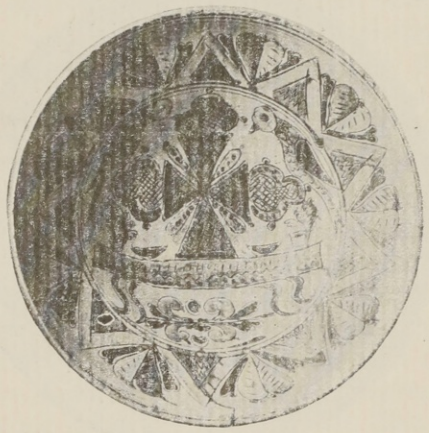


Fig. 36. Majolikaschüssel aus Kossów.

Fig. 37. Majolikaschüssel aus Kossów.

von Ignaz Carlier, Töpfermeister in Traiskirchen 1835, im ersten Jahre der glorreichen Regierung Sr. Majestät Ferdinand I.« und am unteren Reif ist zu lesen: »Wer nicht Muth besitzt nach Höherem zu streben, verdienet auch fürwahr als Meister nicht zu leben!« Das Kolorit ist granitmäßig und die Verzierung weiß und schwarz. Späterhin haben zwei Znaimer Meister Alois Klammerth und Franz Slowak die Znaimer Tonwarenindustrie bekanntlich auf ein bedeutendes Niveau gehoben, nicht ohne volkskünstlerische Reminiszenzen aus der älteren Zeit der Znaimer Arbeiten.

Neben diesen mehr volkstümlichen Betrieben der Weißgeschirrmacher und Krügler Mährens sind hierzulande gegen Ende des XVIII. Jahrhunderts auch mehrere Fayencefabriken gegründet worden: so die Fürstlich Dietrichsteinsche Fayencefabrik in Mährisch-Weißkirchen, die von 1783 bis 1805 bestand und deren Erzeugnisse gewisse Ähnlichkeiten mit den Holitscher Waren aufweisen, wie sich die Fabrik überhaupt mit ihren Modellen an verschiedene andere Fabriken und Vorbilder anlehnte[1]) (siehe a. a. O., S. 117: auf Wiener Art, Proszkauer Art, Glinitzer Art usw.).

[1]) Dr. Edm. Braun führt in den Mitteilungen aus dem Mährischen Gewerbe-Museum XVII, S. 142, im Anschluß an K. Schireks Mitteilungen einen Teller »auf Holzart gemahlen« und »mit rothen Landschaften« an, das Werk des Malers H. Chabella von Mährisch-Weißkirchen, der auf

Die gewöhnliche Marke der Fabrik war D. W. oder auch bloß W., wobei sich das vorgesetzte D. auf Dietrichstein bezog. Die Erzeugnisse von Teinitz, Frein, Bistritz a. H. seien hier der Vollständigkeit halber nur genannt; sie haben nur mehr ganz losen Zusammenhang mit volkskünstlerischer Produktion.

In dem primitiven, aber kunst- und kulturgeschichtlich überaus interessanten Milieu der ländlichen galizischen Töpfereikünste, deren altertümliche Produktion auf dem Gebiete der gewöhnlichen Hafnerei wir schon oben auf S. 82 ff. betrachtet haben, begegnen wir — fast darf man sagen zu unserer Überraschung — auch bäuerlichen Majolikabetrieben. Sie stellen die östlichsten, spätesten Ausläufer dieser schönen Kunstübung dar und finden sich namentlich im östlichen Teile Galiziens und vereinzelt auch in der Bukowina in lokaler Blüte, wobei wir natürlich von den älteren polnischen Fayencefabriken und den mit den Fachschulen in Verbindung stehenden neueren Erzeugungen absehen. Wann und wie die Kunst der Majolikaerzeugung in die bäuerlichen ruthenischen Töpferdörfer übertragen worden ist, bedarf noch völlig der Aufklärung. Die Technik weist auf türkischen Ursprung. Tatsache ist, daß wir in Kossów, Kut, Sokal und Pistýnia nachweislich seit dem Anfang des XIX. Jahrhunderts ländliche Majolikabetriebe finden. Ergiebige Lager guter Töpfererden und weißen Kieselsandes finden sich in der Umgebung überall vor. Die alte orientalische, über Italien nordwärts gedrungene Übung, die Farben der Malerei durch Einschnitte an den Konturen auseinander zu halten, steht hier durchwegs in Anwendung. Die gebräuchlichen Farben sind Grün, Gelb, Braun und, allerdings spärlicher, auch Blau. In der Publikation des Städtischen Gewerbe-Museums zu Lemberg: »Ornamente der Hausindustrie: Tongefäße ruthenischer Bauern (Kossów)« 1882, findet sich eine genaue Schilderung des Verfahrens der Kossówer Majolikaerzeugung, welche hier auszugsweise wiedergegeben sei: »Die Zeichnung wird stets auf ungebrannten, aber lufttrockenen, mit weißem Pfeifenton (Engobe) überzogenen Geschirren aufgetragen, und zwar derart, daß die Kontur des Ornamentes mit einem scharfen Werkzeug (Griffel) eingraviert erscheint. Hernach wird mit einem Pinsel vorerst die braune Farbe (Scharffeuer-Farbe) aufgetragen. Nach Austrocknung des so weit zubereiteten Geschirres wird dasselbe im ersten Feuer gebrannt. Nach dem Brennen wird die grüne und gelbe Farbe (Muffelfarben) aufgetragen, das Gefäß mit der Glasurmasse überstäubt und nunmehr zum zweiten Male gebrannt. Zum Mahlen der Farben und Glasurbestandteile bedient man sich gewöhnlicher Handmühlen. Das Brennen des Geschirres wird in den primitivsten liegenden Töpferöfen vorgenommen, welche aus Ziegeln, öfters aus Flußsteinen aufgemauert und mit Lehm verputzt werden.« Dies Verfahren hat bemerkenswerte Ähnlichkeit mit demjenigen, das zur Erzeugung der türkischen Halbfayencen angewendet wird. Es ist wohl möglich, daß hier türkische Beeinflussung vorliegt, wie ja eine solche mehrfach für Kunstübungen Ostgaliziens und der Bukowina in Anspruch genommen wird. (Die Hausindustrie Österreichs. Herausgegeben von Wilhelm Exner, Abschnitt Galizien, S. 111, 113, bearbeitet von Wladimir Graf Dzieduszycki.)

Unter den Kossówer Tonwaren nehmen durch ihren Ruf die Arbeiten des Töpfers Alexander Bachmiński (geboren zu Kossów 1820, gestorben 1882) die erste Stelle ein. Er hat seine Kunst von seinem Vater Peter übernommen, der dem begabten Sohn 1851 die Werkstätte überließ. Außer Bachmiński wird Peter Bazanowski,

analoge Arbeiten von Niederwiller zurückgeht, als eines der »zahlreichen Beispiele von Nachahmung einzelner Fayencen in den verschiedensten oft räumlich weit getrennten Werkstätten, die zum Teil auch mit dem rastlosen Wandern der Maler und Modelleure zusammenhängen«.

ebenfalls in Kossów, als hervorragender Meister genannt, doch sollen seine Zeichnungen mehr steif, seine Farben matter, seine Glasur weniger durchsichtig sein als bei den Bachmiński-Arbeiten. Von Kossówer Erzeugnissen bilden wir nebenstehend einige sehr charakteristische Stücke ab. Sie zeigen in ihrer Ornamentik manche auch der westlichen Majolikadekoration angehörige Elemente, wie das Schuppenmuster (Fig. 34), die Tulpenranke, die Dreieckreihe in der Randbordüre der Teller (Fig. 35 und 36, vgl. das verwandte Motiv auf slowakischen Tellern, Tafel 57, Fig. 4), die paarigen Vögel (Fig. 36), die Vase mit Tulpenbukett (Fig. 35), die Hirschenfigur mit Kraut im Maule. Andere Motive gehören dagegen dieser Produktion ausschließlich an, wie das Malteser Kreuz (Fig. 38) oder das vierfache Kreuz auf Schüssel (Fig. 34), der Ostertisch mit Kreuz, Schüsseln und Blumentöpfen (Fig. 36), die heraldischen paarigen Löwen zu Seiten eines Blütenstieles (Fig. 37). Mancherlei Ähnlichkeiten weisen auch nach der Seite der türkischen Halbfayencen, namentlich bei den Schüsseln. (Vgl. die Abbildung in Falke, Majolika, S. 39, 51.)

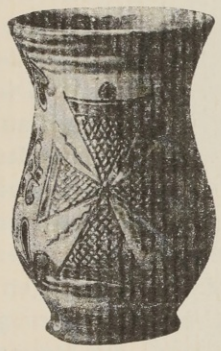


Fig. 38. Majolikakrug aus Kossów.

Fig. 39. Majolikakrug aus Kossów.

Prof. Vladimir Szuchiewicz bespricht in seinem ausgezeichneten und inhaltreichen Werke »Huzulščizna«, Bd. I, S. 315—322, diese Erzeugnisse und bildet in Fig. 188—192 eine Reihe typischer Arbeiten ab, unter welchen die Teller und Schüsseln, Krugflaschen, die Kirchenleuchter, Kreuze, Kacheln volkskünstlerisch in erster Reihe stehen. Die Huzulen selbst sind an dieser Hervorbringung nicht beteiligt. Unstreitig besteht ein stilistischer und technischer Zusammenhang mit den Ungvarer Engoben (das Komitat Ungvar im Nordosten Ungarns ist stark mit Ruthenen bevölkert), auf welchen schon J. Dimer in seiner mehrfach zitierten Arbeit, a. a. O., S. 47 aufmerksam gemacht hat. Auch mit den in den ungarischen Kolonien der Bukowina erzeugten bemalten Weißgeschirren, Tellern, Schüsseln, Plutzern (Tafel 63, Fig. 9, Tafel 64, Fig. 1—5, 8—12) ist die Verwandtschaft in Technik, Farbenwahl und Ornamentik offensichtlich. Die Ornamentik derselben ist vielfach mit derjenigen der Kossówer Majoliken verwandt, man vergleiche z. B. die Schüssel von Tafel 63, Fig. 9. Andere figurale Motive, die hier Verwendung finden, wie die Hahnenfigur, die mit tierischen Köpfen ausgestatteten Menschenfiguren (Tafel 64, Fig. 2 und 4) finden ihr Analogon auf alten Kacheln von Kossów, welche weiter unten abgebildet sind und von denen in dem Abschnitt über die Kachelkunst noch die Rede sein wird. Auch die sehr verwandten Arbeiten von Peter Koszak in Pistynia (Vorder- und Rückseite eines Tellers, abgebildet auf Tafel 64, Fig. 6 und 7) wären heranzuziehen. Jedenfalls liegt in dieser gesamten Produktion eine überaus originelle und durch ihre primitive Auffassung der Zeichnung, wie durch kräftige Farbenwirkung ausgezeichnete Volkskunstübung vor, deren günstiger Eindruck durch die mit grüner Blattdekoration auf schönem weißgelbem Grunde gezierten Krüge von Sokal (Tafel 64, Fig. 12—16) nur noch gesteigert wird. Hier hat der 1880 verstorbene Basil Szostopalski (recte Szostopalec) gewirkt und seinen Arbeiten den größten Ruf verschafft.

Der Preis dieser Arbeiten ist noch in der Gegenwart ein so unerhört niedriger, daß die ganze Primitivität dieser Betriebe mit ihrer mehr als bescheidenen Lebenshaltung dazu gehört, um dabei das Auskommen zu finden. Hier ist noch lebendige, im alten Saft stehende Volkskunst, die auch vielleicht sogar Zukunft vor sich hat.

Es erübrigt noch, von den im italienischen Süden des Reiches verbreiteten Majoliken zu sprechen, die allerdings zum größten Teile nicht im Lande selbst hergestellt, sondern aus Oberitalien importiert wurden und noch immer werden. Es kommt hier zunächst Welsch-Südtirol einerseits, Krain, Küstenland und Istrien anderseits in Betracht. Die allgemein italienischen Formen der Geschirre begegnen wohl hier wie dort, aber des näheren sind sie auf beiden Gebieten doch charakteristisch verschieden. Was zunächst Südtirol und speziell Welschtirol betrifft, so herrscht die blaue Dekoration vor. Wir finden Weinkrüge mit gekniffener Schnauze, auf der vorderen Leibung mit aufgemalten blauen Vögeln. oder mit Bukett aus gefiederten Blättern, auch kleinen Rosen (Tafel 66, Fig. 8, 11) in Blau verziert; ein vereinzeltes Exemplar trägt den Doppeladler in Manganviolett neben blauen Wellenlinien aufgemalt, wobei man nicht etwa an eine Verwechslung mit den später zu besprechenden, hauptsächlich in Krain beliebten und verbreiteten Doppeladlerkrügen aus Pesaro denken mag. Ferner Godenschalen, mit blauen Blumen und Palmetten bemalt, ähnlich den alpenländischen geformt; wir wissen jedoch, daß diese Form ursprünglich von Italien stammt, wo sie als scude delle donne seit dem XVI. Jahrhundert beliebt waren. Dazu stimmen Teller, mit blauer Landschaft im Spiegel, am Rande mit Palmettenmusterung verziert usw. (Tafel 66, Fig. 4). Es dürfte diese ganze Gruppe nach Struz im Nonsberg zu verweisen sein, wo überaus fruchtbare Werkstätten, die auch blau dekorierte Majolikakacheln erzeugten, bestanden haben. Daneben begegnet eine weiße Gruppe, ohne jede Bemalung, vertreten durch Weinkrüge, Plutzer, Milchschalen mit Fußdeckel u. a. m. (Tafel 68, Fig. 13). Eine weitere Gruppe ist durch spärliche grüne und tiefgelbe Bemalung auf vorherrschend weißlichgelbem Grunde charakterisiert, wovon die prächtige Rückplatte eines Weihbrunnens mit der Figur der Himmelfahrt Jesu Zeugnis ablegt. Es ist derzeit noch unmöglich, die Erzeugungsorte dieser Gruppen festzulegen; es ist auch gar nicht ausgemacht, ob sie z. B. vielleicht inländischer (Sfruz), wie wahrscheinlich der Engelskopf Tafel 66, Fig. 13, oder alle ausländischer Herstellung (wie z. B. Tafel 66, Fig. 7: Teller von Candiana; Fig. 10: Albarello) entstammen. Jedenfalls unterscheiden sie sich von den alpenländischen Erzeugnissen auf den ersten Blick, wie sie untereinander eine gewisse Geschmacksverwandtschaft verraten.

Die zweite italienische Fayencegruppe, wie sie in Krain, dem Küstenlande, Istrien und sporadisch auch in Dalmatien begegnet, ist durchaus sicherer italienischer Import. Bei der Massenhaftigkeit dieser unter der Krainer und der küstenländischen Bevölkerung, Italienern wie Slawen, gleich beliebten keramischen Erzeugnisse, in welcher zahlreiche Gruppen, respektive Typen unterschieden werden können, ist es von vornherein schwer anzunehmen, daß sie Import aus lediglich einer oder doch wenigen oberitalienischen Werkstätten seien. Es drängt vielmehr alles zu dem Schlusse, daß sich in diesem mannigfaltigen fremden Geschirr die ländliche Erzeugung zahlreicher oberitalienischer Betriebe verberge, von denen uns vorerst nur einige wenige sicher und näher bekannt sind. Eine solche historisch festgestellte Erzeugungsstätte sind die in Pesaro bei Ancona von den aus Lodi stammenden Töpfern Antonio Casali und Filippo Antonio Callegari 1763 begründeten sehr fruchtbaren Werkstätten. Ihre Erzeugnisse tragen gewöhnlich die Signatur: C. C. P. (Casali, Callegari, Pesaro) oder bloß: C. C., auch vollständiger: F. A. C. P. (Filippo Antonio Callegari, Pesaro). Es

begegnen aber auch andere Signaturen, wie: B. M., F. F., P. P., P. L., die vielleicht die Initialen der Maler sind, von denen der bekannteste Pietro Lei (P. L.) gewesen ist (vgl. O. v. Falke, Majolika, S. 168). Am bekanntesten sind davon die sogenannten »Krainer« Weinkrüge, die vielgefeierten und besungenen »Majolike« der Krainer Weingegenden, die in den slowenischen Volksliedern häufig genannt werden, von italienischer Form mit der eingekniffenen Schnauze, dem doppelgeschwänzten Schlangenhenkel, mit dem Doppeladler in Manganviolett auf der Leibung und daneben mit Grotesken in Blau und Gelb bemalt (Tafel 68, Fig. 15). Im Rudolfinum zu Laibach werden auch solche Krüge mit slowenischen und serbischen Inschriften (in cyrillischer Schrift) für Zadar (Zara), ersterer mit der slowenischen Inschrift: »na zdravie Lublansche Gospode« (Heil den Herren in Laibach), aufbewahrt, woraus zu ersehen ist, daß die Werkstätte zu Pesaro auch wohl auf direkte Bestellung von Krainer und anderer südslawischer Seite Erzeugnisse geliefert hat.

Fig. 40. Krainer Majolikakrug. (Nachahmung eines Pesarokruges mit Doppeladler.)

Neben dem Doppeladler, der für die Krainer Krüge typisch ist, begegnen gegen Ende des XVIII. Jahrhunderts auch andere Motive: die reine Groteskenbemalung (Tafel 68, Fig. 9), Vögel (Tafel 68, Fig. 5), Herz Jesu (Tafel 68, Fig. 7), Burgen (Fig. 10, 12) usw. Vereinzelt werden solche Krüge auch ganz in blauer Farbe bemalt (Tafel 68, Fig. 6). Eine besondere Spezialität von Pesaro waren die auch von Falke erwähnten, zum Export für die griechischen Inseln bestimmten Krüge mit Rosendekor und aufgemalten neugriechischen Trinkliedern. Ein solches Exemplar — ohne neugriechischen Text — finden wir auf Tafel 68, Fig. 14 abgebildet; sie werden auch in Istrien gefunden. Schüsseln und Teller von Pesaro kommen weitaus seltener vor als die Krüge; sie sind stets leicht an der analogen Groteskenmalerei zu kennen (Tafel 67, Fig. 4, 6). O. v. Falke weist auch die in Istrien nicht selten zu findenden Lorettoschalen mit dem Bilde der Madonna von Loretto im Fonde und der Umschrift: »Con polvere di Santa Casa«, d. h. mit eingemengtem Staub vom Hause der Jungfrau Maria im Dom zu Loretto nach denselben Erzeugungsort (vgl. über diese Schüsselchen: Giuseppe Bellucci, Il feticismo primitivo in Italia, S. 135 f.).

Es ist interessant, festzustellen, daß man auch in Krain von einheimischen Töpfern den Versuch gemacht hat, die Doppeladlerkrüge selbst herzustellen. Man hat sich dabei ziemlich getreu an die Vorbilder gehalten, der innenseitige blaue Randstreifen, der Schlangenhenkel finden ihre allerdings unbeholfene Nachbildung; am wenigsten gelungen ist aber die Malerei, namentlich des Doppeladlers, die im Brennen gänzlich zerflossen ist und nur mehr als mehr oder minder formlose Fleckung erscheint (siehe vorstehende Abbildung (Fig. 40) eines solchen Versuches, der jedoch nicht ohne koloristischen Reiz erscheint). Eine weitere Gruppe von Weinkrügen, die zum größten Teil gedrückte breite Formen aufweisen und mit Aufschriften, wie: »Bevi cara«, »Bevi Ema«, »Bevi e paga« (Tafel 68, Fig. 1—4) versehen sind, während rückseitig Vertikalgirlanden in Blau zwischen gelben Trennungsstrichen in ganz typischer Weise aufgemalt erscheinen, stammt wahrscheinlich aus dem Venezianischen, woselbst in Bordenone und anderen Orten derartige Erzeugnisse noch jetzt

hergestellt werden. Varianten der Bemalung gibt es dabei mehrfach (vgl. Tafel 68, Fig. 1—2).

Auf Tafel 67 sind Fig. 1—3, 4, 7—12 Teller und Schüsseln abgebildet, die sämtlich im Küstenlande und Istrien aufgesammelt wurden, wo sie sich in den Küchen auf den Tellerborden der Herdmäntel als Stolz der Hausfrauen aufgestellt finden. So viele Abbildungen, so viele Typen und vielleicht auch ebenso viele Erzeugungsorte, die wohl sämtlich in der Friaul und Oberitalien, speziell im Venezianischen, liegen, aber im genaueren noch völlig unaufgeklärt sind. Es muß aber daran erinnert werden, daß hier nur eine sehr beschränkte Auswahl aus dem gesammelten Material des Museums für österreichische Volkskunde gegeben werden konnte, und daß die vorhandenen und zumeist mehrfach belegten Typen weitaus zahlreicher sind.

Es muß einem künftigen Studium in den oberitalienischen Museen und Archiven vorbehalten bleiben, über diese entschieden den Charakter der Volkskunst an sich tragenden bäuerlichen Erzeugnisse Aufklärung zu schaffen und ihre Herstellungsorte zu eruieren; desgleichen auch über die mehr fabriksmäßig erzeugten, aber unter der armen italienischen Küstenbevölkerung in Istrien sehr beliebten und verbreiteten Teller mit in bunten Farben aufgemalten Kostümbildern (Tafel 66, Fig. 2, 3, 12) die näheren Nachweisungen beizubringen.

3. Die Kachelkunst.

Wie schon im Eingange des keramischen Abschnittes bemerkt wurde, ist die Ofenkachel eines der häufigsten und volkskünstlerisch bedeutungsvollsten Erzeugnisse des Hafnergewerbes, soweit Ofenbeheizung der Wohnhäuser bestand. Der Kachelofen ist eine Schöpfung des allmählich aufblühenden Töpferhandwerks und wohl im XIV. Jahrhundert auf oberdeutschem Boden ausgebildet worden. Das erste sichtbare Zeugnis für einen Kachelofen ist ein ehemals bestandenes Freskobild auf einem Hause in Konstanz aus der Zeit um 1300. Ohne uns auf die von A. Dachler, Die Ausbildung der Beheizung bis ins Mittelalter (»Berichte und Mitteilungen des Altertumsvereines zu Wien«, Bd. XL, 1907, S. 154 ff.) und A. v. Walcher, »Kunst und Kunsthandwerk« XII, S. 310 ff. geschilderte Entstehungsgeschichte des Kachelofens näher einlassen zu wollen, sei nur festgestellt, daß der mit Topfkacheln aufgemauerte Ofen des alpinen Bauernhauses keinerlei volkskünstlerische Ausgestaltung erhalten hat, und daß der mit Tafelkacheln umkleidete Ofen, soweit er plastischen Schmuck erfahren hat, erst in sehr später Zeit aus dem bürgerlichen (städtischen) Hause auch in das wohlhabende und bessere Bauernhaus übergegangen ist. Die Tschechoslawen haben, wie ihre Wohnanlage und die Bauernhausform nach deutscher, speziell fränkischer Art eingerichtet worden ist[1]), auch den Kachelofen vom deutschen Hafnergewerbe übernommen, wobei schon frühzeitig charakteristische Umbildungen besonders nach der dekorativen Seite hin auftreten. Der karpathenländische Herdofen, der in dem Rauchkappenaufsatz unter den Huzulen und Rumänen Kachelverkleidung besitzt, ist, wie R. F. Kaindl gezeigt hat (»Globus«, Bd. XCVII, Nr. 7 und 8, S. 127 ff.), ebenfalls auf den Einfluß der deutschen Kolonisten Galiziens und der Bukowina zurückzuführen und weist so auch nach seiner dekorativen Seite, wie wir sehen werden, nach dieser Richtung. Im Süden der Monarchie, wo das Rauchhaus und die Kaminheizung herrschen, fehlt natürlich der Ofen und damit die Kachelkunst gänzlich. Es

[1]) A. Dachler: Das Bauernhaus in Österreich-Ungarn, S. 72.

bleiben somit drei Gruppen: die alpenländischen, die sudetenländischen und die karpathenländischen Kacheln zu behandeln, deren volkskünstlerischer Charakter, dem Kulturgefälle entsprechend, ganz in Übereinstimmung mit den übrigen Erzeugnissen der Töpferkunst auf jenen Gebieten sich zueinander verhält.

Die alpenländische Gruppe (Tafel 52 und 53) beginnt, wie hauptsächlich A. v. Walcher in verschiedenen Arbeiten, zuletzt meisterhaft zusammenfassend in seiner Besprechung der Kachelsammlung A. Figdor (»Kunst und Kunsthandwerk« XII, S. 310—362) gezeigt hat, im XIV. Jahrhundert mit kleinen, unglasierten und graphitierten Tafelkacheln, welche bereits an die Fliesenkeramik angelehnten Reliefschmuck aufweisen; die Topfkacheln, welche, technisch älter, bei der ersten Entstehung des Ofens auf deutschem Boden beteiligt gewesen sind, erhalten ihre spätere, zum Teil sehr interessante Ausschmückung lediglich durch ihre Vermischung mit der Tafelkachel (a. a. O., S. 313). In den älteren Epochen der Kachelkunst, in welchen gerade ihre künstlerisch höchststehenden Leistungen auftreten, die herrlichen Schöpfungen der Gotik und der Renaissance mit ihrer plastischen Kraft und Farbenfreude[1]), wo auch der Geistesinhalt, welchen der Kachelschmuck widerspiegelt, sich am breitesten und sinnvollsten entfaltet, läßt sich von einer speziellen volkskünstlerischen Entwicklung gar nicht besonders reden: höherer Kunstbetrieb und Volkskunst fallen da noch vollständig zusammen. Erst allmählich, und eigentlich immer nur recht sporadisch, kann man in den Alpenländern im engeren Sinne volkstümliche Züge in der Kachelkunst nachweisen. So sind das anachronistisch lange Fortleben der unglasierten oder graphitierten kleinen Tafelkacheln bei Zumischung neuer Motive in deren altertümliche Darstellungen (Tafel 52, Fig. 5), das Auftreten und die Vorherrschaft der populär-religiösen Motive (Maria mit dem schwertdurchbohrten Herzen, Maria mit dem Leichnam Jesu auf dem Schoße, die Häupter Jesu und der Gottesmutter usw.), ferner technische Unvollkommenheiten, wie dicke, undurchscheinende oder ungleichmäßige, dann auch gefleckte oder streifige Glasuren, ferner die stillose Durcheinanderbringung verschiedenzeitlicher und ursprünglich nicht in Beziehung aufeinander komponierter Formen, willkürliche Abteilung (Halbierung) der Model u. dgl. m. solche charakteristische volkstümliche Züge der ländlichen Ofenkeramik. Auch das Anbringen von Sprüchen sinnvollen oder scherzhaft-derben Inhaltes zur Verdeutlichung des dargestellten Bilderschmuckes der Kacheln gehört zu ihrem volkstümlichen Charakter; die beiden von Josef Wichner in der »Zeitschrift für österreichische Volkskunde« II, S. 33 ff. beschriebenen Kachelöfen im Hause Nr. 64 der Hauptstraße von Bludenz aus dem XVIII. Jahrhundert bilden mit ihren 61, beziehungsweise 88 Bildern und Sprüchen wohl ein Nonplusultra in dieser Richtung.

Gleich einem kulturhistorischen Bilderbuche spiegelt die Ofenverkleidung mit ihren schwarzen, bunten oder einfarbigen Kacheln vom XIV. bis zum XIX. Jahrhundert den Geistesinhalt und die gesellig-künstlerische Richtung der Zeitläufte wieder, und ein bescheidenes und schwaches Echo dringt von diesem buntwechselnden Bildereinhalt der höheren Kachelkunst auch bis in die Bauernstube mit ihrer Geistesenge. Einige typische Motive aus der Epoche der unglasierten Kacheln des XVI. Jahrhunderts führen uns die Abbildungen von Tafel 52, Fig. 3—5 vor: den Falkner, den Jäger und den springenden Hirsch, besonders im Salzkammergut, in Salzburg und Nordtirol beliebt. Später werden die Serienkacheln ausgebildet und populär, und es stellen sich als Themen dafür — nach der Anregung der Kupferstiche und sonstigen Bilder-

[1]) Alfred v. Walcher: Bunte Hafnerarbeiten der Renaissance.

materiales, die meist als Originale bei der Anfertigung der Kachelformen benützt wurden — am häufigsten jene beliebten scholastischen Begriffszusammenfassungen ein, die im früheren Denken des Volkes eine bedeutsame Rolle spielten, wie die menschlichen Altersstufen, die fünf Sinne, die Berufe, die Kardinaltugenden, die freien Künste und Wissenschaften, besonders auch die typische Zusammenstellung von Heiligen, wie »die drei heiligen Madl«, die vier Evangelisten, die vierzehn Nothelfer, die sieben starken Männer, Szenen aus der biblischen Geschichte und dem Leben Jesu, besonders aus der Passion u. dgl. m., wofür eine Anzahl von Beispielen auf unseren Tafeln vorliegen (Tafel 51, Fig. 1 und 4, Tafel 52, Fig. 6, 8, 11, Tafel 53, Fig. 7, 9, 10, 11). Daß der österreichische Doppeladler, der in der Volkskunst seit der Renaissance auf allen Gebieten der gewerblichen Betätigung eine sehr beliebte Rolle spielt, auch auf den Öfen überaus häufig erscheint, kann nicht wundernehmen (Tafel 52, Fig. 10); von den graphitierten bis zu den spätesten glasierten Kacheln macht er alle Stilwandlungen durch und erscheint auch nicht selten als Motiv von Ofenkrönungen. Auch die nicht figural, sondern rein ornamental verzierten Tafelkacheln, welche in bestimmten Gebieten häufiger als sonst auftreten, wie die sogenannten Scheibenkacheln (Tafel 51, Fig. 3 und 6) in Oberösterreich, speziell in der Steyrer Gegend, oder die mit Rankenrapport dekorierten in Nordtirol müssen erwähnt werden, desgleichen die namentlich in Nordtirol häufiger vorkommenden Wappenkacheln mit den Wappen verschiedener Geschlechter und Städte. Sicher ist, daß der ungemein große Motivenreichtum der frühen Kachelkunst in ihrer späteren Entwicklung und ihrer Ausmündung in die Volkskunst bei weitem nicht mehr erreicht wird, daß sich immer mehr eine geringe Anzahl stets wiederholter Typen festsetzt, wie auch die farbigen, bunten Glasuren der Renaissance mit dem Vordringen des Kachelofens bis ins kleinbürgerliche und Bauernhaus späterer Tage als zu kostspieliger Aufwand aufhören und den einfarbigen, meistens grünen Bleiglasuren das Feld räumen, deren leuchtender Ton ebenfalls ins Stumpfe und Unscheinbare gerät.

Im Aufbau der Öfen kommen außer den zum Ofenkörper dienenden Kacheln auch die Ofenkrönungen und Aufsätze wie die Ofenfüße zur Verwendung. Auch in diesen Stücken hat die Hafnerkunst frühzeitig ansprechenden Erfindersinn bewiesen. Es sei auf unsere Abbildungen Tafel 52, Fig. 1 und 2 verwiesen, in welchen Renaissancemotive, wie die Vase mit dreiteiligem Blütenstrauß, Delphine und andere Meertiere, die Mondsichel usw. beliebt sind. Auch vollplastische Aufsätze, wie die Büste einer Gmundener Bürgersfrau und der Falke (Tafel 53, Fig. 1 und 3), Löwenfiguren (mitunter mit Zunftemblemen [Tafel 53, Fig. 2] von Öfen in Zunftstuben), das Lamm. der Doppeladler, Pinienzapfen, Fruchtschalen usw. sind nicht selten. Als Ofenstützen finden wir am häufigsten liegende oder aufgerichtete Löwenfiguren, Karyatiden mit Putten, Engeln, Meerweibern, Kriegergestalten, letztere namentlich in Tirol verbreitet.

So viel zur allgemeinen Charakteristik der volkskünstlerisch bedeutsamen alpinen Kachelöfen. Was die einzelnen Produktionsgebiete in den verschiedenen Kronländern betrifft, so hat A. v. Walcher bezüglich der zwei wichtigsten und interessantesten Gebiete der Ofenkeramik, Oberösterreich und Salzburg, in seinen schon mehrfach erwähnten Arbeiten auf Grund umfassenden Materialstudiums alles beigebracht, was sich heute darüber mit einiger Sicherheit sagen läßt, wobei belehrende Ausblicke auf die niederösterreichische, steirische und Tiroler Produktion nicht fehlen. Was speziell Niederösterreich betrifft, so hat die überragende Bedeutung der Wiener Ofenkeramik eine bemerkenswerte selbständige Entwicklung der niederösterreichischen Landkeramik begreiflicherweise nicht zugelassen; nur in Wiener-Neustadt und Umgebung (Neun-

kirchen, Gloggnitz, Aspang und anderen Orten), wie in Krems, Zwettl, Horn, Eggenburg sind Ofenhafner besserer Qualität tätig gewesen, ohne irgendwelche Originalität ihrer Erzeugnisse erreicht zu haben. In Brunn a. St., wo die einzige bemerkenswerte Fayenceerzeugung des Landes blüht, wurden Kacheln nicht hergestellt.[1])

Für Oberösterreich und Salzburg, die wichtigsten und interessantesten Produktionsgebiete der alpenländischen Ofenkeramik, hat A. v. Walcher in glänzenden Arbeiten alles vorweggenommen, was sich über diesen Gegenstand heute sagen läßt. Er unterscheidet, abgesehen von den graphitierten und stets primitiv bleibenden Kacheln, zunächst eine Periode der Kleinmeister zu Beginn des XVI. Jahrhunderts bis zirka 1530, hauptsächlich mit der Erzeugung kleinerer, mit einfacher Umrahmung versehener Kacheln sich befassend, während weiterhin in ornamentaler Hinsicht zwei Kacheltypen hauptsächlich vertreten sind: die Medaillonkachel und die Portikuskachel mit figuralen Motiven. Später treten die Blumenvase und Band- und Laubwerk in unbegrenztem Rapport, wohl auf tirolischen Einfluß hin, an deren Stelle. Auch die Scheibenkachel gehört hieher. Was Salzburg betrifft, so behauptet in dessen mannigfaltiger Produktion das Salzachtal etwas selbständigeren Charakter; für das ganze Land Salzburg findet v. Walcher u. a. die stärkere Betonung der Jagdmotive charakteristisch. Auch technisch bezeichnende Merkmale bestehen: die Oberösterreicher Hafner bevorzugen die Zinnglasuren gegenüber den Bleiglasuren und erzeugen dickwandige Kacheln, deren Ton gröber und härter gebrannt ist. Dabei werden die Kacheln immer größer, namentlich die Einsatzkacheln, deren große Type 1560—1700 dominiert. Im übrigen sei auf die ausführlichen Darlegungen v. Walchers a. a. O. verwiesen.

Auch in Steiermark fand der Kachelofen in den besseren Häusern allgemeine Anwendung und vorzügliche Ausbildung. K. Lacher hat in seinen Kunstbeiträgen aus der Steiermark, III, Tafel 17, 18, 19, 30, sowie im Führer durch das steiermärkische Kulturhistorische Museum (1906, S. 13 ff.) zu diesem Gegenstand eine Reihe bemerkenswerter Mitteilungen beigebracht. Aus der gotischen Epoche sind mehrere Kacheln des XV. Jahrhunderts in verschiedenen Landesteilen zum Vorschein gekommen, dagegen kein einziger vollständiger Ofen. Hingegen erscheint der Renaissanceofen (von der einfachsten bis zur prunkvollsten Form) teils in farbigen Glasuren, am häufigsten jedoch mit grüner Bleiglasur im Lande allenthalben. Süddeutsche und Schweizer Einflüsse treten offensichtlich überall hervor. Der steirische Barock- und Rokokoofen zeigt mehrfach den Charakter der oberösterreichischen Arbeiten, wie ja auch schon in älterer Zeit starke Beziehungen dahin weisen.

Was die keramischen Betriebe Tirols betrifft, erscheint es bemerkenswert, daß die Ofenhafnerei des Landes sich deutlich in zwei Gruppen scheidet: eine nord- und eine südtirolische. Die Kachelerzeugung Nordtirols vollzieht sich im Anschlusse und in enger Verwandtschaft mit den Betrieben der übrigen deutschen Alpenländer. Hergestellt wurden neben den ältesten unglasierten und graphitierten Formen im XVI. und XVII. Jahrhundert grünglasierte Kacheln (von sattestem Bleigrün) mit Figurenserien usw., daneben sind charakteristisch für dieses Gebiet Kacheln mit fortlaufendem pflanzlichen Ornament (auch in bunten Glasuren ausgeführt) und Wappenkacheln adeliger und bürgerlicher Geschlechter und kleiner Städte. Für die grüne Bleiglasur tritt häufig auch die gelbe Glasurfarbe ein.

---

[1]) Eine bemerkenswerte, auch Hiehergehöriges berührende Arbeit hat J. R. Bünker über die Hafneröfen in Stoob (bei Ödenburg) geliefert. Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft in Wien, Bd. XXXIII, S. 329 ff.

Die farbigen Kacheln (bunt glasiert oder auch teilweise auf weißlicher Grundschicht bemalt) scheinen, soweit sie mit einiger Sicherheit diesem Gebiete zuzuschreiben sind, im ganzen roher und in derberer Auffassung ausgeführt, als dies bei den Erzeugnissen Salzburgs oder Oberösterreichs der Fall ist.

In der Barockzeit werden anscheinend zweifarbige große Kacheln als Füllungen für die Felder des prismatisch aufgebauten Ofens beliebt, so Kacheln mit weißer figuraler Darstellung in manganbrauner oder schön dunkelblauer Umrahmung. An den bäuerlichen Öfen, wie sie noch heute in manchen Gegenden Nordtirols aufzufinden sind, sind bisweilen nur die Eckstücke an der Vorderfläche der Öfen figural (in Gestalt tragender Putten) und mit bunten Glasuren geschmückt, während der Ofenkörper sonst glatt und grün oder gelbgrün glasiert erscheint.

Sonst sind seit dem Ausgange des XIX. Jahrhunderts im bäuerlichen Hause wohl nur gelbe oder grüne Kachelöfen mit eingepreßtem pflanzlichen Ornament anzutreffen.

Für die Südtiroler Gruppe ist vermutlich ein Betrieb in Sfruz (im Nonsberg) neben anderen als bedeutsam hervorzuheben. Auffällig erscheint es, daß die diesem Betriebe zugesprochenen Erzeugnisse eine ziemliche Mannigfaltigkeit der Typen aufweisen.

Hieher dürften zunächst einige bunt auf heller Grundschicht glasierte Kachelfragmente (um 1700) des Museums für österreichische Volkskunde gehören, die das typische Motiv der blumengefüllten Vase aufweisen. Im XVII. bis XVIII. Jahrhundert scheinen dann mit Vorliebe blau auf weißer Angußschicht verzierte, also majolikaartige Kacheln, offenbar auf Schweizer Einfluß zurückgehend, erzeugt worden zu sein (ähnlich wie in Bayern), wir finden das Granatapfelmotiv in fortlaufendem Rapport neben der Barocke sich näherndem Ziermotive an zahlreichen Kacheln unseres Museums vertreten. Als Eckstücke dienen Pfeiler in Form von Karyatiden, tragende Putten etc., bunt glasiert, sowie in Übereinstimmung mit den letztgenannten Kacheln blauweiße Pilaster mit Ritterdarstellungen etc.

Interessant ist hiebei, daß die zur Herstellung des Tonkörpers verwendeten Hohlformen vielfach dieselben sind wie in Nordtirol, während die Glasuren, stumpfere, unreinere Farben im Norden, reine, leuchtendere im Süden, die Provenienz der Stücke jederzeit mit Sicherheit erkennen lassen.

Erwähnenswert scheint endlich noch, daß in Südtirol auch farbig auf weißem Grund bemalte, also wirkliche Majolikakacheln vorkommen, die sich aber als italienischen Ursprunges zu erkennen geben.

Kürzer läßt sich die böhmisch-mährische Gruppe erledigen. Deutschem Einflusse und Handwerk sind die frühgotischen Kacheln zuzuschreiben, welche in Böhmen aus dem XIV. und XV. Jahrhundert, namentlich im Museum des Königreiches Böhmen und dem Kunstgewerbemuseum in Prag begegnen. Der Führer durch das erstgenannte Museum, S. 110f., nennt eine unglasierte, gotische Riesenkachel aus dem XV. Jahrhundert von der Burg Rábé, wie auch unglasierte gotische Kacheln mit Kreisornament, Wappen, Figuren und Szenen, darunter Abbildungen hussitischer Krieger aus dem XIV. und XV. Jahrhundert. Bunt glasierte Renaissancekacheln des XVI. bis XVII. Jahrhunderts werden von der Burg Orlík, vom Schlosse Opočno und dem Schlosse Chropin in Mähren dortselbst aufbewahrt. Aus gewissen Umbildungen, dem figuralen Schmuck und mitunter auch den tschechischen Aufschriften läßt sich folgern, daß diese frühe böhmisch-mährische Ofenerzeugung höheren Stiles (nur aus Schlössern und Burgen nachgewiesen) bald auch in die Hände tschechischer Hafner in Prag,

Kuttenberg und anderen Orten übergegangen ist (siehe J. Koula, a. a. O.).[1]) Das gleiche gilt für Mähren, von wo in den Museen zu Brünn, Olmütz, Znaim, Iglau usw. frühe unglasierte Kacheln — auffällig ist der starke Glimmergehalt derselben — des XV. und XVI. Jahrhunderts, sowie farbig glasierte Renaissancekacheln nach Art der von v. Walcher abgebildeten großen Olmützer Wappenkacheln (»Kunst und Kunsthandwerk« XII, S. 361) aufbewahrt werden. Grün glasierte Kacheln mit figuralen Darstellungen aus dem XVII. und XVIII. Jahrhundert sind in Böhmen und Mähren viel seltener als in den Alpenländern. A. John erwähnt aus Eger nur einfache, glatte Kacheln (»Zeitschrift für österreichische Volkskunde« XVI, S. 197). In Wischau hat rege Kachelerzeugung geblüht, desgleichen in Znaim. Das ländliche Wohnhaus der Sudetenländer hat erst spät den Kachelofen übernommen; in den meisten Fällen sind es einfache, grün glasierte Kacheln ohne jeden Schmuck, die ihn aufbauen. Nur eine Nischenkachel pflegt dabei figuralen Schmuck aufzuweisen, es sind aber ganz rohe

Fig. 41. Bunte Majolikakachel von Kossów.

Fig. 42. Bunte Majolikakachel von Kossów.

Darstellungen, wie die Abbildung einer solchen slowakischen Kachel auf Tafel 61, Fig. 5 zeigt. Ganz den gleichen Typus und dieselbe Darstellung bietet ein von Dušan Jurković, Slowakische Volksarbeiten, Tafel 24, abgebildeter Kachel; auch die übrigen mir bekannt gewordenen slowakischen Nischenkacheln haben den gleichen Typus und variieren nur wenig bezüglich ihres figuralen Schmuckes (Madonnenbüste, hl. Nepomuk u. a.) und der Glasurfarbe (Fladerung und Streifung).

Für die karpathenländische Gruppe gilt derselbe Gegensatz zwischen der älteren und höheren Ofenkeramik der Burgen und Städte und der spät, sowie auch nur sporadisch entwickelten primitiven ländlichen Ofenkeramik, der in Böhmen und Mähren schon aufs deutlichste hervortrat und sich ja auch bereits in den Alpenländern bemerklich macht. In Westgalizien sind jedenfalls schon am Ende des Mittelalters Kacheln erzeugt worden, bestanden also offenbar auch Kachelöfen nach deutschem Muster (Notatky o kaflach w. Polsce; Zeitschrift »Wiadomości numiz.-archeol., 61/63,

[1]) Für das Erzgebirge als Ursprungsgegend nimmt v. Walcher (»Kunst und Kunsthandwerk« XII, S. 330 f.) einige frühe bunt glasierte Serienkacheln der Sammlung Figdor in Anspruch.

Krakau 1905). Sie dürften ähnlich ausgesehen haben, wie einige interessante unglasierte Kachelfragmente des XV. Jahrhunderts aus Suczawa in der Bukowina, die das Museum für österreichische Volkskunde besitzt (Tafel 65, Fig. 2). Es sind figurale Verzierungen (Ritterfigur, Greifen), wie ornamentaler Dekor nach Art der Fliesenornamentik darauf ersichtlich. Später waren, nach den Überresten im Krakauer Nationalmuseum zu schließen, besonders blauweiß glasierte Danziger und Lüneburger Kacheln in Polen beliebt und mancher Herrensitz wies mehrere schöne Öfen dieser Art auf (Łożinski, Życie polskie w dawnych wiekach, S. 13 und 17). Im Nationalmuseum in Krakau stehen mehrere bunt, aber schlecht glasierte Kacheln mit figuralem Dekor, darunter religiöse Sujets, Weberembleme mit Quastengehänge (wohl von einem Zunftofen), deren Farbentöne von derjenigen der bunt glasierten alpinen und böhmisch-mährischen Gruppe erheblich abweichen. Sie dürften wohl den Hafnern von Krakau selbst zuzuschreiben sein. Unter den späteren einfarbig glasierten Kacheln des gleichen

Fig. 43. Bunte Majolikakachel von Kossów.

Fig. 44. Bunte Majolikakachel von Kossów.

Museums tritt die gelbe Glasur in den Vordergrund. Als Motive erscheinen der einköpfige Adler in leichter Barockumrahmung und fortlaufendes Rankenornament; auch Scheiben- und Schüsselkacheln kommen vor.

Im Bereiche des ländlichen Rauchstubenhauses Ostgaliziens und der Bukowina begegnet volkskünstlerische Ofenkeramik an den Herdöfen der Huzulen und Rumänen. Prof. R. F. Kaindl hat es wahrscheinlich gemacht, daß diese Herdofenanlage auf den Einfluß deutscher Kolonisten des XVIII. Jahrhunderts zurückzuführen sei (Das deutsche Ansiedlerhaus in Galizien und sein Einfluß auf die einheimischen Bauernhäuser. »Globus« XCVII, Nr. 7 und 8, S. 104 ff., 117 ff.). Die Kachelverkleidung der Rauchkappen oder Rauchaufsätze dieser Anlage wird von sehr originellen, vorzugsweise in Kossów und Sokal hergestellten farbig glasierten Kacheln gebildet. Tafel 65 bringt einen solchen Ofen in Fig. 3 (Gesamtansicht der Stube, Fig. 1) mit mehreren Details, Fig. 4 und 5, zur Abbildung. Die meisten dieser in Kossów und Umgebung verbreiteten Kacheln werden dem schon oben genannten Volkskünstler und Hafner Alexander Bachmiński zugeschrieben. Es sind viereckige, kleine Majolika-Tafelkacheln, deren Ornamentik

die mannigfaltigsten Sujets aufweist, teilweise mit derjenigen auf den Schüsseln und Krügen derselben Werkstätte übereinstimmend, teils über dieselbe weit hinausreichend, wie die Musterung unserer Abbildung auf Tafel 65 und der nebenstehenden Figuren 41—44 dartut. Von welcher Seite Bachmiński zu diesen Schöpfungen angeregt wurde, bleibt ungewiß. Vielleicht besteht Zusammenhang mit der Keramik der ungarischen Kolonisten in der Bukowina und mit der Székler Keramik Siebenbürgens. Auch die Technik der eingeritzten Konturen zum Zwecke des Auseinanderhaltens der aufgetragenen Farben (Gelb, Braun und Rotbraun, Grün, selten Blau), welche ganz ähnlich wie auf der Gefäßkeramik von Kossów angewendet wird, deutet dahin. Weitaus einfacher und ganz von neuartiger Dekoration sind die Majolikakacheln, die in Sokal erzeugt werden; sie sind gelb und grün ornamentiert, die Konturen braun, als Motive treten Vögel und Blattornamente auf. Gegenüber der Kachelerzeugung von Kossów haben sie auf größere volkskünstlerische Bedeutung keinen Anspruch.

III. Volkstümliche Glasarbeiten.

Deutlicher als irgendwo bewährt sich an den volkstümlichen Glasarbeiten der Satz, daß die Volkskunst vielfach verspätete, zäh bewahrende und verrohte Anwendung älterer und allgemeiner höherer Kunstübung sei. Durch den Eintritt volksmäßiger Motive, durch Vereinfachung der Techniken erlangen nichtsdestoweniger ihre Hervorbringungen einen naiven und unnachahmlichen Reiz, der denn auch den volkstümlichen Glasarbeiten, trotz ihrer völligen Abhängigkeit von der höheren gewerblichen Stufe, gewinnend eignet. Volksmäßige Erzeugnisse liegen in den Glasarbeiten freilich überhaupt nur in dem Sinne vor, daß sie für den Volksgebrauch und Volksgeschmack hergestellt und ausgeziert sind. Alle Formen, denen wir hier begegnen, stammen aus der höheren Produktion und sind nur im volkstümlichen Leben des Kleinbürgers, Handwerkers und der bäuerlichen Welt länger erhalten und gebräuchlich geblieben, als in dem rascherem Wechsel der Moden unterworfenen städtischen Leben.

Die verschiedenen Arten volkstümlicher Glasarbeiten, die mit Emailmalerei verzierten Flaschen, Gläser und Becher, die Scherzgefäße in Tierform, die Noppen- und Beerenbecher, die Fadenglasarbeiten, die Hinterglasmalereien treten bekanntlich, teilweise auf Grund antiker und orientalischer Überlieferungen, alle insgesamt zunächst auf italienischem Boden, vorzüglich in Venedig, und zwar schon in der Frührenaissance, auf, um, nachdem sie dort sämtlich die höchste Stufe künstlerischer Ausbildung erreicht haben, auch auf die anderen Produktionsgebiete, Spanien, Frankreich, Deutschland, Österreich usw., überzugehen.

Was zunächst die Gläser mit Emaildekor betrifft (Tafel 69, Fig. 1, 3, 4, 7—10; Tafel 70, Fig. 1, 3, 4, 6—21), so knüpfen sie natürlich an die in Süddeutschland im XVI. bis XVIII. Jahrhundert überaus beliebten Verlobungs-, Hochzeits-, Jagd- und Scherzhumpen mit ihrer prächtigen Emailbemalung an, indem sie einzelne Symbole und Ziermotive derselben direkt übernehmen, während die Hauptdarstellungen dem volkstümlichen Lebenskreis entsprechend neugestaltet werden. So finden wir vor allem die Figuren von Bauer und Bäuerinnen in den zeitgenössischen Trachten, manchmal auch scherzhafte Genreszenen (Tafel 69, Fig. 4, und Tafel 70, Fig. 19), seltener religiöse Darstellungen, da es sich ja um frohem und derbem Genuß dienende Gefäße handelt (Tafel 69, Fig. 3, und Tafel 70, Fig. 21), Tierfiguren (Fuchs, Hase, Hahn, die gepaarten Tauben auf dem Herzen, fliegende Tauben) (Tafel 69, Fig. 8; Tafel 70, Fig. 4, 8, 10, 16), die Embleme des Ackerbaues (Tafel 70, Fig. 13), am häufigsten indessen nur den stereotypen Blütendekor und scherzhafte Aufschriften (siehe die Tafelerläuterungen) auf diesen Flaschen und Gläsern vor. Sie gehören fast alle dem XVIII. Jahrhundert, einige auch dem XIX. Jahrhundert an, und sind am meisten in den Alpenländern verbreitet und auch dort wohl erzeugt. Wie schon in

der Frühzeit der Gläser mit Emaildekor in Venedig, treten auch hier noch neben dem durchscheinenden Glas das dunkel-, blau- oder grüngefärbte und das Milchglas auf, letzteres mitunter besonders farbenprächtig bemalt, wie unter anderen zwei Feldflaschen des Museums für österreichische Volkskunde zeigen.

Eine weitere Gattung der volkstümlichen Glasarbeiten (Abbildungen auf Tafel 71, Fig. 1—11) lehnte sich ebenfalls an die fast allenthalben in Deutschland verbreiteten barocken Glasformen (Stiefel, Tiere, Musikinstrumente, Waffen, Innungszeichen [wie z. B. Bügeleisen]) aus gekniffenem Glase an. Daß diese Formen sehr beliebt waren, geht aus verschiedenen Inventarien hervor.[1]) Für Österreich ist hier wohl in erster Linie die böhmische Glasindustrie, die seit der Mitte des XVIII. Jahrhunderts einen ungeheuren Aufschwung nahm, maßgebend gewesen; auch Schlesien hatte eine ganz verwandte Produktion. Die Glasveredlung, welche sich in dem Besetzen der Gefäße mit Knöpfen, Perlen, Warzen und Steinen äußert, mit der Absicht, das Abgleiten der Hand des Trinkers zu verhindern[2]), was später auch von der Keramik übernommen wurde, hat auch in den Alpenländern die typischen sogenannten Bockbeutelflaschen und Wasserbecher geschaffen (Tafel 71, Fig. 8 und 15). Das schon im XV. Jahrhundert in Venedig geübte Verfahren des Einsprengens und Verflechtens einzelner farbiger Fäden in den Füßen und Deckelknöpfen geschliffener Pokale, Krüge und Leuchter (Tafel 71, Fig. 1 und 4), in Weihbrunnen usw. begegnet auch in unserer volkstümlichen Produktion häufig genug. Als volkskundliche Spezialität verdienen die mit eingepreßten religiösen Darstellungen verzierten Wallfahrts- und Weihwasserflaschen Erwähnung, von denen besonders die St. Wolfgang-Flaschen mit dem Bilde des Heiligen und seiner Kirche in St. Wolfgang am Abersee bis auf den heutigen Tag große Beliebtheit und Verehrung genießen (R. Andree, Votive und Weihegaben, S. 25).

Einer außerordentlichen Verbreitung und Beliebtheit im Bauernhause, in kleinen Wegkapellen, Bildstöcken und sonstigen primitiven Andachtsstätten des Landvolkes erfreuten und erfreuen sich bis auf den heutigen Tag allenthalben die wohlfeilen und zumeist äußerst ärmlichen Hinterglasmalereien mit ihrer unerschöpflichen Fülle von Heiligendarstellungen. Es ist in der Tat ein überaus dürftiges und rückständiges Kunstverlangen und Kunstvermögen, das in dieser echten und schlichten Volkskunst zutage tritt — wenn auch in ihren Erzeugnissen erhebliche Qualitätsunterschiede eben nicht selten sind. Auf dem Wege eines ausgedehnten Hausierhandels sind diese naiven, armseligen und doch oft rührenden Pinseleien überaus weit und allgemein in den österreichischen Volksgebieten herumgekommen, und eine starke volkskünstlerische Verwandtschaft besteht zwischen ihnen, sie mögen aus dem äußersten Westen oder Osten der Monarchie stammen. Der Grund für diese überraschende Einheitlichkeit liegt, wie in der gemeinsamen Abstammung ihrer kirchlich-traditionellen Vorlagen, so wohl auch in dem Zwange, den die Technik der Hinterglasmalerei auf die Darstellungsweise dieser Bilder ausübt. Die flüchtige, schematisierende, überall nur das Wesentlichste andeutende Darstellung ist allerorten gleichmäßig im Betriebe der hausindustriellen Erzeugung gefordert, welche nur mit

---

[1]) Die schlesische Glaserindustrie früherer Zeiten. Von E. v. Czihak, »Kunstgewerbeblatt«, N. F. II, S. 65. — Die volkstümlichen Glasbläsereien des Schwarzwaldes haben dieselben Formen (Spiegelhalder, Die Glasindustrie auf dem Schwarzwald, »Zeitschrift des Vereines für Volkskunde«, Berlin, XVIII, S. 273). — Aus Schweden weist sie ganz analog G. Cederblom, Fataburen, Bd. 1910, S. 140 ff., nach.

[2]) Schon J. Mutthesius, Sarepta oder Bergpostill, Nürnberg 1562, hat diese Erklärung gegeben.

kürzestem Zeitaufwand, bei weitgetriebener Arbeitsteilung, dem äußerst niedrigen Preis dieser Kunstware gerecht werden kann.

Zur Kulturgeschichte dieser Hinterglasmalereien sei nur ganz kurz bemerkt, daß dieselben in Italien, früher als anderwärts, schon im Trecento und in der Frührenaissance zur Herstellung kleiner Andachtsbildchen, Einlegeplatten in Kreuze und Reliquienkästchen, später auch in größeren Maaßen als Andachtsbilder hergestellt wurden. Ihre Technik, auf die antiken Goldgläser zurückgehend, wurde von Byzanz nach Italien übertragen; aus der Blattgoldbeklebung der Glasplatten wurde rückseitig die Darstellung ausradiert, anfangs schwarz hinterlegt, dann auch farbig ausgemacht, wobei die Lichter zuerst aufgetragen werden müssen (O. v. Falke, in: Geschichte des Kunstgewerbes I, S. 334). Alle diese frühen Züge der Hinterglasmalerei begegnen nun noch in ihrer neueren volkskünstlerischen Anwendung auf unseren Produktionsgebieten, wohin sie seit der Spätgotik übertragen worden ist. Sowohl als Miniaturenmalerei zur Einlage für kleine Kreuze, Anhänger usw., wie für kleinere oder größere Bilder kommt sie in Anwendung. Sie tritt auch auf Gold- und Silbergrund als Radierung, viel häufiger jedoch mit oder ohne solchen Hintergrund als einfache Bemalung der Rückseite des Glases auf, wobei auf unterlegten »Abrissen« (Konturzeichnungen) die Untermalung in Strichmanier mit Wasserfarben und darüber das Ausmalen und Decken der Flächen mit Ölfarben erfolgte. Sicher ist derlei Hinterglasmalerei, sowohl im Miniaturenmaße wie für Andachtsbilder, zunächst vielfach in den Klöstern betrieben worden, von denen die älteren und besseren dieser Arbeiten in zahlreichen Fällen herrühren mögen (z. B. das Bildchen auf Tafel 69, Fig. 6). Auch die bürgerlichen Glasmaler, von denen die Herstellung der Gläser mit Emaildekor herrührt, haben sich wohl mit der Herstellung dieser Erzeugnisse befaßt, und besonders kunstvollere Arbeiten, wie die innenseitig bemalten Gartenglaskugeln mit der Darstellung der Sieben Kurfürsten und der hl. Elisabeth (Tafel 69, Fig. 2 und 5) aus Oberösterreich oder das Andachtsbild auf Tafel 72, Fig. 5 mit der Anbetung der drei Könige, werden nur in besseren Werkstätten ausgeführt worden sein. Das Gros dieser Hinterglasmalereien freilich, wie sie Tafel 72 und 73 vorführen, sind billige und flüchtige Erzeugnisse der Hausindustrie, die in den deutschen Alpenländern mehrerenorts bestanden hat, wie in Sandl im Mühlviertel[1]) oder in Außergefilde im Böhmerwald, und bei weitgehender Arbeitsteilung mit Heranziehung der Familienmitglieder, der Frauen und Töchter, oder auch geistig minderwertiger Personen aus der ganzen Umgebung, die tüchtig abgerichtet, rein mechanisch arbeiteten, wie in Außergefilde, diese Kunstware massenhaft herstellten.

Auf dem Wege eines ausgebreiteten Hausierhandels, der übrigens auch oberbayrische Glasbilder aus Oberammergau, Weilheim, Murnau, Seehausen und anderen Orten in Menge nach Österreich brachte (F. Zell, Volkskunst im Allgäu, S. 40f.), sind diese billigen, leicht zerbrechlichen Andachtsbilder außer nach Oberösterreich weithin nach Tirol, Kärnten, Krain vertrieben worden. Böhmen scheint vorzüglich aus dem Böhmerwalde und Schlesien versorgt worden zu sein, wo ebenfalls Hinterglasmalereien hergestellt worden sind; vielleicht hat auch Mähren diese Hausindustrie besessen, wiewohl Näheres darüber nicht bekannt ist. Die ganz dürftigen und kunst-

---

[1]) Über die Hinterglasmalerei in Sandl, die nach der Überlieferung etwa um die Mitte des XVIII. Jahrhunderts von dem Glasmaler Pantsch aus dem nahen Buchers in Böhmen dahin verpflanzt worden sein soll, hat Ottilie Fürbök in der Unterhaltungsbeilage der »Linzer Tages-Post«, Nr. 3, Jahrgang 1910, bemerkenswerte Mitteilungen beigebracht. Als einer der besten Maler wird Köck genannt. 1907 starb der letzte Meister, Thumayr, hochbetagt.

losen Glasbilder, die in Ostgalizien und der Bukowina im ruthenischen und rumänischen Bauernhause angetroffen werden, sollen in Siebenbürgen auf hausindustriellem Wege hergestellt und durch den Hausierhandel überbracht werden. Die meisten dieser Bilder sind Darstellungen nach der kirchlichen Tradition, Heiligenbilder, Darstellungen aus dem Leben Jesu und der Heiligen, religiöse Symbole und nach dem Vorbilde alter Kupferstiche, Klosterbildchen und anderer Vorlagen ausgeführt; bei deren Vergrößerung nach dem Augenmaß ergaben sich oft Fehler und Disproportionen, die dem Reiz naiver Unbehilflichkeit indes nicht gerade abträglich sind. Die steife schematische Umrißzeichnung verleiht ihnen den altertümlichen Charakter; die Perspektive ist mitunter noch die des XIV. oder XV. Jahrhunderts. Es bestehen übrigens mannigfache Zusammenhänge zwischen diesen Glasmalereien und der Malerei auf den keramischen Produkten; man vergleiche in dieser Beziehung die Dekorationsmotive der mährischen Glasbilder Tafel 73, Fig. 1 und 3 mit den typischen Verzierungen der slowakischen Majolikakrüge und -Schüsseln. Neben den kirchlichen Stoffen findet man, und zwar gerade auf den kunstvoller durchgeführten Bildern, auch andere Sujets, Allegorie der Jahreszeiten, Frucht- und Blumenstücke, mitunter sogar nur Sprüche, die als Haussegen dienen, namentlich in protestantischen Gegenden verbreitet. Auch historische Sagen und Räubergeschichten finden mitunter Verherrlichung; hieher zu rechnen sind wohl die in der Umgebung von Zakopane verbreiteten, überaus merkwürdigen Glasbilder mit Gefechtsszenen, Trinkgelagen und einem Sprungtanz, deren nähere Bedeutung mir leider unbekannt geblieben ist.

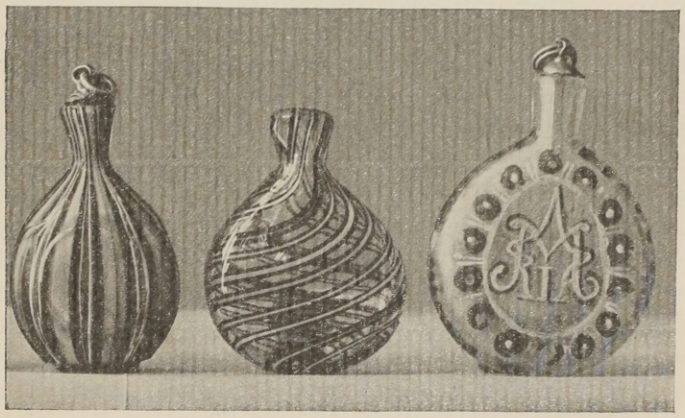


Fig. 45. Brisiltabakfläschchen aus dem Böhmerwalde.

Mit einem kurzen Worte sei noch einer Glasspezialität von volkskünstlerischer Eigenart, der böhmerwäldlerischen Brisilgläser, gedacht, die ja eigentlich im Bayrischen Wald angefertigt werden, die aber mit ihrer typischen Ausschmückung auf das engste mit dem Volksgeschmack und den Lebensgewohnheiten des Böhmerwäldlers versponnen sind. Der Schnupftabak wird hier meist in flachen Gläschen in der Tasche getragen. Sie haben eine eigenartige Herstellungsweise mit verschiedensten Ziertechniken, sind in allen möglichen Farben gehalten und durch bläschenartige Einschlüsse mit Glasfädenumspinnung (»geschnürlte Gläser«), durch farbige Bänderung, durch Bemalung und Gravierung verziert. Oft tragen sie einen kurzen Spruch: »I hon an Guatn«, »Nimm ein Pris«, »Bruder, schnupf« usw. Manche Schnupfer haben sieben verschiedene Tabakgläser, für jeden Tag der Woche ein anderes; jeder Bräutigam muß außer der Braut auch ein sauberes Tabakglasel besitzen; ein ganzes Rituell heftet sich an seinen Gebrauch (J. Blau, Vom Brisiltabak usw., »Zeitschrift für österreichische Volkskunde« XI, S. 91 ff.). So innig verwachsen die unscheinbarsten Geräte der Volkskunst mit dem Leben.

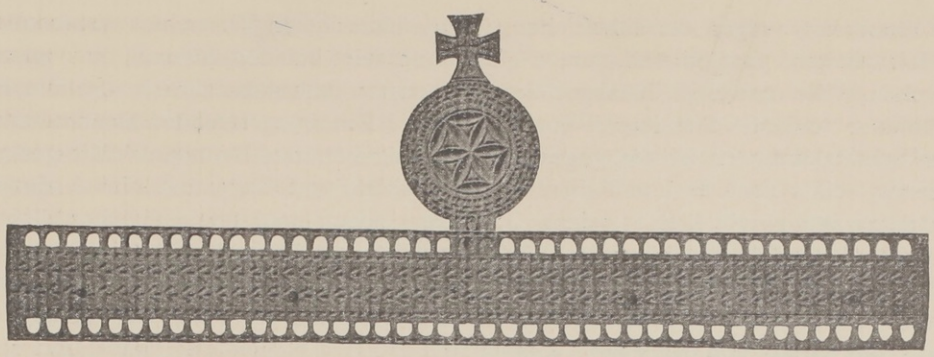


Fig. 46. Löffelrechen, mit Kerbschnitt verziert, von Zakopane, Galizien.

IV. Volkstümliche Holzarbeiten.

Das Holz ist der wahre und bevorzugte Stoff aller Hirten- und Bauernkunst. Er wächst dem Bauer von selbst auf seinem Grunde[1]), ist leicht zu verarbeiten, fordert geringes Werkzeug und keine Handwerksgeheimnisse, und was daraus gefertigt wird, hält den Gebrauch gut aus, zerbricht nicht leicht und läßt sich endlich wieder ohne Kosten und Mühe ersetzen. Darum ist der meiste echte Hausrat der Bauern aus Holz verfertigt und äußert sich der volkskünstlerische Trieb am liebsten an diesem naheliegenden und fügsamen Material. Die Holzarbeit ist überall Männersache, wie die Herstellung der Textilien (namentlich der Stickereien) Weiberarbeit ist. Einst wurde das fast durchaus aus Holz bestehende Bauernhaus selbst vollständig vom Bewohner desselben mit eigener Hand hergestellt, heute ist nur noch in ganz weltentlegenen Gebieten, unter den Bojken, Huzulen, Rumänen der Landmann selbst der Erbauer seines zumeist aus Holz gezimmerten Hauses.[2]) Länger als das Haus selbst aber wurde der Hausrat auch unter unseren Bauern von ihnen selbst mit Beil und Messer angefertigt, bis mit dem Ausgange des eigentlichen Mittelalters (im XVI. Jahrhundert) auch hier die Handwerkerkunst einsetzte, um völlig im Volksgeschmack und in den hergebrachten Formen, jedoch mit fortgeschrittenen Konstruktionsweisen, das Mobiliar auch des Bauernhauses herzustellen. Der Übergang von der Hausarbeit zur Handwerkerei ist hier vielfach auf dem Weg der Störarbeit erfolgt; gelegentlich der Herstellung von Brautausstattungen kamen einige Störarbeiter auf eine gewisse Zeit ins Brautvaterhaus; der Bauer lieferte das nötige Holz und häufig mit seinem Gesinde auch werktätige Beihilfe.[3]) Auf dem Wege der Störarbeit erhielten im XVI. und XVII. Jahrhundert die entlegensten Orte der Alpenländer gegen geringes Entgelt eine reiche volkskünstlerische Ausstattung, zumal die Schlösser und Bürgerhäuser, aber auch manche Bauernhöfe[4]) wurden damals von den geschicktesten Arbeitern auf das prächtigste mit Kunstwerken, Täfelungen und Mobiliar versehen.

[1]) Dem Bauer steht nach dem Gewohnheitsrecht vielenorts ein gewisses jährliches Deputat aus den gutsherrlichen oder Gemeindewäldern zu; Holzfrevel der Schnitzler ist übrigens nichts seltenes.

[2]) A. Dachler, Das Bauernhaus in Österreich-Ungarn, S. 90 f. — J. Blau, Die Holzzeit im Böhmerwalde, »Zeitschrift für österreichische Volkskunde« VII, S. 153 ff.

[3]) F. Zell, Bauernmöbel aus dem bayrischen Hochland, 1899.

[4]) F. v. Andrian, Die Altausseer, S. 54. — Karl Lacher, Mustergültige Holzintarsien der deutschen Renaissance, 1889.

Noch immer ist, wegen der zahlreichen, in der bäuerlichen Wirtschaft vorzunehmenden Holzarbeiten, fast überall, unter Deutschen wie bei den Slawen, im oder am Bauernhause die zuweilen heizbare Schnitzkammer untergebracht, in der die Holzverarbeitung und alle Schnitzerei vor sich geht. Ein integrierender Bestandteil der älteren Schnitzkammern ist die gegenwärtig wenig benützte Drehbank. Mit geringem Werkzeug, einst dem Beil und dem Messer, später mit Säge und Hobel, dann für die Schnitzarbeit gewöhnlich mit dem »Schnitzer« oder einem landesüblichen tüchtigen Taschenfeitel fertigte der bäuerliche Arbeiter seine oft äußerst mühsamen und zeitraubenden Werke aus. Zum Kerbschnitt, der in mancherlei Formen geübt wurde, verwendete man wohl auch Zirkel und Lineal, sowie als eigentliche Werkzeuge den Geißfuß, das Hohl- und Balleisen, Klippel und Dexel.[1]) Neben dem Haus und seinen Zierbestandteilen (Giebelschmuck, Fensterladen, Laubenbretter, Blumenbretter usw.) und dem festen und beweglichen Mobiliar ist es vor allem der kleine Hausrat, der bis in späte Zeitläufte hinein volkskünstlerisch entsteht und geartet ist. Ein beträchtlicher Teil desselben bezieht sich hauptsächlich auf die Geräte der Almwirtschaft, der Viehhaltung und der Landwirtschaft, bewegt sich also völlig im Umkreis des bäuerlichen und Hirtenlebens und ist so auch eminent und ausschließlich Gegenstand der Hirten- und Bauernkunst — ohne Vorbilder in der höheren Kunstproduktion zu besitzen. Dieses echte, eingeborene Volksgut hat denn auch für die Erforschung der Volkskunst seine besondere Wichtigkeit. Es begegnet in sehr verwandten Typen und ähnlicher Ausschmückung bei Deutschen, Slawen und Romanen und schreibt sich gewiß zum größten Teil mit zäher Beharrung aus frühen Zeitläuften der Entwicklung her. Hier liegt sicher die urwüchsigste Betätigung der künstlerischen Triebe, die im Volke schlummern, vor; hier sind die altertümlichsten Holztechniken und Ziermotive bewahrt, und auch die Zweckbestimmung dieser Dinge — es sind vielfach Liebesgaben der Burschen an die Mädchen oder für den eigenen Gebrauch bestimmt, um damit die Dorfgenossen auszustechen — stempelt sie zum wahrsten Produkte der Volkskunst.

Damit ist aber der Umkreis volkstümlicher Holzarbeit noch lange nicht erschöpft. Neben dem häuslichen und wirtschaftlichen Dasein ist es das gesellige und religiöse Leben, das vielfach die volkskünstlerische Betätigung anregt und die geschickten Dorfschnitzer beschäftigt. Da sind die Holzlarven für die weltlichen und geistlichen Volksschauspiele, die Lade- und Botenstöcke, die unendlichen Krippenfiguren für die so populären Weihnachtspanoramen; dies oder jenes Bildstöckel braucht eine heilige Figur, die auch für die Giebelnische am Hause oder für das Altarl in der Stube benötigt wird. An Kreuzen für Haus oder Stall, an hl. Geist-Tauben über dem Eßtisch, an Figuren oder Reliefs für die unzähligen Kalvarienberge ist immerwährender Bedarf. Hier setzt seit frühester Zeit die volkskünstlerische Arbeit besonders geschickter und eifriger Dorfkünstler ein, immer aber unter der Tradition und dem — ganz ungesuchten — Vorbild der kirchlichen und höheren Kunst. Auch mengt sich hier das Handwerk, die berufsmäßige und geschulte Arbeit fortwährend dazwischen, in wechselseitiger Beeinflussung mit jener, so daß es oft schwer hält, den wahren Charakter der einschlägigen Erzeugnisse zu erkennen. Dazu kommt noch, daß gerade diese volkskünstlerische Klasse frühzeitig zum Gegenstande von Hausindustrien geworden ist, wie in der Viehtau, Gröden, in Berchtesgaden,

[1]) Dr. Hans Schukowitz, Ländliche Kerbschnittkunst in Österreich. »Zeitschrift für österreichische Volkskunde« III, S. 33 ff. — A. Dachler, Das Bauernhaus in Österreich-Ungarn. Textband, S. 193.

Oberammergau, im Erzgebirge, wodurch auch von dieser Seite mehrfache Beeinflussung der Hausfleißarbeit stattgefunden hat. Als die eigentliche und letzte Ursprungssphäre dieser Art von volksreligiösen Arbeiten dürfen wir wohl die mittelalterliche Klosterarbeit annehmen, die Kunst der Mönche, ihrer Schüler und Hörigen, von denen, wie wir wissen, manchenorts die verwandten Hausindustrien in Oberammergau, Berchtesgaden gepflanzt worden sind (Ernest v. Koch-Sternfeld, Die Geschichte des Fürstentums Berchtesgaden). Aus der Hand von dergleichen Volkskünstlern und dörflichen Handwerkern, denen die angeführten Holzschnitzwerke vom Hausmobiliar bis zur kleinsten Krippenfigur verdankt werden, geht auch eine Klasse von volkskünstlerischen Denkmälern hervor, die hauptsächlich durch die Bemalung ihren Kunstwert erhalten: die Marterln und Votivbilder, die Leonhards-Tafeln, Bienenstirnbretter, Totenbretter, Grabkreuze, Grabbretter u. a. m. Die Kunst der Bemalung der Holzarbeiten ist manchenorts allerdings ein eigener volkskünstlerischer Zweig geworden. Die »Kistler«, in deren Händen die Herstellung des bäuerlichen Mobiliars liegt, haben bei der mit Beginn des XVIII. Jahrhunderts einsetzenden Bemalung desselben, vielfach ihre weiblichen Angehörigen, ihre Frauen, Töchter und Schwestern beschäftigt[1]), ähnlich wie das Malgeschäft bei den Hafnern in den Händen der weiblichen Familienangehörigen lag (siehe oben S. 86). Wandernde Maler, zumeist aus Tirol, dem Fleimser- und Fassatal (»Fassaner«) besorgten im XVIII. und XIX. Jahrhundert die »Fassung« (Bemalung) des Hausrates und aller Arten religiöser Holzschnitzwerke auf dem Wege der Störarbeit in hergebrachtem Stile und signierten sogar mitunter ihre Werke.[2]) In Oberösterreich und Steiermark teilten sich bei manchen volkskünstlerischen Werken Schnitzer und Maler in die Arbeit; Fr. v. Andrian zitiert Schüsselreme (um 1860), geschnitzt von Johann Mrasner aus der Lupitsch, gemalt vom Maler Köberl in der Kainisch.[3]) Die Grödener Schnitzer aus Tirol brachten ihre Figuren nach Oberammergau, um die Schnitzereien dort fassen zu lassen. Diese Kunst erlernten die dortigen Dorfkünstler von den kundigen Augsburger Faßmalern, die weit und breit in diesem Fache berühmt waren.[4]) Übrigens tritt die Bemalung des Holzschnitzwerkes und die volkstümliche Tafelmalerei hauptsächlich in der deutschen und tschechoslawischen Volkskunst Österreichs hervor; in der primitiven bäuerlichen und Hirtenkunst der Karpathenländer und Dalmatiens spielt die Farbe am Holzwerk eine viel unscheinbarere Rolle, ähnlich der Sachlage im Mittelalter und während der Gotik.

Die Ziertechniken, die an den volksmäßigen Holzarbeiten vorkommen, sind von mannigfaltiger Art und verschiedener Verbreitung. Naturgemäß häufen sie sich in der Volkskunst der Alpenländer, entsprechend der dort seit dem XVII. Jahrhundert erreichten Höhe des Könnens, und nehmen an Zahl und Vollendung ab, je tiefer die wirtschaftliche Lage im Fortschreiten nach dem Osten und Süden der Monarchie herabsinkt. Schon aus der Art ihrer Verbreitung, sowie auf Grund geschichtlicher Bezeugung und des erhaltenen Materiales kann man auf eine verschiedene Altertümlichkeit dieser volksmäßigen Holzzierweisen schließen. Am primitivsten und ältesten, wenn auch nur mehr sporadisch in Anwendung anzutreffen, ist die Ritztechnik, welcher in prähistorischer Zeit wenigstens auf dem Gebiete der Keramik eine beträchtliche Ausdehnung als Zierweise zukam. Ritzornamente finden sich hier und da

---

[1]) F. Zell, Bauernmöbel aus dem bayrischen Hochland, 1899. — Volkskunst im Allgäu, S. 30.
[2]) Siehe O. Menghin, »Zeitschrift für österreichische Volkskunde« XVI, S. 6.
[3]) Die Altausseer, S. 54.
[4]) F. Zell, Volkskunde im Allgäu, S. 31.

noch zwischen anderartiger Verzierung (Kerbschnitt und Ausgründung) auf den alpenländischen Holzarbeiten. Die Trudenkreuze (Pentagramme), Kreuze und sonstige altertümliche Apotropäa, wie die Namen der hl. drei Könige, sind auch meist in dieser altertümlichen Technik angebracht. Die ungeübte Hand greift noch immer, wenn sie auf Holz wirken will, zum Ritzen, wie Bank und Baum allenthalben dartun, wo Menschen sitzen und gehen. Auch auf den Spinnrocken finden sich unter anderen Zieraten einfache Ritzlinien. Das durch große technologische Rückständigkeit charakterisierte Hausmöbel der Rumänen, namentlich die Truhe und der Truhentisch[1]), ist in dieser primitiven Technik geziert (Tafel 102, Fig. 6, 7), wobei hauptsächlich das geometrische Ornament vorherrscht (Kreise, Halbkreise, Spiralen, Kreuze) (Fig. 47). Die gleiche Verzierungsart begegnet auf Getreidemulden, die im Gottscheer Ländchen, im Küstenlande bis nach Norddalmatien in Übung stehen; ihre Unterseite ist ebenfalls mit eingeritzten geometrischen Ornamenten ganz bedeckt. Die Vorderwände der Truhen in Istrien, welche durchwegs als Erzeugnisse des bäuerlichen Hausfleißes gelten können, zeigen desgleichen die altertümliche Ritztechnik angewendet; neben geometrischen Elementen beobachten wir hier — ähnlich wie bei den jüngeren rumänischen Truhen — stilisierte vegetabilische Ornamente, namentlich die Tulpe, Rosetten, Zypressen (vgl. Tafel 98, Fig. 3). Endlich wird die ausgeritzte Verzierung sporadisch auch noch bei der Hirtenarbeit der Alpenländer angewendet: wir finden sie in altertümlicher Ornamentierung auf einigen kleinen Holztrüherln (vgl. Tafel 81, Fig. 2, 7), auf Wiegenbändern, Kuhhalsbändern usw. Die Ausführung geschieht mit dem Ritznagel.

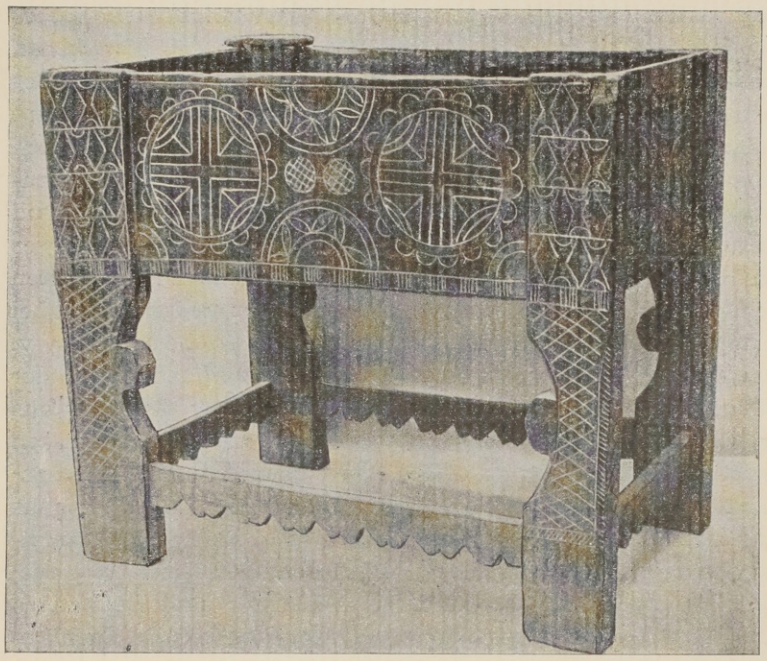


Fig. 47. Rumänische Tischtruhe, in Ritztechnik verziert. Bukowina.

Am verbreitetsten und sicher auch nächst der Ritztechnik am ältesten ist die Kerbschnittverzierung der Holzarbeiten, welche mit dem Flach- und Tiefschnitt und der Ausgründung abwechselt, beziehungsweise sich damit in verschiedenster Art kombiniert. A. Riegl hat in seinem Werke: Die spätrömische Kunstindustrie in Österreich-Ungarn im Abschnitt über den Keilschnitt S. 154 die Ansicht ausgesprochen, daß die mittelrömische Keilschnittechnik in Metall (auf Bronzeschnallen usw.) Vorbild

[1]) E. Weslowski, Die Möbel des rumänischen Bauernhauses. »Zeitschrift für österreichische Volkskunde« XII, S. 56 ff.

und Quelle des heutigen südosteuropäischen Kerbschnittes, wie er in der ganzen Volkskunst im Osten des Mittelmeeres begegnet, gewesen sei. Ebenso habe sich diese Technik für die Verzierung von Holzflächen als Kerbschnitt im Norden Europas in der Volkskunst erhalten. Wir gewinnen, ohne diese Ansicht teilen zu können, immerhin durch Riegls Aufstellungen ein chronologisches Datum, eine untere Zeitgrenze — das V. nachchristliche Jahrhundert — für das Vorhandensein gewisser zahlreicher Kerbschnittmotive, denen wir in der Hirtenkunst Dalmatiens und Ostgaliziens begegnen. Der Kerbschnitt ist ein relativ sehr leichtes Verfahren der Flächenverzierung. Die größte Schwierigkeit liegt eigentlich in der Vorarbeit, in der Rastrierung des Schnittes[1]), die mit Zirkel und Lineal bewerkstelligt wird. Unter den verschiedenartigen Schnittformen sind der Furchenschnitt, der mandelförmige Zweischnitt, der Drei- und Vierschnitt die einfachsten und daher häufigsten; es finden sich aber auch schwierigere und komplizierte Schnittarten, wie der kubisch-prismatische Einschnitt, der jedoch das fügsamste Schnittmaterial (Ahorn- oder Lindenholz) verlangt. Im allgemeinen ist der Kerbschnitt mühsam und zeitraubend wie Stickerei, da er über größere Flächen verbreitet sein muß, soll er wirksam sein. Wir begegnen ihm weniger in der Handwerkskunst als der eigentlichen primären Volkskunst der Alpenländer (vgl. Tafel 80, 81, 83, 85 — 87), auch in der sogenannten Zakopane-Volkskunst der Goralen, wo Löffelbretter, Bildleisten und sonstiges Mobiliar, Eckkästchen usw. mit ihnen verziert sind, bei Ruthenen (namentlich den Huzulen) und Rumänen (Tafel 104—105 und vorstehend Fig. 48), desgleichen auf den dalmatinischen Holzarbeiten, namentlich in der Hirtenkunst Norddalmatiens und Bosniens, den Spinnrocken, Spulhölzern, Wäscheprackern usw. (Tafel 99—101).

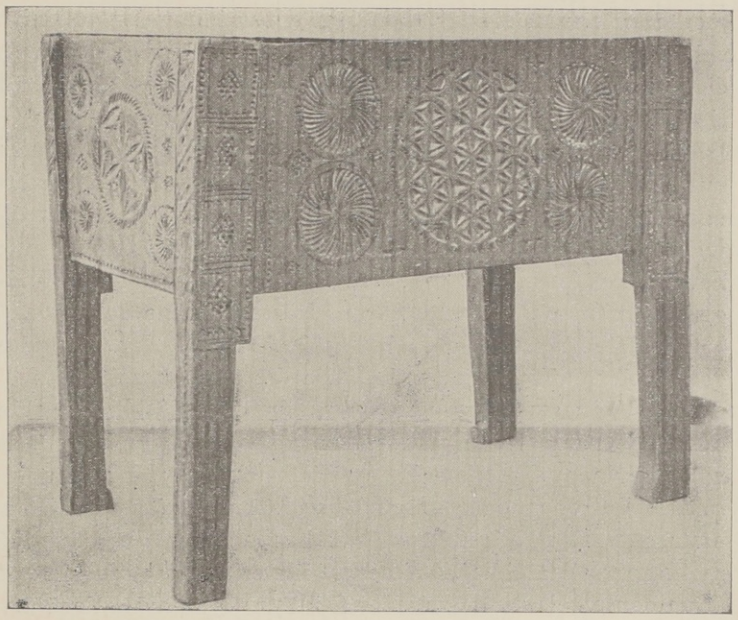


Fig. 48. Rumänische Tischtruhe, mit Kerbschnitt verziert. Bukowina.

Neben dem Kerbschnitt kommt der Flachschnitt, der schwache Vertiefungen mit nahezu ebenem Grund ausgräbt, als Flächenverzierung an Holzarbeiten vor. Manchmal wird der Grund dabei durch Rauhung oder Musterung — meist durch Rautenornament — wie bei der Kassette (Tafel 81, Fig. 9) belebt. Bei der Ausgründung wird die ursprüngliche Oberfläche des Holzes vollständig stehen belassen,

[1]) A. Dachler, a. a. O. S. 193. — Dr. Hans Schukowitz, »Zeitschrift für österreichische Volkskunde« III, S. 33 ff.

so daß die Zeichnung, nur scharf umrissen, ohne Plastik bleibt, ein Verfahren, das in der Handwerkskunst besonders der Gotik eignet, in der Volkskunst aber vielfach noch viel später begegnet. Der Flachschnitt geht mitunter auch kräftig in die Tiefe des Holzes (Tiefschnitt), wozu man sich bei Figuren mit gekrümmter Kontur dexelartig geformter Werkzeuge bedient. Senkrechte oder sonstwie kompliziertere Einkerbungen werden auch mit Punzen und Balleisen (mit gerader, schräge gestellter Schneide), doch nur in der handwerksmäßig betriebenen Volkskunst ausgeführt.

Mittels aller dieser Verfahren werden die geometrischen Ornamente, die religiösen und gewerblichen Symbole, die Jahreszahlen, die Namen oder Anfangsbuchstaben, die Monogramme Jesu und Mariä, die mannigfachen, traditionellen pflanzlichen Motive (Blätter, Knospen, Blumen, die Blumenvase) und endlich die figuralen und szenischen Darstellungen, an denen die Volkskunst so reich ist, auf den Holzarbeiten hergestellt. Aber weder die absolute noch die relative Chronologie aller Techniken dieser Ornamente, wie man sie für die Kunstentwicklung im allgemeinen feststellen mag, hält bei den volkskünstlerischen Arbeiten Stich. Nur die für rein geometrische Ornamentik dienenden Verfahren lassen sich im allgemeinen als die ältesten bezeichnen, wie wir sie auch in der primitivsten Hirtenkunst der weitesten Gebiete zu öftest antreffen.

Neben diesen beiden ursprünglichen und verbreitetsten Verfahren — Ritztechnik und Kerbschnitt — kommen auf etwas höherer wirtschaftlich-technischer Stufe noch andere und schwierige Holzziertechniken vor. Zunächst die Einlegearbeit. Sie tritt während der Renaissance nach italienischem Muster in der Handwerkskunst stark hervor, hat besonders in Tirol, Steiermark[1]), Kärnten und Krain Pflege und Anwert gefunden (namentlich für Türen, Kästen, kleine Schränke, Truhen, Brautschaffe, siehe Tafel 74, Fig. 4, 6; Tafel 76, Fig. 2; Tafel 77, Fig. 4) und zeigt sich auch nicht selten ganz volksmäßig angewendet, wie die 1706 bezeichnete Tischplatte aus dem Hause eines Wagnermeisters von Winterberg im Böhmerwalde dartut (Tafel 77, Fig. 4) oder wie rumänische und istrianische Beispiele lehren. Auch wird mit sinkendem volksmäßigem Geschmack der Eindruck von Holzintarsia mitunter durch Bemalung mittels Patronen oder durch Überkleben mit farbigen Holzschnitten und Lacküberzug erstrebt.[2]) Die Holzeinlegearbeit hat aber in der bäuerlichen Kunst außerdem noch mehrere volkstümliche Ableger hinterlassen: zunächst das Ausstreichen vertiefter Ornamente mit dunklem oder farbigem (rotem und grünem) Wachs, wie dies in der alpen- und karpathenländischen Hirtenkunst, namentlich in Tirol und Krain (hier besonders an den Löffelstielen) sehr beliebt gewesen ist. Manchenorts hat man statt des Wachses auch Siegellack verwendet. Sodann die Strohintarsia, die mit sehr anmutiger Wirkung[3]) auf Holzkruzifixen, am hannakischen Mobiliar (namentlich den Bänken, Truhen und Kastenfüllungen, Tischplatten, Eckkästchen), ebenso, wenn auch seltener, beim rumänischen Möbel (besonders den Wandschränkchen) begegnet, wahrscheinlich eine usprünglich klösterliche Übung und von der profanen Arbeit übernommen. Aus der Handwerkskunst, welche auch mit Metallen (Messing, Blei, Zinn) zierliche Einlegearbeit herzustellen wußte — an Maßstäben (Ellen), Peitschenstöcken, Garbenhölzern, Stöcken, Pfeifenköpfen — sind analoge Zierweisen und Fertigkeiten auch bis in den bäuerlichen Hausfleiß gedrungen, so unter die Walachen (mit Perlmutter) und namentlich zu den Huzulen, wie auch in Dalmatien und besonders in Bosnien die gleiche Fertigkeit im Gefolge sarazenischer Kunstübung begegnet. Merk-

[1]) K. Lacher, Mustergültige Holzintarsien der deutschen Renaissance. 1889.
[2]) O. Jauker, »Zeitschrift für österreichische Volkskunde« X, S. 158.
[3]) Führer durch das Tschechoslawische ethnographische Museum in Prag, S. 39.

würdig ist die analoge Verwendung von milchweißen oder farbigen Glasperlen zur Verzierung von Holzsachen, indem dieselben in die Holzfläche eingedrückt werden, die man bei Ruthenen wie bei Dalmatinern und Bosniern konstatieren kann, eine Verbreitungsart, die auf orientalischen Einfluß schließen läßt.[1]) Es ist kaum möglich, mit einiger Sicherheit festzustellen, von wo diese einzelnen Zierweisen ihren Ausgang genommen haben; im allgemeinen darf wohl angenommen werden, daß sie zunächst der deutschen Handwerkskunst angehören, ihren Weg von Westen nach Osten genommen haben und überall aus den Städten in die Dörfer gedrungen sind.

Eine durchgängige, prähistorisch-uralte, aber noch überall angewendete Holzziertechnik ist noch zu erwähnen, die Brandmalerei. Sie gehört sicher zu den ältesten Zierweisen, wie sie auch schon als Dekoration bei ganz primitiven Völkern begegnet. In unserer Volkskunst ist sie vielfach bereits auf das gewöhnliche Gebrauchsgerät der Hirten, Schaffe, Sechter, Fässer, Kistchen, Truhen usw. zurückgedrängt. Das Milchgerät der Almerinnen ist noch häufig in dieser Weise verziert (Beispiele auf Tafel 80), desgleichen mancherlei typisches Gerät der Hirten und Holzknechte in den Karpathen (Walachen, Huzulen) (Tafel 104). Es darf hiebei wohl an die Brandmarken, welche die Hirten ihren Herdentieren behufs Eigentumsbezeichnung einbrennen, erinnert werden, und es ist wahrscheinlich, daß die hiezu verwendeten Stempel auch für Eigentumsmarken am Hausrat verwendet worden sein mögen. Ganz in diesem Sinne finden sich Brandmarken mit Namensinitialen in Kreis- oder Herzform auf Schüsseln, Nockenbüchsen der Holzknechte vor. Von hier aus dürfte die Brandtechnik ihren Ursprung zu ausgedehnterer Verwendung genommen haben, wie wir ihr in gewissen alpenländischen Hausindustrien (von Ebensee, Ischl, Goisern), bei den Holzarbeiten der Goralen, Huzulen und Zigeuner in den Karpathenländern (an Löffelstielen, Schnapsfäßchen, Kassetten, Butterdosen, Tellern usw.), zur Dekoration von Truhen in Norddalmatien (meist Stern- und Blumenmuster, Zickzackbänder usw.) begegnen.

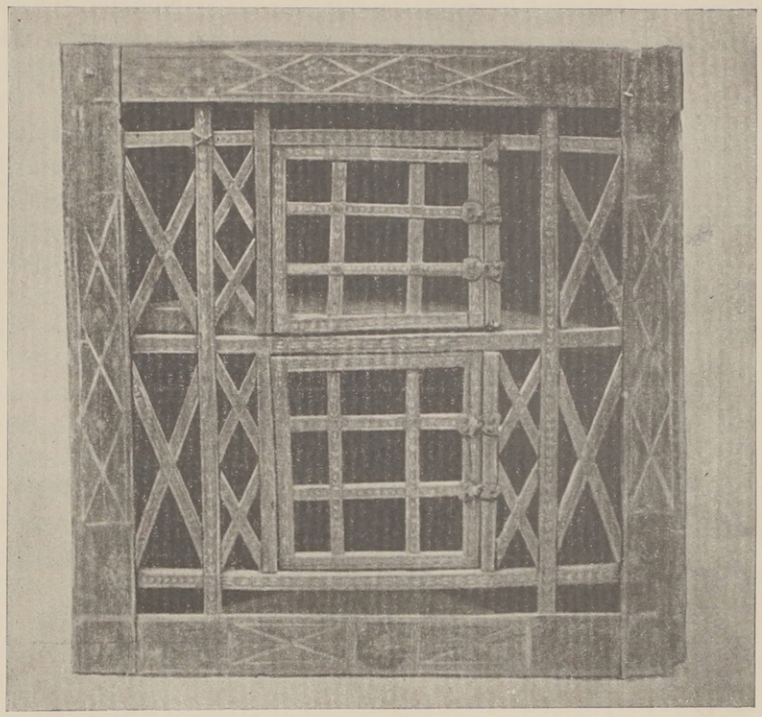


Fig. 49. Rumänisches Eckkästchen, mit Strohintarsia verziert. Bukowina.

[1]) Ganz ähnlich dekorierte Flaschenkürbisse begegnen im Orient, z. B. in Persien.

Fast alle diese mannigfaltigen Holzzierarten verbinden sich mit Bemalung oder farbiger Beizung, so daß gemäß dem allgemeinen Grundhange der Volkskunst zur Farbe wie bei den volkstümlichen Stickereien oder Keramiken auch hier der Eindruck fröhlicher Buntheit und gehäufter lebhafter Auszierung entsteht.

Indem wir uns nun im einzelnen den verschiedenen Klassen volkstümlicher Holzarbeiten in den Alpenländern zuwenden, sind es zuerst die Möbel des Bauernhauses, die unsere Beachtung verdienen. Von den mit dem Hause und seinen Wänden fest verbundenen Möbelformen, wie sie das holländische und norddeutsche, auch das skandinavische Bauernhaus kennt[1]), sind in den auf österreichischem Völkerboden heimischen Hausformen nur geringe Überbleibsel vorhanden. Dort, wo die Täfelung der Stuben noch regelmäßig oder häufiger vorkommt — in Tirol, Vorarlberg, Steiermark — sind auch die mit der Täfelung konstruktiv verbundenen, in die Wand eingelassenen Schränke und Waschkästen oder in die Vertäfelung einbezogenen Bettstellen nichts seltenes. Vom rumänischen Bauernhause der Bukowina wären vielleicht die in einer Stubenecke stabil angebrachten Betten (vorstehend Fig. 50) hieherzuziehen, deren Eckpfosten in den Lehmfußboden eingeschlagen wurde, während es nach obenhin mit einem Durchzugsbalken in Verbindung stand.[2]) Das gewöhnliche, bäuerliche Möbel in Österreich ist aber durchaus mobil und tritt uns, bis auf den nordöstlichen und südlichen Teil der Monarchie, durchwegs in den landläufigen Formen entgegen. Ganz selten sind dabei noch erhaltene gotische Nachklänge, wie manchmal bei Mehltruhen mit Giebeldeckeln, häufiger schon Renaissancemotive, in der Regel aber ist das Barock und das Rokoko die vorherrschende Stilform: echte Bauernmöbel reichen nur in seltenen Fällen über den Beginn des XVIII. Jahrhunderts hinaus. Die Betten, in älterer Zeit zweischläfrig (»zweispannig«) treten in den Alpenländern, zumal in Tirol und Salzburg, wenn für reichere Bauernhöfe bestimmt, in Steiermark, im Heanzengebiete, dann im Egerland wie in Böhmen überhaupt — auch im tschechischen Teile, in Mähren und Schlesien — als Himmel- oder Baldachinbetten mit geschnitztem oder bemaltem Himmel und ähnlich verzierter Vorder- und Rückwand auf, wobei Heiligenfiguren, religiöse oder allegorische Symbole — das Auge Gottes, verschlungene Hände — Landschaften, Stadtansichten und andere Darstellungen abwechseln. Abbildungen dieser seit der Mitte des XVIII. Jahrhunderts in bäuerlichen Wohnungen beliebten Bettform, welche, mit Seitengardinen versehen, einen vollkommenen Abschluß nach außen hin gewährten und für welche unter den Tschechoslawen die gestickten Wochenbettvorhänge (Tafel 12—14) bestimmt sind, finden sich in J. Deininger, Tiroler Volkskunst, Tafel XIX und XX; Fr. Zell, Volkskunst im Allgäu, Tafel 5; S. Grüner, Über die ältesten Sitten und Gebräuche des Egerlandes, herausgegeben von A. John, Tafel 3.

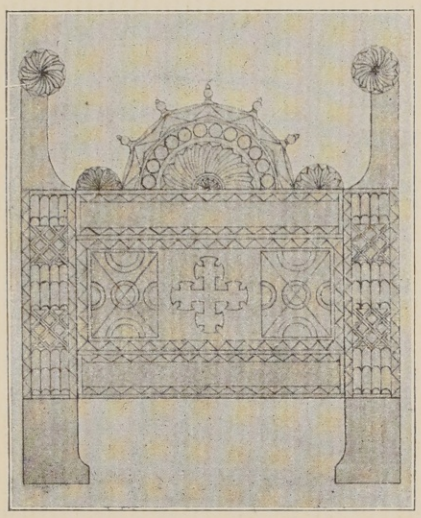


Fig. 50. Vorderteil eines rumänischen Bettes. Bukowina.

[1]) K. Mühlke, Von nordischer Volkskunst, S. 96.
[2]) E. Weslowski, »Zeitschrift für österreichische Volkskunde« XII, S. 63.

Daneben findet sich, besonders in Ober- und Niederösterreich vorherrschend, aber auch in Salzburg (Pinzgau) und Steiermark (Ennstal), Tirol, der Typ der Aufsatzbetten mit geschnitzten oder bemalten Rücken- und Vorderwänden, deren Dekoration ganz ähnlich wie die auf den Himmelbetten geartet ist. Mitunter findet sich in den Aufsatz der Rückenwand eingelassen ein Hinterglasbild oder sonst ein Bildsegen eingefügt. Die Kleider- und Wäschekästen des Bauernhauses sind zumeist zweitürig; eintürige für das Gesinde und die Haustöchter kommen seltener vor. Sie folgen in ihren Formen durchwegs dem Stilgeschmack der einzelnen Epochen, nur in manchen Stücken derber und überladener gearbeitet als die bürgerlichen Möbel. Ihre Dekoration ist gleich geartet wie die der übrigen Bauernmöbel, die reichere Bemalung, die mit dem XVIII. Jahrhundert einsetzt, steigert sich gegen Ende des Jahrhunderts immer mehr, dauert aber auch bis zur Mitte des XIX. Jahrhunderts noch an und ist noch immer nicht erloschen. Blumensträuße und Blumengirlanden, Heiligendarstellungen, Volksszenen, historische Bilder, militärische Typen usw. finden sich in buntem Wechsel aufgemalt. Innenseitig sind die Kastenwände gewöhnlich mit frommen Bildern, Haussegen und anderen geweihten Sachen beklebt und behängt, und es bietet ein solcher Kasten geöffnet mit seinen Leinen- und anderen Hausschätzen, die sorglich darin bewahrt sind, den erquicklichsten Anblick. Manche dieser Kästen, die in Oberösterreich und Niederösterreich besonders farbenprächtig gefunden werden, stammen aus Bayern und wurden auf Flößen die Isar hinab bis Linz und Wien von Tölz, einem Zentrum der bayrischen Kistler, verführt (bis 1863). In Tirol wechseln die bemalten mit geschnitzten Schränken landschaftlich ab.

Das altertümlichste und gegenwärtig noch immer verbreitetste Möbel des Bauernhauses ist die Truhe, die die alte Form vollständig bewahrt hat, im italienischen Süden auch als Banktruhe (Tafel 98, Fig. 5) auftritt, im polnischen und rumänischen Bauernhause noch altertümlicher zur Tischtruhe gestaltet ist (Tafel 102, Fig. 2). Noch immer sind diese primitiven Formen, wie früher in Europa im XIII. oder XIV. Jahrhundert allgemein, bei den rumänischen oder huzulischen Bauern mehr Zimmermanns- als Schreinerarbeit. Die Eckenverbindung wie die legschindelartige Fügung der Wände und die Dekoration der Außenflächen ist hier eine ganz altertümliche (manchmal mit durch Verschiebung gebildetem Ornament), worauf oben schon genügend hingewiesen worden ist. Tirol und Salzburg bevorzugt die reichbeschnitzten Truhen (Tafel 74, Fig. 1), Oberösterreich und Steiermark die bemalten, wobei freilich oft geschnitzte Säulen und verkröpfte Leisten zur Felderabteilung mitverwendet werden (Tafel 74, Fig. 2, 3; Tafel 75, Fig. 1). Die Intarsia mit farbiggebeiztem oder einfach dunklerem, respektive lichterem Holz, in der Renaissance die vorherrschende Zierweise, tritt an den Truhen in den südlichen Alpenländern und des Küstengebietes mit volkstümlichen Motiven (Blumenvase, Doppeladler, Vogelfiguren; vgl. Tafel 74, Fig. 4, 6) im XVII. und XVIII. Jahrhundert noch stark hervor. Altertümliche Reliefschnitzerei findet ebenfalls in der volkskünstlerischen Auszier der Truhen häufig Platz; es sei nur auf die prächtige Weberzunfttruhe von Jablunkau (Tafel 102, Fig. 8—9), sowie auf die kleinen Geldtrüherln aus Cherso und von Ragusa (Tafel 98, Fig. 6—8) verwiesen, welche mit ihren Dekormotiven einen hochaltertümlichen Charakter zeigen.

Eines der ältesten, aber im Bauernhause in größter Einfachheit verbliebenen Möbel ist der Tisch, der überall seine feste Stellung im Wohnhause, sei es die Rauchstube oder die ofengeheizte Wohnstube, einnimmt. Volkskünstlerisch kommt hier in der Regel nur die Tischplatte in Betracht, welche in den Alpen- und

Sudetenländern wie die übrigen Hausmöbel mitunter Verzierung durch Bemalung (Tafel 74, Fig. 8) oder Einlegearbeit (Tafel 76, Fig. 2) erfährt. Die naheliegendsten Motive hiefür sind Teller und Eßbesteck, sodann religiöse Symbole, Namensinitialen u. dgl. Die Tischplatte (Tafel 76, Fig. 2) aus dem Böhmerwalde gehört zu den reichstdekorierten ihrer Art; sie zeigt noch als deutliche Spuren des Gebrauches durch zwei Jahrhunderte an mehreren Stellen die Brandlöcher, welche die zur Beleuchtung verwendeten eingesteckten Kienspäne in die dicken Bohlen eingebrannt haben. Der mit einem Kästchen verbundene polnisch-goralische Tisch (Tafel 102, Fig. 2) ist schon erwähnt. Volkskünstlerisch ist weiters der mit Brandmalerei sowohl auf der Tischplatte wie am Untergestell reichverzierte Huzulentisch bemerkenswert (W. Szuchiewicz, Huculszszysna, I, S. 121), besonders aber der von E. Weslowski geschilderte rumänische Truhentisch, von dem die vorstehenden Abbildungen, Fig. 47 und 48, die Anschauung geben.

Fig. 51. Seitenteil einer rumänischen Kinderwiege. Bukowina.

Sehr ergebnisvoll ist es auch, das späteste und am wenigsten volkstümliche Sitzmöbel des Bauernhauses, den Stuhl, in vergleichenden Augenschein zu nehmen. Wie J. Brinckmann, Beschreibung der Möbel des Hamburger Museums für Kunst und Gewerbe, S. 36, treffend hervorhebt, nehmen die Stühle überall eine Sonderstellung ein. Mehrfach haben die einzelnen Bezirke und Landschaften, wie sie Schmuckformen oder Trachten eigenartig bewahrten, so auch bestimmte Formen des Stuhles durch lange Zeit festgehalten. Dafür ist die Stuhlform des Ötztales in Tirol u. a. ein besonders charakteristisches Beispiel. In unermüdlicher und reichster Variation kehrt hier dieselbe Grundform, namentlich der Lehne, die sich von den sonst in Tirol üblichen Stuhltypen ganz wesentlich unterscheidet, fast eigensinnig wieder, wofür das reiche Material von über 30 Ötztaler Stühlen im Museum für Tiroler Volkskunst zu Innsbruck die Belege liefert (vgl. auch J. Deininger, Tiroler Volkskunst, Tafel XVII bis XIX). Am Stuhle des Bauernhauses ist vor allem die meist beschnitzte und volkstümlich konturierte Lehne von Interesse. Das Motiv des Doppeladlers, welches der Renaissance-Stuhllehne zugrunde liegt, ist, wie R. Forrer gezeigt hat[1]), im Bauern-

[1]) Von alter und ältester Bauernkunst, S. 6.

stuhle der mannigfachsten Abwandlung, Vereinfachung und Verrohung, mitunter auch Mißverständnissen ausgesetzt gewesen. Die von Forrer mitgeteilte Entwicklungsreihe läßt sich leicht außerordentlich vergrößern, für die Stuhllehne des mährischen Bauernhauses hat M. Wankel eine instruktive Zusammenstellung geliefert.[1]) Es zeigt sich, daß mit der Vereinfachung und Veränderung der Kontur des Doppeladlers andere geläufige Volksmotive mit hineinspielen: das Herz, die Tulpe. Charakteristisch sind die intarsierten Renaissancestühle des XVI. und XVII. Jahrhunderts von Südtirol (Tafel 77, Fig. 4), welche die italienische Form des XV. und XVI. Jahrhunderts getreulich bewahrt haben.

Der Sesseltypus mit halbrundem Sitz, dem die Rückenlehne unter reichlicher Anwendung von gedrechselten oder geschnitzten Sprossen folgt, ist in Salzburg, im Egerlande, im Böhmerwalde verbreitet. In manchen Fällen hat der volkskünstlerische Trieb sich sehr reizvoll an der Verzierung der Sprossen betätigt, wie in dem nebenstehenden Egerländer Armstuhl (Abbildung Fig. 52), dessen figurale Ausgestaltung, noch dazu hübsch und wirkungsvoll bemalt, der Geschicklichkeit eines Naturkünstlers ihre Entstehung verdankt. Es sollen an solchen Bauernstühlen ganze Hochzeitszüge, ähnlich den auf Egerländer Brautbildern, mit den wichtigsten Figuren der ländlichen Hochzeitsfeier ausgeschnitzt worden sein.

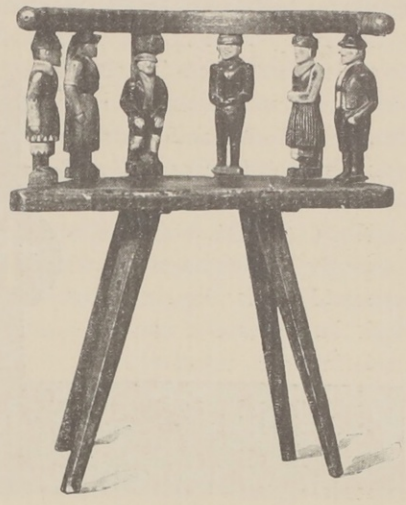


Fig. 52. Egerländer Armstuhl mit figural geschnitzten und bemalten Rückensprossen.

Im Bereiche des Rauchhauses mit dem niedrigen Herde[2]) und in der Lagunenlandschaft von Grado[3]), sowie im nördlichen Dalmatien findet sich eine ähnliche halbrunde Sesselform, jedoch entsprechend dem niedrigen Herde, ganz nieder gehalten, wobei die Rückensprossen durch ganz roh gekerbte Holzbrettchen ersetzt scheinen (Tafel 98, Fig. 4). In Verlika werden solche Stühle schon hausindustriell erzeugt und mit spärlichem Kerbschnitt verziert (vgl. die Abbildung in dem Werke: Dalmatien und seine Volkskunst von N. Bruck-Auffenberg, Einleitung S. 1). Auch niedrige Schemelformen, mit Laden, meist von der eigenen Hand der Benützer herrührend, mit primitivem Schnitzwerk und Bemalung dekoriert, eignen dem küstenländischen und istrischen Bauernhause — namentlich unter der italienischen Fischerbevölkerung (vgl. Abbildung Tafel 98, Fig. 8).

Ein in der Bauernstube nirgends fehlendes Wandgestell: die Schüsselrem, hat in der Volkskunst die mannigfaltigste Durchbildung erfahren. Wir finden dieselbe in den Alpenländern aus freier Hand geschnitzt und in lebhaften Farben bemalt (eine prächtige Arbeit des Johann Mrasner von Altaussee bildet v. Andrian, Die Altausseer, S. 54 ab); ein Stück mit zierlich ausgeschnitztem figuralen Fries aus dem

---

[1]) »Česky lid«, Bd. IV, S. 6—7.

[2]) Dr. Artur Petak, Die Herdform in der Friaul, »Zeitschrift für österreichische Volkskunde« X, S. 221 ff.

[3]) Derselbe, Die Fischerhütten in der österreichischen Laguna, »Zeitschrift für österreichische Volkskunde« VIII, S. 99.

Salzkammergut bringt Tafel 77, Fig. 5. Auch im böhmischen und mährischen Bauernhause legt man auf schön geschnitzte Tellerleisten, die mitunter mit Strohintarsia verziert sind, Wert (Führer durch das tschechoslawische Museum, S. 35, 39). Das polnische Goralenhaus kennt kurze oder längere bunt bemalte Wandgestelle dieser Art (Tafel 102, Fig. 1), in der Zakopane-Kunst ist der Löffelrechen mit Kreuzaufsatz in der Mitte und der durchbrochenen Balustrade, im übrigen mit Kerbschnittmotiven reich verziert, eine besondere Spezialität (siehe oben Fig. 46 und nebenstehend Fig. 53). Das Tatra-Museum in Zakopane bewahrt eine größere Zahl dieser Formen, deren Ornamentierung, innerhalb eines gegebenen Typus, mannigfaltig variiert. Neben rein geometrischen Motiven begegnen auch Blumen usw., in Ritztechnik ausgeführt, manchmal auch bunt bemalt. Ganz ähnlich sind die größeren und längeren Teller- und Schüsselrechen gearbeitet, in durchbrochenem Schnitzwerk, meist mit Engelsköpfchen verziert.[1]) Auch im rumänischen Bauernhause treffen wir das Wandbrett (coltare) in den Ecken der Staatsstube angebracht, durchwegs geschnitzt oder graviert.[2])

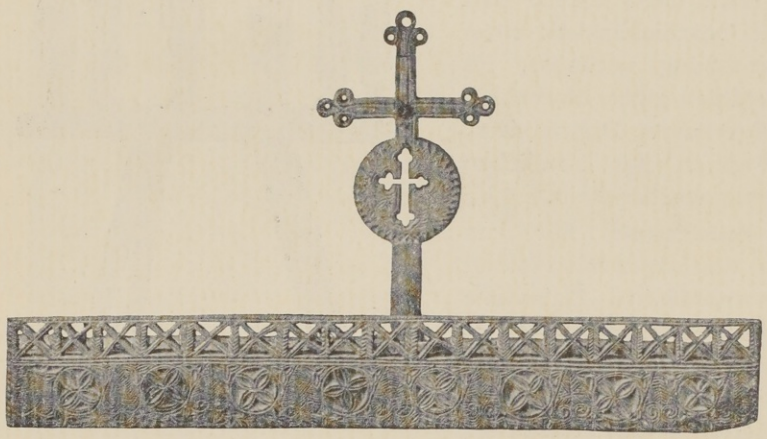


Fig. 53. Löffelrechen, mit Kerbschnitt verziert, von Zakopane, Galizien.

Kleinere Abarten dieses ungemein verbreiteten und zähe erhaltenen Stubengerätes, wie die Löffelrechen und Löffelbretter, werden wir noch später kennen lernen. Zum Schlusse gedenken wir noch der echt volkstümlichen und im bäuerlichen Leben noch überall erhaltenen Wiege, von welcher primitive Vorformen im dalmatinischen und rumänischen Hause begegnen, indem dort Getreidemulden, hier hängende und schaukelnde Körbchen, die an Stricken am Stubenbalken befestigt sind, Dienste von solchen leisten.[2]) Die Wiege ist seit dem XVI. Jahrhundert ziemlich stationär geblieben, sie erfährt durch Schnitzerei und Bemalung um so reichere Auszier, als sie ein stereotypes Ausstattungsstück der Brauthabe (»Wazum«, Tirol) gebildet hat. Dazu gehören in Tirol die mit reicher Kerbschnitzerei verzierten Wiegenbogen (Tafel 83, Fig. 13 und 14) aus Birn- oder Buchsbaumholz, welche beliebig versetzbar sind und den Schutzbehang gegen Licht und Fliegen tragen sollen.

Viel mehr als das Mobiliar zur Volkskunst gehörig sind die kleineren, dem Hausstande und der Wirtschaft dienenden Gerätschaften, die fast durchwegs auf dem Wege des Hausfleißes hergestellt werden. An ihnen äußert sich mit Vorliebe der Ziertrieb des Bauers und da, wie schon hervorgehoben, viele dieser Dinge zu Geschenken an die Frauen und Mädchen dienen, bieten sie das Beste und Vollendetste, dessen

---

[1]) Abbildungen in »Materjaly« der »Polska sztuka stosowana«, Heft 2.

[2]) E. Weslowski, Die Möbel des rumänischen Bauernhauses in der Bukowina, Bd. XII, S. 66.

die ländliche Geschicklichkeit und bäuerlicher Geschmack überhaupt fähig sind. Diese kleineren Hausrat- und Wirtschaftssachen sind auf Tafel 78—84 (alpenländische Arbeiten), Tafel 99—101 (istrianisch-dalmatinisch), Tafel 104—105 (karpathenländische Arbeiten und Erzeugnisse) in charakteristischen Proben zur Abbildung gebracht; an Vollständigkeit ist wie beim Mobiliar dabei weder in sachlicher noch in ethnographischer Hinsicht gedacht.[1])

Am reichsten entwickelt zeigt sich diese Art kleiner Möbel und mannigfaltiger Wirtschaftsgeräte, dem gesteigerten Bedürfnisse und der höheren Lebensstufe entsprechend, in den Alpenländern. Durch ihre weite Verbreitung in Europa, welche von Island bis ins Balkangebiet reicht, am interessantesten sind darunter zunächst die sogenannten Mangelbretter, welche zum Glätten der Wäschestücke dienten und die damit formell verwandten Wäscheklopfer (Wäscheschlägel, tirolisch »bluier« zu bluien, mh. bliuwen, bläuen, schlagen). Sie sind schon im Ausgange des Mittelalters nachzuweisen, wiewohl sicher noch viel früher in Übung. Im Katalog der im Germanischen Museum in Nürnberg vorhandenen Holzstöcke (1892) finden wir ganz den jetzigen Formen analoge Stücke auf Holzstock Nr. 86 (S. 13, ein Wäschepracker des XV. Jahrhunderts) und Holzstock Nr. 475 (S. 112). J. Brinckmann hat (Beschreibung der Möbel- und Holzschnitzereien des Hamburger Museums für Kunst und Gewerbe, S. 84) die Mangelbretter der nördlichen Küsten des europäischen Festlandes von Holland bis Norwegen geschildert, wo sie seit mehr als drei Jahrhunderten nachweislich ein wichtiges Hausgerät gewesen sind. Auch in England ist das Mangelbrett wie in Dänemark, Skandinavien, Island als Minnegabe zu eigenartiger und reizvoller volkskünstlerischer Ausbildung gelangt. Aus den Sammlungen des Museums für deutsche Volkskunde in Berlin sind in den »Mitteilungen des Vereines der Kgl. Sammlung für deutsche Volkskunde zu Berlin« III, S. 21, friesische Formen von ganz eigenartigem Typus abgebildet. Unsere alpenländische Schnitzkunst hat in diesem Wirtschaftsgerät seit dem XVII. Jahrhundert einen willkommenen Gegenstand ihrer Geschicklichkeit gesehen. Die herrschende Form ist hier die oberfränkische (oberdeutsche), die von den nördlichen Typen erheblich abweicht: wir finden sie auf unseren Stücken Tafel 80, Fig. 1—5, 8; der Knopf oder die Form der Handhabe auf der Oberseite (bei Fig. 2, 3, 8) macht den charakteristischen Unterschied aus.[2]) Die Dekoration ist vorzugsweise durch Kerbschnitt erfolgt, wie bei Fig. 1, 2, 3; auch durch Ausgründung sind oftmals reizvolle, mit allerlei Symbolen beseelte Verzierungen angebracht; manche Stücke sind in Ritztechnik mit geometrischer Ornamentik dekoriert, wie Fig. 4 ein solches hervorragendes Exemplar darstellt; seltener sind figurale Darstellungen wie bei einem 1768 datierten Stück, auf welchem Herkules mit der Keule und dem Löwen in ganz volkstümlicher Auffassung und die Embleme des Fleischerhandwerkes eingeschnitten erscheinen. Der Hersteller und Spender ist also wohl ein Fleischergeselle gewesen, der mit solcher Dekoration seiner Minnegabe auf seine Stärke hinweisen wollte. Auch bei den Tschechoslawen begegnet das Gerät in ähn-

---

[1]) Es muß dabei noch ausdrücklich hervorgehoben werden, daß bedauerlicherweise das Museum für österreichische Volkskunde — trotz angestrengtester Bemühungen — sich noch nicht im Besitze einer ausreichenden Vertretung der slowakischen und der polnischen Holzschnitzereien von Zakopane befindet, weshalb hier in unserer Darstellung eine kleine Lücke besteht, welche durch die (mehrfach erbetene) leihweise Überlassung typischer Repräsentanten aus dem Tatra-Museum in Zakopane auszufüllen nicht gelingen mochte.

[2]) Im Museum »Ferdinandeum« zu Innsbruck befindet sich ein Mangelbrett, bezeichnet 1684, das, in feinem Kerbschnitt mit figuralen Darstellungen und Tulpenornament verziert, als Rückenhandhabe oben ein plastisches Meerweibchen, ganz nach Art der nordischen Type, ausgeschnitzt zeigt.

licher, wenn auch meist einfacherer Ausführung. Vlasta Havelka hat ihm im »Národopisný Věstnik« V, S. 3—4, 67—68 (mit Beigabe von sechs Abbildungen) eine besondere Darstellung gewidmet.[1]) Einen Wäscheschlägel von eigenartiger Form und Ornamentik, der mit dichten und feinen Kerbschnittmustern ganz überdeckt ist, treffen wir aus Dalmatien auf Tafel 99, Fig. 1 an. Auch die volkskünstlerische Ausschmückung der Brautschaffe, die mit Brandtechnik (Tafel 80, Fig. 6 und 7) oder mit Bemalung (Tafel 90, Fig. 9 und 11), besonders reich und mannigfaltig mit bäuerlichen und biblischen Motiven im Grödener Tal (reiche Serien davon im Museum für Tiroler Volkskunst zu Innsbruck), zuweilen auch mit mehrfach gefärbter Holzintarsia erfolgt, prädestiniert diese und verwandte Geräte (Milchsechter, Butterfaß, Schöpfer) zu beliebten und häufigen Liebesgaben. Besonders sorgfältig gearbeitet sind in Steiermark und im Salzkammergut die dünn-halbmondförmigen Holzscheiben, »Pframsweg« genannt, die zum Abrahmen der Milch dienen, die Butterkampeln (v. Andrian, Die Altausseer, S. 50), wozu im Vintschgau auch die in mehrfachen Formen auftretenden, reich mit Kerbschnittarbeit verzierten Melkstühle mit Scheibensitz oder eingesatteltem Sitz als Wahrzeichen der Almerinnen treten.[2]) Im Almbetrieb der Milch- und Käsewirtschaft kommt eine reiche Fülle charakteristisch verzierter Butter- und Käsemodel (Butterstempel, Rollmodel, Butterradeln usw.) zur Verwendung, von welchen eine Auswahl auf Tafel 85, Fig. 1—13 zu ersehen ist. Die Verzierung der Butterstollen oder -Wecken sowie des geronnenen Käses erfolgt ursprünglich nicht bloß in ästhetischer Absicht, sondern wohl auch mehrfach zu abergläubischen Zwecken, um das Produkt vor Verhexung und sonstigem Zauber zu schützen. Ursprünglich wurden die Butterzeichen mit einem gespitzten Hölzchen einfach ausgestochen, einige Kreuze oder Pentagramme genügten in dieser Absicht. Als sich höhere volkskünstlerische Regung dieser Verzierungen bemächtigte, treten die religiösen Figuren und Symbole in den Buttermarken auf: das Herz Jesu oder Mariä, die heiligen Namen, Monstranz mit Leuchtern, die Kreuzigung mit den zwei hl. Frauen, die Marterwerkzeuge usw. Besonders gern werden so die Model verziert, die zur Ausschmückung des Butteropfers in der Kirche dienen (in der Rauris, nach M. Eysn-Andree). Erst später kommen dann, wie überall, profane Motive in die Schnitzbilder dieser Model: Gemsen, Sennerinnen usw. Diese Model wurden und werden von holzschnitzenden Bauern, Sennen, seltener von berufsmäßigen Schnitzern verfertigt. Sie wurden als Minnegabe hergestellt oder bei Hochzeiten als Geschenke dargereicht oder auch wohl an die Herrschaft pflichtmäßig abgeliefert und weisen so stets auf bestimmte Volkskünstler zurück.[3]) Einfachere Formen dieser Art sind es auch, die in der Milchwirtschaft der Sudetenländer, im Böhmerwalde, dem Riesen- und Isergebirge, sodann unter den Slowaken und Walachen in Mähren, unter den Goralen der ostschlesischen Beskiden und den Podhalern von Zakopane Verwendung finden. Die Ornamentierung bewegt sich dabei vorwiegend in einfachen Kerbschnittmotiven und vegetabilischen Formen, Blümchen, seltener sind auch die Monogramme Jesu oder Mariä zu finden (Tafel 104, Fig. 18). Die älteste Käseform, der Formnapf, begegnet hier noch des öftern; in Zakopane, wo eine reichere Entwicklung stattgefunden hat, finden sich solche in Herzform mit Kerbschnittmotiven, in Tierform (zweiteilig, z. B. als Lamm) und am häufigsten die

[1]) Duschan Jurković, Slowakische Volksarbeiten, bildet auf Tafel 19 zwei Wäscherollbretter mit Kerbschnittdekoration (Motive; dreiteilige Tulpenblüte, Mutter Gottes, Kirchen) ab, wovon eines allerdings vermutlich magyarischen Ursprung hat.

[2]) Ähnliches auch in Steiermark und im Ötschergebiete Niederösterreichs.

[3]) Sigismund Erhard, Über Buttermarken. »Zeitschrift des Vereines für Volkskunst«, München 1905, S. 42 ff., mit zwei Tafeln.

jüngste Gattung mit Reifenumspannung, die einseitige Kerbschnittdekoration besitzt. Krainerische Käseformen von den Slowenen in den Steiner Alpen sind auf Tafel 85, Fig. 10 und 11, abgebildet.

An die Butter- und Käsemodel schließen sich am passendsten die mannigfaltigen Erzeugnisse der Formenstecherei in Holz an, die seit dem XVI. Jahrhundert statt der früher üblichen Tonmodeln zumeist für Lebkuchen, Marzipan- und Zuckerwaren, aber auch für andere gewerbliche Zwecke vertiefte Model schuf (Tafel 86 und 87). Sie sind meist handwerksmäßige Arbeit, in manchen Fällen signiert (Tafel 86, Fig. 3, 4, 5), vielfach auch von den Lebzeltern und Zuckerbäckern selber gestochen worden.[1]) Ihre Darstellungen besitzen erhebliches kulturhistorisches Interesse und haben mit den Gebildbrotformen der festlichen Zeiten (Weihnacht, Ostern, Allerseelen, Mittsommer, Fasching und Fastnacht u. a. m.), wie Dr. M. Höfler in zahlreichen Arbeiten gezeigt hat,[2]) vielfach Zusammenhang. Außerdem kommen in ihnen kostüm-, sitten- und zeitgeschichtliche Darstellungen, auch Märchen- und Mythenzüge (Schimmelreiter, Altweibermühle) usw. in bunter Abwechslung vor. Holzmodel für das Ausstechen von Schwammfiguren zum Schmuck der Kopfputze für die Leitkuh beim Almabtrieb (Tafel 85, Fig. 5), Druckmodel (Tafel 87, Fig. 2 und 3) sowie Formmodel für Stuckarbeiten (Tafel 86, Fig. 1) oder für Wachsvotive sind nur einzelne, zufällig herausgegriffene Beispiele für die vielseitige Verwendung dieser meist mit bemerkenswerter Sicherheit und Bravour geschnittenen Formen, welche in Österreich unter der alpenländischen Bevölkerung, wie auch in den Sudetenländern — hier allerdings weniger häufig und vollkommen — begegnen. Ihre Hauptblütezeit liegt im XVIII. Jahrhundert; doch ist schon das XVII. Jahrhundert mit vortrefflichen Arbeiten vertreten und klingt diese Kunstfertigkeit erst mit Ende des XIX. Jahrhunderts aus. Hoch altertümlichen Charakter zeigen die dalmatinisch-bosnischen Brotstempel (Tafel 100, Fig. 8 und 9), welche antike Kerbschnittmotive des V. Jahrhunderts bewahrt und mit den frühchristlichen Kreuzbrotstempeln offenbar Zusammenhang haben. Vgl. die zahlreichen Abbildungen altchristlicher Kreuzbrotstempel auf Tafel I der Abhandlung: »Gebildbrote der Osterzeit« von Dr. M. Höfler (IV. Supplementheft zur »Zeitschrift für österreichische Volkskunde« 1906, S. 14 ff.).

Recht eigentlich volkskünstlerische Arbeiten finden wir wieder in den der Viehhaltung und dem landwirtschaftlichen Betriebe dienenden Geräten, von denen einige wichtige und verbreitete Typen auf Tafel 83 und 84 Abbildung gefunden haben. In erster Linie seien hier die Glockenbänder für die Kühe und das Kleinvieh der Alpen genannt, welche in ausgedehnter Verbreitung und dadurch veranlaßter reicher Variation der Typen begegnen (Abbildungen auf Tafel 8, Fig. 1—8, 10, 11). Was zunächst die sogenannten Schellenbögen der Kühe betrifft (Tafel 83, Fig. 10 und 11), so kommen in Tirol (Zillertal, Pustertal, Nonsberg) aus Holz geschnitzte Formen neben den Lederbändern mit ihrer mannigfaltigen Auszier vor; sie sind mit Kerbschnittornamenten, die zum Teil rot gefärbt sind, verziert. K. Hörmann hat im »Globus« wiederholt eine ausführliche Beschreibung der in Mittel- und Oberfranken, wie in der Oberpfalz verbreiteten Formen (mit »Backen« und »Ohren« oder ohne dieselben) gegeben. Im »Archiv für Anthropologie« XXIX sind von Dr. Lalou Schellenbögen aus Buchen- und Birkenholz in den Pyrenäen nachgewiesen, die mit ein-

---

[1]) Der Name des Schneiders, z. B. Urban Haberlandt (XVI. Jahrhundert), findet sich häufig an der Seite oder im Bilde selbst eingeschnitten. »Zeitschrift für österreichische Volkskunde« V, S. 1 ff.

[2]) Supplementhefte III, IV, V zur »Zeitschrift für österreichische Volkskunde«. — Außerdem in dieser Zeitschrift Bd. VIII, S. 1 ff., Bd. IX, S. 185 ff., Bd. XV, S. 181 ff.

geritzten Ornamenten (manchmal mit farbiger Wachseinlage): Schachbrettmustern, Rosen, Sternen usw. dekoriert, von den Hirten hergestellt werden, und derselbe Autor führt mit Brandmarken geschmückte Schellenbögen auch von den Basken an, a. a. O., Bd. XXX, N. F. II, S. 188. Mannigfaltiger noch sind die im Nonsberg (Fleims- und Fassatale) verbreiteten Ziegen- und Schafkampen (Tafel 83, Fig. 1—8), die in außerordentlich großer Variation weniger Formelemente von den Hirten geschnitzt wurden. Sie sind mitunter auch mit figuralem Reliefschnitzwerk verziert und polychromiert (Tafel 83, Fig. 6). Verwandte Arbeiten sind die Kummetaufsätze des Fleimstales (Fig. 9, 12), die wie die meisten Holzschnitzwerke dieses Gebietes als Spinnrocken, Strickhölzer, Webeschiffchen, Bildrahmen, Tabakpfeifen außer reichstem Schnitzwerk fast regelmäßig auch Polychromierung aufweisen.

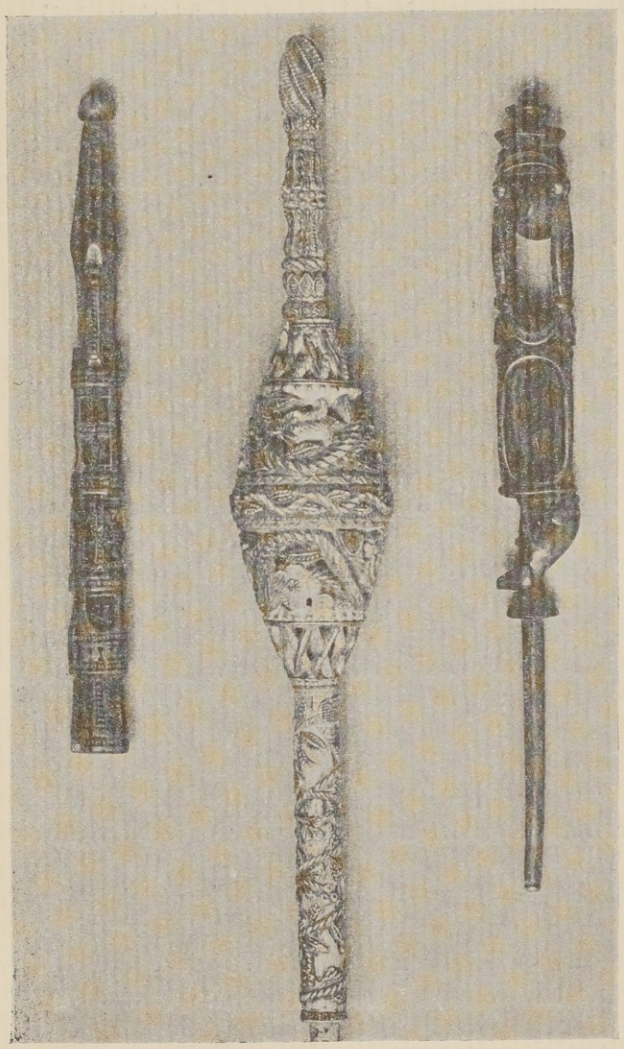


Fig. 54 (a—c). Strickholz und Spinnstabaufsätze aus dem Fleimstale und Nordböhmen.

Vielleicht das verbreitetste, altertümlichste und volkskünstlerisch interessanteste Gerät unter den Utensilien der ländlichen Wirtschaft sind die Spinnrocken der Frauen und Mädchen, diese beliebtesten Minnegaben, an welche überall besonderer Fleiß und Kunstsinn der Männerhand gewendet worden ist.

Sie sind, je nachdem sie in Verbindung mit dem Spinnrade oder selbständig auftreten, in mehreren Haupttypen in ganz Europa verbreitet. Von selbständigen Formen treffen wir auf österreichischem Boden die folgenden an: 1. Die Ständerform mit Fußgestell; der Spinnstab selbst trägt mitunter im obersten Teile eine meist durchbrochen geschnitzte Querspreize zur Befestigung des Wockens; gewöhnlich in Kerbschnitt reich verziert und mitunter bemalt. Alle mir bekanntgewordenen Stücke dieser Art stammen aus dem oberösterreichischen Mühlviertel. 2. Die Werggabel mit vier welligen Zinken in Südtirol. 3. Die osteuropäische Form mit horizontaler Fußleiste, von den Walachen Mährens und den Goralen Ostschlesiens angefangen, unter den polnischen Podhalern, den Bojken, Huzulen und überhaupt den Ruthenen

verbreitet. 4. Die slowenische Form. 5. Die dalmatinische (serbokroatische) Form nach Art der auf Tafel 101 abgebildeten Typen mit der Variation der mehrzackigen Spitze (Fig. 9 und 12) oder der Kreisausbiegung (Fig. 8 und 13). 6. Die italienische Form mit kugeliger Verdickung des Spinnstockes (durch Schnitzwerk oder Aufspaltung mit Aufbringung). Alle diese Typen sind vielfach volkskünstlerischer Ausschmückung in reichem Maße teilhaft geworden. Als Beispiele seien umstehend (Fig. 54, b und c) zwei Spinnrockenenden abgebildet: a) Aus dem Fleimstal in Südtirol, in reichster, polychromierter Schnitzerei gehalten; b) ein Spinnstockaufsatz aus Nordböhmen, mit aus dem Vollen geschnitzter, rollender Kugel zwischen den Randsäulchen (eine am Spinnrocken sehr verbreitete Spielerei). Über die Ornamentik der mehrfarbig bemalten Brautspinnrocken aus Krain mit ihren Tulpen-, Herzen- und Radmotiven hat Dr. W. Schmid in Carniola, 1908, S. 44, gehandelt. Großes Interesse verdienen die serbokroatischen Spinnstäbe Istriens, Dalmatiens und Bosniens mit ihrer altertümlichen Verzierungsweise (besonders sei auf die Stücke, Tafel 101, Fig. 2 und 7, aufmerksam gemacht), auf welche schon oben S. 48 hingewiesen wurde. Sie sind mitunter außerdem mit Zinneinlage verziert (Fig. 2). Ebenfalls werden die Goralenspinnstäbe manchmal wie die Hackenstöcke dieser Gegenden mit Zinneinlagen dekoriert; auch das Motiv der ausgeschnittenen Kugel begegnet dort mitunter. Es ist von Interesse, die reich variierten und im ganzen zum Teil gewiß verwandten litauischen[1]) und skandinavischen Formen der Spinnrocken mit den südslawischen zu vergleichen. Ein Teil derselben steht formell auch in Beziehung zu den walachischen Formen, so daß die Forderung berechtigt erscheint, es möge das gesamte europäische Material an Spinnstäben einem vergleichenden Studium unterzogen werden.

Unter den Geräten der Feldarbeiter ist der zur Aufnahme des Wetzsteines für die Sense dienende Kumpf der Gegenstand fleißigster und hervorragendster volkskünstlerischer Behandlung (Tafel 84, Fig. 8—12). Er zeigt sich dort am besten verziert, wo auch die sonstigen Viehzucht- und Ackerbaugeräte die reichste Schnitzarbeit aufweisen, wie die Sensenscheiden in Deutsch-Südtirol, die Melkstühle im Vintschgau, die Schafkampen in Nonsberg usw. Namentlich im Fleims- und Fassatal ist ein Zentrum reicher und phantasievoller volkskünstlerischer Ausgestaltung des Kumpfes, im westlichen (tirolischen) Pustertal ein anderes, auch im Salzkammergut kommen reicher verzierte Kumpfe vor. Während die einschlägigen Arbeiten des XVII. und XVIII. Jahrhunderts bloß Kerbschnittdekoration kennen, treten hier in farbig bemaltem Reliefschnitzwerk figurale Motive auf: Gemsen, Schlangen, Menschenfiguren, religiöse Symbole; am häufigsten ist die Ausgestaltung der Kumpfe als menschlicher Kopf, wobei mitunter ausgezeichnete Schnitzarbeit geleistet wird. Im Pustertal und in der Umgebung von Aussee treten im XIX. Jahrhundert ebenfalls mit figuralen Szenen in Relief verzierte Wetzsteinbehälter an Stelle der früheren mit einfachstem Kerbschnitt verzierten Art auf. Ganz typisch ist auch die Form und Ausstattung der Sensenscheiden im Eisacktal (Tafel 84, Fig. 6 und 7), die immer zoomorph auftreten und mit eingeritzten Symbolen und Blumenmotiven nebst Sprüchen oder mit aufgemalten figuralen Szenen verziert sind. Aus Südtirol wären auch noch die dort gefertigten und beliebten Wiegenbänder (Tafel 83, Fig. 13 und 14) zu nennen, deren Verzierung mit reichstem Kerbschnitt, figuralen Reliefs, Durchbrucharbeit, Einlegearbeit mit farbigem Wachs, oft mittels mehrerer dieser Verfahren zugleich, bestritten wird. Unter den daselbst herrschenden Motiven tritt besonders der Doppeladler stark hervor; auch der tirolische Adler fehlt nicht. Eine Spezialität der Alt-Grödener Schnitzkunst

[1]) Im dritten Hefte der »Materiały« der Polska Sztuka stosowana abgebildet.

bildeten die weithin durch den Hausierhandel verbreiteten Uhrständer (Tafel 82, Fig. 6—10), in welchen die barocke und Rokokogestaltung vorherrscht und figurale symbolische Darstellungen nicht fehlen. Sie sind Massenerzeugnisse gewesen und tragen diesen Charakter trotz geschickter Mache unverkennbar an sich. Individuellere Prägung zeigen dafür die oft sehr reich mit Relief- und Durchbruchschnitzwerk verzierten Tabakpfeifenköpfe (Tafel 82, Fig. 1—5), welche sehr häufig köstliche Szenen des Volkslebens, humorvolle und derbe Darstellungen, Jagdmotive, Anspielung auf den Beruf des Besitzers usw. in vortrefflicher Ausführung bringen. Sie sind zum Teil wohl handwerksmäßiger Erzeugung entsprungen, sind aber recht oft auch das Werk von Naturschnitzern (wie Tafel 82, Fig. 3), welche das Beste, was sie vermögen, in langer, geduldiger Arbeit an ein solches Werk setzen. Der Beruf der Pfeifenschneider blühte in den Alpenländern bis gegen den Ausgang des XIX. Jahrhunderts; die individuelle Liebhaberei befaßt sich im Volke noch immer mit solchen Werken. Auch auf die Tabaksdosen wird, soweit sie aus Holz geschnitzt vorkommen, die gleiche Verzierungsart mit verwandten Motiven gewendet (ein Beispiel auf Tafel 79, Fig. 37). Häufiger sind indes die Dosen aus Rinde, Horn, Bein, Porzellan, Email usw., an deren überaus mannigfaltige Dekorationsart hier nur flüchtig erinnert sei.

Zu den kleinen Hausratsachen, welche sich weitester Verbreitung und wegen ihrer praktischen Verwendbarkeit ungeschmälerten Fortlebens bis in die Gegenwart erfreuen, ist vor allem der Löffelrechen oder das Löffelbrett (Tafel 78, Fig. 3, 8, 12; Tafel 79, Fig. 2) zu zählen. Auch sie gehören zu den beliebten Minne- und Ehestandsgaben und sind daher meist volkskünstlerisch reich bedacht. In unseren Alpenländern in mehreren Typen und Größen verbreitet, begegnen sie in origineller und reicher Entwicklung in der slowakischen wie der polnischen Volkskunst von Zakopane (siehe oben Abbildung 46 und 50) und reichen durch das deutsche Gebiet bis Skandinavien (J. Brinckmann, a. a. O. S. 95). Unter den österreichischen Formen sind besonders die Löffelbretter (»Löffelrem«) im Salzkammergut zu besonderer und mannigfacher volkskünstlerischer Ausbildung gelangt, wie unsere Abbildungen (Tafel 78, Fig. 3, 8, 12) und die Bilder Fig. 52 bei v. Andrian, Die Altausseer, S. 53, zeigen. Vorstehend Fig. 55 ist ein rumänisches Löffelbrett, mit Kerbschnittrosetten verziert, aus der Bukowina abgebildet. In Krain und Kärnten ist ein gänzlich anderer Typus verbreitet: die Löffelkörbchen, die geschnitzt, mit Kerbschnitt verziert und bemalt, vorkommen und außerordentliche Ähnlichkeit mit den Löffelkörbchen in der Schwalm in Hessen, auch in dekorativer Hinsicht, besitzen (vgl. Abbildung 32 und 33 auf S. 110 der »Mitteilungen aus dem Museum für deutsche Volkstrachten und Erzeugnisse des Hausgewerbes«, Heft 3), abgesehen von der Form, die in weiter Verbreitung, auch auf romanischen und slawischen Gebieten vorkommt.

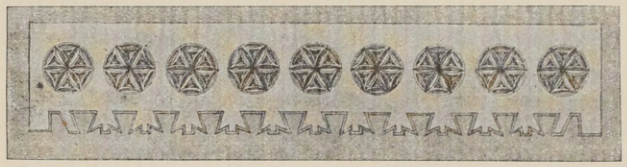


Fig. 55. Rumänischer Löffelrechen aus der Bukowina.

Für die Löffel, die in diesen Behältern aufbewahrt werden, ist das Holz der volkstümlichste Stoff. Der Holzlöffel ist der echte und alte Bauernlöffel, der im Volksgebrauch erst relativ spät und zunächst nur sporadisch durch den Zinn- und den Hornlöffel ersetzt worden ist. Der primitive Holzlöffel des alltäglichen Gebrauches ist unverziert; nur an seinem Stiele finden sich manchmal einfache, eingekerbte oder

eingeritzte Eigentumsmarken vor.[1]) Aber für verschiedenen Festbrauch, zu Geschenkzwecken, als Paten- (Tauf-) und Hochzeitslöffel erhält er mancherlei Auszier. Zunächst erfährt der Stiel mannigfaltige Dekoration, durch kugelig ausgeschnitzte Knöpfe am Ende, eingeschnittene Initialen und Symbole, durch Einlagearbeit mit farbigem Wachs oder Siegellack, wie in Krain (Tafel 78, Fig. 4—5), durch angeschnitzte Kettchen mit anhängender kleiner Laterne, wie sie bei den Krainer Hochzeiten als symbolische Brautgeschenke üblich waren.[2]) In der Viehtau bestand bis vor wenigen Jahrzehnten ein Zentrum hausindustrieller Löffelerzeugung; es wurden hier die niedlichen, mit unverwüstlicher Lackmalerei in Gold und bunten Farben dekorierten Löffel (die sogenannten »Rundmaulet«) (Tafel 78, Fig. 1, 2, 6, 7, 10, 11, 13, 14) erzeugt, welche nicht nur als Tauf- und Geschenklöffel in der Heimat, sondern als Versandtartikel für die Balkanländer und den Orient eine große Rolle spielten.[3]) Die Lackierarbeit war sehr kompliziert, jeder Löffel mußte 14mal in die Hand genommen werden, bis er fertig war. In ähnlicher Lackdekoration sind auch Schalen und Tellerchen von daher gehalten (Tafel 84, Fig. 2), die mit Blumen, figürlichen Szenen und mitunter auch mit Sprüchen verziert zu werden pflegten.

Unter den Nordslawen, den Slowaken, Polen und Ruthenen, begegnet der Löffel und die Schöpfkelle in mannigfacher, mitunter volkskünstlerisch und kulturgeschichtlich sehr bemerkenswerter Ausgestaltung. Abgesehen von den einfachsten Formen ist unter den Slowaken ein Zentrum bemerkenswerter Löffeldekoration, welche mit der Herstellung der hölzernen Milchgefäße mit reichster Henkelornamentik in engem Zusammenhange steht und Hirtenkunst darstellt. Es sind kurzgriffige Schöpflöffel mit Reliefschnitzwerk an der Schalenunterseite verziert, während der Griffteil in durchbrochenem Schnitzwerk gearbeitet ist (siehe die Abbildung von typischen Stücken von Čičmany und Brumov auf Tafel 10, D. Jurković, Slowakische Volksarbeiten).[4]) In der Umgebung von Zakopane gebrauchten die Bauern Löffel mit mannigfaltig geschnitzten Stielenden (Museumsmaterial im Tatra-Museum zu Zakopane). Über die zumeist in den Händen der Zigeuner liegende Löffelerzeugung Ostgaliziens und der Bukowina (Tafel 104, Fig. 1—9) hat K. A. Romstorfer in der »Zeitschrift für österreichische Volkskunde« VI, S. 50, ausführliche Mitteilungen beigebracht. Die Stiele sind hier durch Kerbenreihen und Ausschnitte sowie durch Brandmalerei, seltener durch Einstreichen von gefärbtem Wachs verziert. Die Rumänen gebrauchen Löffel mit angeschnitzten, aus dem Vollen gearbeiteten Ringen oder Ketten von Ringen an den Stielenden.

An Stelle des Holzlöffels trat im XVIII. Jahrhundert für etwas anspruchsvollere Kunden der Zinn- und Horn-(Bein-)Löffel, deren Auszierung mit eingeritzten Heiligendarstellungen (Tafel 79, Fig. 1, 3, 4 zeigen Apostelbilder) und Szenen aus dem Volksleben (Fuhrmannsbild, Postkutscher, Jäger, Fig. 2) typisch ist. Letztere gehören der später zu besprechenden Alt-Sterzinger Beinindustrie an, welche volkskünstlerisch sehr bedeutsam gewirkt hat. — Neben dem Löffel darf auch der Muskatnußreiber als gebräuchliches Tischgerät genannt werden (Tafel 79, Fig. 5—11), welcher, zum Gebrauch der Trinker bestimmt, mit Brauer- oder Mälzeremblemen, dem Doppeladler, religiösen Symbolen in Reliefschnitzwerk und Einlegearbeit aufs sauberste verziert zu werden pflegte.

[1]) Katalog der Sammlungen des Museums für österreichische Volkskunde. Von Dr. M. Haberlandt, 1897, S. 16.

[2]) v. Benesch, Das Beleuchtungswesen in Österreich-Ungarn, S. 26.

[3]) Die Hausindustrie Österreichs, Abteilung Oberösterreich und Salzburg, von Hans Greil, S. 51.

[4]) Vgl. auch: A magyar nemzeti múzeum. Budapest 1902, Tafel I, Fig. 17, 18.

Im bäuerlichen Haushalt wie in der Almwirtschaft spielen auch die der Hirtenkunst entspringenden Holzgefäße (meist für Milch) eine gewisse Rolle. Volkskünstlerisch sind diese, unter primitiven Volkskreisen am reichsten, namentlich in bezug auf ihre Henkelornamentik, ausgestatteten Gefäßarten von bedeutendem Interesse. In den Alpenländern begegnen sie nur mehr recht vereinzelt, so in Tirol, wo aus dem Vollen geschnitzte Milchkrüge vorkommen. In Oberösterreich und Böhmen entsprechen ihnen die Brauerkrüge, die aus Dauben zusammengesetzt, jedoch mit zum Teil figural geschnitzten Handhaben nach Art der slowakischen und goralischen Formen versehen sind (Tafel 84, Fig. 1 und 3). Unter den Slowaken (namentlich der ungarischen Slowakei) sind sie in allerreichster Entfaltung der Henkelformen mit Benützung stereotyper Tiermotive, des Bären, Hundes, sowie der Hirtenfigur anzutreffen. Otto Hermann und Joh. Janko haben eine außerordentlich große Zahl dieser Gefäßformen für die ethnographische Abteilung des Ungarischen Nationalmuseums zusammengebracht und publiziert.[1]) Die Goralen der ostschlesischen Beskiden haben den Typus in der Weise entwickelt, wie ihn die Abbildungen auf Tafel 104, Fig. 10 bis 12 zeigen (»Czerpak«-Formen von Istebna). Der Variationen dieser Henkelform gibt es nicht wenige, sie halten sich aber insgesamt in engen Grenzen, wie die Abbildungen des ersten und zweiten Heftes der »Materjały« der Polska Sztuka stosowana, Krakau 1902, zeigen. Wieder eine andere Form dieser Milchgefäße tritt unter den Podhalern von Zakopane auf (Tafel 104, Fig. 15), deren seitlich angebrachte Handhabe mit mehreren Öffnungen für die Finger und oben mit Schneckenabschluß ausgestattet ist. Auch dieser Typus variiert mannigfach innerhalb engster Grenzen. In ganz roher und primitiver Ausführung zeigt sich die Form im wesentlichen auch unter der ruthenischen und rumänischen Bevölkerung Ostgaliziens und der Bukowina vertreten. In der Kontur am meisten mit den slowakischen Stücken verwandte und durch ihre altertümliche Ornamentik höchst bemerkenswerte Typen treten unter der serbischen Bevölkerung Dalmatiens und Bosniens in den Trinkschalen und Hirtenbechern (Tafel 99, Fig. 3—7) auf. Sie sind in Ritztechnik oder Kerbschnitt sowohl über die Leibung wie am Henkel verziert und reichen sicher formell wie ornamental in ein hohes Altertum zurück. Daß Zusammenhänge mit den früher erwähnten nordslawischen Typen bestehen, ist kein Zweifel; es ist nur die Frage, ob sie ethnographischer oder kulturgeschichtlicher Art sind. Die höhere Wahrscheinlichkeit spricht für letztere Annahme, zumal wenn man die sehr verwandten skandinavischen Formen solcher Holzgefäße heranzieht.

Zum weitestverbreiteten alpenländischen Hausrat zählen die unzähligen kleinen und kleinsten Truhen, Schränkchen, Schachteln, Dosen (Tafel 81, Fig. 1—10) aus verschiedenen Holzsorten, mit reichstem Kerbschnitt, Ausgründung, Reliefschnitzwerk, Ritzornamentik, Bemalung usw. verziert, meist mit Klapp- oder Schubdeckeln und innen auch mit einigen Fächern, mitunter geheimen, ausgestattet, die zur Aufbewahrung von Schmuck, Kämmen, Brustpfeilen, Strickholz, Brillen, Andenken, Breverln usw., mitunter auch für Näh- oder Rasierzeug dienen, und vielfach Liebes- oder Ehestandsgaben darstellen. Ihre Form ist mitunter eine höchst altertümliche und knüpft an die alten Reliquiare an. Sie sind bei einigermaßen fester Lokalisierung der einzelnen Typen weitverbreitet, reichen von Niederösterreich (Ötschergebiet) bis Tirol, und schweizerische oder friesische Kerbschnittkästchen dieser Art lassen sich Tiroler Exemplaren unmittelbar an die Seite setzen (vgl. die Abbildungen 8 und 9 auf S. 253 des XVIII. Bandes der »Zeitschrift für Volkskunde« zu Berlin).

[1]) Vgl. auch ein typisches Exemplar auf Tafel 10 von D. Jurković, Slowakische Volksarbeiten.

Das älteste Stück unserer Reihe ist die Hochzeitsschachtel Fig. 9 mit Deckel (9a) aus dem Ende des XIV. Jahrhunderts mit durchaus gotischem Reliefschnitzwerk auf Kerbschnittgrund verziert. Um diese Zeit sind in Österreich, Süddeutschland und der Schweiz solche Hochzeitsschatullen mit geschnitzten symbolischen Darstellungen, dem Einhorn, dem Löwen, dem Hirschen usw. beliebt gewesen, siehe R. Forrer, Von alter und ältester Bauernkunst, S. 14 ff., Abbildungen 8—11. Forrer bespricht an dieser Stelle auch eine bäuerliche verrohte Nachbildung dieser Hochzeitsschachteln seiner Sammlung aus dem Vorarlberg, ebenfalls XIV.—XV. Jahrhundert, womit vielleicht eines der frühesten Zeugnisse gotischer Bauernkunst gegeben ist.

Mittelalterliche Arbeiten dieser Art sind es, die sich in den späteren Stücken des XVI. und XVII. Jahrhunderts fortsetzen. Die Renaissancetruhe, im kleinsten Maßstabe ausgeführt, ist in Südtirol als Schmuckkästchen sehr beliebt, kommt sowohl intarsiert wie später auch bemalt vor. Die besten und reichst verzierten Kerbschnittkästchen gehören dem XVII. und XVIII. Jahrhundert an; sie sind vielfach datiert und außer den beliebten Symbolen mit den Initialen des Verfertigers oder der Geschenkträgerin versehen; namentlich in der zweiten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts mischen sich solcherlei Darstellungen häufig in die reine Kerbschnittdekoration ein. Später treten dann noch naturalistische Ritzzeichnungen, meist recht ungeschickt und primitiv ausgeführt, hinzu, ebenso die farbige Bemalung, welche früher bloß sporadisch vorkommt und sich auf bloße Andeutungen beschränkt, nun aber ganz nach Art der Möbelbemalung und mit den gleichen Motiven auftritt.

Von außerdeutschem Vorkommen bemerke man die im Huzulengeschmack verzierte eingelegte Holzkassette (Hausindustriearbeit) aus der Bukowina (Tafel 104, Fig. 14) und das schöne altertümliche Hochzeitskästchen von Cherso, dessen Schiebdeckel und Seitenwände mit rohem Reliefschnitzwerk (Hochzeitspaar mit Apfel oder Zitrone in der Hand) in altertümlichster Darstellung verziert sind, aus dem Ende des XVIII. Jahrhunderts, ein Meisterstück wahrer Volkskunst.

Noch gäbe es eine größere Zahl von Typen volkstümlicher Holzarbeiten zu betrachten: so die verschiedenen Arten von Boten- und Ladestöcken, die Hirtenstäbe, die Peitschenstiele, die volkskünstlerisch so reichen Meßstöcke, die Werkzeuge für Holzarbeiter, die Küferarbeiten u. dgl. m. Da sie sich zur bildlichen Reproduktion infolge des Umlaufens ihres überreichen Bilderschmuckes um die zumeist drehrunden Flächen ungeeignet erweisen, muß es genügen, sie hier genannt zu haben und festzustellen, daß die mannigfachsten Ziertechniken: Ritzen, Kerbschnitt, Ausgründung, Brandmalerei, Bemalung, Einlegearbeit mit Wachs, Holz und Metallen dabei in Anwendung gebracht erscheinen. Vielfach ist es echte Hirtenarbeit, die hier vorliegt; eine Lokalisierung der Typen läßt sich nur in einzelnen Fällen vornehmen, wie bei den unförmlich großen und dicken, mit reichem Schnitzwerk überdeckten Peitschenstielen des Ultentales, den Hirten- und Ladestöcken Südtirols. In anderen Fällen handelt es sich um weitverbreitete Typen, wie das Werkzeug der Handwerker, dessen volkskünstlerische Ausgestaltung alle Volksgrenzen überspringt.

Indem wir uns nun den überreichen, dem religiös-kirchlichen und gesellig-festlichen Leben des Volkes entsprungenen Werken der Holzschnitzkunst zuwenden, vermögen wir ihnen, neben den soeben betrachteten, der Häuslichkeit und der Wirtschaft dienenden Arbeiten durchaus nicht jene überragende volkskünstlerische Bedeutung zuzumessen, die man ihnen gewöhnlich schon deshalb zuschreibt, weil es sich hier um eigentliche künstlerische Darstellungen in engerem Sinne, um faktische Kleinwerke der bildenden Kunst handelt. Die Gründe hiefür sind schon oben S. 124

auseinandergesetzt. Immerhin erhalten wir hier für jenen Begriff der Volkskunst, in welcher sie als treue Bewahrerin altertümlicher Formen und zugleich als technisch-ästhetische Verkindlichung des höheren Kunstschaffens erscheint, die mannigfaltigsten und eindrucksvollsten Belege.

Unsere Tafeln 88—97 führen als die bedeutendsten Gattungen der Reihe nach die äußerst beliebten und verbreiteten Krippenfiguren (Tafel 88 und 89), die Theater- und Scherzfiguren (Tafel 89), die Masken für Volksschauspiele (Tafel 90), die Heiligendarstellungen in vollrunder Plastik (Tafel 91, 92, 103) und in Reliefschnitzwerk (Tafel 94, 96, 103), ferner die Tafelmalereien zu religiösen Zwecken (Tafel 93 und 94), wozu als besondere Spezialität die Bienenstirnbretter von Krain zählen (Tafel 97), endlich auch die profanen Zwecken dienenden Tafelmalereien (Tafel 95) vor. Über ihre Herstellung im allgemeinen und die dabei beteiligten Arbeitskreise ist oben schon das Nötigste angedeutet worden. Es erübrigt nun noch im besonderen zu den einzelnen Gattungen dieser Arbeiten die zu ihrer volkskünstlerischen Würdigung notwendigen geschichtlichen und ethnographischen Tatsachen beizubringen. Die Mehrzahl der besprochenen Arbeiten stammt der Natur der Sache nach aus den Alpenländern, die volkstümliche Produktion der übrigen österreichischen Volksgebiete ist ja gerade auf diesem Felde immer eine recht spärliche gewesen.

Die volkstümlichen Krippenfiguren sind in verschiedenen Gegenden der Alpen, in der Viehtau, in Berchtesgaden, Hallein, im Grödener Tal sowie in Böhmen, bis auf den heutigen Tag Gegenstand von Hausindustrien, womit die letzte künstlerisch schon verarmte Stufe in ihrer Entwicklung gegeben ist, die aus der Weihnachtsstube und kirchlichen Schaustellungen der Adventzeit des XIV.—XV. Jahrhunderts herausführt. Auch hier ist es Italien, wie auf so vielen anderen Gebieten, das zeitlich und schöpferisch an der Spitze steht. Alte Züge der christlichen Kunst, die in der Malerei und Plastik längst aufgegeben wurden, sind in der Weihnachtskrippe erhalten. So die Übung, eine Reihe von evangelischen Episoden in der Krippe zugleich darzustellen, so der Aufbau des sogenannten Krippenberges, der ein beliebtes Gemäldemotiv des XV. und XVI. Jahrhunderts darstellt. Im XVI. Jahrhundert ist die Krippe als kirchliche und klösterliche Schaustellung, wie als Hauskrippe der Vornehmen auch schon in Österreich und Deutschland, speziell in Bayern, bekannt. Das XVII. und vollends das XVIII. Jahrhundert bringt den Brauch zu größter Blüte und weitester Verbreitung, bis am Ende des XVIII. Jahrhunderts ein Stillstand und sodann der Rückschlag kommt, indem die vorhandenen Krippen vielfach mißachtet, aus den Kirchen entfernt, verbrannt oder verkauft werden. Die Weihnachtskrippe wurde im Anfang des XIX. Jahrhunderts sogar vielfach kirchenbehördlich verboten.[1]) Die abgebildeten Krippenfiguren stammen aus verschiedenen österreichischen Alpenländern (Tafel 88); Fig. 13—16 stellen Tiroler Krippenfiguren aus dem Pustertale dar; das Museum für österreichische Volkskunde besitzt eine großartige Weihnachtskrippe[2]) des ausgehenden XVII. Jahrhunderts mit Ergänzungen aus dem XVIII. Jahrhundert, in der 400 Figuren nebst zahlreichen Baulichkeiten, die Stadt Bethlehem und ein Tiroler Dorf Aufstellung gefunden haben, aus Vill bei Igls. Sie wird den würdigen Gegenstand einer besonderen Veröffentlichung bilden. Die Krippenfiguren Tafel 88, Fig. 7 bis 12 sind Proben aus einem vollständigen, überaus figurenreichen, beweglich ein-

[1]) Die Weihnachtskrippe. Von Dr. G. Hager. München, 1902. — Derselbe in der Zeitschrift »Volkskunst und Völkerkunde«, München 1904 und 1905.

[2]) Siehe Katalog der Sammlungen des Museums für österreichische Volkskunde, von Dr. M. Haberlandt, S. 163 ff.

gerichteten Krippenberg, einem Werke des Schnitzers Johann Kieninger in Hallstatt, von dem vortreffliche Schnitzarbeiten anderer Art auf Tafel 88, Fig. 2, Tafel 89, Fig. 19 abgebildet sind. Manche Krippen sind signiert, so die Krippe in St. Johann im Ahrntale, welche von dem Tiroler Bildhauer Franz Nissl aus der Mitte des XVIII. Jahrhunderts herrührt, oder eine geschnitzte Krippe von Johann Peter Schwanthaler (signiert 17 S. P. 92) in Ried[1]). Ältere Krippendarstellungen dienten vielen Orts als Muster für die Arbeiten der nachfolgenden; zu solchem Zwecke wurden ältere Krippenfiguren geliehen. In den Schnitzerhäusern der Viehtau, in Gröden, im Fleims- und Fassatale findet man die mannigfaltigsten Weihnachtspanoramen: vom winzigsten Format, in welchem die ganze Krippendarstellung trotz ihrer vielen Figürchen kaum den Raum eines Puppenzimmers überschreitet, bis zu großen Panoramen, worin die Figuren einige Spannen hoch werden und feine Kleidchen in der Tracht des XVII.—XVIII. Jahrhunderts tragen, wie sie besonders die Figuren der großen Kirchen- und Klosterkrippen tragen, welche die fleißigen Hände der Nonnen mit den wunderbarsten zeitgerechten Puppenkostümen ausgestattet haben.

Auch im Erzgebirge, in Grulich und anderen Orten, sind viele dieser Weihnachtskrippen gefertigt worden (Proben auf Tafel 88, Fig. 4—6; Tafel 96, Fig. 8 und 10); im ersteren Gebiete ist die sogenannte Weihnachtspyramide vielfach an die Stelle der Krippendarstellungen getreten. Einer weiteren Abwandlung begegnen wir auch noch in Galizien unter Polen und Ruthenen unter dem Namen polnisch szopka und ruthenisch wertepa, mit marionettenartigen stereotypen beweglichen Figuren[2]).

Neben den Krippenfiguren sind Schnitzfiguren zu profanem Gebrauch, welche ihre Sujets aus dem gewöhnlichen Volksleben mit starker Neigung zu Humor und Satire holen, in großer Zahl aus den Händen der Volksschnitzer hervorgegangen. Einen ganzen Satz und Schatz davon besitzt das Museum für österreichische Volkskunde in den fast ein Hundert zählenden Figuren eines Bauerntheaters aus Steyr, welche alle möglichen Typen des kleinbürgerlichen und bäuerlichen Lebens mit gutmütigem Spott darstellen (Proben davon auf Tafel 89, Fig. 4—13). Ein Mittelpunkt volkstümlicher Karikaturkunst sind die Schnitzerdörfer im Fassatale gewesen; dort wurde mit stärkster komischer Wirkung und wirklich hervorragender charakterisierender Kraft eine ganze Zahl von Karikaturfiguren geschaffen: Das böse Weib mit Drohgeberden, den Besen schwingend; eine Bäuerin, einen riesigen Stiefel ans Bein ziehend; furchtsame Männer, Scheißmännlein, Köpfe mit langen Nasen, Lachmäuler u. dgl. m. Eine bedeutende Kollektion davon im Museum für tirolische Volkskunst in Innsbruck hat das höchste Interesse. Auch sonst haben die Schnitzerzentren in Südtirol eine Menge überaus beliebter und weitverbreiteter Holzwerke verwandter Art geschaffen (Tafel 89, Fig. 1—3, 14—18); neben seinen mannigfaltigen Volkstypen exzelliert Gröden in der Anfertigung seiner weitberufenen Tierfiguren, der Pudel, Löwen, Hähne, Lämmer, Gemsböcke, Heiligen Geist-Vögel, Bären, Pelikane, Pferde, der Kühe mit der Melkmagd (Tafel 89, Fig. 14—15). Die Grödener Schnitzindustrie reicht bis ins XVII. Jahrhundert zurück; nach den noch heutzutage existierenden Werken zu urteilen, ist in den letzten Dezennien dieses Jahrhunderts daselbst eine schon recht bemerkenswerte Figurenplastik entwickelt, wie die Arbeiten eines Dominic Vinatzer 1682 besonders dartun; auch Martin Vinazzer, ein in Venedig geschulter Schnitzer, hat sich im Anfang des XVIII. Jahrhunderts einen guten Namen

---

[1]) Mitteilungen der Zentralkommission etc. VIII, Nr. 12, 1909, S. 604, 614.

[2]) Dr. Iv. Franko in »Zapyski« der Ševčenko-Gesellschaft in Lemberg. Bd. 70.

gemacht. Um diese Zeit kam durch Johann Demetz zu Schnaut in St. Ulrich das Schnitzeln von Bilderrahmen in Schwung, und von diesen ging man bald zu den anderen Schnitzereien, den Krippenfiguren, Kruxifixen, Uhrständern, Tieren, Puppenköpfen und verschiedenen anderen Kinderspielsachen über. Anfangs der zweiten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts gab es in Gröden noch kaum 40 Schnitzler, während man anfangs des XIX. Jahrhunderts bereits bei 300 zählte.[1]) Über die interessanten Verhältnisse dieser Hausindustrie und ihren allmählichen Verfall belehrt ein Bericht von Hans Kornauth in dem Werke: Die Hausindustrie Österreichs, S. 68 ff.

Ebenfalls zumeist hausindustrieller und handwerklicher Tätigkeit und nur in selteneren Ausnahmsfällen frei betätigter Schnitzerkunst von Volkskünstlern verdankt das Alpengebiet die Ausstattung seiner Herrgottswinkel und Hausaltärchen, Hausfassadennischen, Bildstöcke, Wegkapellen usw. mit den unzähligen frommen Werken der Holzplastik, seinen nirgends fehlenden Christus- und Heiligenfiguren (Tafel 91 bis 92). Wenn einerseits die volkskünstlerische Gestaltung dieser gut gemeinten, aber oft recht fragwürdigen Arbeiten fast immer die Abhängigkeit von dem höheren Kunstvorbild noch deutlich erkennen läßt, so sind anderseits in diesen primitiven Schöpfungen recht häufig doch auch sehr altertümliche und im Beiwerk meist auch selbständige, naive Züge zu finden, welche erst ihren wahren Reiz ausmachen. So ist oft der Gesichtstypus und -Ausdruck dieser Volksplastik deutlich den Gesichtern aus der Gegend der Schnitzer nachgebildet, so daß man mitunter ein lebendiges Volksporträt vor sich zu haben meint (Tafel 91, Fig. 3; Tafel 92, Fig. 4, 5). Im Gewand mit seinem Faltenwurf wird allerdings die Behandlung, wie sie der Zeitstil in der höheren Kunst mit sich gebracht hat, nach Kräften reproduziert, es bleibt aber immer ein solches Maß von Steifheit und Unvermögen, daß die ungeübte und ungeschulte Hand sofort erkennbar ist. Am meisten schöpferisch wird die volksmäßige Auffassung aber in den Attributen der Heiligenfiguren, welche an ihre Legende oder ihr Martyrium anknüpfen. In Übereinstimmung mit den ältest überlieferten Typen bringt sie dies dem Volksgemüt zunächst interessante Beiwerk in der ausführlichsten, naivsten und nachdrücklichsten Weise vor (Tafel 91, Fig. 1 und 3, Tafel 92, Fig. 11), wodurch eben der rustikale Eindruck solcher Werke am stärksten erweckt wird. Mit Recht macht daher der Bearbeiter des I. Bandes der Österreichischen Kunsttopographie bei der Besprechung der niederösterreichischen religiösen Holzplastiken des Bezirkes Krems zu wiederholten Malen auf gewisse volkstümliche Abweichungen von den strengen Formen der einzelnen Schulen aufmerksam, die schließlich den künstlerischen Wert einer solchen Arbeit bei aller sonstigen Unbehilflichkeit doch nur erhöhen können.[2]) Es würde zu weit führen, hier in eine Erörterung der Entwicklung der alpenländischen Holzplastiken auch nur andeutungsweise einzugehen; nur zur sachlichen Erläuterung mögen zu einigen der abgebildeten Gegenstände wenige Bemerkungen folgen.

Die Johannesschüsseln, wovon ein Exemplar des XV. Jahrhunderts auf Tafel 92, Fig. 3, abgebildet ist, haben im Volksglauben stets eine besondere Verehrung genossen. Sie wurden besonders in Wallfahrtskirchen, oft in sehr schönen Darstellungen (vereinzelt auch in glasiertem Ton) aufbewahrt und vom Volke namentlich gegen Kopfleiden um den Altar getragen[3]). Auch in den altertümlichen Kar-

[1]) Franz Moroder, Das Grödner Tal, S. 59 ff.

[2]) S. 35 und sonst passim.

[3]) R. Andree, Votive und Weihegaben, S. 146, woselbst eine ganze Reihe von Darstellungen aus Kärnten und Tirol angeführt sind.

freitags- und Fronleichnahmsprozessionen des XVII. und XVIII. Jahrhunderts, bei welchen allerlei biblische Gestalten im Zuge einherschritten, darunter (im Lungau) der weitberühmte Samson[1]), erschien die Figur der Salome mit der Johannesschüssel, die zu diesem Zwecke, wie ein Exemplar im Museum für österreichische Volkskunde beweist, mit einem handlichen Griffe versehen war.[2]) Auch der sogenannte »Palmesel« (Tafel 92, Fig. 10), d. i. die Figur des Heilands beim Einzug in Jerusalem auf dem Esel reitend, ist eine derartige Prozessionsfigur gewesen, die mit Ende des XVIII. Jahrhunderts kirchlich abgeschafft und in vielen Exemplaren vernichtet worden ist. Als volkstümlicher Kinderbrauch hat sich die Palmeselfahrt aber noch bis in jüngere Zeit erhalten. Die Ministrantenbuben ziehen mit einem hölzernen Palmesel, auf dem ein entsprechend gekleideter Knabe sitzt, im Dorfe herum. Einer zieht den Esel, die anderen singen alte fromme Lieder. Die Knaben werden hiefür beschenkt.[3])

Auch ganze plastische Holzgruppen volkstümlicher Art sind natürlich häufig (Tafel 91, Fig. 2: Die Kreuzigung; Fig. 5: Christus am Ölberg, besonders bemerkenswert durch den innigen Ausdruck der prächtig geschnitzten Christusfigur; Fig. 6: Die heilige Familie). Sie finden sich meist in den Bildstöcken der ländlichen Kalvarienberge, in Wegkapellen und Dorfkirchen, selten im Bauernhause selbst. Der Tiroler faßt die ihm sehr vertrauten Darstellungen des Martyriums Christi mit dem Ausdruck: »Fastenkripperl« zusammen. Häufiger als die wegen ihrer schwierigeren Ausarbeitung dem volkstümlichen Hause künstlerisch wie materiell unerschwinglichen plastischen Gruppen sind die Reliefdarstellungen in Holz, gewöhnlich von kleinem Format (Tafel 94, Fig. 1, 3, 4; Tafel 96, Fig. 3, 4, 6, 7), letztere in ihrer speziellen Anwendung als Faßböden sehr volkstümlich und in den weinbautreibenden Gegenden weitverbreitet. Das Reliefschnitzwerk liegt dem Volkskünstler von seiner sonstigen Schnitzarbeit am Holzgerät her weitaus mehr als die freie Holzplastik, in der ohne tüchtige Schule und Unterweisung immer nur Stümperei zustandekommen kann. Die der malerischen Disposition näherkommende Anlage des Reliefs zieht auch gewöhnlich im Sinne eines Gemäldes Polychromierung, die »Fassung«, nach sich, welche nach volksmäßigem Brauch leider öfter erneut zu werden pflegt, wodurch manches gute, aus älterer Zeit überlieferte Kunstwerk ärgste Entstellung erfährt. In den überaus häufigen sogenannten Ablaß- oder Sterbekreuzen nach Oberammergauer Muster, auf deren rückseitigem Schiebdeckel (sie enthalten gewöhnlich Reliquienpartikelchen) meistens die Leidenswerkzeuge en relief ausgeschnitzt sind, und ähnlichen kleinsten Werken, wie den Tischkreuzen (in der östlichen Steiermark; J. R. Bünker in der »Zeitschrift für österreichische Volkskunde« XIII, S. 12 ff.), den Heiligen Geist-Tauben (M. Andree-Eysn, a. a. O. S. 78 ff.) läuft endlich diese Schnitzlerkunst völlig anspruchslos aus.

Neben der Holzplastik ist es die Tafelmalerei, die in den Alpenländern (und dem Böhmerwalde) durch Marterln, Totenbretter, Votivtafeln, Grabbrettern (Tafel 94, Fig. 2, 6, 7, 8), auf religiösem, und durch Scheibentafeln, Bienenstirnbretter, Haus- und Wirtshausschilder, Stammtischtafeln u. dgl. m. (Tafel 95, Fig. 1, 3—7; Tafel 97) auf profanem Boden mit ihren Werken sich vielfach dem Beobachter darbietet. Es ist meist die Arbeit der ortsansässigen Tischler, seltener eigener Tafelmaler, in Tirol und angrenzenden Gebieten auch der wandernden Malergehilfen (Fassaner), die auf der Stör für billiges Entgelt solche anspruchslose Pinseleien im hergebrachten Volks-

[1]) »Zeitschrift für österreichische Volkskunde« I, S. 10 f., II, 138 ff.
[2]) So bei Karfreitagsprozessionen in Innichen. »Der Sammler«, September 1910.
[3]) Bavaria, S. 263 (in Oberpfalz und Regensburg).

geschmack und unter Bewahrung altertümlichster Konzeption auf Bestellung liefern. Sie sind bei manchen Gattungen (Marterln, Totenbrettern, Grabkreuzen, Votivtafeln) regelmäßig mit gereimten oder ungereimten Aufschriften verbunden und es ist in der Tat der gleiche Geistes- und Bildungsstand, aus dem diese Art von Malerei einerseits und diese Art von Literatur anderseits hervorgehen. Was sich hier aus der fehlerhaften Orthographie, der unbeholfenen sprachlichen Diktion (redend weiß sich der Bauer dagegen sehr gut und treffend auszudrücken), den Anklängen an altertümliche Redewendungen, den Reminiszenzen alter Spruchweisheit als Gesamteindruck in uns absetzt, ist genau dasselbe, was uns aus dem schwerfälligen und mangelhaften Kunstvermögen dieser Bilder anspricht. Es ist der Kontrast mit dem Korrekt-Konventionellen der Bildungsprodukte, den wir beiderseits gleichmäßig und dabei wohltuend empfinden. Zur näheren Kenntnis einer der verbreitetsten und am meisten beachteten Art, der Marterltafel, hat Prof. Dr. R. Sieger in der »Zeitschrift für österreichische Volkskunde« I, S. 292; II, S. 333 und III, S. 127, sowie in den »Mitteilungen des Deutsch-Österreichischen Alpenvereines« 1897, S. 39 ff. wichtige Anregungen und Beiträge geliefert. Es lassen sich verschiedene, landschaftlich begrenzte Typen der Darstellung auf den Marterlbildern feststellen; die geographischen und historischen Verhältnisse der Marterlsitte überhaupt sind aber noch nicht genügend untersucht. Sicher geht ihre Verbreitung über deutschen Volksboden hinaus und namentlich mit ihrer literarischen Seite reicht sie in ein beträchtliches Alter zurück (vgl. »Zeitschrift für österreichische Volkskunde« IV, S. 158: Altbosnische Grabinschriften).

Weitaus gründlicher hat man sich bereits mit der Ikonographie des Totenbrettes (hauptsächlich in Salzburg, im Böhmerwalde und in Bayern verbreitet) befaßt. Es sei nur auf die grundlegenden Untersuchungen von Dr. W. Hein und J. Blau (»Zeitschrift für österreichische Volkskunde« X, S. 16 ff., wo auch die übrige Literatur angegeben ist) verwiesen.

Nicht minderes Interesse verdienen ferner unter den Tafelbildern die überaus volkstümliche Auffassungen wiederspiegelnden Bienenstirnbretter der Kärntner und Krainer Slowenen (Tafel 97), über welche Dr. Walter Schmid in den »Mitteilungen des Musealvereines für Krain« 1905, S. 103 ff. gehandelt hat. Das älteste bekannte Exemplar im Laibacher Rudolfinum ist 1686 bezeichnet, und da viele dieser mit verschiedensten Motiven bemalten Brettchen datiert sind, läßt sich die Entwicklung fast lückenlos bis in die letzte Zeit herauf verfolgen. Die älteren Motive sind fast immer religiöser Art, sie sind auch sorgfältiger als die späteren ausgeführt (Fig. 97), doch ist gerade auf dem ältestbekannten Stück ein Motiv der Tierfabel (Des Jägers Leichenbegängnis, nach Art von Fig. 8) gebracht, die häufig verwertet erscheint. Daneben kommen historische Stoffe, Tierszenen, endlich, besonders beliebt, Spott- und Scherzbilder mit Satiren auf die bösen Weiber und die flotten Männer, auf die Schneider (Fig. 3—6), die Altweibermühle (Fig. 2) usw. in bunter Abwechslung vor. Mitunter erhalten diese Brettchen sogar figural-plastischen Schmuck. Es spiegelt sich alter Volkshumor und wirklich volksmäßige Auffassung mit besonderer Treue in diesen anspruchslosen Werken wieder.

Weiters müssen auch noch die ungemein verbreiteten und oft überaus drastisch und naiv konzipierten Ex voto-Bilder (Tafel 94, Fig. 2, 5—7, Tafel 93) berührt werden, welchen R. Andree in seinem Werke: Votive und Weihegaben einen eigenen gründlichen Abschnitt gewidmet hat (S. 167—177). Die antiken πίνακες des Asklepios-Kultus sind ein unmittelbares und genaues Widerspiel unserer Ex voto-Bilder, und es läuft sicher eine lange und ununterbrochene Tradition in dieser Art Volkskunst

aus dem Altertum bis auf den heutigen Tag herauf. Die mit Beginn des XVI. Jahrhunderts häufiger auftretende Darstellungsweise auf den Votivbildern, der gemäß die Stifter mit ihren Familienangehörigen kniend auf dem Bilde erscheinen, knüpft wohl zunächst an die verwandte Darstellung auf den mitunter gemalten Epitaphien (und wohl nur indirekt an die Stiftertafeln, wie Andree, a. a. O. S. 168 meint) an. Die lokal und zeitlich bedingten Variationen hat R. Andree mit größter Sachkenntnis zusammengefaßt, es erübrigt nur, die Sitte auch in das übrige katholische Europa zu verfolgen. Die Hersteller dieser stets auf Bestellung angefertigten Tafeln sind die gleichen Leute, die auch die Grabkreuze, Wirtshausschilder, Marterln, Schützenscheiben usw. bemalen. Überall entsteht aus der seltsamen Durchdringung von Routine (durch hundertfältige Ausführung derselben Typen erworben) und bäuerlicher Ungeschultheit, wobei der Stil primitivster Kunststufen ganz ungewollt zutage tritt, der gleiche Reiz naiv mitteilenden, von der Volkssitte gebundenen Schaffens, der unnachahmlich ist und leider unaufhaltsam verloren geht.

Noch bewährt sich zuletzt die volkstümliche Schnitzkunst an einem Gegenstande, der durch seine Verwendung und die ihm zugrundeliegenden Vorstellungen und Gebräuche sich teilweise mit dem höchsten Altertum verknüpft zeigt: es sind die aus Holz geschnitzten Masken (Tafel 90). Sie wurden hauptsächlich in Salzburg und Tirol verwendet (sporadisch kommt Verwandtes auch in Steiermark, Oberösterreich und Kärnten vor), und zwar einerseits bei der Aufführung von geistlichen und weltlichen Volksschauspielen, die ihren Ursprung zum Teil in den alten kirchlichen Mysterienspielen, zum Teil in den mittelalterlichen Schwänken und Fastnachtsspielen eines Hans Sachs haben; zum anderen Teil dienen sie den echt volksmäßigen, aus der Heidenzeit stammenden, wenn auch in ihrem ursprünglichen Festinhalt verdunkelten Faschings-(Vegetationszauber-)Bräuchen, wie sie sich in den Perchtenumzügen (und verwandtem ländlichen Mummenschanz der Alpengegenden), den Tresterertänzen im Salzburgischen, dem Huttler- und Imster Schemenlaufen in Tirol erhalten haben.[1]) Ganz Analoges — auch in bezug auf Aussehen und Ausstattung der Masken ist aus der Schweiz nachgewiesen[2]) und in den letzten Jahren ist auch von den Schokatzen im ungarischen Banat eine Anzahl verwandter Holzmasken, die zu ähnlichen Frühlingsumzügen Verwendung finden, bekannt geworden, von denen das Museum für österreichische Volkskunde eine Anzahl besitzt.[3]) In Bulgarien werden nach freundlicher Mitteilung des Herrn Kustos Vostow vom Ethnographischen Museum in Sofia bei ähnlichem Mummenschanz lederne Masken benützt.

Eine Übersicht über das gesamte und besonders das alpenländische Museumsmaterial an volkstümlichen Masken findet sich bei M. Andree-Eysn, a. a. O. S. 175 bis 179. Sie wurden zum Teil von den einzelnen Teilnehmern an derartigen Umzügen, zum anderen Teil von eigenen Maskenschnitzern angefertigt, deren Erzeugnisse natürlich einen höheren Grad von Kunstfertigkeit an sich tragen. Larven, wie die auf Tafel 90, Fig. 1—3, 5, 7—9 abgebildeten sind gewiß nur aus geübten Händen hervorgegangen. Vollends ein Satz von 14 prachtvollen und überaus kunstreich in größter Mannigfaltigkeit geschnitzten und polychromierten Teufelsmasken aus der Mitte des XVIII. Jahrhunderts (von Reutte bei Imst in Tirol) mit phantasievollster Ausgestaltung,

---

[1]) M. Andree-Eysn, Volkskundliches, S. 156 ff. — Dr. W. Hein, »Zeitschrift des Vereines für Volkskunde« 1899, S. 109 ff. — K. Adrian, Salzburger Volksspiele, Aufzüge und Tänze.

[2]) E. Hoffmann-Krayer, »Schweizerisches Archiv für Volkskunde« I, S. 257 ff.; X, S. 262. — L. Rütimeyer, »Globus« XCI, S. 201 und 213 ff.

[3]) Ethnographia, Bd. 1906.

wovon die nebenstehende Abbildung eines Stückes (Fig. 56) Zeugnis ablegen möge, sind erlesene Werke der Holzschnitzkunst bei ganz volkstümlichem Gedankeninhalt (seit 1910 im Besitze des Museums für österreichische Volkskunde). Sie stellen die höchsten Leistungen dar, welche mir auf diesem Gebiete bisher bekannt geworden sind und zeigen, in wie hohem Grade die Volksphantasie mitunter befähigt erscheint, aus sich heraus zur sinnfälligen Gestaltung auch des Unerhörten und Niegeschauten vorzuschreiten.

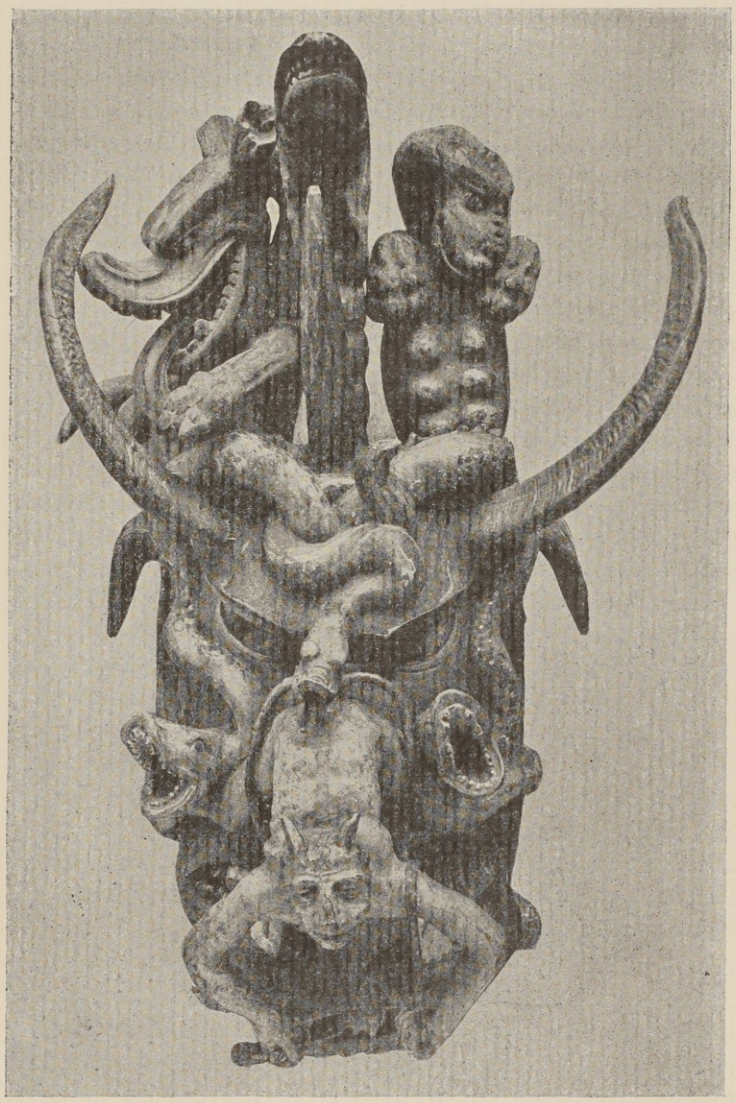


Fig. 56. Teufelsmaske, aus Holz geschnitzt und bemalt. Reutte bei Imst, Tirol.

Die volkstümlichen Musikinstrumente haben den volkskünstlerischen Neigungen im ganzen recht wenig Gelegenheit gegeben, sich an ihnen zu versuchen. In den Alpenländern ist es vor allem die Zither, welche mitunter durch figurales Schnitzwerk (Adler, Menschenköpfe) und Bemalung geschmückt wird. Der tschechoslawische und karpathenländische Dudelsack wird gern mit Ziegenkopf und sonstigem Schnitzwerk, dabei in Einlegearbeit mit Zinn oder Blei, Messingdraht und Glasperlen verziert; die Mundstücke dazu tragen in Dalmatien oft recht rohe menschliche Darstellungen (Tafel 100, Fig. 1—2). Auch die serbische Gusle, das Nationalinstrument der Südslawen, trägt stereotype Verzierungen in den fast stets figural gestalteten Halsenden des Instrumentes zur Schau (Tafel 100, Fig. 10 bis 11). Von höherer Altertümlichkeit ist die Kerbschnittdekoration der Doppel- oder Schwegelpfeifen, die in Dalmatien und Bosnien bei den Hirten üblich sind und von ihnen erzeugt werden; ihre nördliche Verbreitungsgrenze ist noch nicht festgestellt; ich habe sie als Kinderinstrument im Monte Maggiore-Gebiet Istriens gefunden, im

Laibacher Rudolfinum befinden sich Exemplare aus Krain, deren Provenienz allerdings nicht ganz feststeht. Nach den Untersuchungen von Dr. Erich v. Hornbostel besteht Zusammenhang mit griechischen Formen (»Zeitschrift für österreichische Volkskunde« 1908, XIV, S. 208 f.).

Zum Schlusse dieses Abschnittes seien einige Bemerkungen über die auf Tafel 99, Fig. 2 und Tafel 100, Fig. 5—7 abgebildeten holzgeschnitzten Schiffswimpel, die sogenannten »cimarole«, von Cherso in Istrien mitgeteilt. Sie werden meist paarig am Haupt- und den Nebenmasten der Fischerbarken befestigt, gelten als das Schiffsheiligtum, das sich die Fischer nach alter Tradition selbst schnitzen und von dem sie sich nur höchst ungern trennen. Dr. Gustav Braun hat als erster in einem Aufsatze: Über Flaggen von Fischerbooten, »Globus« 1904, LXXXV, S. 253 ff. auf Grund einer Notiz von G. L. Faber: The fisheries of the Adriatic, London 1883, S. 101 (mit Abbildung auf Tafel 8) zum Vergleiche mit den Fischerwimpeln der kurischen Nehrung auf die holzgeschnitzten Wimpel der Fischerbarken von Chioggia im Norden der Adria aufmerksam gemacht und deren interessante Ornamentik eingehender beschrieben. Ganz genau die gleichen durchbrochenen Schnitzwerke mit denselben Motiven stellen unsere Chersaner Exemplare dar, was nicht wundernehmen kann, da die betreffenden Fischerfamilien, aus deren Besitz die letzteren stammen, nachweislich aus Chioggia eingewandert sind und die Chioggoten-Boote überhaupt weit in der nördlichen Adria herumkommen. Wir bemerken vor allem die Darstellung der Schutzheiligen von Chioggia, Felix und Fortunatus (Tafel 99, Fig. 2), in denen wir wohl eine Reminiszenz an die antiken Dioskuren erblicken dürfen; dazu die Passion Christi, mit Kreuz, Leiter, Rock und Würfeln, manchmal schon zum Teil in unverständliches durchbrochenes Schnitzwerk aufgelöst, wie bei Tafel 100, Fig. 7, wo nur die Leiter erhalten geblieben ist; in dem oberen viereckigen Rahmen den hl. Georg mit dem Drachen. Die schrägen Aufsätze bringen gewöhnlich, von Menschenfiguren auf Tauben (oder Fischen?) gehalten, Sternräder, die wohl den Kompaß vorstellen sollen; vielleicht ist bei der Menschenfigur mit dem Fisch an Jonas mit dem Walfisch gedacht. Das Sternrad wird zuoberst noch von Kreuzen, die von Menschenfigürchen mit Fahne flankiert sind, bekrönt; mitunter bleiben davon nur Kreuz und Fähnchen übrig. Aus der Vergleichung der acht im Museum befindlichen, im wesentlichen ganz verwandten, aber in einzelnen Zügen doch variierten Exemplare ergibt sich die Flüssigkeit der Darstellungsmotive, die den Schnitzern bei der Arbeit nicht als etwas Festes und Anschauliches vorschweben, sondern die sich bereits ins Unverstandene oder Schleuderische verlieren.

Unsere Stücke sind wie die verwandten Schiffswimpel der kurischen Nehrung polychromiert. Sie finden ihren zwecklichen und daher auch stilistischen Anschluß in den Wind- und Wetterfahnen; denn auch sie zeigen, da sie um die Mastspindel beweglich angebracht werden, durch ihre Einstellung bei der Fahrt die Windrichtung an. Es kann daher nicht wundernehmen, daß auffallende Parallelen zu unseren Stücken (durchbrochene Holzschnitzwerke) an verschiedenen Küsten Europas, wie der kurischen Nehrung[1]), im Weißen Meer (bei Archangelsk), ja unter den Jenissei-Ostjaken begegnen, in deren Ornamentik ebenfalls das Sternrad, Vogelfiguren, Kreuze eine Rolle spielen.[2])

[1]) F. Skowronnek, Die Fischwaid, S. 30.

[2]) Freundliche Mitteilung des Herrn Staatsrates Leo Sternberg in St. Petersburg.

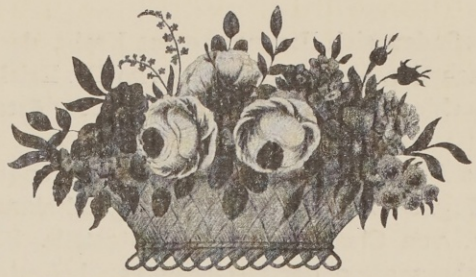


Fig. 57. Gratulationskarte, Niederösterreich.

V. Arbeiten in verschiedenem Material.

1. Volksschmuck.

Wie die Volkstrachten greifen auch die verschiedenen Formen des Volksschmuckes im allgemeinen auf keine besonders frühe Zeit zurück. Hauptsächlich ist es die Mitte des XVIII. Jahrhunderts, welche für die meisten vorkommenden Formen die untere zeitliche Grenze abgibt; darüber hinaus reichen in Tracht und Schmuck recht wenige Typen.[1]) Bei dem engen Zusammenhange, der vielfach zwischen diesen beiden herrscht, ist die landschaftliche Verschiedenheit der Typen des Volksschmuckes vollkommen erklärlich; derselbe ist auch als sich forterbendes Familiengut und wegen seiner relativen Kostbarkeit schwerer beweglich als andere Volksgüter, und so wird seine strengere Lokalisierung auch von dieser Seite her beeinflußt und gestützt.

Weniger als auf irgendeinem anderen Gebiete der Volkskunst ist gerade auf diesem Felde im vorliegenden Werke Vollständigkeit angestrebt worden. Erstlich gehört der Schmuck zur Trachterscheinung, die grundsätzlich aus unserem Plane ausgeschlossen war; sodann war für die auferlegte Beschränkung auch der äußerliche Grund maßgebend, daß in dem Werke: Völkerschmuck, mit Einleitung und Erläuterungen von M. Haberlandt[2]), ein größerer Teil des Volksschmuckbestandes im Museum für österreichische Volkskunde bereits Veröffentlichung gefunden hat. Es sei daher zur Rechtfertigung der Lücken in unserer Darstellung des Volksschmuckes auf das dort gelieferte reiche Material verwiesen.[3])

Auf unseren Tafeln 106—110 haben einige altertümliche und volkskünstlerisch bemerkenswerte Schmucktypen aus den Alpen-, Sudeten- und Karpathenländern Abbildung gefunden: die farbenbunten Brautkronen und Hochzeitszierate der bäuerlichen Bevölkerung aus Salzburg und dem Böhmerwalde (Tafel 107); Haarkämme und Haarnadeln der Alpenländer (Tafel 106 und 108), Gürtel der Alpenländer (Tafel 109) und endlich der Messingschmuck der Bojken und Huzulen (Tafel 110). Sie dienen durchwegs der Fest- oder Sonntagstracht und stellen zugleich traditionelle Typen dar, die der Mode nur in geringem Grade oder gar nicht unterworfen waren.

Die Brautkrone (Tafel 107, Fig. 1—3) ist vermutlich eine Fortentwicklung des in die frühesten Zeiten zurückreichenden »Schapels«, das aus einem Bande, sehr häufig jedoch aus einem Metallreifen bestand, der bald die Form eines Diadems, bald einer Krone, ja selbst eines Blumenkranzes annahm (Fr. Hottenroth, Trachten

[1]) R. Mielke, Bauernschmuck, I. »Mitteilungen aus dem Museum für deutsche Volkstrachten«, Heft 7, S. 300.

[2]) Verlag von Gerlach & Wiedling, Wien, Bd. 7, des Werkes: Die Quelle.

[3]) Schmuck aus Oberösterreich und Salzburg auf Tafel 33; aus Südtirol auf Tafel 75; aus Dalmatien auf Tafel 10, 64; aus Galizien auf Tafel 60; Kämme aus den Alpenländern auf Tafel 19.

der Völker, II, S. 74). Wir sehen hier alle drei Formen in unseren Abbildungen vertreten; die Diademform ist in dem vorarlbergischen »Schäppel« (Fig. 2), das sich schon im Namen als höchst altertümlich verrät und aus spiraligem Golddraht, farbigen Glasperlen, kleinen Stoffblümchen und Spiegelchen hergestellt ist[1]), repräsentiert. Die Kronenform tragen die Stücke Fig. 1 und 3 aus dem Böhmerwalde, sie ist bei slawischen Völkern, unter den Tschechen, Hannaken, den Kroaten zu besonders großem, kunstvollen Aufbau gediehen. Die Kranzform zeigen die zwei erlesenen Stücke Fig. 5 und 7 aus Fieberbrunn und Thumersbach bei Zell a. S. Die übrigen Abbildungen Fig. 4, 6, 7, 9 geben die üblichen Brautführerzieraten, die bei reicheren Hochzeiten im Pinzgau getragen wurden, wieder und bezeugen den luxuriösen Bauerngeschmack und Aufwand, der bei solchen Gelegenheiten entfaltet worden ist.

Die alpenländischen Kämme auf Tafel 106 und 108 aus Horn, Stein, Holz oder Messing entsprechen mit ihren mehr minder reich verzierten Oberstücken der Bedeutung, welche dies Hauptstück der weiblichen Toilette seit dem frühen Mittelalter in der Frauentracht hatte. Früher aus Bein, mitunter in Elfenbein geschnitzt, oder aus Holz hergestellt, werden sie seit dem XVII. Jahrhundert vorwiegend in Horn gearbeitet, durchbrochen, bemalt und vergoldet. Ihre Form ist ursprünglich schmal, nimmt stetig an Breite zu und gedeiht schließlich gegen die Mitte des XIX. Jahrhunderts zu gewaltigem Umfang. Eine besondere Spezialität sind die Alt-Sterzinger weißen Hornkämme, mit reichster, oft figuraler Durchbrucharbeit des Oberstückes verziert, die durch farbige Zinnfolien zu lebhafterer Wirkung gebracht erscheint (Tafel 106, Fig. 3—8). Sie wurden mit anderen zierlichen Horn- und Beinarbeiten, den Haarstechern (Fig. 9—11), Hornlöffeln (Tafel 79, Fig. 2; Tafel 78, Fig. 12), den Belegplatten von Messer- und Gabelgriffen, Schnupftabaksdosen (Tafel 79, Fig. 12 bis 18) auf dem Wege hausindustrieller Erzeugung oder Kleinarbeit im XVIII. und der ersten Hälfte des XIX. Jahrhunderts massenhaft hergestellt, und besonders war die zierlichste motivenreiche Gravierung auf den meisten dieser Arbeiten eine volkskünstlerische Besonderheit, deren unaufhaltsamer Nieder- und Untergang in der Gegenwart aufs stärkste bedauert werden muß. Die Mannigfaltigkeit dieser minutiös ausgeführten Darstellungen, von den religiösen Motiven zu den profanen fortschreitend, die mit Beruf und Lebenslage des Eigentümers manchmal Zusammenhang haben und oft durch sinnvolle Sprüche in Ernst und Scherz Erläuterung finden, wäre der sorgfältigen Sammlung und monographischen Darstellung wert.

Welcher Variation ein einfaches Schmuckstück infolge landschaftlicher Veränderung des Typus fähig, lehrt die Zahl der Haarpfeile auf Tafel 108, Fig. 7—19. Wiewohl Tirol an der Verbreitung dieses Schmuckes nicht so stark beteiligt ist, wie die angrenzenden Gebiete Oberbayerns und der Schweiz, begegnen hier doch eine größere Zahl von Variationen. So die Form mit an beiden Seiten verbreiterter und verschieden verzierter Klinge aus dem Passeiertal (Fig. 7—9, 17—19); oder die geflammte Haarnadel (Fig. 11), die über den Bodensee nach Norden vorgedrungen zu sein scheint, die oberbayrische Form mit dem vergoldeten Silberfiligranknopf (Fig. 13 und 15). In Südtirol (Cortina) sind die hausindustriell angefertigten Schmucknadeln aus Silberfiligran, welche auf italienische Formen zurückgehen (siehe Dr. M. Haberlandt, Völkerschmuck, Tafel 75, Fig. 4, 6) mit ihrem hübschen Blumen- und Blätterdekor bemerkenswert (Tafel 106, Fig. 12 und 13). Wiederum ganz andere Typen aus Böhmen und Oberösterreich repräsentieren die Fig. 10 und 12. Der Salzburger

[1]) K. Haberlandt, Beiträge über Wohnart und Tracht im Montafontale in Vorarlberg, »Zeitschrift für österreichische Volkskunde« VIII, S. 12.

Miederstift, in reichem Silberfiligran gearbeitet (Fig. 14), ist eine oberbayrische Form (vgl. Tafel 9 des Werkes: Völkerschmuck).

Von den viel spärlicheren männlichen Schmuckformen der Alpenländer tritt am meisten der allerdings ebenso sehr der Tracht angehörige, reich verzierte Bauchgurt hervor (Tafel 109, Fig. 6—10, 12—14). Seine Dekoration mittels Messing- und Zinnstiften (Nieten), auch mit Messingringelchen oder Zinnägeln, teilweise mit unterlegten bunten Leder- und Seidenflecken, ist volkstümliche Arbeit des Sattlergewerbes und hauptsächlich, nach den Bezeichnungen der Stücke zu schließen, im XVIII. Jahrhundert geübt worden. Über das XVIII. Jahrhundert hinausreichende Stücke sind nur ganz selten bekannt geworden. Sie bringen in wahrhaft prächtiger Stilisierung den Doppeladler, springende Löwen, Pferde, Steinböcke, Gemsen, dazwischen Blütensträußchen mit Tulpen und Rosetten, Doppelspiralen, ferner die Jahreszahl und Namensinitialen verstreut (Fig. 6, 7, 9, 10, 12—13). Seltener ist die rein ornamentale Musterung mit Rosetten, Kreisen, Sternen nach Art von Fig. 14, welche in ähnlicher Art auch in Norddalmatien an den breiten Gürteltaschen, die zur Aufnahme von Pistolen, Messern, Feuerzeug u. dgl. dienen, den Patrontaschen, Sockenriemen usw. vorkommt (Material im Museum für österreichische Volkskunde). Gegen Ende des XVIII. Jahrhunderts wird diese bis dahin vorherrschende Dekorationsart in den Alpenländern und dem Böhmerwalde durch eine andere Technik abgelöst, die in dem mühsamen und kunstreichen Aussticken der Ledergurte u. dgl. m. mit Federkielstreifen (von Pfauen-, Gans- oder Hühnerfedern) besteht.[1]) Die früheren Dekorationsmotive dauern auch in der neuen Technik vielfach noch fort; nur entsprechend dem feineren Stickverfahren in dichterer und minutiöserer Art ausgeführt. Daneben kommt eine die breite Gurtfläche vollständig füllende, äußerst dichte Dekorationsart mit pflanzlichen und geometrischen Motiven vor (Fig. 7), welche in Oberösterreich (besonders im Mühlviertel mit Freistadt a. d. Aist als Erzeugungszentrum und mit Ausbreitung gegen den Böhmerwald zu) lokalisiert erscheint. Mit dem gleichen Verfahren wie diese Bauchranzen oder Geldkatzen der Männer erscheinen, wiewohl spärlicher, auch die Frauengürtel in Kärnten und dem Pustertale verziert (Fig. 4); desgleichen Tabakbeutel, Nähflecke (Fig. 1, 3, 11). Wie in den Alpenländern (mit Ausnahme von Krain) und im Böhmerwalde, kommen die Arbeiten, speziell die Bauchgürtel mit Pfaukielstickerei, auch im Riesengebirge und im östlichen Teile Böhmens vor.[2])

Aus Lederstreifen in interessanter Technik geflochtene Sattlerarbeiten, wie Frauengürtel (Fig. 2), prächtiges Pferdezaumzeug mit Ziergehängen treten in Tirol ebenfalls auf, sie wurden jedoch seltener und wahrscheinlich nur von einzelnen Riemermeistern auf Bestellung für besondere Gelegenheiten erzeugt.

Altertümlichen Messingschmuck der Bojken und Huzulen führt Tafel 110 vor. Es sind kleinere und größere Kruzifixe von byzantinischem Stil, an den Kreuzbalkenenden meist mit kleinen aufgesetzten Kreuzchen geschmückt, in Gelbguß mit nachträglicher Gravierung ausgeführt (Tafel 110, Fig. 1—5). Sie werden auch an Schnüren mit Messingdrahtspiralen ein- oder mehrreihig um den Hals getragen (Fig. 7). Ferner finden wir Gürtelschnallen in mehreren Formen (Fig. 8—14) aus Messingguß, graviert oder emailliert (Fig. 13). Sowohl die Form im allgemeinen wie die angebrachten Ver-

[1]) Die von Prof. Dr. F. v. Luschan, »Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft in Wien«, XXIV, S. 106, ausgesprochene Ansicht, daß diese Technik von aus Nordamerika rückgewanderten Tiroler Bergleuten, welche das indianische Stickereiverfahren mittels zerschlissener Stachelschweinborsten dort kennen gelernt hätten, in die alte Heimat herübergebracht worden sei, hat wohl wenig Wahrscheinlichkeit für sich.

[2]) Katalog der Sammlungen des Museums für österreichische Volkskunde, 1897, S. 51 f.

zierungen sind höchst altertümlich: die Würfelaugenmusterung, der Keilschnitt, das Zellenemail, aufgesetzte Perlen- oder Knöpfchenreihen sind die beliebtesten Ziermotive.

Es ist echt volksmäßige Arbeit nach uralten Traditionen, die hier vorliegt, vielfach von ganz ungelernten Hirten bei der Viehweide ausgeführt. Das umständliche Verfahren der Anfertigung der Gußformen aus Lehm nach dem aus Holz oder Metall angefertigten Modell und die nachherigen Stadien der Bearbeitung schildert Wladimir Szuchiewicz in seinem Werke: Huculszczysna, II, unter Beigabe instruktiver Abbildungen auf das ausführlichste.[1]) Auch in dem sechsten Hefte der vom Städtischen Museum in Lemberg herausgegebenen Ornamente der Hausindustrie (Metallarbeiten ruthenischer Bauern [Huzulen]) findet sich der Gegenstand behandelt. Außer den abgebildeten Schmuckobjekten werden Ohrringe, Stirnbinden, Knöpfe, Klammern, Pfeifenstecher u. a. in gleich primitiver Art hergestellt. Blech und Draht aus Messing zu Beschlag-, Flecht- und Einlegearbeit wird an den Hackenstöcken »Ketefy« (Tafel 105, Fig. 1—12), an Pistolen und Gewehren in Verwendung genommen.

2. Volkstümliche Metallarbeiten.

Ebensowenig wie die keramischen Erzeugnisse haben die Metallarbeiten mit der bäuerlichen Volkskunst unmittelbaren Zusammenhang. Sie sind immer aus den Händen des Gewerbes hervorgegangen. Eine bäuerliche Volkskunst in Eisen gibt es so wenig als in Kupfer oder Zinn. Der Schmied, der Beckenschläger und Zinngießer sind seit ältester Zeit Berufskünstler und schon ursprünglich durch ein von fremdher eingeführtes Kunstgewerbe als Hausgewerbe geschaffen.[2])

Am meisten hat noch die Eisenarbeit Beziehungen zur bäuerlichen Wirtschaft und Lebensführung. Das Herdgerät: Feuerbock, Pfannknecht, Dreifuß, Feuerzange, Spaneisen, Kienleuchter usw., sodann nach Aufgabe des primitiven Holzschlosses seit dem XVI. Jahrhundert die Schlösser und Schlüssel für Türe, Truhe und Kasten, die Türbänder und Schlüsselschilde, die Türklopfer und Türzieher, die Fenster- und Oberlichtgitter bürgern sich, den städtischen Formen folgend, seit dem XVII. und besonders im XVIII. Jahrhundert wenigstens in den deutschen Alpenländern auch in den wohlhabenderen Bauernhäusern ein und bewegen sich in volkstümlicher Formensprache. Das ornamentale Beiwerk, das sich an allen diesen Arbeiten immer mehr entfaltet, hält sich natürlich im allgemeinen in der Stilart der Zeit, nicht ohne jene Verschiebungen und Verspätungen zu zeigen, die für die Volkskunst überhaupt charakteristisch sind. Eine Anzahl von Proben solcher Eisenarbeiten aus bäuerlichem Gebrauch und Besitz von verschiedenen Volksgebieten sind auf Tafel 111, 112, 113 und 116 zur Abbildung gebracht. Besonders sei auf die volkstümliche figurale Verzierung der beiden Feuerböcke (Tafel 116, Fig. 3 und 7), des Pfannknechtes auf Tafel 111, Fig. 26 mit ausgeschnittenen und gravierten Verzierungen[3]), auf die Türbänder und Türklopfer von Tafel 111 mit ihren mannigfaltigen Zierweisen aufmerksam gemacht. Bei letzteren, die schon zu Ende des XVI. Jahrhunderts den Hausglocken zu weichen beginnen, beobachten wir interessante Zusammenhänge mit den

[1]) Eine Anzahl derselben sind in der »Zeitschrift für österreichische Volkskunde« VIII, Tafel IV, reproduziert, darunter die Gußformen.

[2]) M. Heyne, Das altdeutsche Handwerk, S. 46 f.

[3]) Andere Motive sind: Doppeladler, Stern, Rosetten, Namen Jesu, Herzkombinationen, der Sündenfall; der hauptsächlich in Tirol lokalisierte Typus aus verflochtenem Schnureisen ist echtes volkstümliches Schmiedewerk des XVI. und XVII. Jahrhunderts.

tierfiguralen Enden von Feuerböcken (R. Meringer, Studien zur germanischen Volkskunde, »Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft in Wien« XXV, S. 57 ff.), sowie auch mit den volkskünstlerisch sehr anspruchslosen Formen der eisernen Opfertiere[1]), über welche zuletzt R. Andree in seinem Werk: Votive und Weihegaben, S. 153 ff. mit Abbildungen auf Tafel XXVI—XXXII erschöpfend gehandelt hat.

Die schön und in reicher Formenvariation eisengeschmiedeten Grabkreuze (Tafel 112) sind auf deutschem Volksgebiete weit verbreitet, aus Bayern[2]), Sachsen[3]), Franken[4]) sind sie belegt; ganz verwandte Formen bildet u. a. Alois Franz in seinen Kunstarchäologischen Aufnahmen, Tafel 58—65 aus verschiedenen Gegenden Mährens ab. Das Kästchen für die Grabinschrift in der Mitte des Kreuzes findet sich überall, ebenso die aus Eisenblech ausgeschnittenen Aufsatzfiguren (meist der auferstandene Heiland und sein Symbol, das Osterlamm mit der Fahne, das Auge Gottes, Engel mit Posaunen zur Auferstehung rufend); in Oberösterreich (Innviertel) sind die an die Art der Votivtafeln anklingenden Familienbildtafeln (Tafel 112, Fig. 5) auf Grabkreuzen typisch verbreitet. Flecht- oder Kreuzmusterung und reichliche Spiralenverwendung unter Zumischung von Blatt- und Blumenmotiven, welche mit dem Aufkommen des Stabeisens seit dem XVI. Jahrhundert ermöglicht waren, beherrschen die Komposition, die sich im XVII. Jahrhundert herausgebildet und lange bis ins XVIII. Jahrhundert fortgedauert hat, um in kleinhandwerklicher Übung mehr und mehr zu verwildern und der Schablone zu verfallen (vgl. auch die Abbildungen bei J. Deininger, Tiroler Volkskunst, Tafel LVIII—LX). Zu Beleuchtungszwecken: für Kienspanbeleuchtung, Talg- und Unschlittleuchten, Kerzenleuchter hat die volkstümliche Schmiedekunst eine große Zahl von mitunter sehr reizvollen Eisenarbeiten geschaffen, die in reichster Formvariation dem Stilwandel der Zeit im allgemeinen folgen.[5]) Auch hier sind die deutschen Alpenländer zu weitaus überragender Formenentwicklung gelangt, namentlich Steiermark, Oberösterreich und Tirol haben an solchen Arbeiten das Beste geschaffen. In den südlichen Gebieten der Monarchie herrschen die auf die römischen Formen zurückgehenden italienischen Typen (Tafel 116, Fig. 1—4). In den Sudetenländern, im Böhmerwalde, dem Riesengebirge, den Beskiden kommen Ableitungen der alpenländischen Formen vor und sind namentlich in bezug auf die Kienspanleuchter von Interesse; im übrigen haben wir es, wie ein Blick in das Werk von Henry René D'Alemagne: Histoire du Luminaire, Paris 1891, lehrt, vielfach mit europäischen Typen zu tun; die Geräte der Kienspanbeleuchtung scheinen schon von den Kelten ausgebildet worden zu sein, wie die enge Verwandtschaft irischer Formen mit den alpenländischen nahelegt.

---

[1]) Zur Literatur über diesen Gegenstand seien angeführt: R. Meringer, a. a. O. XXIII, S. 170 ff.; XXV, S. 63 ff. — J. Blau, »Zeitschrift für österreichische Volkskunde« X, S. 129. — H. Richly, Eiserne Opfertiere, »Zeitschrift für österreichische Volkskunde« VII, S. 57. — Dr. M. Höfler, Votivgaben beim St. Leonhards-Kult in Oberbayern. »Beiträge zur Anthropologie und Urgeschichte«, Bd. IX und XI.

[2]) O. Schwindrazheim, Deutsche Bauernkunst, S. 158.

[3]) Oskar Seyffert, Von der Wiege bis zum Grabe, Tafel 72.

[4]) Unterfranken, herausgegeben von Martin Gerlach, passim.

[5]) Ein großes Material ist in dem Werke: Das Beleuchtungswesen vom Mittelalter bis zur Mitte des XIX. Jahrhunderts aus Österreich-Ungarn. Von Ladislaus Edlen v. Benesch (60 Tafeln) auf Grund der Kollektion altertümlicher Beleuchtungsgeräte (vormals v. Benesch, im Besitze der Kunstindustriellen Sammlungen des Ah. Kaiserhauses, dem Museum für österreichische Volkskunde zur Ausstellung überwiesen) zur Veröffentlichung gebracht. Vgl. dazu meine Anzeige in der »Zeitschrift für österreichische Volkskunde« XIII, S. 141 ff. Das nordische Material, das höchst bemerkenswerte Analogien aufweist, ist behandelt von Fredrik B. Wallens, Lyss og Lysstel i norske kirkn og hjem. Kristiania 1907.

Jünger als die zum Teil recht altertümlichen eisernen Beleuchtungsgeräte, deren Formengebung in der Hauptsache vom XV.—XVII. Jahrhundert ausgebildet worden ist, erscheinen die als Wirtshaus- und Handwerkerzeichen dienenden, oft bunt bemalten kunstvollen Eisenarbeiten, von welchen eine kleine Auswahl auf Tafel 113, Fig. 1, 2, 5—8 Platz gefunden hat. Sicher ist auch hier sehr Verschiedenzeitliches nebeneinander zu finden. Die ausgehängten Hufeisen oder die bekannte Kombination dreier Hufeisen als Abzeichen der Hufschmiede dürfte sicher zu den ältesten Abzeichen dieser Art gehören; viel jünger ist beispielsweise ihre Vereinigung mit anderen Zunftemblemen, wie dem Hobel, dem Rade, der Butzenscheibe an dem Zunftzeichen Fig. 2. Die volkstümliche Symbolik des Handwerks (Fig. 1, 6—8) und vollends die halb scherzhafte, kulturhistorisch sehr interessante Allegorik der Wirtshausschilderei, zu deren Urformen der grüne Kranz (Fig. 5) gehört[1]), haben dem Schmiede im XVIII. Jahrhundert zu den prächtigsten volkstümlichen Schöpfungen vielfältigen Anlaß geboten. Ein kulturhistorisch vertieftes Studium derselben steht noch aus, so sehr es angesichts des beschleunigten Hinschwindens dieser Dinge eine dringende (und zugleich lohnende) Aufgabe wäre.

Fig. 58. Zinnschraubflasche, allseitig graviert, Tirol.

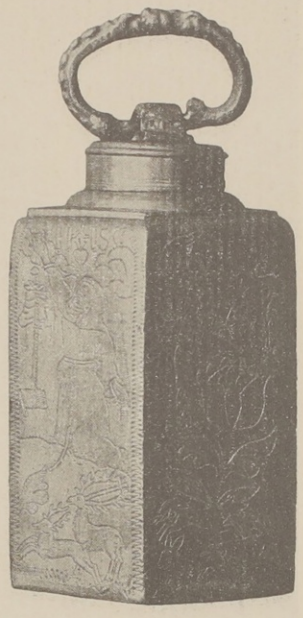


Fig. 59. Zinnschraubflasche, allseitig graviert, Tirol (andere Ansicht).

Nach der bis zum XV. Jahrhundert währenden Vorherrschaft der Bronze unter den Metallen des Hausrates treten seit dem XVI. Jahrhundert Weißgut und Kupfer, sodann im XVII. Jahrhundert auch das Zinn in den Vordergrund. In der bäuerlichen Hauskultur kommen diese Metalle nur in den südlichen, von der italienischen Lebens- und Wirtschaftsart beeinflußten Ländern reichlicher in Verwendung; in den deutschen Gebieten hat das Kupfer- und Zinngerät seinen Platz zunächst nur in den städtischen bürgerlichen Haushalten gefunden, um langsam, aber immer nur recht sporadisch auch in den bäuerlichen Gebrauch und Besitz vorzudringen. Die Tafeln 114—116 bringen eine Anzahl von Typen aus den Alpen-, Sudeten- und den Adriagebieten, deren volkskünstlerischer Charakter sowohl durch ihr traditionelles Vorkommen wie ihre Verzierungsart bewiesen erscheint. Was zunächst die Zinnarbeiten betrifft (Tafel 114, Fig. 1—6, 8, 9, 11—15, 17; Tafel 115, Fig. 1—5), so darf sofort, an das Wort vom Zinn als dem »Silber der Armen« anknüpfend, festgestellt werden, daß es im Bauernhause in der Regel nur an zwei Kleingeräten, die geweihten Dingen und festlichen Anlässen dienen, dem Weihbrunnen (Tafel 115, Fig. 1—5) und dem

[1]) Siehe die schon oben angezogene Arbeit von R. Andree im »Globus« 1908.

Salzfaß (Tafel 114, Fig. 1, 3) auftritt. Die größeren Formen, die sechsseitige oder zylindrische Schraubflasche, mit allseitigen Gravierungen geschmückt (Tafel 14, Fig. 9, 10, 15), von welchen in nebenstehenden Figuren 58 und 59 noch ein besonders reich und typisch verziertes Exemplar aus Tirol zur Abbildung gelangt, die Deckelkrüge und Humpen (Fig. 12 und 14), die Willkommbecher und -Humpen (Fig. 13 und 17) sind zumeist wohl für zünftigen Gebrauch gearbeitet, und nur die Schraubflaschen und Deckelkrüge haben auch der bürgerlichen und seit dem Ende des XVIII. Jahrhunderts der bäuerlichen Wirtschaft gedient.[1]) Dazu gehören dann ferner Schüsseln, Teller, Kannen, Terrinen, Waschbecken, Rasierbecken, Dosen, Leuchter u. dgl. m. »Ausgestochene«, d. h. mit gravierten Darstellungen reicher verzierte Stücke sind verhältnismäßig selten. Da solche Stücke durch die Benützung allzu stark leiden mußten und das leicht verbogene und verdrückte Zinngeschirr überhaupt häufig umgeschmolzen, d. h. eingegeben wurde, um neues dafür einzutauschen, war es nicht zweckmäßig, reicher graviertes Gebrauchsgeschirr anzuschaffen. Nur als Schau- und Prunkstücke im Haushalt und vor allem für den festlichen Zunftbrauch treten daher derartige Stücke häufiger auf. Was ihre Dekoration anlangt, so ist sie derjenigen an den zeitgenössischen Majoliken, die ja fast alle in den gleichen Formen auftreten, außerordentlich ähnlich. Selbst das ornamentale Beiwerk, die stilisierten Blumenmotive, sind beiderseits in den gleichen Produktionsepochen nahezu identisch. Vielleicht haben die oben S. 85 erwähnten Zinnschablonen der Majolikamaler, die doch wohl von den Zinnarbeitern hergestellt wurden, ein wenig darauf Einfluß genommen. Nur selten treten lokal begrenzte Motive auf, wie die Salzburger Hanswurst-Flaschen aus der zweiten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts einen solchen Fall darstellen.[2]) Auch echt volkstümliche Darstellungen sind eben nicht häufig, wie der Wagen mit Kinderladung (Tafel 114, Fig. 8), eine auch auf Lebzeltenmodeln des XVII. Jahrhunderts vorkommende Darstellung, oder eine so lebendige Handwerkerszene, als sie das nebenstehend abgebildete Zunftzeichen, Fig. 60 und 61, ein Binderschlägel der Melker Bindergesellen, zur Schau trägt. Hier sind auch wohl die aus Zinn oder Messing gearbeiteten (im letzteren Falle getriebenen und geschnittenen) »Haussegen« (Tafel 115, Fig. 12 und 14) zu nennen mit ihren volkstümlichen Darstellungen der hl. Dreifaltigkeit, des Auges Gottes, des St. Florian oder Wolfgang, sowie

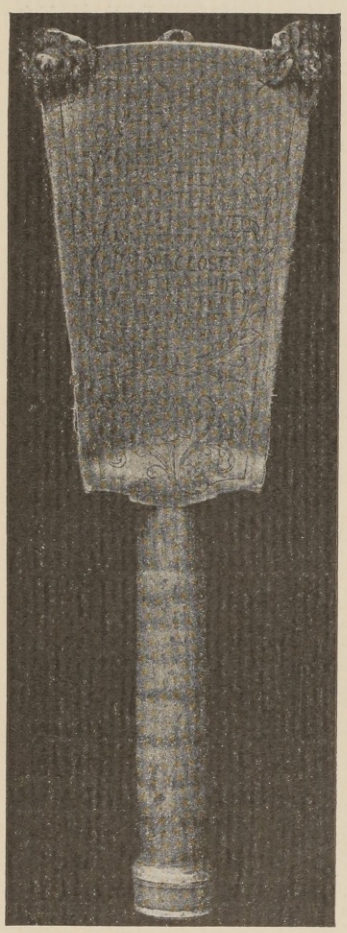


Fig. 60. Binderschlägel. Zunftzeichen aus Zinn, bezeichnet 1717. Niederösterreich. (Vorderseite.)

[1]) Alfred v. Walcher, Das Zinngießerhandwerk der Stadt Salzburg, »Kunst und Kunsthandwerk« XII, S. 539, teilt eine Beschwerde der Salzburger Zinngießer aus dem Jahre 1803 mit, in welcher es heißt, daß die drei Meister in der Hauptstadt das ehrliche Fortkommen bei dem Landvolk, wo noch ziemlich viel Zinn gebraucht wird, suchen müssen.

[2]) A. v. Walcher, a. a. O. S. 537.

die kleineren Stallsegenfigürchen des St. Leonhard oder St. Wolfgang u. a. m. Die Tauf- und Hochzeitslöffel mit zierlich eingestochenen Bildern verschiedener Heiligen (Tafel 79, Fig. 1, 3, 4) verdienen ganz besonders hervorgehoben zu werden, da sich der volkskünstlerische Trieb, zu verzieren, hier an besonders dazu ungeschickter Stelle, wenn wir unser Empfinden befragen wollten, nämlich an der Löffelschale, zu äußern liebte. Auch Wallfahrtsbildchen aus gepreßtem Zinn, sowie Amulette, wie die Sebastianspfeile, das Wolfgangshackel u. a. m., sind anzureihen (M. Andree-Eysn, Volkskundliches, S. 6, 15, 25). Von einigem volkskünstlerischen Interesse sind ferner die in Zinn-, Packfong- und anderen Legierungen hergestellten Zunftzeichen und Zunftschilder (Tafel 114, Fig. 7, 10, 16, 18), welche die typischen Handwerksembleme in Wappenform mit allerlei wappenmäßigem Beiwerk und zeitgerechter Umrahmung zur Schau bringen. Zu unseren Abbildungen sind die bei Alois Franz, a. a. O. auf den Tafeln 91—94 beigebrachten ganz ähnlichen Exemplare zu vergleichen, womit auch auf diesem Gebiete der infolge handwerksmäßiger Erzeugung mangelnde nationale Charakter der Zinnarbeiten festgestellt scheint.[1])

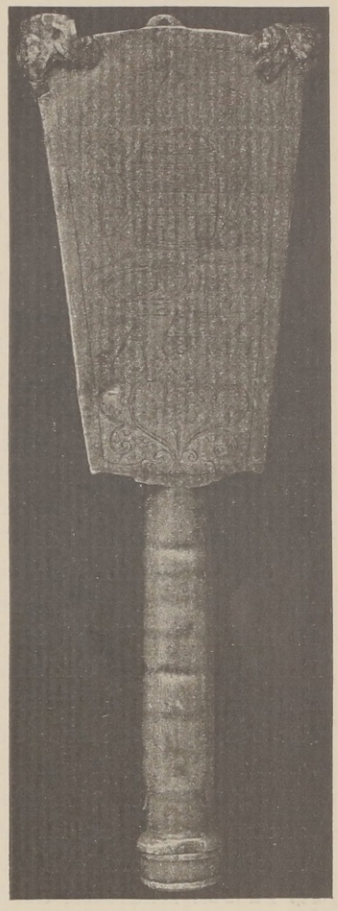


Fig. 61. Binderschlägel aus Zinn. (Rückseite.)

Das Kupfer ist früh für Küchenzwecke in Anspruch genommen worden; die Kuchenmodel, Brotbehälter, Meßgefäße, Wasserkrüge sind im XVI. und XVII. Jahrhundert auch auf deutschem Gebiet in diesem Metall gearbeitet und mit getriebener oder gravierter Verzierung geschmückt worden (Tafel 115, Fig. 6—8). Noch mehr aber ist es der italienische Süden, welcher diese Arbeiten im Haushalt begünstigt. Die Wassereimer mit schönem getriebenen und gravierten Bandornament, meist Blattranken, deren Zeitbestimmung schwierig ist, sind in Istrien, Dalmatien wie in Südtirol überall zu Hause (Tafel 116, Fig. 5—6, 8—9). Auch die Räucher- und Glutpfannen, die in dem ofenlosen Wohnhause des Südens als Wärmespender viel gebraucht wurden, sind zumeist in volkstümlicher Verzierung gehaltene Kupferarbeiten (Tafel 116, Fig. 10 und 12).

3. Gefärbte Ostereier.

Das farbige, mit Sprüchen und Ornamenten verzierte Osterei, die Gabe der Mädchen an die Burschen für fleißiges Tanzen im Fasching, das in der Kirche geweihte Symbol der Osterzeit, hat im Volksbrauch ganz Österreichs noch immer seine feste Stelle. Es ist unter der deutschen Bevölkerung mit figuraler Symbolik und typischer Spruchpoesie noch immer lebendig, in den Alpenländern wie im Böhmer-

[1]) Zur Literatur: K. Schirek, Das Zinngießerhandwerk in Mähren, »Mitteilungen des Mährischen Gewerbemuseums« 1893 und 1894. — Dr. E. Braun, »Kunst und Kunsthandwerk« XIII, S. 58 ff.

walde, in der Iglauer Sprachinsel oder dem mährisch-schlesischen Kuhländchen; es ist besonders bei den Nordslawen, zumal den Slowaken, den Polen und Ruthenen wie den kulturverwandten Rumänen mit besonderer Färbetechnik und altertümlichster Ornamentik zu Hause; es fehlt auch nicht den Südslawen, wo es allerdings in einfacherer Zierweise dekoriert auftritt und im Hinschwinden begriffen ist.

Die Vorstellungen von der Bedeutung des gefärbten und verzierten Eis als eines religiösen Opfersymbols scheinen bereits vorchristlich zu sein. Das mit Blumen bemalte Vogel(Gänse)ei findet sich als Grabbeigabe in romanischen Steinsärgen 320 nach Christi Geburt bei Worms (»Korrespondenzblatt für Anthropologie« 1897, S. 61 ff., 108). In galizischen Frauengräbern des VI. und VII. Jahrhunderts, die noch vor der Einführung des Christentums datieren, wurden aus Ton geformte »ornamentierte« Eier gefunden. K. Bołsunowski erblickt darin[1]) die Vorläufer der noch jetzt in slawischen Gegenden allgemein üblichen bunten Ostereier. Dr. M. Höfler hat in seiner Abhandlung: Ostergebäcke (IV. Supplementheft zur »Zeitschrift für österreichische Volkskunde« S. 49 ff.) das ganze Material über die kultliche Bedeutung des Ostereis zusammengestellt und gelangt ebenfalls zur Überzeugung von der vorchristlichen Existenz des Ostereis in Festbrauch und religiöser Symbolik.

Die auf den Tafeln 117 und 118 abgebildeten farbig verzierten Ostereier sind natürlich nur eine verschwindend kleine Auswahl aus der außerordentlich großen Zahl der von allen österreichischen Volksgebieten gesammelten, nach vielen Hunderten zählenden Stücke. In volkskünstlerischer Hinsicht interessiert uns hier vor allem die verschiedene Technik und Ornamentik der Ostereier. Es lassen sich da unschwer eine Anzahl von Typen aufstellen. Der erste Typ wird von den deutschen Ostereiern der Alpenländer und der deutschen Sprachinseln in Mähren gebildet (Tafel 117, Fig. 1 bis 5). Ihre Dekoration erfolgt durch weiß hervortretende Kratz- oder Laugenzeichnung auf dem verschieden gefärbten Eigrunde. Schrift und Symbol nebst allerlei Geblümel teilen sich in die Verzierung, seltener sind rein ornamental dekorierte Exemplare. Alles Bildliche soll hier in der Regel nur die Sprüche deuten helfen.[2]) Eine besondere Art stellen darunter die figural in mehreren Farben verzierten Ostereier des Kuhländchens (Tafel 117, Fig. 4) vor, deren Dekorationsstil von bemerkenswerter Primitivität erscheint.

Mit dem slowakischen Osterei (verschiedene Typen auf Tafel 117, Fig. 6—25) betreten wir das Gebiet der mittels Wachsdeckung in mehreren verschiedenen Farben ausgeführten nordslawischen Ostereierbemalung, das von den Choden Westböhmens bis zu den Ruthenen der Bukowina in überraschender Einstimmung des technischen Verfahrens, nicht aber der Ornamentik reicht.[3]) Diese dem javanischen Batikverfahren, mittels dessen gewebte Zeuge in mehreren Farben gemustert werden, verwandte Methode wird ganz übereinstimmend von den Choden, den Slowaken, Walachen, Polen, Ruthenen und Rumänen zur Verzierung der Ostereier in mehreren Farben geübt. Es hat sich dabei fast überall ein spezialisierter Beruf der Dorfeiermaler herausgebildet. Meist sind es ältere Leute, zumeist Frauen, die zur Osterzeit hunderte solcher Eier herstellen. Ihr einfaches Werkzeug ist ein Ausgußröhrchen aus Messing

[1]) »Wiadomosci archeolog. i. numism., Nr. 68.

[2]) F. P. Piger, Das Osterei in der Iglauer Sprachinsel, »Zeitschrift für österreichische Volkskunde« VII, S. 24 ff. — J. Blau, »Zeitschrift für österreichische Volkskunde« XI, S. 230 ff.

[3]) Choden: »Česky Lid« VI, S. 346. — Slowaken: Mährische Ornamente, I. »Česky Lid« III, S. 40; IV, S. 515; V, S. 429. »Zeitschrift für österreichische Volkskunde« VII, S. 247 ff. — Kroaten in Niederösterreich: »Zeitschrift für österreichische Volkskunde« IX, S. 20 f. — Ruthenen und Rumänen: »Zeitschrift für österreichische Volkskunde« V, S. 155 ff. E. Weslowski, XI, S. 125 ff.

für das flüssige Wachs mit Holzgriff, nebenstehend in Fig. 62 abgebildet, mittels dessen die Umrißlinien der Ornamente und nachher sukzessive vor dem einzelnen Farbenbad die betreffenden Ornamentpartien mit Wachs überzogen werden. Woher das Verfahren stammt, blieb bislang unbekannt. Man hat es wohl für eigenwüchsige bäuerliche Erfindung gehalten, eine Annahme, die indessen in den Augen jedes Unterrichteten im vorhinein als höchst unwahrscheinlich gelten mußte angesichts der sinnreichen Kompliziertheit des Verfahrens und des Umstandes, daß das javanische Batik-Färbeverfahren die genaueste Analogie dazu bot. Nun ist die Einführung der indisch-persischen — mit der javanischen Batikkunst kulturgeschichtlich und technisch zusammenhängenden — Deckdrucktechnik mit Wachsmasse in Europa am Ende des XVII. Jahrhunderts erfolgt; über England und Holland kam das Verfahren auch nach Deutschland und Österreich und ging selbst in den Betrieb der kleinen Färberzünfte über (Dr. R. Forrer, Die Kunst des Zeugdruckes, 1898, S. 90). Bei dem Umstande, daß, wie Forrer anführt, einzelne Erzeuger im XVII. Jahrhundert sogar eigens nach Java reisten, um das Verfahren dort gründlich kennen zu lernen, werden gewiß auch die Batikinstrumente der Javaner, die »Tjanting« genannten Wachsschöpfnäpfchen oder Wachszeichenröhrchen (siehe darüber die ausführliche Publikation: Die indische Batikkunst und ihre Geschichte, von G. P. Rouffaer und Dr. St. H. Juynboll, I, S. 8 ff., mit Abbildungen auf S. 10 und 11) in die europäischen Länder gelangt sein. Es besteht nun wohl kein Zweifel, daß das Wachsdeckverfahren beim Stoffärben, das höchstwahrscheinlich auch im Lande Mähren mit seinen frühzeitig entwickelten Textilgewerben bekannt geworden ist[1]), die Anleitung und Anregung zu der jetzt noch üblichen Methode der Ostereierfärbung mittels Wachszeichnung und wiederholter Wachsdeckung gegeben hat. Der Zeitpunkt, zu dem diese Kunst übernommen worden sein müßte, stimmt auch ganz gut mit der aus der Analyse der darauf gebräuchlichen Ornamentik gewonnenen Zeitbestimmung, wovon sofort die Rede sein soll.

Fig. 62. Werkzeug für die Wachszeichnung auf Ostereiern. Slowakisch.

Was nämlich die Ornamentik zunächst der slowakischen Ostereier betrifft, so ist sie zum Teil geometrischer (besonders dominiert das Sternmotiv), zum Teil jüngerer, den Stickereimustern verwandter Art. Wir erblicken Blütenmotive, u. a. Maiglöckchen (Tafel 117, Fig. 6, 9), die dreiteilige Blüte, aus der Vase oder dem Herzen sprießend (Fig. 11, 14, 15, 25), Tulpenmotive (Fig. 11, 13, 19), den Vierblätterklee (Fig. 12, 15), die Herzform (Fig. 21, 23, 25). Selten sind Inschriften (Fig. 22). Älter als die übrigen volkskünstlerischen Betätigungen der Slowaken wird somit auch die Dekoration der Ostereier nicht sein, d. h. wir gelangen etwa bis zum Beginn des XVIII. Jahrhunderts als der unteren Grenze ihrer zeitlichen Datierung; sie können aber erheblich jünger sein.

Die polnischen farbigen Ostereier sind doppelter Art; es gibt mit einer Farbe ohne Muster gefärbte, »kraszanki«; sodann mit mehreren Farben und mit verschiedenen Mustern verzierte Exemplare (»pisanki«, die geschriebenen). Diese beiden Gattungen wechseln nach den verschiedenen Orten, sie kommen örtlich dicht nebeneinander vor. In demselben Dorfe findet man die verschiedensten Muster in Motiv und Farbe. Proben davon bietet das vierte Heft der »Materiały« der Polska sztuka stosowana aus Russisch-Polen, und zwar den Gouvernements Siedlce, Łomża und Lublin. Man erkennt ganz deutlich die stete Variation und Verwilderung ganz weniger Motive, die dreiteilige Blüte, Maiglöckchenblütenstengel, Blattgirlanden, Tannennadel-

[1]) K. Schirek, Die Textilkunst in Mähren, a. a. O. S. 81.

zweige, dazwischen verstreute Vogelfigürchen, Schmetterlinge finden sich immer wieder. Die Ausführung ist roh und ungelenk, die Disposition der Ornamente über die Eifläche eine viel primitivere und weniger durchdachte, als bei den slowakischen Exemplaren.

Auf Tafel 118 sind die ruthenischen (auch bojkischen und huzulischen), sowie die rumänischen Ostereier abgebildet. Über ihre Ornamentik und Färbetechnik sind von Wl. Szuchiewicz, Huculszszyzna, III, S. 229 ff., A. Kochanowski, sowie Elias Weslowski, »Zeitschrift für österreichische Volkskunde« V, S. 155 ff.; XI, S. 125 ff. sehr genaue Mitteilungen gemacht worden. Ihre Verzierung, welche ältere und jüngere Formen einschließt, ist in verschiedener Art über die Eifläche disponiert; doch sind die Eipole seltener als bei der slowakischen Verzierungsweise selbständig behandelt. Die Einteilung in Zonen ist ebenfalls viel seltener; meist erstreckt sich das Muster in fortlaufendem Rapport um die ganze Eioberfläche herum. Altertümliche Motive, die wir schon bei den ruthenischen Stickereien beobachteten, treten auch hier auf, so bei Nr. 2, 4, 6, 10. Figurales mischt sich mitunter ein, so der Pfau oder Hahn (Fig. 8), Fische (Fig. 9), Kreuze, besonders in der griechischen Form mit zwei oder drei Kreuzbalken, Kirchen (Fig. 5, 8), Pferdchen usw. Jünger sind auf den rumänischen Exemplaren die Blumenmusterungen (Fig. 13—14). Sehr eigenartig ist die Band- und Spiralornamentik von Fig. 15, 17, 22, 23. Die einzelnen Musterungen haben ihre Namen. Wl. Szuchiewicz teilt a. a. O. S. 36 solche Benennungen mit, doch ist natürlich damit für den Ursprung des betreffenden Ornamentes nicht das Mindeste gesagt. Bezüglich der Technik des Verfahrens, welche mit derjenigen bei den slowakischen Eiermalern identisch ist, sei daran erinnert, daß die Kunst altertümlichen und primitiven Zeugdruckes unter den Ruthenen altbekannt und geübt ist, und daß somit hier dieselbe Quelle, welche oben für das slowakische Eierfärbverfahren wahrscheinlich gemacht wurde, angenommen werden kann.

Bei den Südslawen, den Slowenen und Weißkrainern ist das gefärbte und verzierte Osterei ebenfalls bekannt, ebenso bei den Dalmatinern. Während es bei den erstgenannten nach Art der alpenländischen Mode durch Kratztechnik oder Beschreiben mit ätzender Flüssigkeit ornamentiert erscheint, und zwar in ganz einfacher Weise mit linearen Ornamenten, Schraffierungen, Fichtennadelmotiven etc., wozu sekundär Spruchaufschriften treten, ist das dalmatinische ungefärbte Osterei altertümlicher durch Auftrag von schwarzen Wachszeichnungen verziert, deren primitiver, stark stilisierter Charakter in die Augen springt.

Das uns bisher zu Gesicht gekommene Material aus der Umgebung von Spalato ist freilich zu geringfügig, um danach die Art des dalmatinischen Typus feststellen zu können. Es ist unbedingt notwendig, den Gegenstand auch über das gesamte Balkangebiet zu verfolgen, um über Alter und Kulturzugehörigkeit der dalmatinischen Exemplare ein Urteil abgeben zu können.

4. Gedenkblätter und Papiermalereien aus den Alpenländern.

Auf Tafel 120 sind eine kleine Anzahl von Pergament- und Papiermalereien wiedergegeben, die zuletzt wieder den in allen vorausgegangenen Erörterungen festgehaltenen Begriff der Volkskunst aufs neue bestätigen. Von höheren Vorbildern abgeleitete, der Schulung wohl entbehrende, aber dafür vom natürlichen Kindergeist des Volkes inspirierte Arbeiten sind es, die als Proben für viele andere ihresgleichen

gelten dürfen. Die eigene manuelle Bemühung, die zu festlichem Zwecke und von der Neigung geleitet, nach Kräften das Schönste hervorzubringen sucht, verleiht ihnen ihren besten Wert.

Volksmäßigem Brauch des XVII. und XVIII. Jahrhunderts entsprach es, sich bei den verschiedenen festlichen Anlässen des Jahres- und Lebensablaufes und vor allem bei manchen kirchlich-religiösen Gelegenheiten solcher Bilder zu bedienen, um sich gegenseitig seine gute Gesinnung zu bekräftigen. Die zierlichst ausgestochenen Pergamentbilder, bei Primizen, Wallfahrten, Firmungen, Kommunionen als Geschenkandenken verehrt; die mühsam ausgeschnittenen und bemalten Liebesbriefe der Jugend; die Soldatenbriefe (Fig. 63), die Hochzeitsbilder, die Familienstammbäume, Haussegen, Handwerksenkomien (Fig. 64) usw. sind lauter Äußerungen derselben angestammten Bilderfreude des Volkes und seiner allgemeinen Neigung, sich für die wichtigeren Lebensinhalte ein Gedächtnis zu machen.

Fig. 63. Maiglückwunsch, Anfang des XIX. Jahrhunderts.

Tafel 120, Fig. 5 stellt ein Pergamentbild mit Spitzenrahmen dar, wie sie als Klosterarbeiten, namentlich in Nonnenklöstern, mit Aufwand von außerordentlich viel Fleiß und Geschicklichkeit zu Andachtszwecken im XVII. und XVIII. Jahrhundert überall hergestellt worden sind. Charakteristisch ist für diese Gattung von Wallfahrtsandenken und Geschenkbildchen die durchbrochene Ausarbeitung des Randes oder Rahmens, die mit feinstem Federmesser, ohne Verwendung irgendeiner Vorlage oder Schablone und ohne daß eine Spur vorheriger Skizzierung ersichtlich wäre, bewerkstelligt wurde. Die so hergestellten, einem Spitzengewebe ähnlichen Ornamente ahmen feinstes Astwerk, Moos u. dgl. nach und sind von Bändern, Streifen, Kartuschen usw. unterbrochen. Manchmal ist deutlich ersichtlich, daß ihre Ornamentik auf kalligraphischen Vorlagen, wie sie bei Urkunden und Namensunterschriften des XVII. und XVIII. Jahrhunderts üblich waren, fußt (E. H. Stückelberg, »Schweizerisches Archiv für Volkskunde« IX, S. 8 f.).

Diese feine und mühsame Kunstfertigkeit wurde später volksmäßig mit geringerer Kunst und Geschicklichkeit nachgeahmt, und so entstanden im XVIII. Jahrhundert die Heiligenbildchen, deren Rand Ornamente in handgestochener Punktierung aufweist, es entstanden die in ähnlicher verwilderter und vereinfachter Technik gezierten Liebesbriefe der bäuerlichen Jugend (Tafel 120, Fig. 6), über welche M. Andree-Eysn, Volkskundliches, S. 201 f. bereits gehandelt hat. Ihre Abstammung von den obenerwähnten Andachtsbildern wird durch die Zwischenform der geistlichen Liebesbriefe erwiesen, die ebenfalls in Herzform geschnitten sind wie die Liebesbriefe und wie diese mit eingestochenen und aufgemalten Blumenornamenten und dazwischen geschriebenen Sprüchen verziert erscheinen. Sie sind mir in Österreich aus der Steiermark, Nieder- und Oberösterreich bekannt geworden und kommen auch in Süddeutschland und namentlich in der Schweiz vor. Anders als diese Art von zusammenlegbaren Liebesbriefen ist unser auf Tafel 120, Fig. 7 abgebildetes Exemplar beschaffen. Auch seine Anlage mit den im Kreise angeordneten Rahmenbildchen, die indessen nicht zum Zusammenfalten bestimmt sind, läßt übrigens noch eine gewisse Verwandtschaft damit erkennen.

Die Gedenkbilder zu Hochzeiten, im XVII. und XVIII. Jahrhundert namentlich im Egerlande sehr beliebt, zu Primizen, goldenen Hochzeiten (Tafel 120, Fig. 4), die Neujahrsbriefe, sowie die im Heanzengebiet (im östlichen Niederösterreich, der östlichen Steiermark und in Westungarn) besonders häufigen gemalten Haus- und Handwerkssegen (Tafel 120, Fig. 4), von welchen das Städtische Museum in Ödenburg einen überaus reichen Schatz besitzt, verdienen um so mehr der Vergessenheit entrissen zu werden, weil sie vielfach als Trachten- und Sittendarstellungen volkskundlichen Wert besitzen. Aus dem gleichen Grunde und wegen ihres großen kulturhistorischen Interesses sind die beiden Zauberkartenblätter Fig. 2—3 aufgenommen worden. Die Publikation und Bearbeitung der im Museum für österreichische Volkskunde vorhandenen 16 Pergamentblätter, die offenbar einem Zauberbuche des XVI. Jahrhunderts angehört haben, wird einer anderen Gelegenheit vorbehalten.

Ein echt volkstümliches Scherzbild von hervorragender volkskünstlerischer Qualität ist das auf Tafel 116 in Farbenlichtdruck wiedergegebene Spottbild des Passauer Tölpels und seiner Braut, welches, in Oberösterreich entstanden, der traditionellen Spannung zwischen den Oberösterreichern und den Passauern scherzhaften Ausdruck leiht.[1]) Solche auch in Lied und Spruch durchklingenden Neckereien zwischen den Angehörigen benachbarter Ortschaften oder Landstriche haben der Volkskunst überall willkommene Gelegenheit gegeben, dem Gegner durch saftige Bildlichkeit eins am Zeuge zu flicken. Der Maler unseres Bildes ist leider unbekannt, ebenso die unmittelbare Bestimmung des nicht ganz anspruchslosen, auf Seide gemalten Bildes. In einer Galerie nationaler Karikaturen verdient es vermöge seiner völlig volkstümlichen Auffassung jedenfalls einen Ehrenplatz.

[1]) Vgl. A. Webinger, Die Beziehungen zwischen Innviertlern und Landlern, »Zeitschrift für österreichische Volkskunde« XVI, S. 96 ff.

Fig. 64. Haussegen aus dem Heanzengebiete.