

Österreichisches Museum für Volkskunde  
BIBLIOTHEK

Nr.

2177/1

Standort

N: 80



BIBLIOTHEK DES VEREINES  
FÜR ÖSTERREICHISCHE VOLKSKUNDE.

# WERKE DER VOLKSKUNST



K. K. MUSEUM FÜR ÖSTERREICHISCHE VOLKSKUNDE

# WERKE DER VOLKSKUNST

MIT BESONDERER BERÜCKSICHTIGUNG  
ÖSTERREICHS

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

PROF. DR. M. HABERLANDT

## I. BAND

MIT 40 TAFELN (DAVON 6 FARBIG)  
UND 112 TEXTABBILDUNGEN



J. LÖWY, GRAPHISCHE KUNSTANSTALTEN UND VERLAG, WIEN  
1914.



## Inhaltsverzeichnis.

Zur Einführung . . . . .	Seite 1
--------------------------	------------

### Abhandlungen.

HABERLANDT M.: Die Werke des Johann Georg Kieninger . . . . .	4
STRZYGOWSKI J.: Ein Werk der Volkskunst im Lichte der Kunstforschung . . . . .	12
WALCHER V. MOLTHEIN A.: Wahrsagekarten der Wildensteiner Ritterschaft . . . . .	26
HABERLANDT A.: Prähistorisches in der Volkskunst Osteuropas . . . . .	33
TVRDÝ J.: Ein altes Werk der Habaner Keramik . . . . .	40
MENGHIN O.: Zwei alte Motivbilder in Riffian bei Meran . . . . .	43
WALCHER V. MOLTHEIN A.: Ein Schraubentaler der Salzburger Emigranten . . . . .	45
HABERLANDT M.: Ein Hirtenbecher aus Sardinien . . . . .	48
UBELL H.: Der Fund von Schwanenstadt . . . . .	57
RADINGER K. v.: Der Alpacher Möbelstil . . . . .	64
WALCHER V. MOLTHEIN A.: Der Renaissancefund von Poysdorf . . . . .	75
DONAT FR.: Handgezeichnete Webereibücher aus Tirol . . . . .	90
HABERLANDT M.: Figurale Bienenstöcke aus Mähren und Böhmen . . . . .	107

### Kleine Mitteilungen.

HABERLANDT A.: Keramische Arbeiten aus den Alpenländern . . . . .	28
NEUERWERBUNGEN des k. k. Museums für österreichische Volkskunde . . . . .	29
HABERLANDT A.: Einige Arbeiten der Habaner und Winterthurer Keramik . . . . .	52
HABERLANDT M.: Wirkdecken aus Tirol . . . . .	53
— — Ein istrianisches Holzkästchen . . . . .	55
PÖSCHL F.: Schnitzwerk von Johann G. Kieninger . . . . .	56
EDER R.: Innungsgegenstände von Mödling . . . . .	72
HABERLANDT A.: Relieftafeln mit Darstellung von Himmel und Hölle . . . . .	110

## Verzeichnis der Abbildungen.

- Fig. 1—8: Arbeiten des Johann G. Kieninger.
- „ 9: Bethlehem, Geburtskirche: Mosaik des Langhauses.
  - „ 10: Tak-i-Bostan: Sassanidische Jagdszene.
  - „ 11: Tak-i-Bostan: Rankenkandelaber.
  - „ 12: Lemberg, Armenisches Evangeliar vom Jahre 1198: Kanonesarkade.
  - „ 13: Berlin, Mschattafassade: Rankendreieck.
  - „ 14: Ansicht des Schlosses Seebenstein.
  - „ 15: Blumenstalen aus dem Kaunsertale.
  - „ 16: Gußform für eine Messingaxt. Huzulisch. Galizien.
  - „ 17: Gußform für Messingarbeiten. Huzulisch. Galizien.
  - „ 18: Gürtelenden. Estnisch.
  - „ 19: Fibel der Mordwinen und Fibel aus Hallstatt.
  - „ 20: Moderne Messingdrahtfibeln. Krain.
  - „ 21: Schmuckanhänger aus Bosnien und Rußland (mordwinisch).
  - „ 22: Eisenbeil mit Kniestiel. Huzulisch. Galizien.
  - „ 23—24: Bruchstück einer glasierten Fußschale. Chwalnow, Mähren.
  - „ 25: Motivbild aus Riffian. Anno 1449.
  - „ 26: Sardinische Hirtenbecher und Pulverhorn.
  - „ 27—28: Majolikateller, zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts. Winterthur.
  - „ 29: Bettdecke, Val di Sol, Südtirol.
  - „ 30: Deckel eines istrianischen Holzkästchens.
  - „ 31: Porträtgruppe, Arbeit des J. G. Kieninger.
  - „ 32: Alpacher Bauernhaus.
  - „ 33: Getäfelte Alpacher Stube.
  - „ 34: Alpacher Stühle.
  - „ 35: Alpacher Truhe, bez. 1688.

- Fig. 36—39: Innungsgegenstände aus Mödling.  
 „ 40: Zinnplatte, Egerland.  
 „ 41—51: Kostümblätter des 17. Jahrhunderts.  
 „ 52: Brauner Männerstrumpf.  
 „ 53: Kupferstich: Ermordung der Generale Wallensteins.  
 „ 54—55: Sporen aus dem Poysdorfer Fund.  
 „ 56: Offiziers-Bandelier aus Hirschleder.  
 „ 57: Gedeckelte Zinnkanne mit Untersatzschüssel.  
 „ 58—64: Bindungen und Muster der Weberei.  
 „ 65—66: Modell und Aufriß eines Trittwebstuhles.  
 „ 67—93: Vorlagen für Tritte und Muster bei der Weberei.  
 „ 94: Zugvorrichtung eines Webstuhles.  
 „ 95: Webmuster.  
 „ 96—106 siehe Tafel XXXIV—XXXVII.  
 „ 107—109: Webmuster.  
 „ 110—112: Figurale Bienenstöcke aus Mähren und Böhmen.

## Verzeichnis der Tafeln.

- Tafel I—V: Arbeiten des Johann Georg Kieninger.  
 „ VI: Armenische Stickerei aus der Bukowina.  
 „ VII: Wahrsagekarten der Seebensteiner Ritterschaft.  
 „ VIII: Keramiken aus den Alpenländern.  
 „ IX: Bemalte und beschnitzte Stühle aus Oberösterreich und Tirol.  
 „ X: Stühle und „Blumenstalen“ aus Tirol und Salzburg.  
 „ XI: Blumenstalen aus dem Ötztal, Tirol.  
 „ XII: Messingschmuck der Huzulen und bronzene Beschläge der ersten Eisenzeit, Bosnien.  
 „ XIII: Schraubentaler der Salzburger Exulanten.  
 „ XIV: Josef Schaitberger, Führer der Salzburger Emigranten.  
 „ XV: Hirtenbecher aus Sardinien.  
 „ XVI: Arbeiten der Habaner und Winterthurer Keramik.  
 „ XVII: Wirkdecken aus Tirol.  
 „ XVIII: Istrianisches Holzkästchen.  
 „ XIX: Schwanenstädter Fund: Brautbecher, Nassauer Steinzeughumpen, Becherfuß.  
 „ XX: Schwanenstädter Fund: Schalen und Becher.  
 „ XXI: Schwanenstädter Fund: Brautkrug und Brautflasche aus Zinn.  
 „ XXII: Alpacher Trüherln und Truhen.  
 „ XXIII: Alpacher Truhen und Scheffel.  
 „ XXIV: Alpacher Kasten und Bettstatt.  
 „ XXV: Alpacher Kästen aus dem Jahre 1765.  
 „ XXVI: Alpacher Möbelfüllungen und Fries eines Schaffes.  
 „ XXVII: Alpacher Truhen- und Kastenfüllungen nebst Tierfriesen.  
 „ XXVIII—XXXIII: Der Renaissancefund von Poysdorf: Kostümstücke und Leinenwäsche.  
 „ XXXIV—XXXVII: Webmuster aus Tirol. Anno 1658.  
 „ XXXVIII—XXXIX: Bienenstöcke, figural ausgeschnitzt, aus Mähren und Böhmen.  
 „ XL: Holzreliefs aus Niederösterreich mit Darstellung von Himmel und Hölle, um 1720.

## ZUR EINFÜHRUNG.

**D**er Wurzeln des weitverbreiteten und immer lebhafter werdenden Interesses für die Volkskunst gibt es mehrere. Da ist zunächst der wissenschaftliche Gesichtspunkt. Die Kunstwissenschaft, welche gegenwärtig immer stärker von ihren sattsam abgeweideten Lieblingsprovinzen und ihren abgespielten Themen zu kunsthistorischem Neuland herübergezogen wird, wie es Prähistorie, Ethnologie und Volkskunde unübersehbar vor ihr ausbreiten, findet in der Volkskunst Europas eine ungemähte Wiese. Hier gilt es, alten Kulturzusammenhängen folgend und anderseits ebensolche verborgener Art erst aufdeckend, die künstlerischen Abhängigkeiten wie die selbständigen Leistungen nationaler Art aufzufinden und klarzustellen. Sie wird hier die nordwärts gehende spanisch-italienische Kulturströmung so gut wie die skandinavisch-russischen Beziehungen, das Werden des osteuropäischen Volkskunststiles unter früh-orientalischen Einflüssen, wie die späte Nachblüte der deutschen Volkskunst zu erkunden haben. Insofern die Volkskunst Schichtenkunst ist, wird ihr Studium überall und zugleich ein belangreiches Kapitel der Sozialgeschichte bilden.

Neben dem wissenschaftlichen Interesse, so sehr wir es für die europäische Volkskunst und zumal diejenige unseres engeren Vaterlandes aufrufen, wo sich die verschiedenen Kultursphären Europas überlagern und kreuzen, besteht weiters auch in künstlerisch-gewerblichen Kreisen eine innige Passion für die Volkskunst, die in der Neigung wurzelt, in dieser die Panazee für die moderne Produktion auf dem Gebiete unserer häuslichen Kultur zu erblicken. Die Bodenständigkeit und der heimatliche Charakter der Volkskunst in Verbindung mit ihrem Wesen als einer Qualitätskunst par excellence, sichern ihr den stärksten Vorbildlichen Wert. Alle Kreise, die mit der Wahrung unserer künstlerischen Heimatinteressen, mit der Pflege nationalen Geistes, mit der gesunden Fortentwicklung der Handarbeit zu tun haben, beschäftigen sich heute mit den überlieferten Werken und Werten der Volkskunst.

Die größte und verbreitetste Kundschaft hat dieselbe aber wohl in dem ästhetisch-interessierten Publikum überhaupt. Von aller Kunst interessiert uns heute am meisten und wirklich ernstlich nur die erlebte, die persönliche Kunst, alle künstlerische Arbeit, die eine warme Stelle in unserem Dasein hat, die in ihm wurzelt, mit ihm irgendwie organisch verwachsen ist. Hierin sucht man vielleicht die stärkste Wurzel für die wachsende Liebe zur Volkskunst. Denn, was immer dieselbe schafft, sie ist Eigenkunst, aus eigenem Drange entsprungen, persönliche Lust und Tat. Ihre hundertfältigen Werke in den Niederungen des ländlichen Lebens aufzusuchen, sich damit sein Heim zu schmücken, sie nachzubilden, zu studieren, ist geradezu die Liebhaberei ausgebreiteter Kreise geworden, die im Studium der einschlägigen Museen und Publikationen, wemöglich selbst im Besitz einer kleinen Sammlung, in der volkskünstlerischen Ausgestaltung ihrer Wohnräume den Ersatz für die immer mehr verlorengehende Föhlung mit Land und Volk finden.

Aus allen diesen Motiven haben wir gelernt, uns mit den Werken der Volkskunst zu befassen, sie wissenschaftlich zu studieren und ihnen die gebührende Stelle in Kunstwissenschaft und Kunstpflege zu sichern. Entsprechend der geschichtlichen Entwicklung der volkskünstlerischen Arbeit in den Stufen des Hausfleißes, der Störarbeit, der Hausindustrie mit ihrer familien- oder dorfweise betriebenen Produktion, endlich der Handwerkerkunst, die aber noch immer im Zeichen der Volkskunst steht, werden wir uns mit sehr verschiedenartigen Gestaltungen der Volkskunst zu beschäftigen haben, deren Mannigfaltigkeit noch durch die großen Verschiedenheiten der geographischen Herkunft, zeitlichen Stellung und völkischen Zugehörigkeit ihrer Urheber gesteigert wird. Von allem Anfang an werden wir dabei auf die doppelte Form und Ausprägung zu achten haben, in der uns die Volkskunst nach dem ganzen Kulturhergang und der Völkerverteilung in Europa entgegentritt. In den Gebieten der europäischen Hochkultur, wo selbst die untersten Schichten der Bevölkerung seit Jahrhunderten an den allgemeinen Kulturgütern partizipierten und wo eine deutliche Abzweigung der Volkskunst als der Bauern- und Hirtenkunst erst seit Anfang des 18. Jahrhunderts erfolgte, ist sie ihrem Wesen nach hauptsächlich nichts anderes als eben verbauerte und rustikal gewordene bürgerliche Kunst mit Bewahrung altmodischer Formen derselben, gleichsam eine mundartliche Ausprägung der höheren Kunstübung. Hieher gehört zum größten Teil die Volkskunst der Romanen, der Schweiz, Deutschlands und des westlichen Österreich. Dagegen ist die Volkskunst der wirtschaftlich und kulturell rückständigen Gebiete Europas im Norden und Osten und so auch der östlichen Gebiete Österreichs gleichsam eine ältere Sprachstufe der allgemeinen Kunstentwicklung überhaupt, ein Reservoir altertümlicher Techniken und Ornamentik, ohne Gegensatzstellung zu einer ihr sozial überschichteten Kunstentwicklung.

Aus diesen grundsätzlichen Betrachtungen ergibt sich das reichverzweigte Programm der nunmehr ins Leben tretenden neuen Zeitschrift, welche die in meinem Werke über die „Österreichische Volkskunst“<sup>1</sup> gegebene Grundorientierung auf dem neuen noch wenig bearbeiteten Kunstfelde nun zu überprüfen und weiterzuführen haben wird. Zunächst immer von österreichischem Volkskunststoff ausgehend, aber andere europäische Gebiete nicht ausschließend, werden wir in fortlaufender Reihe einen Überblick über das zu Tage getretene Material in seinen verschiedenen Verzweigungen zu gewinnen suchen. Sowohl durch die Abbildungen wie deren zugehörige wissenschaftliche Behandlung im Textteil sollen in anregender Abwechslung alle Volkskunstszweige (Holzarbeiten, Keramik, Textilien, Schmiedewerke, Volksschmuck, künstlerische Volkstrachten, Zierformen des Bauernhauses usw.) zur Darstellung gelangen. Von der Festlegung der historischen und geographischen Stilprovinzen bis zur monographischen Behandlung berühmter Ortsgewerbe, ja bis zu Monographien einzelner

<sup>1</sup> Österreichische Volkskunst, aus den Sammlungen des Museums für österreichische Volkskunde, dargestellt und erläutert von Prof. Dr. M. HABERLANDT, zwei Bände, Folio. Verlag der k. k. Hofkunstanstalt J. Löwy, 1910.

namhafter Volkskünstler ist bei dem weiten Umfang, in welchem wir den Begriff der Volkskunst erfassen müssen, in unserem Programme Raum. Die volkskünstlerischen Neuerwerbungen der österreichischen Museen, welche von irgend einem genetischen oder kulturgeschichtlichen Gesichtspunkte besonderes Interesse beanspruchen, werden fortgesetzt zur Kenntnis zu bringen sein, und wir rechnen hiebei auch auf die Teilnahme der privaten Sammlungen; an mannigfaltigen Notizen über wissenswerte Einzelheiten aus diesem unerschöpflichen Gebiet (technologischer, stilistischer, volkskundlicher Art) wird es nicht fehlen. Der vergleichende, auf die Zusammenhänge gerichtete Gesichtspunkt soll unseren methodischen Leitsatz, strengste wissenschaftliche Unparteilichkeit unsere Richtschnur bilden. Ausschlaggebend werden bei der Auswahl aller Beiträge nur der kulturwissenschaftliche und volkskünstlerische Wert der vorgeführten Stücke und Mitteilungen sein.

Der Art der bildlichen Darstellung, welcher ja ein Hauptanteil bei unserer Arbeit zufällt, ist noch ein kurzes, aber entschiedenes Wort zu widmen. Mit der bis vor kurzem beliebten und noch nicht gänzlich aufgegebenen Methode, die volkskünstlerischen Arbeiten auf dem Umweg durch die zeichnende Hand — in bauzeichnerischer Manier oder für textile Arbeiten im Stil von Vorlagen auf Millimeterpapier — zur Darstellung zu bringen, haben wir grundsätzlich nichts zu tun. Wir halten diese Art der Reproduktion für gänzlich verfehlt, für den Tod des wahren Eindrucks, wie ihn volkskünstlerische Arbeiten ausüben. Ihre Erfassung als die individueller, lebendiger, nichts weniger als schablonenhaften Schöpfungen wird nur durch einen jeden Zwang oder fremde Interpretation vermeidende Reproduktionsart gewährleistet.

Es darf zum Schluß mit einiger Befriedigung hervorgehoben werden, daß Österreich aufs neue mit Programm und Durchführung dieser Zeitschrift, welche wir nun mit froher Hoffnung ins Leben entlassen, führend in der europäischen Volkskunstbewegung voranschreitet. Dazu ist unser Vaterland durch den Reichtum und die Mannigfaltigkeit seiner volkskünstlerischen Produktion sachlich vollauf berufen. Sorgen wir dafür, daß wir uns der großen und lohnenden Aufgabe, die uns hier gestellt ist, wissenschaftlich gewachsen zeigen.

Der Herausgeber.

# Die Arbeiten des Schnitzers Johann Kieninger.<sup>1</sup>

Von Prof. Dr. M. HABERLANDT.

(Mit Tafel I—V und 8 Textabbildungen.)

An der Volkskunst, die gewöhnlich aus wirklichen Lebensanlässen für den Eigenbedarf schafft, arbeiten viele anonyme Naturkünstler im Volke mit. Nicht jeder freilich vermag solche Dinge zu schaffen, so wenig wie der Nächstbeste



Fig. 1. Gabensammler.

ein Volkslied, einen Vierzeiler, einen Juchezer neu zu gestalten vermag. Es sind immer bestimmte und besonders veranlagte Naturbegabungen, die mit solchen Leistungen spielerisch oder auch im Nebenerwerb hervortreten. Fast auf allen Gebieten volkskünstlerischer Arbeit stoßen wir stets wieder auf den Fall, daß die besseren Arbeiten sich nach der Tradition mit bestimmten Namen verknüpft zeigen. Wenn man, durch das Typische dieses Vorganges aufmerksam gemacht, auf das Auftreten solcher im Volk mit Namen bekannter Naturkünstler achthat, ist es gar nicht so schwer, eine stattliche Liste derselben für die einzelnen Volkskunstgebiete anzulegen. Ich erwähne z. B. als richtigen Vertreter dieses Typus 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. Ich habe, Österr. Volkskunst, Textband S. 5, eine Reihe von solchen Beispielen zusammengestellt und unternehme es nun, in der nachfolgenden Darstellung einen der denkwürdigsten Fälle dieser Art zu allgemeinerer Kenntnis zu bringen. Ich freue mich, damit zugleich dem Gedächtnis eines ehrenfesten und hochbegabten Mannes, der den tüchtigen Volksschlag unserer Alpenbevölkerung auf das würdigste verkörpert hat, die verdiente Ehrung erweisen zu können.

Weit über Hallstatt hinaus in einem großen Teil des Salzkammergutes bekannt und berühmt sind die Schnitzarbeiten des Salzarbeiters Johann Georg Kieninger (vulgo „Kramerschneider“), der, 70 Jahre alt, im Januar 1899 zu Hallstatt starb. Stets mit Not und Armut kämpfend, aber immer aufrecht, hat er in den kargen Mußestunden seines mühevollen Daseins eine große Reihe von Arbeiten geschaffen, welche schon zu seinen Lebzeiten dem Manne eine gewisse Beachtung in seiner Heimat einbrachten. Wenn irgendwo in der Volkskunst, so hat sich hier eine starke angeborne künstlerische Begabung, wie sie in den Alpensöhnen (besonders bestimmter Distrikte) so manchmal schlummert, unter den widrigsten Verhältnissen kundgegeben, eine Begabung, die ohne jede unmittelbare Unterweisung alles aus sich nahm und bloß aus

<sup>1</sup> Den Herren Prof. Gustav Goebel in Ischl und Direktor Pölleritzer in Hallstatt schulde ich für mehrere Nachweise verbindlichen Dank.

dem Schatz der Volkstümlichkeit, deren lauterer Gefäß er war, zu schöpfen wußte.

Sein enger und äußerlich so armseliger Lebenslauf ist bald erzählt. In Armut geboren, das jüngste von sechs Geschwistern, verlor er den Vater, als er neun Jahre alt war. Der älteste Bruder brachte sich und die Familie mit Schneiderei fort, wobei auch der jüngste mithelfen mußte. Mehr als den geringen

Volksschulunterricht von anno 1835 hat der Junge niemals genossen, fachliche Ausbildung von niemand weder in Schule noch Lehre erfahren. Seine Begabung für Schnitzerei und Mechanik soll sich schon in frühester Jugend geregt und bewiesen haben; mit fünf Jahren baute das Kind schon seine kleinen Mühlen im Gebirgsbach. Zehn Jahre blieb er beim Militär (1848—58), um dann als Salinenarbeiter mit 17 $\frac{1}{2}$  Kreuzer Taggeld sich fortzubringen, wobei er für die alte lahme Mutter und für eine kränkliche Schwester zu sorgen hatte. Dabei schaffte ihm seine angeborne Schnitzkunst einen kärglichen Nebenverdienst, aber da er in den Händen von „Verlegern“ war, wurden ihm seine Arbeiten mehr abgedrückt als abgekauft. Spät erst hat er einen eigenen Hausstand begründen können; seine Frau Dora war die Tochter eines evangelischen

Lehrers, wie er selbst Protestant war, was bemerkt sei, da seine Kunst sich, soweit sie religiöse Motive behandelt, tatsächlich nur in der allgemeinen christlichen Überlieferung bewegt und vorzugsweise die Berichte der Evangelien

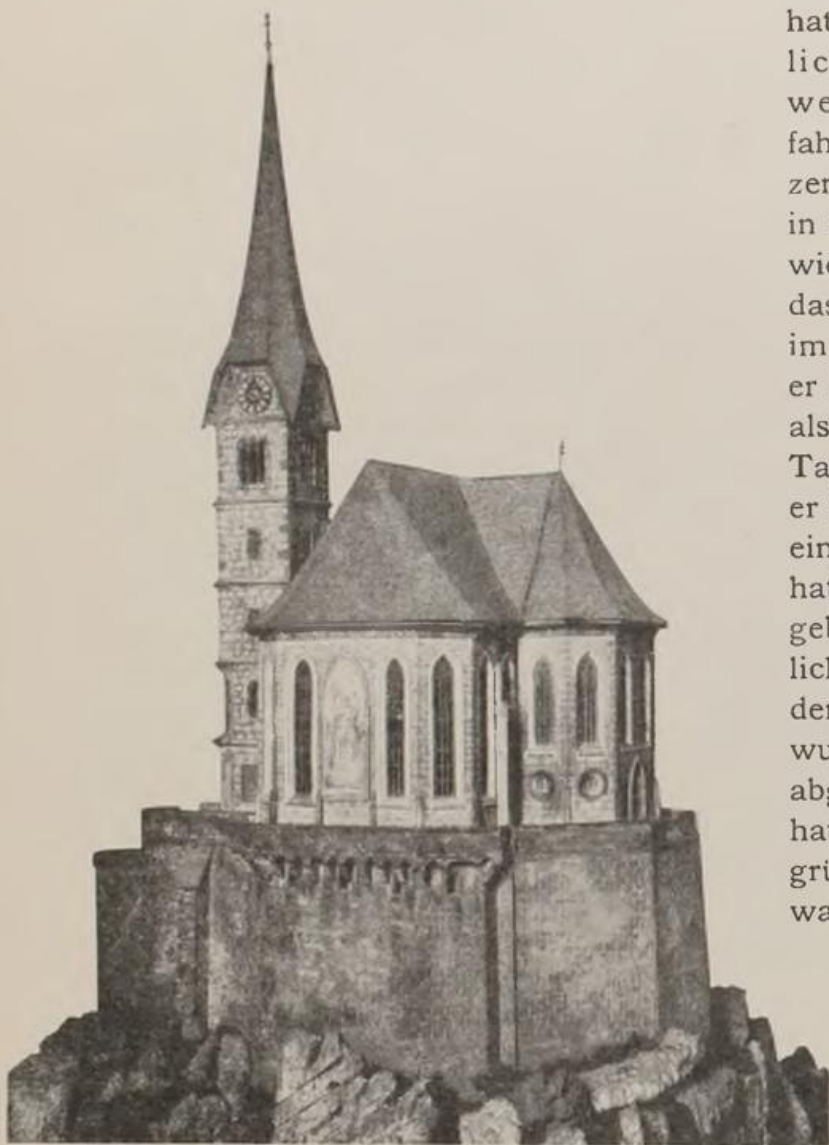


Fig. 2. Modell einer Kirche.

Zus. Nr. 8066.

ausschöpft. Ungeachtet andauernder Kränklichkeit wußte sich das wackere Paar schlecht und recht durchzukämpfen, trotzdem Johann Kieninger später (1888) bei herannahendem Alter mit 9 Gulden monatlichem Bezug pensioniert wurde und überdies in seinem künstlerischen Nebenerwerb von seiten der Hallstätter schwere Schädigung erfuhr. In den Achtzigerjahren hatte der Schnitzer eine Reihe seiner Arbeiten im Hallstätter Museum ausgestellt und eine kleine Schnitzfigur (Fig. 1) vor seinem mühevollsten Werk, dem reizvollen Modell der Hallstätter Kirche, diente dazu, kleine freiwillige Spenden aufzunehmen. Um 1895

wurde ihm dies — aus unbekanntem Gründen — untersagt und gleichzeitig verboten, seine Schnitzereien im Museum zu belassen, ein Verbot, das ihn pekuniär sehr schwer traf, da er die freiwilligen Gaben der zahlreichen von seinen Arbeiten interessierten Besucher verlor und ebenso auch die kleinen Aufträge, die



Fig. 3. Flügelaltar aus dem Kieningerschen Kirchenmodell.

ihm hie und da bei dieser Gelegenheit zu teil wurden. Wieder war er der knappen Verlegerhand ausgeliefert, als der Schreiber dieser Zeilen 1898 durch Herrn Dr. Richard Heller auf den Schnitzer und seine Werke, die damals in einem elenden Schuppen untergebracht waren, wo sie in kürzester Zeit zu grunde gehen mußten, mit berechtigter Wärme aufmerksam gemacht wurde. Ich reiste sofort nach Hallstatt und erwarb von Kieninger, in dem ich einen wohl von Alter und Krankheit Gebeugten, aber doch einen schlichten ganzen Mann und Künstler aus dem Volke fand, sämtliche noch vorhandenen Arbeiten für das Museum für österreichische Volkskunde um eine Kaufsumme, welche dem Greis und seiner Frau den Lebensabend so viel als möglich erleichterte. Johann Kieninger ist bald darauf gestorben; am 13. Januar 1899 ward er abberufen.

Von den authentischen Arbeiten dieses absolut ungelerten Naturkünstlers, dessen künstlerisches Niveau sich so hoch über das landläufige Können von Volksarbeitern erhebt, befindet sich eine nicht kleine Zahl im Besitze des k. k. Museums für österreichische Volkskunde, welche es ermöglicht, ein Bild von seinem Schaffen zu gewinnen; es sind die folgenden:

1. Das Modell einer Kirche mit vollständiger Inneneinrichtung, von welcher vier Altäre und die Kanzelpartie besondere Aufmerksamkeit verdienen.
2. Die Weihnachtskrippe, teilweise mit beweglichen Figuren ausgestattet, ein überaus reizvolles Werk, in welchem die Mischung von volkstümlicher Tradition und individuellem Erfindungsgeist besonders bemerkenswert auftritt.

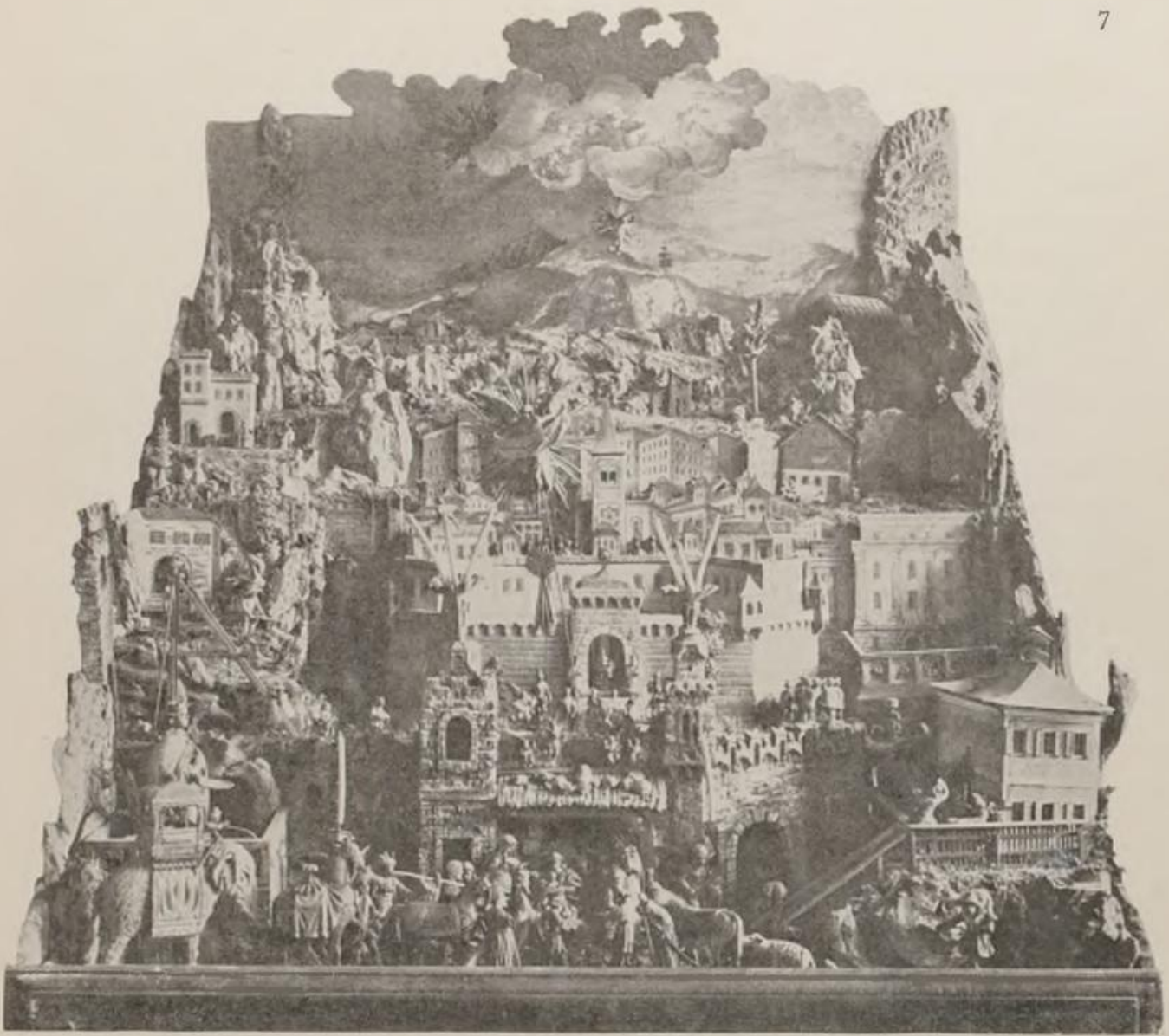


Fig. 4. Weihnachtskrippe in Form eines „Krippenberges“.

3. Großer Heiland am Kreuz.
4. Modell des „Zwangs“ von Hallstatt, nach einer Photographie gearbeitet, mit getreuer Wiedergabe der landschaftlichen Konfiguration und der Ansiedlungen.
5. Vier Modelle ländlicher Bauwerke (Mühlen, Schmiede, Tenne) mit zugehörigen beweglichen Figürchen.
6. Schnitzfigur einer alten „Baderin“, der Mutter des Künstlers.
7. Schnitzfigur: Napoleon als Trommler.
8. Figur der alten „Regerl“.
9. Holzschlittenführer.
10. Vier Korpusse von Schächern.
11. Rahmen mit Bleistiftskizze: Darstellung der Mutter Kieningers auf dem Totenbette.

Im Besitze des Herrn Dr. R. Heller in Salzburg befinden sich weitere zwei hier abgebildete Stücke:

12. Tabernakel mit Figur des auferstandenen Heilands.
13. Kreuzigungsdarstellung mit Magdalena.

Nach einem mir gütigst zur Verfügung gestellten Berichte des ehemaligen Direktors der Hallstätter Schnitzereischule Prof. Gustav Goebel, der Kieninger sehr gut gekannt und seine Tätigkeit mit großem Interesse verfolgt hatte, hat der Meister außer größeren Objekten nach Art der angeführten und der Altargruppe im Kalvarienbergkirchlein in Lahn meist einzelne vollrunde Figuren, Volkstypen und Gruppen, Szenen aus dem Volksleben darstellend, aus Holz gefertigt. Die meisten dieser kleineren Schnitzarbeiten wurden entweder direkt oder durch den Verleger Ignaz Seetaler an Touristen oder Sommerfrischler verkauft. Sie scheinen seither oft von anderer Hand kopiert oder plagiiert worden zu sein, so z. B. Nr. 8 („Regerl“) oder die Scherzgruppe von Dachsteinbesteigern. Auch werden jetzt in Hallstatt manche Schnitzwerke als Kieningersche Arbeiten bezeichnet, die gewiß nicht aus seiner Hand hervorgegangen sind.



Fig. 5. Schnitzfigürchen,  
fec. J. Kieninger.

Schon diese knappe Liste der authentischen erhaltenen Arbeiten lehrt den absolut volkstümlichen Charakter dieses Lebenswerkes erkennen, welches, nicht frei von naiven Anklängen an gewisse typische Kunststücke, sich doch dabei zu rein künstlerischer Artung hindurchgerungen hat. Solche primitive Reminiszenzen stecken selbst in den großen Arbeiten Kieningers, in der Kirche wie der Krippe. Die Tausende handgeschnittener Schindelchen, mit denen das Kirchendach und der Turmhelm in mühevollster Art eingedeckt sind, das Glockenspiel des Turmes mit selbstgegossenen Glöckchen, die kindliche Spielmechanik besonders auch in der großen Krippe sind beispielsweise solche Züge, auf welche nur unkultivierter Geist einen Akzent legt. Aber wenn wir derartigen künstlerischen Armenleutgeruch nicht verschweigen, dürfen wir um so nachdrücklicher auf die im ganzen doch hohe und befreite Haltung und

auf den erfrischenden Humor hinweisen, der diese kleinen Kunstwerke fast durchwegs auszeichnet.

Dasjenige Werk, auf welches sich der Meister wohl das meiste zu gute tat, ist der zierlichschöne Bau seiner Hallstätter Kirche (Fig. 2). In ihrer Architektur sowohl wie ihrer künstlerischen Ausstattung ist sie der Hauptsache nach durchaus das Werk des Schnitzers. Zunächst im Grundriß als Nachbildung der protestantischen Kirche von Hallstatt gedacht — Kieninger war, wie erwähnt, evangelischer Konfession, — wie auch der Turm diesem Vorbild entlehnt ist, — entschied sich der Schnitzer während der Arbeit, vermutlich von seinem künstlerischen Ehrgeiz getrieben, um sich eine größere Aufgabe stellen zu können, für den Aufbau der Kirche das Vorbild der alten hochragenden katholischen Pfarrkirche zu wählen. Den Turm placierte er ebenfalls dem letzteren Vorbild entsprechend. Aus dieser Synthese ist nun, wie der Augenschein lehrt, ein sehr wirkungsvoller Bau von durchaus harmonischen Abmessungen und eindrucksvoller Silhouette hervorgegangen. Weitaus die größere und wirklich künstlerische Erfindung ist aber an die Inneneinrichtung der Kirche verwendet,

welche bis in die letzte Einzelheit in sauberster und zierlichster Schnitzarbeit ausgeführt erscheint. Es seien hievon nur die vier gotisierenden Flügelaltäre (Tafel III, 1, 3 und Textbild 3) sowie die eindrucksvoll phantastische Kanzelpartie (Tafel IV, Fig. 6) hervorgehoben, wobei jedoch nicht unterlassen sei zu bemerken, daß die ganze Ausgestaltung des kirchlichen Innenraums in der Tat einen künstlerischen Eindruck — bei aller Winzigkeit der Maße — ausübt. Die auf unseren Abbildungen in Wirklichkeitsgröße dargestellten Kirchenaltäre (Tafel III, Fig. 1, 3) sind in der Hauptsache Nachahmungen des alten Hoch-



Fig. 6. Bleistiftskizze: Die Mutter Kieningers auf dem Totenbette. 30 901

altars in der katholischen Pfarrkirche zu Hallstatt, die Darstellungen im Mittelschrein, einzelne Flügelbilder sowie die Figürchen des Altaraufsatzes sind aber selbständige Kompositionen Kieningers. Ebenso müssen die beiden Altäre (Tafel III, Fig. 2 und Textbild 3) als eigene Schöpfungen des Meisters gelten und wenn auch nicht frei von Unbeholfenheit und künstlerischen Unzulänglichkeiten, so sind sie doch vollster Beachtung namentlich in Bezug auf die Reliefdarstellungen der Altarflügel würdig. Von Interesse ist es auch, die Figur des auferstandenen Heilands im Mittelschrein des Altars (Tafel III, Fig. 2) mit der selbständigen Heilandsfigur auf Tafel I, Fig. 2, zu vergleichen und den künstlerischen Fortschritt festzustellen, den diese spätere Arbeit des Schnitzers unverkennbar bedeutet. Erwägt man die winzigen Maße dieser Kompositionen, die

technischen Schwierigkeiten der vielfach mikroskopisch kleinen Reliefs, so wird man in Anbetracht der gänzlichen Ungeschultheit des Schnitzers sowie der Primitivität seiner Schnitzbehelfe diesen seinen Leistungen die vollste Bewunderung nicht versagen dürfen. Um so mehr, als diese Arbeiten durchaus nicht den fatalen Eindruck von mikrologischen Kunststückchen, wie die bekannten Berchtesgadener Arbeiten: Kreuzigungsgruppen aus Bein in Nußschalen ausüben, sondern trotz ihres Miniaturstils künstlerisch wirken. Das gleiche gilt von der Kanzelpartie der Kirche, deren kunsthistorische Analyse eine anziehende biographische Aufgabe wäre, die uns aber hier zu weit führen würde.

Noch mehr als aus dieser merkwürdigen Architekturschöpfung dringt ein warmer Strahl echten Kunstempfindens und tiefer volkstümlicher Frömmigkeit



Fig. 7. Korpus eines Schächers;  
unvollendete Arbeit.

aus Kieningers Lieblingswerk, seiner Krippe (Textbild 4), zum Beschauer. Mit welcher Lieblichkeit ist Maria mit dem Kinde aus dieser knochigen Hand hervorgegangen! Wie belebt und charaktervoll sind all die traditionellen Gruppen des Vordergrundes, zu denen dem Künstler allein ein paar schlechte alte Papierbougenausschnitte Modelle abgegeben haben und von welchen nur eine knappe Auswahl auf Tafel III, Fig. 1—5, Tafel V, Fig. 1—4 vorgeführt werden kann. Und es ist Kieningers eigenstes Werk, wie er den seit dem 16. Jahrhundert traditionellen „Krippenberg“ benutzt, um zahlreiche, echt volkstümliche und schalkhafte Typen und Genreszenen darauf ebenso ungezwungen als lebensvoll unterzubringen.

Über dem Stall baut sich zunächst die Stadtfront mit flankierenden Seitengebäuden auf, darüber erhebt sich in mehreren Etagen die ländliche Landschaft. Als bunte Staffage gewahren wir, mit perspektivisch gedachter

Verringerung der Figurenhöhe nach dem Hintergrunde, die typischen Hirten, Jäger und Handwerker, Holzarbeiter, eine Gruppe von Pilotenschlägern, den Rammblock mit seiner Mannschaft, den Schleifer, einen Zweighacker im Baumgeäst, die Hobelbank mit zwei Hoblern, alle Figuren und Gruppen wirkungsvoll und natürlich verteilt. Das Ganze überkrönt von reizvollen gloriasingenden Engelfiguren im Strahlenkranz. Unübertrefflich und unnachahmlich ist die Mischung von traditioneller und individuell-persönlicher Ausgestaltung dieses Werkes, aus welchem ebenso kindliche Frömmigkeit wie urwüchsiger Heimatsinn den Beschauer anspricht.

Eine der eigenartigsten Gruppen von Kieningers Lebenswerk wird durch die kleine Reihe der lebensvollen Charakterfiguren aus dem persönlichen Milieu des Schnitzers gebildet. Da ist vor allem die Figur seiner alten Mutter, der berühmten „Baderin“ von Hallstatt (Tafel V, Fig. 7). In voller Lebenstreue,

mit jedem Zug der Kümmernisse und professionalen Strenge im faltigen Gesicht, und von allem naiven Zubehör ihres Amtes umgeben sitzt die „weise Frau“, ihre Kunden erwartend, am wackeligen Tischlein — ein wahrhaftes Bild der guten alten Zeit. Daß der Schnitzer Porträttreue angestrebt und erreicht hat, sieht man nicht ohne Rührung an der Bleistiftskizze, in welcher Kieninger später das Bildnis der toten Mutter mit wehmütigem Ernst und Fleiß festgehalten hat (Textabbildung 6). Das Bildchen, im selbstgeschnitzten Rahmen bis zum eigenen Tode von Kieninger aufbewahrt, mag auch als Zeugnis für das zeichnerische Können des Schnitzers nicht ohne Interesse sein, um so mehr, als wir von vertrauenswürdiger Seite, der Nichte des Meisters, Frau Pauline Schneuz

in Hallstatt Nr. 26, wissen, daß derselbe mehrfach ähnliche Zeichnungen für seine Bildwerke vorher entworfen und danach gearbeitet habe.

Ein würdiges Seitenstück zur Baderin ist die Figur der „Regerl“ (Tafel V, Fig. 6), eines alten Weibsoiginals von Hallstatt, welche von Lebenswahrheit bis zur Karikatur erfüllt ist. Dieses Dorforiginal hat der Schnitzer, wie es scheint, mehrfach verewigt, wenigstens befinden sich drei verwandte, in unwesentlichen Zügen voneinander abweichende Darstellungen dieses Motivs im Besitze des Museums für österreichische Volkskunde. Sie lehren, daß der Künstler sein Sujet stets mit gleich charakterisierender Kraft aufgefaßt hat, ohne sich mit einfachen Wiederholungen abzugeben. Es ist uns glaubhaft bezeugt, daß der Meister trotz seiner großen Not solche simple, vom Verleger bestellte Wiederholungen seiner Arbeiten nur äußerst ungern ausgeführt habe. Ein weiteres treffliches Stück ist die Karikaturfigur Napoleons (Tafel V, Fig. 5), den der patriotische Schnitzer zum Trommler degradiert hat (mit Mechanismus). In diese Reihe gehören



Fig. 8. Korpus eines Schächers;  
unvollendete Arbeit.

dann schließlich noch eine Anzahl verschiedener Gruppen und Figuren von Hallstätter Lokalkolorit — Dachsteinbesteiger, Schlittenführer, tanzende Bauern — Motive, aus denen schließlich eine ganze Ortsschnitzindustrie inhaltlich hervorgewachsen ist. (Vergl. auch Textabbildung 5.)

Eine weitere Gruppe wird von den religiösen Schnitzwerken Kieningers gebildet. Wir sind glücklicherweise in der Lage, den künstlerischen Charakter dieser Arbeiten an den reproduzierten Stücken ausreichend beurteilen zu können. Wenn sich der evangelisch gesinnte Mann von der Ausgestaltung spezifisch katholischer Motive — aus der Heiligenlegende — ferngehalten hat, so tritt seine wahrhaft christliche Frömmigkeit bei der Schöpfung seiner religiösen Werke doch unverkennbar und ergreifend an den Tag. Vollgültiges Zeugnis dafür sind seine Kruzifixusdarstellungen (Tafel I, Fig. 1, 3; Tafel II, Fig. 1) und die schöne Figur des Auferstandenen. Die kunsthistorischen Bezüge und

Quellen für diese Werke herauszufinden muß ich anderen überlassen. Zweifellos sind solche vorhanden; aber ebenso zweifellos spricht aus diesen Werken eigene Kraft und selbständiges, aus tiefem und frommem Herzen gespeistes Können des ungelernten Mannes, für dessen Technik die beiden angefangenen Korpusse der Schächer mit ihrer charakteristischen Schnittart von Interesse sind; sie haben aus diesem Grunde vorstehende Abbildung erfahren (Textbilder 7 und 8).

Gleichzeitig mit Kieninger haben in Hallstatt und Goisern zwei andere Volkskünstler Arbeiten in Holz geschnitzt, welche nach dem Urteil von Sachverständigen hervorragende Leistungen bäuerlicher Volkskunst darstellten. Es sind dies Ignaz Hager in Hallstatt — seine Schaffenszeit liegt um 1860—70 — und Ernst Heisel in Ebensee; letzterer ursprünglich ein armer Holzknecht, später Jäger. Seine Tierstücke und Jagdszenen bzw. -gruppen — in Ebensee und Umgebung in Privatbesitz verstreut — gehören nach Prof. Gustav Goebel wohl zu den besten Erzeugnissen alpenländischer Volkskunst. Aber auch sonst ist diese Gegend, ähnlich wie die unfern gelegene Viechtau zwischen Gmunden und Altmünster, offenbar seit langer Zeit sehr fruchtbar in der Hervorbringung urwüchsiger Schnitzertalente gewesen, was ja auch für die seinerzeitige Gründung der k. k. Fachschule für Schnitzerei in Hallstatt maßgebend gewesen ist. Das originellste und überragendste künstlerische Talent der Gegend ist aber sicher unser Johann Georg Kieninger gewesen, der mit seinen Arbeiten für die Schnitzproduktion dieses Teils des Salzkammergutes vorbildlich geworden ist. Ein echter Repräsentant volkstümlicher Begabung, hat er auch das typische Schicksal einer solchen durchgekämpft; und es ist nur zu wünschen, daß, wenn wieder eine so reiche und reine Begabung in unserem Alpenvolke da oder dort auftaucht, die neue Zeit wachsamer ihr Wirken wahrnehmen und fördern werde. Unserem Johann Kieninger ist seine Zeit bis auf einen kargen Bissen Brot leider alles schuldig geblieben.

## Ein Werk der Volkskunst im Lichte der Kunstforschung.

Von Hofrat Prof. Dr. JOSEF STRZYGOWSKI, Wien.

(Mit Tafel VI und 5 Textabbildungen.)

Das anschauliche, in seinem besten Teile künstlerisch wirksame Material, mit dem die Volkskunde arbeitet, fordert zu einer prinzipiellen Auseinandersetzung über das Verhältnis von Volkskunde und Kunstforschung heraus. Die nachfolgenden Zeilen möchten eine solche Erörterung im Anschluß an ein praktisches Beispiel durchführen.

Die Kunstforschung greift weit über das heute akademisch gern als „Kunstgeschichte“ oder „Kunstwissenschaft“ genannte Fach hinaus. Sie umfaßt zeitlich und örtlich das Ganze der vom Menschengeschlechte auf dem Gebiete der bildenden Kunst hervorgebrachten Erscheinungen und zieht jede Gesellschaftsstufe in den Kreis ihrer Beobachtungen. Nicht die Erforschung der europäischen Kunstgeschichte, sei es in ihrer antiken oder neueren Entwicklung darf die

alleinige Aufgabe der Kunstforschung sein; sie kommt ihrem Ziele auch noch nicht bei, wenn sie den Begriff des Europäischen in seiner natürlichen Abgrenzung, d. h. unter Hereinziehung der altorientalischen Kunstströme, faßt. Die Kunstforschung darf überhaupt nicht in dem engen Rahmen unserer Geschichts- und Sprachforschung bleiben, sondern muß die Kunstschöpfungen aller großen Kulturen und auch die der Naturvölker umfassen, darf nicht bei den historischen Zeitaltern stehen bleiben, sondern muß auch die Prähistorie und die Kunstentwicklung beim Kinde als wichtige Werdeperioden in den Kreis ihrer Betrachtung ziehen, um es kurz zu sagen, sie muß eben das Ganze der künstlerischen Erscheinungen im Auge haben, und dann gehört die Ethnologie ebenso wie die Volkskunde in ihr Gebiet — natürlich vom Standpunkte der Kunstforschung als Hilfswissenschaften.

Die Kunstgeschichte im heutigen Sinn, insbesondere aber die das Ganze der künstlerischen Erscheinungen des Erdkreises ins Auge fassende Kunstforschung wird aber nur dann für die Gegenwart fruchtbar und als selbständiges wissenschaftliches Fach den anderen Gebieten nutzbar sein, wenn sie über unzweideutige Begriffe und ein klares System der Werte bildender Kunst verfügt und eine entsprechende Methode besitzt. Um die Beschaffung solcher Grundlagen hat sich bisher die Ästhetik bemüht; doch hat weder die Kunstgeschichte selbst noch auch eine ihrer Hilfswissenschaften von deren Resultaten praktisch Gebrauch machen können. Vielmehr wird es gerade jetzt dringend als ein allgemeines Bedürfnis empfunden, das Fach zunächst einmal unabhängig von der Ästhetik systematisch zu fundieren. Dann erst werden wir von den Forschungen der Prähistoriker und Ethnologen, der Archäologie und Volkskunde recht Nutzen ziehen können und sie von uns.

Die Direktion des Museums für österreichische Volkskunde hat mich eingeladen, ein ausgezeichnetes Objekt ihrer Sammlungen zu veröffentlichen. Ich möchte dabei System und Methode des Kunstforschers vorführen, ohne daß mir daran läge, dabei tatsächlich auch gleich jene Resultate zu erzielen, die eine bereits ausgebaute Schule wird anstreben müssen. Es handelt sich vielmehr heute lediglich um Vorschläge zu einer prinzipiellen Einigung, um den Versuch, die Aufgaben der Volkskunde, soweit sie sich mit denen der Kunstforschung berühren, und umgekehrt die Aufgaben der Kunstforschung, soweit ihr dabei die Volkskunde Hilfswissenschaft sein kann, an einem Beispiel zu erörtern.

Tafel VI zeigt eine Stickerei des k. k. Museums für österreichische Volkskunde, Inv. Nr. M. 244 (M. Haberlandt, Österreichische Volkskunst, Tafel XXX, 8). Sie gelangte im Jahre 1898 aus vornehmerm Privatbesitz in Czernowitz geschenkweise in das Museum.

I. Geschichte. Bezüglich der Angaben über Zeit und Ort der Entstehung des Stückes halte ich mich an die Angaben M. Haberlandts in seinem Textbände S. 48. Danach gehört die prachtvolle Arbeit wohl dem 17. Jahrhundert an und dürfte eine armenische Arbeit sein, aus altem armenischen Familienbesitz der Bukowina stammend. Sie ist verhältnismäßig gut erhalten. Der Schleiergrund ist an einzelnen Stellen zerstört und auch die Seidenstickerei da und dort angegriffen; im allgemeinen aber fehlt nichts Wesentliches. Links drei braune Flecken.

II. Systematische Betrachtung des Stückes. Das System, nach dem ich vorgehe und das auf dem Boden methodischer Übungen in der Betrachtung des einzelnen Kunstwerkes entstanden ist, läßt sich übersichtlich in folgendem Schema geben<sup>1</sup>:

1. Material und Technik	Bedeutung	Erscheinung
Objektive Darstellung	2. Sache, Zweck (Gegenstand)	3. Gestalt (Daseinsform)
Subjektive Wirkung	5. Inhalt (Seelischer Gehalt)	4. Form (Wirkungsform)

1. Material. Prof. Dr. Hans Molisch teilt mir auf Grund mikroskopischer Untersuchung mit: „Der Gewebegrund besteht aus Garnfäden einer Bastfaser, wahrscheinlich aus Leinenfaser. Die eingestickten weißen, roten und blauen Stickereien bestehen aus entsprechend gefärbter Seide. Die metallisch glänzenden Stickereien bestehen aus Seidenfädenbündeln, die mit einer Metallhaut schraubenartig umhüllt sind.“

Technik. Schleierartiges Gewebe, beiderseits mit Webekante, oben etwas eingeschlagen, unten die Kettfäden als Fransen herabhängend. Die Stickerei ist äußerst sorgfältig und auf beiden Seiten egal in wenig Sticharten ausgeführt und zwar herrscht bei allen in weißer, roter und blauer Seide ausgeführten Musterungen der Perlstich, während die Silberfüllungen sowie die roten oder blauen, mit Silberfädenstichen durchzogenen Füllungen in Flachstich ausgeführt sind. Zahlreiche markante Partien der Musterungen, wie das Dach des Hauses, die Pferdefiguren des Reiterzuges, die Greifenfiguren und die aufspringende Gazelle, endlich verschiedene Partien der größeren Blüten an den beiderseitigen Rankenbäumen sind in feinsten Punto tagliato-Technik behandelt. Endlich erscheinen zur Modellierung der Gesichter und sonst stellenweise verschiedene Spitzenstiche angewendet. (Mitteilung von Prof. Dr. M. Haberlandt.)

2. Sache und Zweck. Rechteck, 54 cm breit, zirka 38 cm lang, die Fransen 8 cm. Bestimmung des Stückes leider unbekannt.

Gegenstand der Darstellung: Seitlich Rankenbäume, in der Mitte oben ein Haus zwischen kleineren Ranken, darunter eine Jagd.

Beschreibung: Die Rankenbäume sind untereinander so gleich, daß es genügt, einen zu beschreiben. Unten in Durchbruch weiß eine Vase mit Herzaufsatz auf rotem dreiteiligen Fuß. Darüber auf Silberstiel ein großer Kelch in lockerem Perlstich mit roter Silberfüllung und Durchbruchboden. Darauf wächst nun der Stamm als Kandelaber auf, aus abgestuft ineinander gesteckten Trichtern bestehend, die abwechselnd silbern, rot und weiß sind, alle Flächen blau umrandet. Die Ranken entspringen beiderseits über dem Herzaufsatz der Vase,

<sup>1</sup> Vgl. darüber: 1. „Die Zukunft der Kunstwissenschaft.“ Beilage zur Münchener Allg. Zeitung, 1905, Nr. 55. 2. „Turners path from nature to art.“ Burlington, Magazine 1908, S. 335 ff. 3. „Die Kunstgeschichte an der Wiener Universität.“ Österreichische Rundschau 1909. 4. Volksbildungsarchiv III (1912), S. 46. 5. Dieses System steckt auch zwischen den Zeilen meines Buches „Die bildende Kunst der Gegenwart“. Leipzig, 1907. Vgl. dazu Schmarsow, Grundbegriffe der Kunstwissenschaft, und Wölfflin, Das Problem des Stils in der bildenden Kunst. Sitz.-Ber. der preuß. Ak. d. Wiss. XXXI (1912) S. 572 f.

sind durchweg blau in Perlstich ausgeführt und richten sich zart mit wechselständigen Krabben bis etwa zur Mitte des Kandelabers auf. Der obere Teil ist ohne Verbindung mit dem unteren und dem Stamm. Die Füllungen liefern zunächst zwei Paar Pfauen im Profil. Zu diesen vier Vögeln kommen noch zwei kleine Schopfvögel über dem Ursprung der Ranken und ein paar Hähne oben zu seiten der mit einem kleinen blauen Kreuz gekrönten Spitze des Kandelabers. Sie schreiten wie kampfbereit aufeinander zu. Alle Vögel reich in den verschiedenen Farben und Techniken ausgeführt. Im übrigen sieht man die Ranken gefüllt mit Blütenmotiven mannigfaltiger Form. Zu seiten der Vase sehe ich das Mandelmotiv in halbmondförmigem Kelch, dann kleine Palmetten verschiedener Art zumeist hängend, seltener stehend, am Stamm übereinander rosetten- und weinblattartige Gebilde. In der Hauptsache aber große Palmetten von fünferlei Art: 1. Oben zu seiten der Spitze nach außen gerichtet ein Paar mit schräg gestellten Kelchblättern, durchbrochener Mitte und einer Krone mit Silberfüllung zwischen Palmettenlappen. Das gleiche Paar auch unten über den Pfauen einmal nach außen gerichtet und einmal nach dem Stamm, dort der Kelch mit Hakenlappen auf dreieckigem Boden. 2. Unter der Spitze als zweites Paar Vierpaßmotive mit Silberfüllung; sie wiederholen sich über dem Pfau unten an der Spitze der unteren Ranke. 3. Unter den Motiven 1 und 2 am Stamm die richtige Vollpalmette, die sich auch unter dem Pfau unten wiederholt. 4. Die Glockenpalmette in der Richtung des Schwanzes des unteren Pfaues, hervorwachsend aus kreisförmigem Kelch. 5. Eine seltsame Variante der Palmette erscheint paarig unterhalb des oberen Pfauenpaares sowie zu beiden Seiten des Kelchstieles, nicht unähnlich Schwalben, die in Aufsicht nach abwärts fliegen.

Diese breit ausladenden Wunderbäume werden auf der blauen rankenansetzenden Grundlinie, auf der sie stehen, begleitet von Wundertieren. In den Ecken unten geflügelte Löwen, die den Kopf zurückwenden und die Zunge herausstecken; dann unter dem Baume links ein aufspringender Greif mit Rankenschweif, hinter ihm ein Hase. Gegenüber ähnlich aufspringend ein Hirsch, im Gegensatz zu den anderen durchbrochen gearbeiteten Fabeltieren mit Silber gefüllt. Greif und Hirsch gehören zu der Jagdszene, die den engen Raum zwischen den Randbäumen füllt. Wir sehen je drei Reiter in zwei Reihen nach rechts abwärts reiten, immer einer mit einem Falken, der nächste mit einem roten Stiel und blauem Ende in der Hand. Die Pferde (in Durchbrucharbeit) galoppieren, die Reiter halten in der Rechten den Zügel. Sie sitzen auf abwechselnd blauen und weißen Sätteln in weiß- oder blauumrissenen Silberröcken mit weißen oder blauen Hosen (?). Die Gesichter sind en face, die Mützen von der Seite gesehen, der ganze Kopf weiß. Die Hunde, die sie begleiten, Schwarz- oder Rotsilber mit weißen oder blauen Konturen. Ein Fußgänger, mit dem Schwert zur Seite, hält einen Falken auf der rechten Hand und hat einen anderen von der linken fliegen lassen. Unter ihm durch einen Hund und Vögel getrennt zwei Pistolenschützen, die sich, gekleidet wie die Reiter, gegen den Greif wenden. Hinter ihnen ein großes aufspringendes Tier in Durchbrucharbeit, Hunde, ein Steinbock bzw. eine Gazelle (?).

Es bleibt als drittes Hauptmotiv das Haus. Auf weißer Grundlinie hebt es sich zwischen blauen Ranken empor. Silberpfosten tragen ein durchbrochenes,

breites Dach mit Vertikalaufsatz, darauf sitzen acht Tauben. Darunter stehen mit in die Seite gestemmt Armen zwei Frauen in Vorderansicht in breiten Silbergewändern da. Zu ihren Seiten eine Art hoher Postamente mit schräger Silberranke und einem Vogel. Die Ranken neben dem Hause entwickeln sich wie die großen Ranken neben den Kandelabern mit gleichen Füllmotiven ohne Vögel, auf der Grundlinie sitzen zwei Hasen. Zu dem Hause führt in der Mitte, schräg gelegt, eine Treppe empor; rechts daneben ein großer Vogel, blau- und silbergestreift, mit weißem Kontur und, scheint es, einer Krone auf dem Kopfe.

Suche ich auf Grund dieser eingehenden Beschreibung die Darstellung zu deuten, so könnte im besten Falle auf eine Legende geraten werden, in der unter der Ägide zweier Frauen in einem Wunderwalde auf Fabeltiere Jagd gemacht wird. Vielleicht wäre sogar eine literarische Unterlage von dieser Färbung zu finden. Ich verzichte darauf, ihr nachzugehen, weil die weitere Untersuchung zeigen wird, daß dem Ganzen schwerlich ein einheitlicher Gedanke zu grunde liegt, es sich vielmehr um eine Zusammenstellung dekorativer Motive handelt, von denen nur die Jagd selbst ursprünglich gegenständlichen Wert hatte und erst später durch Zuspitzung auf den Greifen mit den „Wunderbäumen“ und durch Einfügung der Treppe und wohl auch der beiden Frauen zu einer unbestimmten Bedeutung als Ganzes gelangte.

3. Gestalt. Die drei Motive, die hier nebeneinander erscheinen: Haus, Jagd und Baum können keinesfalls als unmittelbar nach der Natur gearbeitet gelten. Wollte man schon einen direkten Zusammenhang der Gestalten mit dem Leben annehmen, so wäre nur die Möglichkeit vorhanden, daß es sich um primitive Erzeugnisse einer mit Vorstellungen von Jagd und Wald angefüllten Phantasie handelt. Aber auch da fragt es sich, wie kommt eine Parforcejagd, wobei die Reiter den Jagdfalken auf der Hand halten und der Greif beschossen wird, wie kommt der Wunderbaum in seiner Struktur und mit den Pfauen, wie diese Art Haus mit den Bäumen zur Seite in den Vorstellungskreis der Person, die dieses Erzeugnis der Volkskunst ausgeführt hat? Direktor Dr. M. Haberlandt teilt mir mit Bezug auf einzelne dieser Motive mit: „Der Torbau, unter dem die Frauen stehen, findet seine Analogien in den überdachten Torbogen mancher Huzulengehöfte, ferner in den Torbogen der Szekler in Siebenbürgen, deren Stützpfähle Blumenornamentik tragen<sup>1</sup>. Die Verbindung von Häusern, Fassaden u. dgl. als Ziermotiv neben Pflanzenmustern kommt auch auf großrussischen Stickereien vor<sup>2</sup>, ferner auf Bogumiliensteinen. Die zu den Figuren emporführende Treppe kann vorderhand nicht gedeutet werden, der vertikale Streifen auf dem Rocke dieser Figuren ist vielleicht das Untergewand, das zwischen den zwei Hüftenschürzen zum Vorschein kommt. Die Hahnenfiguren oben anscheinend naturalistisch umgestaltet; das sonstige Getier kehrt auch auf großrussischen Stickereien fast identisch wieder.“ Da haben wir also einige in das Problem der Gestalt fallende volkskundliche Aufschlüsse. Die Kunstforschung darf dabei nicht stehen bleiben. Sie zeigt mit dem System die Lücken auf und stellt die Fragen. Im Rahmen des Gestaltproblems wäre es

<sup>1</sup> Vgl. Peasant art in Austria, Spezialheft des Studio 1911, Nr. 695 f.

<sup>2</sup> Vgl. Peasant art in Russia, Spezialheft des Studio 1912, Nr. 49 f. Ebenda Nr. 52; auch die Vögel auf dem Dache.

freilich lockend, die Analogien aus dem Gebiete der Volkskunst weiterzuspinnen. Die Hauptfrage wird aber sein, sind die Gestalten nicht mit dem Gesamtmotiv irgend einer älteren Überlieferung entnommen und wenn das der Fall sein sollte, wo fängt der zeitgenössische Einschlag an? Die Männer mit den Pistolen können unmöglich alter Herkunft und auch in den Kostümen mag unter allen Umständen einiges aus der Umgebung des Stickers eingeflossen sein. Im übrigen aber hat schon Haberlandt<sup>1</sup> gemeint, die Stickerei sei ganz erfüllt von persischen Reminiszenzen. Ich möchte hier gleich einzelnes in dieser Richtung positiv aufweisen.

Da sind zunächst die Detailmotive der Rankenbäume, vor allem die Palmettenfüllungen. Sie geben typisch persische Kombinationen, wie ich sie gelegentlich der Seidenstoffe aus Ägypten im Kaiser-Friedrich-Museum durchgesprochen habe<sup>2</sup>. Dann ist die Führung der Ranke selbst zu seiten der unten durch eine Vase betonten Mitte zusammen mit der Füllung durch Tiere und Vögel Gegenstand eingehender Erörterungen anlässlich der Mschattafassade gewesen<sup>3</sup>. Die Motive machen einen durchaus älteren Eindruck, als ihn etwa der orientalische Teppich gibt. Die Verwendung des Hahnes in diesem dekorativen Rahmen ist jetzt mehrfach für Stoffe sassanidischer Art belegt<sup>4</sup>. Vor allem aber kommen auf solchen Stoffen überaus häufig Jagddarstellungen vor, auf denen man besonders die mit den Vorderbeinen aufspringenden Tiere, wie sie sich auf unserer Stickerei zu vierec nebeneinander rechts unten in der Ecke finden, wiederholt nachweisen kann<sup>5</sup>. Ebenso einzelnes auf sassanidischen Silberschüsseln<sup>6</sup>. Auf solchen Denkmälern fehlen auch nicht Bezüge auf die Falkenjagd; doch ist das Typische die Darstellung des Bogenschützen. Ich vermute, daß der Gegenstand in den Händen der drei Reiter, die nicht Falken tragen, das Ende des Bogens bedeuten soll. Die Fabeltiere Greif und Flügellöwe sind dem Kunstkreise, den wir zum Vergleiche heranziehen, von alters her geläufig. Auch der Hase, der sich dreimal auf der Stickerei befindet, dürfte kaum eine Zugabe des Stickers, sondern ihm mit den meisten übrigen Motiven überliefert gewesen sein. Er läßt sich auf sassanidischen Denkmälern und den damit in Verbindung stehenden Kunstkreisen häufig nachweisen. Ich will mich bei allen diesen Detailfragen des Gestaltproblems nicht aufhalten, weil ich Wichtigeres im Auge habe und dann auch auf diese Dinge ein so ziemlich alles erklärendes Streiflicht werfen können. Danach haben wir es mit einem „Muster“ schlechtweg zu tun, das an den gleichen Stellen, die auch gegenständlich auffallen, durch Einfügung von Gestalten ergänzt wurde, die aus der Wirklichkeit angeregt sind.

4. Form. Die Stickerei erscheint ganz klar in drei gleich breiten vertikalen Streifen angeordnet, von denen die beiden seitlichen symmetrisch das gleiche

<sup>1</sup> Österr. Volkskunst, Textband S. 48.

<sup>2</sup> Jahrbuch der Kgl. preuß. Kunstsammlungen XXIV (1903), S. 153 f.

<sup>3</sup> Ebenda XXV (1904), S. 308 f.

<sup>4</sup> Lauer in den Monument Piot XV (1907), Tafel XVII.

<sup>5</sup> Vgl. dafür das große Tafelwerk von Lessing, Die Gewebesammlung des Kgl. Kunstgewerbemuseums zu Berlin, und die zusammenfassende Darstellung von Dreger, Künstlerische Entwicklung der Weberei und Stickerei. Die Jagdszenen auf orientalischen Teppichen und in persischen Miniaturen weichen von der Stickerei nicht unwesentlich ab, obwohl sie zum Teil mit ihr gleichartig sind.

<sup>6</sup> Vgl. Smirnov, Östliches Silber; passim.

Randmotiv wiederholen, das sich gleichmäßig nach oben entwickelt, während der Mittelstreifen nur in dem Motiv oben, dem Hause, diese Richtung festhält, die Jagd aber sich im Zickzack quer auf den links unten in der Ecke erscheinenden Greifen zu entfaltet. Die Tiere sind alle im reinen Profil gegeben, die Reiter zeigen die Brust in Dreiviertelwendung, den Kopf in Vorderansicht, die Jäger zu Fuß treten in seitlichen Wendungen auf. Das flächenhafte Übereinander in ein räumliches Hintereinander zu übertragen, fordert den Beschauer einmal die Zickzackwendung des Zuges, dann die quer durch das Mittellot zum Hause emporführende Treppe heraus. Im allgemeinen aber überwiegen in der Stickerei als Ganzes genommen derart rein dekorative Absichten, daß daneben die raum-anweisenden Elemente zurücktreten und im wesentlichen der einheitlich dekorative Charakter der Form gewahrt bleibt. Die fast rein flächenhafte Wirkung wird besonders dadurch erzielt, daß jede Überschneidung vermieden, d. h. jede Gestalt für sich ohne räumliche Verbindung mit der nächsten auf die Bildfläche projiziert erscheint. Die einzelnen Gestalten sind formal durch eine raffinierte Technik auffällig gemacht und die klare Gliederung des gegenständlich wirk-samen Mittelstreifens von den ornamentalen Rändern, die nur merkwürdig breit geraten sind, ist beachtenswert.

Die Stickerei zeigt in ihrer formalen Durchbildung eine solche Reife, daß hierfür niemals eine primitiv schaffende Hand in Betracht kommen kann, vielmehr auch von dieser Seite a priori der Schluß auf eine alte wertvolle Tradition naheliegt. Ich halte die raumandeutenden Elemente wie die Schrägstellung des Jagdzuges und die Treppe für Zusätze des Stickers, dem Anregungen zur Raumdarstellung gewiß nicht fern lagen, falls die Stickerei wirklich im 17. Jahrhundert entstand.

Beachtenswert ist die Größe der Frauen; sie überragen die beiden Bogenschützen „im Vordergrund“ um ein Beträchtliches. Wir hätten hier also einen charakteristischen Fall von sogenannter verkehrter Perspektive (Perspektive inverse) und werden kaum auf die dafür vorgeschlagene Deutung eingehen<sup>1</sup>, als wollte der Sticker die Pistolenschützen als vom Standpunkt der beiden Frauen gesehen darstellen, so daß sie, weil am weitesten entfernt, am kleinsten erscheinen. Der Fall dürfte vielmehr gut für den Nachweis verwendet werden können, daß wir es mit einer für den Primitiven charakteristischen Neigung zu tun haben, die Figur, der er Bedeutung beilegt, größer zu bilden als andere und sich wie z. B. bei den Pistolenschützen in der Größe einfach nach dem verfügbaren Raume zu richten.

Die Fläche erscheint gleichmäßig mit Figuren gefüllt, nur unten rechts in der Ecke des Jagdfeldes drängen sich die Gestalten, so daß der Eindruck entsteht, als hätte der Sticker von oben nach unten arbeitend, sich beeilt, in dieser Ecke noch alles, was seine Phantasie ausfüllte oder seine Vorlage bot, unterzubringen.

Bezüglich der Farben ist zu sagen, daß sie auffallend von dem gewöhnlichen, grellen Akkord volkstümlicher Arbeiten abstechen und auch darin sich ein von alters her geläuterter Geschmack ankündigt. Am meisten fällt das

<sup>1</sup> Wulff, Kunstwiss. Beiträge, Schmarsow gewidmet. 1907. Vgl. jetzt de Grüneisen, *Mélanges d'archéologie et d'histoire* XXXI (1911).

violette Rot in den Kandelaberstämmen auf. Das Blau ist ganz zart und nur mit Silber zur Flächenwirkung verwendet. Das Weiß hat einen Stich ins Gelbliche und wirkt kräftig durch das Tiefendunkel der durchbrochenen Stellen. Der Gesamtakkord erinnert an persische Arbeiten, auch in Teppichen und kehrt derber in albanischen Stickereien mit Silberflächen wieder.

5. Inhalt. Was die ausführende Hand gedrängt hat, gerade dieses Muster zu wählen, ist ohneweiters nicht durchsichtig, insbesondere, weil Nachrichten über den Gebrauchszweck des Stückes fehlen. Es fällt die Wahl sehr zarter Farben auf. Wenn das auch zum Teil auf Verblässen zurückgehen dürfte, so will dieses sinnlich wirksame Moment doch keinesfalls recht mit dem Gegenstand der Darstellung übereinstimmen, der nach seinem Gehalt eher eine lebhaftere Farbengebung erwarten ließe. Diesem Inhalt liegt vielmehr jeder lyrisch-zarte Ausdruck fern. Eine dramatische Zuspitzung wäre nur in dem untersten Streifen,



Fig. 9. Bethlehem, Geburtskirche: Mosaik des Langhauses.

der Beschießung des Greifen zuzugeben, im allgemeinen aber scheint eher der Auszug zur Jagd, also eine Szene von epischem Charakter dargestellt. In diesem Sinne wäre auch noch das große aufspringende Tier unten rechts, hinter den Pistolenschützen, zu deuten, d. h. als zur jagenden Gesellschaft gehörig, keinesfalls aber der Hirsch dahinter. In dieser Ecke stecken merkwürdige Widersprüche; sie werden vielleicht entwicklungsgeschichtlich zu lösen sein. Auch hier dürfte wieder ein Hinweis auf die beiden en face nebeneinanderstehenden Frauen am Platze sein. Sie haben entschieden repräsentativen Charakter und werden dadurch, und da sie überdies groß im Mittellot oben erscheinen, zu Hauptfiguren, so daß der seelische Gehalt von ihnen aus in drei Stufen wirkt: sie selbst ruhig repräsentativ, die Reiter episch bewegt, die Gruppe, dem Greifen gegenüber, in dramatischer Zuspitzung. Die Rankenkandelaber zur Seite schränken aber diesen Mittelstreifen in seiner Wirkung derart ein, daß doch im ganzen die sinnlich-dekorative Fassung durchschlagend bleibt.

Zusammenfassung. Wie die systematische Untersuchung gezeigt hat, treten die künstlerischen Werte in dem vorliegenden Stücke nicht rein auf.

Die Qualität ist in jeder Richtung zweifellos eine hohe, und doch wird man immer wieder das Einströmen von Elementen nachweisen können, die die Einheitlichkeit der Darstellung und die künstlerische Wirkung zu stören geeignet wären, wenn nicht das dem Ganzen offenbar zu grunde liegende Schema seine einigende Kraft bewährte. Im Gegenständlichen ist es der Widerspruch, daß in der Stickerei zugleich die Jagd mit dem Bogen und dem Falken dargestellt ist und doch zugleich auch das Schießen mit der Pistole. Im Problem der Gestalt ist es das Nebeneinander von Gestalten, die, ihrem funktionellen Wert nach von packender Lebendigkeit — wie die vier aufspringenden Tiere



Fig. 10. Tak-i-Bostan: Sassanidische Jagdszene.

rechts unten — neben solchen Motiven, die unbeholfen kopiert sind — wie die galoppierenden Pferde — oder direkt mißverstanden, wie wahrscheinlich die beiden Postamente neben den stehenden Frauen. Dazu eigenmächtig eingeführte Motive, wie die Pistolenschützen und die Treppe, die zwar unbeholfen, aber doch deutlich gegeben sind. Weiter im Gebiete der Form das Überwuchern der dekorativen Wunderbäume und der Ranken neben dem Hause gegenüber der figürlichen Darstellung. Endlich bezüglich des Inhaltes die Verflachung des galoppierenden Reiterzuges zu epischer Ruhe und anderseits die dramatische Szene unten u. dgl. m.

Die Erklärung einer solchen Stilmischung wird nur dann möglich sein, wenn es der Kunstforschung gelingt, nicht nur die Voraussetzung der einzelnen Motive, ihre Analogien und äußerlichen Zusammenhänge nachzuweisen, sondern wenn sie im stande ist, den Geist des Ganzen in seiner ursprünglichen

Erscheinung und Bedeutung aufzudecken. Der Verfasser ist in der angenehmen Lage, diese Arbeit im gegebenen Falle leisten zu können. Die Stickerei trägt deutlich die Merkmale jenes großen vorderasiatischen Kunststromes an sich, der, von Persien ausgehend, soweit der Westen in Betracht kommt, über Syrien und Armenien auf die Kunstgebiete des Mittelmeeres und Nordeuropas gewirkt hat. Welche Lücke seine Nichtbeachtung in unseren Vorstellungen von der Kunstentwicklung in der Zeit des Überganges vom Altertum zum Mittelalter bedeutet, insbesondere auch soweit dabei die altchristliche Kunst in Betracht kommt, soll in aller Kürze die nachfolgende entwicklungsgeschichtliche Studie zeigen.



Fig. 11. Tak-i-Bostan:  
Rankenkandelaber.

III. Entwicklungsgeschichtliche Stellung. Die Stickerei der Bukowina gehört in einen Zusammenhang, der sie für die Kunstgeschichte zum späten Zeugen einer Entwicklung macht, die, bisher nicht beachtet, die Anfänge der christlichen Kunst und die vorausgehende syro-persische Bewegung betrifft. Dabei ist auszugehen von der Tatsache, daß wir neben der hellenistischen Richtung der christlichen Kunst, wie sie in den Mäurereien der Katakomben und in den Skulpturen der Sarkophage Roms vorliegt, ganz eine zweite Richtung dieser frühen christlichen Kunst übersehen haben, die orientalischen Ursprunges ist und sich von der ersteren dadurch unterscheidet, daß in ihr nicht der figürliche Zyklus der Bibel, sondern dekorative Bildungen persischen und ägyptischen Ursprunges herrschend waren und nur das Zeichen des Kreuzes ihre christliche Verwendung kennzeichnete. Ich gehe bei dem Nachweis dieser Tatsache aus von einem Briefe, den ein Mönch im Sinaikloster, der heilige Nilus, kurz nach dem Jahre 400 an den Eparchen Olympiodoros schrieb<sup>1</sup>. Darin kritisiert Nilus zunächst eine Anfrage des

Olympiodoros, dahin gehend, ob er die große Märtyrerkirche, die er zu errichten im Begriffe war, in der Apsis mit Märtyrerszenen ausstatten solle, die Wände aber, sowohl die zur Rechten wie die zur Linken „mit aller Art Tierjagd, also daß man auf dem Lande ausgespannte Fangnetze erblicke, ferner Hasen, Rehe und weitere Tiere auf der Flucht begriffen, endlich die, die sie erjagen wollen und sie atemlos mit ihren Hunden hetzen“. Daneben werden Szenen der Fischerei genannt<sup>2</sup>, dann Stuckverzierungen und in dem gemeinsamen Raume tausend Kreuze „und Schildereien von fliegenden, gehenden, kriechenden Tieren und jeglicher Art Pflanzen“. Nilus gerät über diesen Vorschlag in heiligen Zorn und verlangt die Anbringung des Kreuzes

<sup>1</sup> Migne, *Patrol. graeca* 79, p. 577, Nil. ep. V, 61. Eine deutsche Übersetzung in meinem Buche „Amida“ S. 273.

<sup>2</sup> Vgl. dafür und den ägyptischen Ursprung mein „Orient oder Rom“ S. 6.

in der Apsis und im allgemeinen Raume, an den Seitenwänden aber Schilderungen aus dem Alten und Neuen Testamente.

Der Gegenstand der Darstellung, Jagd, Tiere und Pflanzen, ist es zunächst, der mich an diese Stelle des heiligen Nilus denken läßt, wenn ich die Stickerei aus der Bukowina betrachte. Wäre es möglich, daß hier nicht der Zufall waltet, sondern in der Übereinstimmung ein entwicklungsgeschichtlicher Zusammenhang vorliegt? Ich glaube wahrscheinlich machen zu können, daß letzteres der Fall ist. Olympiodoros hat die nach unseren Begriffen seltsame Art, eine Kirche auszustatten, nicht eigenmächtig erfunden, sondern beschreibt nur eine zu seiner Zeit übliche Art des Kirchenschmuckes. Nilus sucht dagegen die neue, didaktische Aufgabe der Kunst durchzusetzen, die dann das ganze Mittelalter über gültig geblieben ist, „damit die der Schrift Unkundigen die heiligen Schriften durch den Anblick der Malerei kennen lernen“. Die Ausstattung der ältesten Kirchen mit Landschaften und Kreuzen ist bezeugt durch symbolische Apsismosaiken wie das von S. Apollinare in Classe und seine Verwandten, wo immer das Kreuz über der Landschaft erscheint, und zweitens durch die Fluß-, besser Nillandschaften, wie sie sich in römischen Kirchen erhalten haben und Chorikios sie für die Stephanskirche von Gaza bezeugt. Der letzte Nachklang in einer armenischen Miniatur vom Jahre 902<sup>1</sup>. Ich will mich bei dieser Reihe von Tatsachen hier nicht aufhalten. Für uns kommt lediglich die zweite Reihe von Landschaften, nämlich die mit Jagdszenen in Betracht. Sie sind bisher, außer auf späten persischen Teppichen, nicht nachgewiesen worden. Gerade sie aber sind es, auf die uns die Stickerei aus der Bukowina und zwar in ganz frühe christliche Zeit führt.

Um das zu zeigen, gehe ich aus von den Mosaiken der Konstantinischen Geburtskirche in Bethlehem. Abbildung 9 zeigt eine der Synoden, die dort an den Oberwänden des Mittelschiffes dargestellt sind<sup>2</sup>. Man sieht eine Art Kirchenquerschnitt und seitlich zwei schmale Kandelabermotive, dann als eigentliche Trennung von der nächsten Synodendarstellung je einen breiten „Baum“. Denkt man sich die Architektur mit ihren flankierenden Kandelabern klein oben, die „Bäume“ aber in voller Größe, so kommt im Prinzip die Komposition unserer Stickerei heraus, nur sind die Motive im Detail verändert. Zur Datierung der Mosaiken sei gesagt, daß sie die einen in das Jahr 1167 setzen, das eine Inschrift der Apsis nennt. Baumstark<sup>3</sup> hat Teile für älter angesehen und ich glaube, er hat insofern recht, als die Mosaizisten einen alten syro-persischen Dekorationstypus verwendeten, der die Geburtskirche vielleicht ursprünglich geschmückt haben mag. Wir haben für diese Art einen bisher als Parallele unbeachtet gebliebenen Beleg in dem Tak-i-Bostan, einem persischen Denkmal in der Nähe von Kermanschah. Man sieht dort zwei Bogen nebeneinander, von denen der eine in die Zeit Sapor's III. (383—388) gehört, der andere undatiert ist. Man setzt ihn gewöhnlich in die Zeit des Chosroes Parwis (591—628). Die Seitenwände dieses Bogens sind mit jenen Motiven in Relief

<sup>1</sup> Vgl. Byzantinische Zeitschrift XIV (1905) S. 728 f.

<sup>2</sup> Letzte farbige Publikation „The church of the nativity at Bethlehem“ 1910. Tafel 10/1 (danach meine Abbildung). Vgl. de Vogué, Les églises de la terre sainte.

<sup>3</sup> Römische Quartalschrift 1906, S. 146 ff.



Fig. 12. Lemberg, Armenisches Evangeliar vom Jahre 1198: Kanonesarkade.

gefüllt, die das Bindeglied zwischen den Mosaiken von Bethlehem und der Stickerei aus der Bukowina liefern. An den Leibungen des Bogens nämlich sind zwei Jagddarstellungen zu sehen, die um die Ecke an der Vorderseite durch die Kandelaber-„Bäume“ begrenzt werden. Abbildung 10 gibt eine dieser Jagddarstellungen, Abbildung 11 das Randmotiv<sup>1</sup>. Olympiodoros wollte kurz nach 400 alle Art von Tierjagd mit ausgespannten Fangnetzen, ferner Hasen,

<sup>1</sup> Vgl. De Morgan, Mission scientifique en Perse IV, Tafel XXXVII. Sarre-Herzfeld, Iranische Felsreliefs. Meine Abbildung nach de Morgan.

Rehe und weitere Tiere auf der Flucht begriffen darstellen, endlich die, die sie erjagen möchten und sie atemlos mit ihren Hunden hetzen. Ich denke, diese Beschreibung paßt auffallend auf Abbildung 10. Wir sehen das Mittelfeld umrahmt von Fangnetzen, weiter die Tiere, Gazellen oder Hirsche, die von rechts her durch Elefanten in das Jagdfeld getrieben werden, und wir sehen die Jäger, wie in der Stickerei zu Pferde. Sie jagen in gestrecktem Galopp hinter und neben dem Wilde her, der riesige Bogenschütze gefolgt von einer Meute von Hunden. Das ist das Gegenständliche; dazu kommt der mit der Stickerei schlagend übereinstimmende formale Aufbau der Jagdszene: Die Figuren sind einzeln oder in Reihen übereinandergestellt, meist im Profil, seltener in Dreiviertelwendung, die Gesichter öfter in Vorderansicht. Jede Überschneidung ist vermieden. Freilich, wo in der Stickerei mit epischem Behagen erzählt wird, da herrscht hier, den Worten des Nilus entsprechend, dramatisches Leben.

Zu dieser Jagddarstellung gesellt sich am Tak-i-Bostan, Abbildung 11, der Rankenkandelaber. Es kommt hier nicht so sehr auf die Detaildurchführung des Motivs, als darauf an, daß es überhaupt zusammen mit der Jagddarstellung auftritt. Wir sehen den Stamm an der Abzweigung der Ranken durch ein Kelchblatt abgebunden, daraus die runden Stiele nach den Seiten rollend und in Blattwedel oder Blüten endigend, dazwischen wie Straußenfedern gefiederte Blattmassen paarweise aufrecht stehend, das Ganze in breiter Krone endigend.

Nachdem nun das Nebeneinander von Haus und Baum, bzw. Jagd und Baum, wie es auf der Stickerei zu sehen ist, aus der altchristlichen und sassanidischen Kunst belegt ist, wird es sich darum handeln zu zeigen, inwieweit etwa auch Einzelheiten dieser Motive, die bis jetzt nicht belegt sind, ihre Voraussetzung in den Kunstkreisen haben, die in Nilus vom Sinai, aus Bethlehem und im Tak-i-Bostan herangezogen wurden. Die „Schildereien von fliegenden, gehenden, kriechenden Tieren und jeglicher Art Pflanzen“, die Olympiodoros in seiner Kirche malen lassen wollte, können als Beleg für die Tiere und Vögel gelten, die auf unserer Stickerei im Gegensatz zu Bethlehem und dem Tak-i-Bostan am Fuße, in den Ranken und über dem Kandelaberbaum verteilt erscheinen. Man braucht nur einen Blick in die Kanonestafeln syrischer Evangeliare, vor allem in das reichste, 586 im Kloster Zagba in Mesopotamien geschriebene zu werfen, um sich auch wieder zu überzeugen, daß Olympiodoros durchaus etwas in seiner Zeit Typisches malen lassen wollte. Ich bilde hier in Abbildung 12 die Kanonesarkade eines armenischen Evangeliars in Lemberg ab, das im Jahre 1198 in Kilikien geschrieben ist. Es ist also von den Armeniern in Galizien importiert. Das Blatt, das ich aus dem reichen Bilderschmuck dieser Handschrift vorführe, zeigt wieder anscheinend den Querschnitt eines Hauses. In Wirklichkeit handelt es sich um die in der persisch-hellenistischen Kunst und in Syrien stereotyp als Dekorationsmotiv wiederkehrende Nische oder Arkade. Immerhin wird man auch wieder den Eindruck der engen Verwandtschaft dieses Blattes mit der Stickerei, ähnlich etwa wie bei den Mosaiken von Bethlehem bekommen. Die Säulen mit ihrem □förmigen Aufsatz, woraus sich leicht durch Umdeutung das Haus der Stickerei entwickelt haben könnte, sind wie dieses Haus seitlich begleitet von Pflanzenmotiven ver-

schiedener Art. In solchen Arkaden stehen in armenischen Evangeliiaren öfter auch die Figuren der Evangelisten u. zw. wie die Frauen der Stickerei paarweise<sup>1</sup>. Die Analogie wäre dann also im wesentlichen vollständig. Worauf es aber bei dem Vergleich der armenischen Kanonesarkade mit der Stickerei in erster Linie ankommt, das sind die Vögel, die überall im Zusammenhang mit den Pflanzenmotiven auftauchen. Unten stehen Bäume von einer Form wie in romanischen Miniaturen, darauf der Phönix. Oben wachsen die kurzen Kandelaber wie die großen Randbäume der Stickerei aus Vasen hervor und auch die Pfauen fehlen nicht. Sie sitzen in der Miniatur auf der Spitze der Kandelaber, zu deren Seiten in der Stickerei die beiden Paare von Hähnen erscheinen. Auch diese fehlen in der Miniatur nicht, nur sind sie oben zu seiten der Vase über dem

Lebensbrunnen trinkend gegeben.

Auch für die Fabeltiere am Fuße des Rankenstammes läßt sich leicht Vergleichsmaterial herbeischaffen. Abbildung 13 zeigt eines der Dreiecke der großen Mschattafassade, die, aus dem Moab stammend, sich jetzt im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin befindet. Man sieht unter der großen Rosette eine zierliche Vase, aus der zwei Rankenzweige hervorrollen und einen

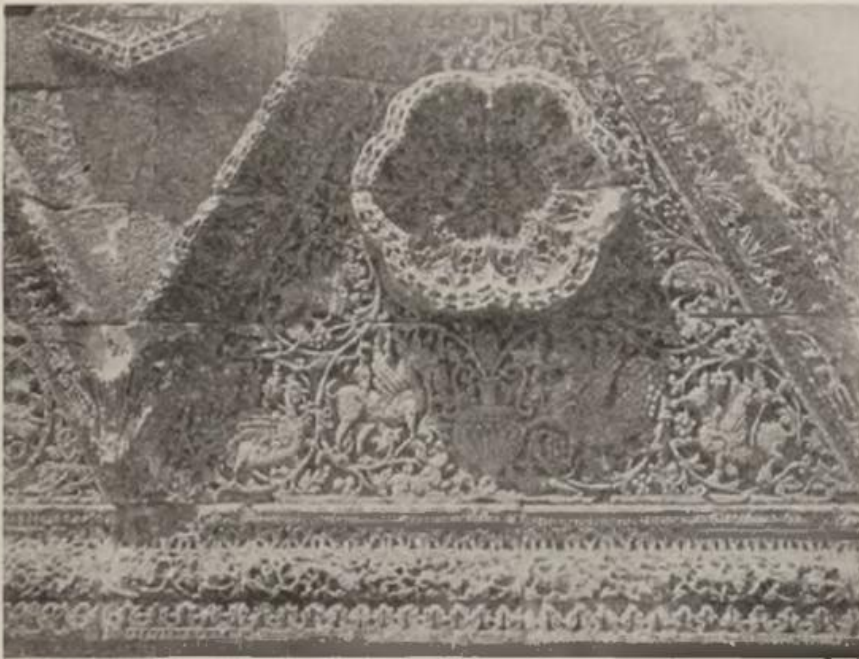


Fig. 13. Berlin, Mschattafassade: Rankendreieck.

Pinienzapfen in die Mitte nehmen, der noch die durch die Rosette in ihrer Entwicklung behinderte Vertikale in der Mitte bezeichnet. Die Ranken rollen sich zu Kreisen ein, in denen links eine Art Greif und ein Perlhuhn, rechts der Drache mit Pfauenschwanz und wieder der Greif auftritt. Sieht man genauer zu, so zeigt sich, daß die „Greifen“ Löwenköpfe haben und der Flügellöwe in dem Kreise links oben sehr stark an die Löwen unserer Stickerei anklingt darin, daß auch er das Maul mit herausgestreckter Zunge offen hält. Auf der Stickerei erscheint dreimal ein sitzender Hase, einmal klein hinter dem Greifen und neben der Vase, in dem Dreieck der Mschattafassade sieht man ihn an ähnlicher Stelle unter dem Greifen, links von der Vase. Im übrigen tauchen überall im Gezweige Vögel auf.

Das letzte Beispiel zeigt, wie ungefähr der Sticker mit seinen Vorbildern umgeht. Er hat vor allem in der gedrängten Jagdszene unten, die von rechts auf den Greifen zukommt, freie Kombinationen vorgenommen. Wir kennen seine direkte Vorlage nicht. Sie wird aber wohl aus dem armenischen Kreise ge-

<sup>1</sup> Vgl. meine byzantinischen Denkmäler I, Das Etschmiadsin Evangeliar, Tafel 3.

stammt haben, der das Hauptreservoir für die Konservierung der alten syropersischen Kunstüberlieferungen war und ja auch für die zweite Art der dekorativen Landschaften, die Nilszenerien späte Belege liefert (vergl. oben S. 22). Im Gegensatz dazu bildete sich die byzantinische Kunst zur Hüterin der hellenistischen Überlieferungen heraus, die von den Bilderstürmern niedergedrungen werden wollten. Gerade bei dieser Gelegenheit aber kamen in den Kirchen wieder die Landschaften auf, von denen wir ausgegangen waren. Vom Kaiser Konstantin Kopromyos sagten die Bilderfreunde, er habe die Blachernerkirche in einen Obstgarten und ein Vogelhaus verwandelt. Die Malereien von Kuseir Amra zeigen, aus welchem Kreise etwa man dafür die Vorbilder nahm<sup>1</sup>.

Die Stickerei aus der Bukowina, ob sie nun im Lande selbst entstanden oder fertig aus Armenien importiert wurde, stellt immer den späten Zeugen einer ausgestorbenen Kultur, einen Atavismus dar. Die Kunstforschung verdankt der sammelnden Volkskunde ein wichtiges Dokument, andererseits hat die Volkskunde von der Kunstforschung den Nachweis von Zusammenhängen erhalten, die ein nicht unbedeutendes Streiflicht auf den Wert der Volkskunde werfen. Die beiden Gebiete haben sich gegenseitig als Hilfswissenschaften fruchtbare Anregungen geboten, und es fragt sich, ob dieses Verhältnis nicht, zu einem dauernden Hand-in-Hand-Arbeiten erweitert, für die Entwicklung beider Fächer von Wert sein könnte.

## Wahrsagekarten der Wildensteiner Ritterschaft.

Von ALFRED WALCHER RITTER VON MOLTHEIN, Wien.

Mit Tafel VII und einer Textabbildung.

Ein kulturgeschichtliches Unikum besitzt das Museum für österreichische Volkskunde in einer vermutlich kompletten Folge von Wahrsagekarten mit Darstellungen im Charakter der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Es sind im ganzen 35 Karten, dünne Holztäfelchen mit Bemalung in Tempera. Auf Tafel VI werden 16 Karten der Serie abgebildet; die restlichen 19 tragen die Darstellungen: Trauernde junge Dame, Wanderer, Junges Paar, Mönch, Dame am Söller, Liebespaar und Mörder, Bote eine Urkunde präsentierend, Trauung eines jugendlichen Paares, Herz im Rosenkranz, Hund, Schmetterling, Medikamente und ärztliches Gerät, Totenkopf, Geldtruhe, brennender Bergfried, Meer, Schlange, Brief, Schatz (Krone und Prunkgefäße).

Alles spricht dafür, daß diese Karten der Wildensteiner Ritterschaft zur blauen Erde auf Burg Seebenstein im Tale der Pitten zugehörten — einer von dem Erbpächter der Burg Anton David Steiger im Jahre 1792 gegründeten Verbindung enthusiastischer Verehrer altdeutscher Sitte. Neben dem Wunsche, ältere Zeiten mit ihren kulturellen Vorzügen, besonders aber der höheren Einschätzung männlicher Tugenden, wieder aufleben zu lassen, verfolgte die Vereinigung dieser Romantiker, zu welcher sich bald Erzherzog Johann als Hoch- und Großmeister (Hans von Österreich, der Thernberger), Erzherzog Anton (Anton

<sup>1</sup> Vergl. dafür meine Schrift „Amra und seine Malereien“, Zeitschrift für bildende Kunst, N. F. XVIII. 213 f.



Fig. 14. Ansicht des Schlosses Seebenstein. Nach einem kolorierten Stiche von  
A. Köpp von Felsenthal.

von Österreich), Großherzog Karl August von Weimar (Pant auf Weimar), Wilhelm Prinz von Preußen (Wilhelm der Brandenburger) und Leopold Prinz von Sachsen-Koburg, der spätere König der Belgier (Friedrich der Streitbare von Meissen), als Ehrenritter gesellten, weiters viele Mitglieder des Hochadels als Würdenträger, Oberschöppen, Schöppen und Ritter oder als turnierfähige Knappen Aufnahme fanden, auch heilige, der Liebe zum Vaterlande geweihte Ziele, wie dies durch den Wahlspruch der Ritterschaft „Alles für Gott, Kaiser, Österreich und Freundschaft“ zum Ausdruck kam.

Eine originelle Figur auf Seebenstein war Burgvogt Kuno, das Faktotum der Gesellschaft. Seine phantastische Vorliebe für deutsches Ritterwesen, welche selbst bis in sein Alltagsleben reichte, seine umfassenden Kenntnisse von dem Kulturleben im 15. und 16. Jahrhundert machten ihn zum fähigsten Mitglied der Vereinigung. Er hieß eigentlich Josef Schnepfleitner, wurde 1761 zu Zell in Salzburg geboren und kam 1808 nach Wien, wo er längere Zeit als Statist und Garderobier am Theater an der Wien beschäftigt wurde. Das Jahr 1815 sieht ihn dann in Seebenstein, wo er die Stelle eines Burg- und Hausvogtes übernahm. Schnepfleitner war ein Tausendkünstler. Seine Fähigkeiten, seine Schwärmerei für das Ritterwesen und vornehmlich seine Unerschöpflichkeit in der Erfindung schauerlicher Sagen sowie sein unbeschreiblicher Hang für Gespenstergeschichten und zum Aberglauben lassen in ihm den intellektuellen Urheber der Wahrsagekarten vermuten.

Burgvogt Kuno überlebte die Wildensteiner Ritterschaft. Er hauste nach deren 1823 erfolgten Auflösung noch acht Jahre in dem nunmehr wieder verödeten Gebäude allein und einsam gleich einem Burggeiste und zehrte an den glanzvollen Erinnerungen.

Als Anfertiger der Karten kämen neben dem Burgvogt Schnepfleitner, welcher gleichfalls über das Talent eines Zeichners und Malers verfügte, noch in Frage: Die Ritter der blauen Erde Matthäus Schmutzer, Hofzeichenmeister, gestorben 1824, und Anton Köpp von Felsenthal, Professor der thesesianischen Ritterakademie, gestorben 1821; weiters der Maler Karl Ruß, nach dessen Entwürfen im Jahre 1816 ein neues Kostüm für die Mitglieder der Ritterschaft zur Einführung gelangte.

Die Kartenserie ist als solche wohl frei erfunden und kaum in Anlehnung an ein bestimmtes älteres Original entstanden. Sie hat mehr den Charakter eines Gesellschaftsspieles als den von Wahrsagekarten im engeren Sinne. Wohl nahm im späten Mittelalter das Geheimnis im Zufall der Kartenmischung und dessen Wirkung den Geist so gefangen, daß er darin selbst eine Art höherer Fügung erkannte, Spielglück oder Unglück als eine Prädestination ansah, daß er die Regeln und Gesetze dieses Zufalles ergründen und berechnen oder gar aus den Karten die Zukunft vorauslesen wollte — trotzdem aber ist es unseres Wissens damals zu der Herstellung von Spielkarten mit Kombinationen auf die möglichen Erlebnisse der Mitspielenden nicht gekommen. Solche Zukunftsspiele waren eine Erfindung des 18. Jahrhunderts und sie kamen erst in der Empirezeit so recht in Mode.

Die Grundanlage bei der Kartenfolge des Museums für österreichische Volkskunde waren fünfzehn Gruppen je drei zusammengehöriger Karten; z. B.: „Edelmann“, „Dame am Söller“ und „Hund“ (als Symbol der Treue). Die vielen möglichen Kombinationen durch Austausch der einen oder der anderen Karte ließen ebensoviele Auslegungen zu.

## Keramische Arbeiten aus den Alpenländern.

Von Dr. ARTHUR HABERLANDT, Wien.

(Mit Tafel VIII.)

Die auf Tafel VIII abgebildeten keramischen Arbeiten gehören zu den interessantesten Neuerwerbungen des Museums f. österr. Volkskunde auf diesem Gebiete; auf die zum Teil ganz neuen Probleme, welche sich an sie schließen, sei vorläufig ganz kurz aufmerksam gemacht.

Die Gruppe der raufenden Bauernburschen (Tafel VIII, Fig. 1) wurde im Wiener Kunsthandel erworben und gehört der Zeitstellung nach wohl dem Ausgange des 17. oder Anfange des 18. Jahrhunderts an. Die Provenienz des Stückes ist mit völliger Sicherheit vorderhand nicht anzugeben; zweifellos feststeht nur die Herkunft aus Oberösterreich oder Salzburg. Die opaken, aber in reinen Tönen hergestellten Farben der Glasur entsprechen am ehesten denen einer vierfarbig glasierten Kachel (Simsstück) im Besitze des k. k. Museums f. österr. Volkskunde, welcher von A. von Walcher Salzburg zugewiesen wurde. Isoliert voneinander begegnen aber dieselben Farben auch an einzelnen Gruppen der Gmundener Erzeugnisse und mit Rücksicht auf die später ja ziemlich reichlich entwickelte Fayence-Kleinplastik Gmundens dürfte die Gruppe daher wohl eher aus dem Bereich des Gmundener Hafnerhandwerks stammen. Die Verwendung bildhauerisch geschulter Kräfte in Hafnerwerkstätten ist ja vielfältig nach-

gewiesen<sup>1</sup>; gerade in den Donauländern ist, wie A. v. Walcher gezeigt hat, eine ganze Reihe hervorragender keramischer Plastiken aus den heimischen Hafnerwerkstätten in sehr früher Zeit hervorgegangen<sup>2</sup>; nach unserer Gruppe zu schließen, ist ein gleiches auch von den Majolikawerkstätten des Gmundener Handwerks schon in seinen ersten Anfängen anzunehmen. Das Motiv der raufenden Burschen begegnet in der alpenländischen Tonplastik schon sehr früh; man vergleiche die bunte Gesimskachel aus den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts bei Walcher a. a. O. S. 346, Abb. 125.

Es muß nun weiteren Funden und Studien überlassen bleiben, die Stellung des Stückes im Bereiche ähnlicher Erzeugnisse endgültig zu fixieren.

Die nach Art der frühen „Zwiebelschüsseln“ mit farbigen Bleiglasuren bemalte Schüssel (Tafel VIII, Fig. 3) — in Meran erworben — stellt unter den tirolischen Hafnerarbeiten einen bisher ganz vereinzelt Typus dar; in der Farbgebung schließt sie sich, wie erwähnt, am ehesten an die in den deutschen Alpenländern, Böhmen, Mähren usw. weitverbreiteten sog. „Zwiebelschüsseln“ an, in deren Geschmacksrichtung auch das Ornament verbleibt, ohne jedoch in den einzelnen Elementen und der Art der Anbringung seinen selbständigen Charakter zu verleugnen. Zum Vergleiche wäre ferner ein mit dem Doppeladler verzierter Krug aus der gleichen Zeit in Innsbrucker Privatbesitz heranzuziehen, ebenso zwei Krüge von italienischer Form im Besitze des k. k. Museums f. österr. Volkskunde, in ganz roher Weise mit Rankendekor bemalt. Beide Beispiele erweisen die häufige Verwendung der — höchst einfachen — Farbenzusammenstellung grün und braun auch für die Hafnereien in Nord- und Südtirol. Die hier besprochene Schüssel entstammt zweifelsohne einem der höher gearteten Betriebe, dessen Lokalität sich vorderhand aber in keinerlei Hinsicht feststellen läßt.

Qualitativ den höchsten Rang nimmt unter den abgebildeten Stücken wohl der Krug (Tafel VIII, Fig. 2) ein. Der elegante Aufbau des Tonkörpers wird in sehr glücklicher Weise gehoben durch den hoch dimensionierten, reich profilierten Zinndeckel, in dessen Mitte eine schalenförmige Hinterglasminiatur (Darstellung des heil. Franziskus) eingefügt ist. Es handelt sich eben um keine Dutzendware, sondern — wie der vorn angebrachte Spruch deutlich zeigt — um ein für eine bestimmte Gelegenheit bestelltes Stück, vermutlich das Namenstagspräsent einer Tischgesellschaft, das durch einen auf dem Grund hockenden grün glasierten Frosch scherzhaften Charakter gewinnt. Derartige Spässe sind ja vielfach für die zu Trinkzwecken bestimmten Erzeugnisse der Töpferei charakteristisch<sup>3</sup>.

Die hervorragend sorgfältige Ausführung des Stückes läßt kaum an etwas anderes als Erzeugung in einem größeren Fabrikationszentrum, Holitsch, Wischau oder Stampfen, denken; für letzteres spräche die dort häufig angewandte schwarze Grundierung des Oberteils der Leibung, die Feinheit der Ausführung andererseits findet am ehesten ein Analogon in Wischauer Erzeugnissen, wie deren das Brünner Landes-Museum, ebenso das Franz-Josef-Museum in Troppau besitzt. Es wäre nicht ausgeschlossen, daß archivalische Forschungen über die Provenienz Aufschluß bringen könnten.

## Neuerwerbungen des k. k. Museums für österreichische Volkskunde.

(Mit Tafel IX und X.)

**Bäuerliche Stühle.** Unter den überaus zahlreichen, volkskünstlerisch bemerkenswerten Gegenständen, welche die Museumsleitung im abgelaufenen Jahre dank seitens der Museumsfreunde zur Verfügung gestellten Mittel (Z. f. österr. Volkskunde, Bd. XVIII, S. 78, 130 f., 199, 237) für die Sammlungen dieses Museums erwerben konnte, nimmt die Gruppe des bäuerlichen Mobiliars eine hervorragende Stelle ein. Insbesondere sind es die in Tirol und

<sup>1</sup> M. Haberlandt: Österreichische Volkskunst, Bd. I, S. 91.

<sup>2</sup> A. Walcher v. Molthein: Die deutschen Keramiken der Sammlung Figdor. II. Kunst und Kunsthandwerk Bd. XII, 1909, S. 352.

<sup>3</sup> A. Walcher v. Molthein: Die deutschen Keramiken der Sammlung Figdor. I. Kunst und Kunsthandwerk Bd. XII, 1909, S. 38.

Vorarlberg reich entwickelten und landschaftlich stark differenzierten Möbel, als Schränke Truhen und Stühle, welche unter unseren Erwerbungen hervortreten und durch mustergültige Exemplare oder, wo es nötig schien, durch ganze Serien von solchen repräsentiert erscheinen. Unter dem Tiroler bäuerlichen Mobiliar stechen durch besondere Eigenart, sei es der Bemalung, sei es durch reiche Schnitzarbeit, besonders die Stücke des Unterinntales, mit den Seitentälern des Ziller- und Alpbachtales, des Oberinntales (mit Ötz- und Pitztal) hervor, worauf schon Dr. K. v. Radinger, *Z. f. österr. Volkskunde*, Bd. XVIII, S. 55 f., hingewiesen hat. Während nun die kunstwissenschaftliche Behandlung der Schränke und Truhen für einen späteren Zeitpunkt vorbehalten bleibt — Dr. K. v. Radinger wird noch in diesem Jahrgang eine Studie über den Alpbacher Möbelstil veröffentlichen —, beginnen wir an dieser Stelle mit einer fortlaufenden Darstellung und Besprechung der überaus mannigfaltig entwickelten Stuhlformen des deutsch-österreichischen Alpengebietes, welche ja längst Gegenstand sowohl kunsthistorischen Interesses sowie sammlerischer Liebhaberei geworden sind. Offenbart sich doch gerade in der volkskünstlerischen Ausgestaltung der Stuhllehnen mehrfach eine besondere Erfindungskraft sowohl des handwerklichen wie des bäuerlichen Schnitzers und Malers, welcher den für diese oder jene Landschaft feststehenden Typus unerschöpflich zu variieren weiß.

Wie I. 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 sind in Tirol die intarsierten oder bemalten Renaissancestühle des 16. und 17. Jahrhunderts, wie sie in Nonsberg und Sulzberg (Südtirol) (Tafel X, Fig. 4) vorkommen, oder die Stuhlform des Ötztales (Tafel X, Fig. 3) besonders charakteristische Beispiele. In unermüdlicher Variation kehrt hier dieselbe Grundform, namentlich der Lehne, die sich von den sonst in Tirol üblichen Stuhltypen ganz wesentlich unterscheidet, fast eigensinnig wieder. Besonders beliebt ist dabei das Motiv, die Namensinitialen des Bestellers oder Schnitzers in durchbrochener Schnitzarbeit im Mittelfelde der ovalen Lehne erscheinen zu lassen, wie unser Exemplar in besonders kunst- und geschmackvoller Weise es zeigt, das außerdem noch die Handwerkssymbole der Tischlerei und einen hübschen Renaissancekopf mit dem Monogramm vereinigt bringt. Weitere Stühle sind aus Oberösterreich beigebracht (Tafel X, Fig. 1, 2). Die rückseitig buntbemalten Lehnen bringen reizende Trachtenfiguren in paarweiser Anordnung zur Darstellung; nach denselben zu schließen stammen die Stühle aus dem Traungau oder der Gegend von Steyr. Der Stuhl auf Tafel X, Fig. 5, mit ausgestochenen Ornamenten auf Vorder- und Rückseite der Lehne, sowie auf dem Sitzbrett, bez. 1735, stammt aus dem Hause der Großbäuerin Katharina Rieß von Thumersbach bei Zell a. S. Der Stil dieser Verzierung ist für den unteren Pinzgau charakteristisch. Schön geschnitzte Stuhllehnen weisen die Exemplare Tafel IX, Fig. 3, 4, auf; sie sind für das obere Inntal charakteristisch und setzen sich nach Vorarlberg hinein fort, wo das Montafontal ein Zentrum derartig verzierter Stuhllehnen darstellt. Bewundernswert ist die reiche Variation einiger weniger Motive, die zum größten Teil von der Renaissance herkommen. So vor allem das Motiv des Doppeladlers, welches der Renaissancestuhllehne besonders häufig zu grunde liegt, und wie R. Forrer „Von alter und ältester Bauernkunst“ S. 6 gezeigt hat, im Bauernstuhl der mannigfachsten Abwandlung, Vereinfachung und Verrohung, mitunter auch Mißverständnissen ausgesetzt gewesen ist. Es zeigt sich, daß mit der Vereinfachung und Veränderung der Kontur des Doppeladlers andere geläufige Volksmotive mithineinspielen: das Herz, die Tulpe. Auch das Fischmotiv, das Akanthusblatt, Engelköpfe treten nicht selten auf, meist in ein barockes Linienspiel einbezogen; Fratzen- gesichter im Mittelpunkt der Komposition sind ebenfalls häufig und stammen aus der höheren Renaissancekunst.

Die Reihe einschlägiger Darstellungen wird in den nächsten Heften fortgesetzt.

„Blumenstalen“ aus dem Ötztales. Es gehört zu den anheimelndsten Schmucksitten des Ötztales Bauernhauses, daß fast regelmäßig vor einigen Fenstern desselben Stellbretter für Blumentöpfe mit hübsch geschnitzter und bemalter Vorderbrüstung angebracht sind. Auf Tafel XI

(im 2. Hefte dieser Zeitschrift) wird eine Reihe besonders charakteristischer und zierlich ausgestatteter Exemplare aus dem vorderen Ötztale zur Darstellung gebracht. Auch auf Tafel X, Fig. 1, 2, sind zwei solcher Blumenbretter aus Sautens abgebildet. Die meisten dieser Arbeiten sind von Angehörigen einer in Sautens seit Generationen ansässigen Familie von Volkskünstlern namens Strigl hergestellt, welche das ganze vordere Ötztal mit volkskünstlerischen Arbeiten, Grabkreuzen, Marterln, Fensterladen, Handwerksschildern, der Bemalung von Kästen usw. nachweislich seit 1820 versorgt hat. Fig. 1 der Tafel XI stammt von Franz Strigl (ca. 1898), Fig. 2 von Nikolaus Strigl (ca. 1870), Fig. 3 und 4 von Oswald Strigl (ca. 1872), Fig. 8 von Nikolaus Strigl sen. (ca. 1830). Es ist nicht schwer, die Verwandtschaft und die Herkunft

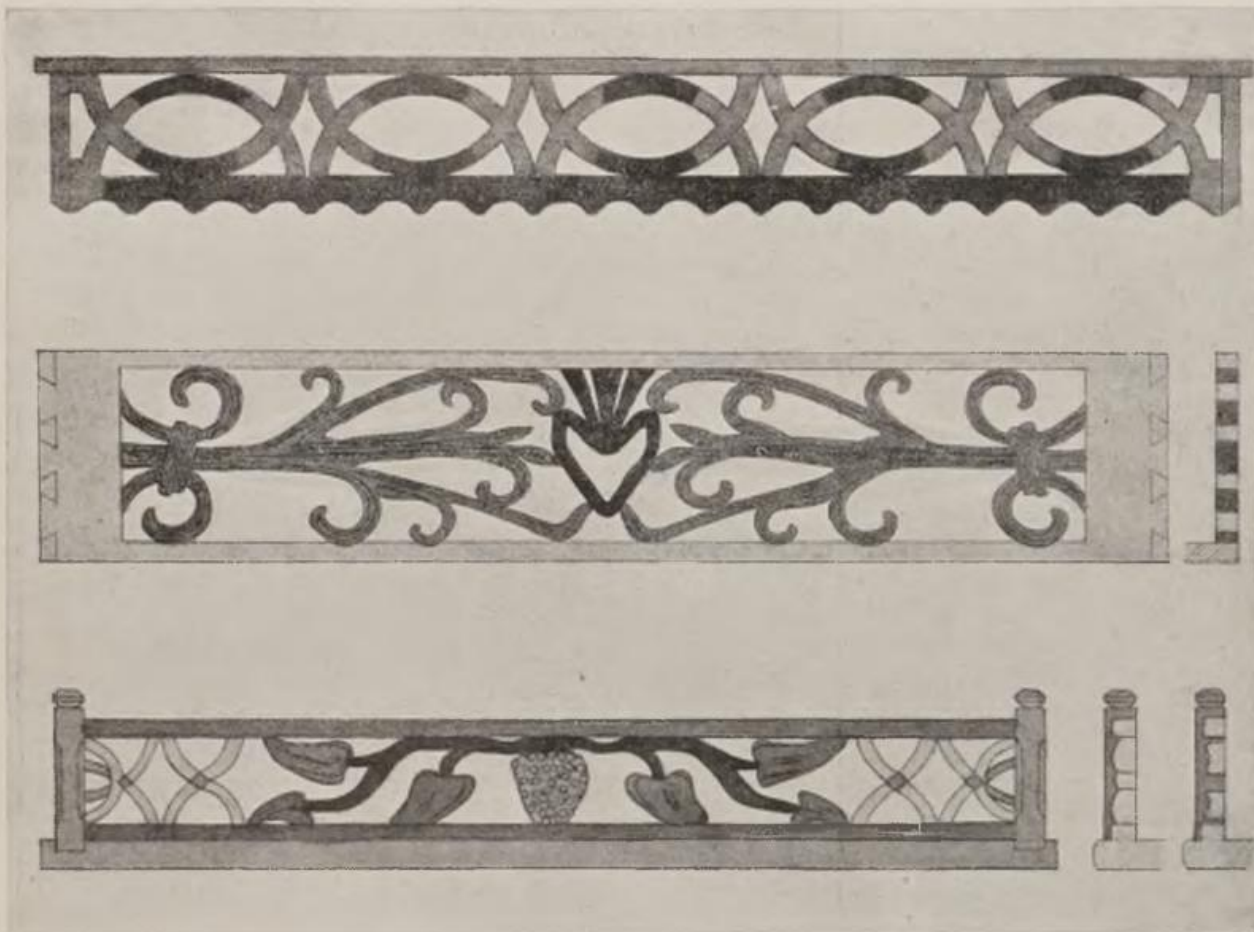


Fig. 15. Blumenstalen aus dem Kaunsertale.

der dabei verwendeten Motive festzustellen und individuelle Weiterbildungen sowie neue Zutaten (Fig. 5 und 7) sofort herauszufinden. Ebenso wie im Ötztal herrscht die gleiche Schmucksitte auch an den Bauernhäusern in dem nahen Pitztale und dem hochgelegenen Kaunsertale sowie in anderen Teilen des Oberinntales. Einmal auf sie aufmerksam geworden, gewahrt man mit Vergnügen die zahlreichen und originellen Varianten, in denen primitive Bauernkunst dies schlichte Thema abgewandelt und ausgestaltet hat. E. Brockhausen hat schon vor einigen Jahren in der „Zeitschrift für österreichische Volkskunde“, Bd. XV, S. 1 ff., auf die Blumenstalen im Kaunsertal aufmerksam gemacht, wobei auch eine größere Zahl von Beispielen aus verschiedenen Orten zur Abbildung gelangte, und Pfarrer Johann Lorenz in Feuchten hat an der angezogenen Stelle einige dankenswerte Mitteilungen über die Entstehung und Ausbreitung dieses bäuerlichen Kunstzweiges gegeben. Sie lauten: „Die Liebhaberei für Blumen und Blumenstalen ist hier nicht sehr alt; in den früheren Zeiten, vor zirka hundert Jahren, hatte man auch Stalen, einfache Bretter vor den Fenstern; aber auf dieselben wurden Käse zum Trocknen gelegt. . . . Vor zirka 60 Jahren kannte man nur zwei

Gattungen von Blumen: Rosmarin und Nelken. Beide Blumen hatten vielfach symbolische Bedeutung. Ein Zweiglein Rosmarin und eine Nelke dazu steckte das Mädchen ihrem Geliebten auf den Hut. Mit der Blumenliebhaberei an den Fenstern entstand auch das Bestreben, die Stalen entsprechend schön auszugestalten. Da die Pflege der Blumen Sache der Mädchen ist, spielt hier wohl auch das ewige Lied der Liebe mit; wenigstens weiß ich einen bestimmten Fall, wo das Mädchen (als Causa motiva) den Anlaß gab und der Bursche (als Causa formalis) den schlummernden ‚Kunstsinn‘ zu entfachen suchte, um dem Mädchen mit einer schönen Stale eine Freude zu machen. Bemerkenswert muß werden, daß Geschick zur Tischlerei und Schnitzerei eine Spezialität der Kaunsertaler ist. Aus dieser Gegend stammen ja auch namhafte Künstler: Zauner (Reiterstandbild Kaiser Josefs II. in Wien), der berühmte Architekt Gfall, Hörer, der Altarschnitzer Hutter usw.“ Nebenstehend sind in Textabbildung 15 einige Blumenstalen aus dem Kaunsertal vergleichsweise zur Abbildung gebracht. Ihre formale Verwandtschaft mit dem Öztaler Beispielen (besonders bezüglich des Traubenmotivs) springt in die Augen, nur ist die Erfindung ärmlicher, die Ausführung unbeholfener, wie ja überhaupt, je höher man im Ötz-, Pitz- und Kaunsertal hinaufkommt, die betreffenden Formen immer mehr sich vereinfachen, künstlerisch verarmen, um in den höchstgelegenen Dörfern oder Weilern gänzlich zu verlöschen. Es ist von Interesse, festzustellen, wie verhältnismäßig rasch und sicher sich in solchen Dingen ein Ortstypus herausbildet, was eben zumeist mit dem lokalen Wirken eines fleißigen Schnitzlers oder einer Schnitzlerfamilie zusammenhängt. Es sei in dieser Hinsicht nur auf die Verschiedenheit der Stalen in Au, Ötz, Riedeben, Sautens und Umhausen (alle im Umkreis von zwei Wegstunden) hingewiesen. Für die Stalen in Ötz ist auch die Neigung, die Schrift, besonders monogramatisch zusammengefaßt wie bei den Stuhllehnen, als Ziermotiv zu benutzen, charakteristisch, was hier gewiß im Zusammenhang mit der daselbst mehr handwerksmäßig betriebenen Herstellung der Stalen steht. Dagegen sind die primitiveren Exemplare des Kaunsertales fast durchaus das Werk einzelner als „Bastler“ oder Naturkünstler bekannten Dörfler. Die beiden oberen Exemplare in unserer Textabbildung 15 aus Vergötschen stammen nachweislich aus solcher Hand. Auch das dritte Exemplar auf dieser Abbildung ist richtige Bauernarbeit. Ihr Verfertiger, Daniel Wolf in Feuchten, ist ein wahres Dorffaktotum: Bergführer, Schuster, Schäffler, Tischler, Zimmermann, Korbflechter, Maurer, Sagschneider, Maler, Buchbinder und Krautschneider. Solcher vielseitigen Gesellen gibt es noch genug in den Einsichten unserer Länder. Sie stehen gewöhnlich auch der Volkskunst am nächsten.

„Sämtliche Künstler haben wohl nach Originalideen geformt; natürlich sie hatten ja keine Vorlagen. Weil es aber keinen eigenen Bauernstil gibt, sind wohl alle Formen abgespinnene Fäden aus der Kunkel des herrschenden Kunststils“ — mit dieser hübschen Gleichniswendung charakterisiert Pfarrer Johann Lorenz die Stellung jener volkstümlichen Arbeiten aufs treffendste. Gerade an solchen unscheinbaren Stücken bäuerlicher Arbeit, welche man mit geringer Mühe, aber um so größerem Interesse über ausgedehnte Strecken verfolgen mag, lernt man das Wesen der Volkskunst und ihre Lebenshintergründe am besten erkennen.

M. H.

# Prähistorisches in der Volkskunst Osteuropas.

Von Dr. ARTHUR HABERLANDT, Wien.

(Mit Tafel XII und 7 Textabbildungen.)

Die Vertreter der Völkerkunde und Prähistorie sind längst darin übereingekommen, einer ganzen Reihe von Erzeugnissen der menschlichen Hand eine außerordentlich große Persistenz in Bezug auf Material und formale Gestaltung zuzubilligen aus dem naheliegenden Grunde, weil diese Dinge mit denkbar einfachsten Mitteln herstellbar sind und darum immer wieder in der gleichen möglichst kräftesparenden Art ersetzt werden konnten. Unter den Geräten, welche primitiven Handfertigkeiten dienen, finden wir solchermaßen eine nicht geringe Anzahl, die so und nicht anders schon seit Jahrtausenden in Gebrauch stehen und welche erst die moderne auf ganz anderen Voraussetzungen basierende

Industrie als unbrauchbar beiseiteschieben heißt.

Anders steht es meist mit jenen Objekten, an die von vornherein ein gewisser Ehrgeiz des Besitzers, wie etwa beim Schmucke, geknüpft erscheint oder welche überhaupt irgend einen Keim der Vervollkommnung in sich tragen, wie zahlreiche Handwerksgeräte



Fig. 16. Gußform für eine Messingaxt. Huzulisch. Galizien.

u. dgl.; da ist im Gange der Kultur rastlos neuer Stoff in die alten Formen gegossen worden, es sind Umwandlungen aller Art erfolgt, Altes wurde durch gänzlich Neues ersetzt und nichts hat beim Studium der Volkskunde und Volkskunst unreifere Früchte gezeitigt als das Bestreben, entgegen dieser Erkenntnis für möglichst viele Gruppen des modernen Volksbesitzes in allzu teilnahmsvoller Betrachtung eine womöglich bis in prähistorische Vorzeit zurückreichende Ahnenreihe aufzutreiben.

In dieser Hinsicht ist wohl gerade mit Bezug auf die Volkskunst speziell in Mitteleuropa ein deutlicher Umschwung der Meinungen erfolgt, indem die Abhängigkeit der Bauernkunst von den späten historischen Kunststilen für große Gebiete der Volkskunst einwandfrei nachgewiesen werden konnte.

Was an älterem Besitze vorhanden ist, trägt meist mehr den Charakter eines Überlebens als den einer schöpferisch lebendigen Produktion. Immerhin vermögen wir bestimmte Rückzugsgebiete altertümlicherer Volkskultur in Europa noch deutlich zu erkennen; ganz Osteuropa einschließlich der Balkanhalbinsel stellt wie in der Lebenshaltung seiner Bevölkerung, so auch in seiner Kunst ein Gebiet weitaus primitiverer Artung dar als der zu höherer und mannigfaltigerer Kulturblüte gelangte Westen. Auf diesem Boden ist es in der Tat zur Bewahrung uralter, prähistorischer Kulturerscheinungen gekommen, deren Anteil namentlich

an der formalen Gestaltung des Volksschmuckes mancher Gegenden einer kurzen Besprechung wohl wert erscheint.

Am unverkennbarsten offenbart sich dieser prähistorische Charakter an gewissen Gruppen des Messingschmuckes der Huzulen in Galizien und der Bukowina, vor allem den Schließen für Halsketten, den Stirnbändern der Weiber u. dgl. Die Art der Herstellung dieses Messingschmuckes ist eine äußerst primitive. Außer auf das Ausschlagen von Messingblech und das Ziehen von Draht verstehen sich die Huzulen — hauptsächlich die im Freien lebenden



Fig. 17. Gußform für Messingarbeiten.  
Huzulisch. Galizien.

Hirten und Holzhacker — auch auf den Messingguß, welcher mittels tönerner Gußformen vollzogen wird. Diese werden über einem Holz- oder Metallmodel aus mit Kohle vermengtem Ton in zwei Hälften hergestellt, welche vor der Benutzung einen zweimaligen leichten Brand erfahren (Fig. 16, 17). Beim Gußverfahren selber werden die beiden Formen miteinander verklebt; um den Gegenstand frei zu bekommen, muß die hergestellte Form jedesmal zerschlagen werden. Die Gußmodelle werden weithin verliehen, was die außerordentliche Gleichartigkeit der Erzeugnisse in verschiedenen Teilen Galiziens und der Bukowina erklärt<sup>1</sup>. Nach weiteren Angaben von Prof. W. Szuchiewicz und N. Bilachevsky war der einheimische Messingguß bei den Ruthenen seinerzeit viel weiter verbreitet, ist aber im Flachlande Galiziens und in der Ukraine im 19. Jahrhundert neueren Techniken gewichen<sup>2</sup>. Sehr interessant ist, daß eine ältere Abhandlung<sup>3</sup> nicht die Huzulen, sondern die Zigeuner in Sadagora und

Hlinitza als die hervorragenden Träger dieser Technik kennt; es wird dortselbst auch das Schmelzverfahren ausführlich beschrieben, unter anderm bedienen sich die Zigeuner eines Schlauchblasebalges, der sich in nichts von primitiven Gebläseformen Afrikas oder Indiens unterscheidet. Die altertümliche Artung der Technik scheint durch diese ihre Primitivität so ziemlich sicher gestellt. Eine ethnographische Zuschreibung derselben ist bei der mangelnden

<sup>1</sup> Ornamente der Hausindustrie. Herausgegeben vom Städtischen Gewerbemuseum Lemberg, 1882. Serya VI: Metallarbeiten der ruthenischen Bauern (Huzulen).

V. Šucevyč, Huculščyna. Materiaux pour l'ethnologie ukraïno-ruthène, publié par la commission ethnogr. tome II, Lemberg 1899. Kap. X.

<sup>2</sup> Ebenda und Peasant art in Russia. Zeitschrift Studio 1912, S. 21.

<sup>3</sup> M. P. Bataillard, Les Zlotars dits aussi Dzvonkars usw. . . Mem. soc. d'Anthropologie, Paris 1873, II. Serie, Bd. I., S. 499 ff.

historischen Vertiefung der vorliegenden Berichte aber wohl kaum möglich. Was nun die Erzeugnisse des Messinggusses betrifft, — es sind dies namentlich Messingkreuze, Tabakspfeifen, Pfeifenräumer, Haken für Männerstöcke, Knöpfe, Ringe, Gürtelschnallen und Schließen verschiedener Art<sup>1</sup>, — so sind die aufgezählten Typen als solche naturgemäß nicht als gleichaltrig aufzufassen; die Haken, Gürtelschnallen, auch die Messingkreuze sind als Typen zweifellos älter als etwa die Tabakspfeifen. Was ihre Formgebung betrifft, begegnen wir ganz ähnlichen Unterschieden; mit vollem Recht ist auf byzantinische Einflüsse in den Stücken religiösen Charakters aufmerksam gemacht worden<sup>2</sup>, bei einzelnen Gruppen muß aber zweifellos in der Formgebung sowohl wie in der angewandten Ziertechnik ein direkter und unmittelbarer Zusammenhang mit

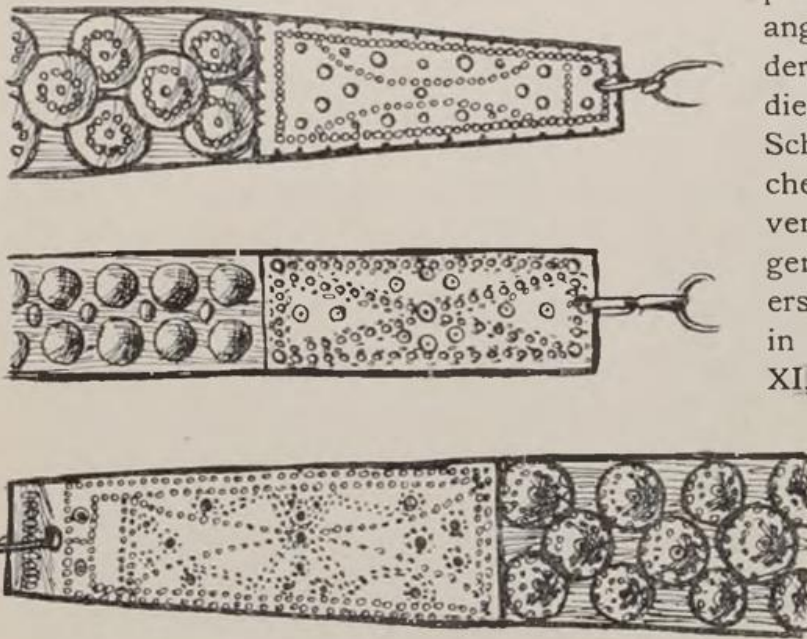


Fig. 18. Gürtelenden, mit Messing- und Kupferblechen verziert.  
Estnisch. (Nach Axel O. Heikel.)

angesetzten Kreisscheiben, die zur Auszier verwendeten konzentrischen Kreismuster sind durchaus gleichartig in beiden Fällen gebraucht, was wohl kaum ein Zufall sein kann. Dem huzulischen Metallarbeiter ist ferner eine durchaus prähistorische Ziertechnik, der feinste Zickzacklinien erzeugende sogenannte Tremolierstich noch geläufig und wird zur Auszier von Pfeifenköpfen, Nadelbüchsen u. dgl. sehr ausgiebig verwendet (vergl. das Material im k. k. Museum für österreichische Volkskunde). Bei der ziemlich schwierigen Erlernbarkeit dieser Technik ist wohl auch für sie eine sehr weit zurückreichende Überlieferung von Hand zu Hand anzunehmen. Unmittelbar an prähistorische, im Orient (Troja) schon sehr früh verbreitete Schmucksitten, gemahnen auch die aus geschlagenem Messingblech hergestellten Stirnbänder der Frauen und Mädchen mit anhängenden Klapperblechen und einer durch Punktreihen hergestellten geometrischen Ornamentik (Tafel XII, Fig. 1, 2). Wie weit diese einfache Verzierung zeitlich

prähistorischen Metallarbeiten angenommen werden. Besonders deutlich zeigen dies wohl die auf Tafel XI abgebildeten Schließen für Halsschnüre, welche sich als unmittelbar formverwandt mit Riemenbeschlägen bzw. Gürtelschnallen der ersten Eisenzeit (ca. 650 v. Chr.) in Bosnien erweisen. (Tafel XI, 3—10.)

Soweit bei der gewaltigen Spanne Zeit, über welche diese Parallelen zu reichen scheinen, eine Formverwandtschaft postuliert werden kann, ist sie gewiß vorhanden: der kreuzförmige Mittelausschnitt, die peripherisch

<sup>1</sup> Vergl. Prof. Dr. M. Haberlandt, Österreichische Volkskunst, Wien 1911, Band II, Tafel 105, 110.

<sup>2</sup> Huculścyna, II, Kap. X, Abschn. 8.

zurückreicht, ist wohl kaum zu ermitteln, für den Gesamttypus dieses Stirnschmuckes ist aber wohl ein prähistorisches Urbild zu hypostasieren. Auch die bei den Esten gebräuchlichen Gürtelbleche aus Messing und Kupfer<sup>1</sup> (vergl. Fig. 18), als Schmuck an Ledergürteln angebracht, haben eine in prähistorische Zeiten zurückreichende Ahnenreihe; wir glauben ihre Entsprechungen in den Gürtelblechen und -beschlägen zu erkennen, welche in Mitteleuropa bis nach

Dänemark hin von der ersten Eisenzeit angefangen vielerorts in verschiedener Ausprägung begegnen; vielleicht läßt sich hier auch eine Anknüpfung für die primitive Ornamentik derselben finden, die wesentliche technische Anklänge an die Treibarbeit etwa der hallstätischen Gürtelbleche aufweist. Gerade in den von Esten und Letten bewohnten Ostseeprovinzen finden wir auch wieder an den Umhängetüchern der Weiber jene prähistorischen Klapperbleche wie an den huzulischen Stirnbändern als Eckverzierung angebracht; es weisen



Fig. 19. 1 Fibel der Mordwinen mit anhängenden Messingkettchen. (Nach Heikel, Trachten und Muster der Mordwinen.) 2 Prachtfibel aus Hallstatt. (Original im Museum Francisco Carolinum in Linz.)

hier ferner Röllchen aus Metalldraht — als Gürtelverzierung — und ein ganz seltsamer Kopfschmuck aus an Schnüren aufgereihten Bronzeröllchen nach O. Heikel die engsten Beziehungen zu frühgeschichtlichen und vorgeschichtlichen Grabfunden dieser Gebiete auf<sup>2</sup>. Tremolierstich wird auch hier zur Auszier des Metallschmuckes noch verwendet.

Ein weiteres, recht instruktives Beispiel für die Art der Bewahrung alter Formen bieten die Gewandfibeln der Mordwinen in Großrußland, von denen Fig. 19, 1 einen weitverbreiteten Typus darstellt.

<sup>1</sup> Axel O. Heikel: Die Volkstrachten in den Ostseeprovinzen und in Setukesien. Helsingfors 1909. S. 29 u. Tafel XV.

<sup>2</sup> a. a. O. S. 32, 36, 47 ff. Tafel XIII, XVI.

Der dem praktischen Zwecke dienende Teil hat, der historischen Entwicklung des Typus entsprechend, bei den rezenten Stücken wesentlich anderen Charakter als etwa bei den Fibeln der Hallstattperiode; um so auffälliger ist die Gleichartigkeit des Schmuckbehanges aus Kettchen mit scheibenförmigen bzw. aus Geldmünzen gefertigten Anhängseln. Der übermäßig weite Zeitraum, der zwischen den Beispielen aus alter und neuer Zeit sonst meistens klafft, wird hier in sehr glücklicher Weise durch Gehängeschmuck, Fibeln und Anhängsel aus mordwinischem Gebiet und der Umgebung von Perm überbrückt, dem 7. bis 8. Jahrhundert entstammend, welche stilistisch sich vollkommen in die Reihe der hier angeführten Beispiele stellen lassen<sup>1</sup>.

Im übrigen kann uns bei der großen Zweckmäßigkeit, welche die Fibel als Gewandhafter besitzt, ihr zähes Leben durchaus nicht wundernehmen; offenbar

aus diesem Grunde hat sie sich auch anderwärts in der Volkstracht seit uralter Zeit festgesetzt.

So findet sie sich, aus Draht gebogen, mit einfachem jedoch perlverziertem Bügel in der Männertracht der Dauphinee und Savoyens vor, ferner in Krain und Istrien (Fig. 20), in reicheren Formen wird sie als Fürtuchklemmer in der Mädchentracht

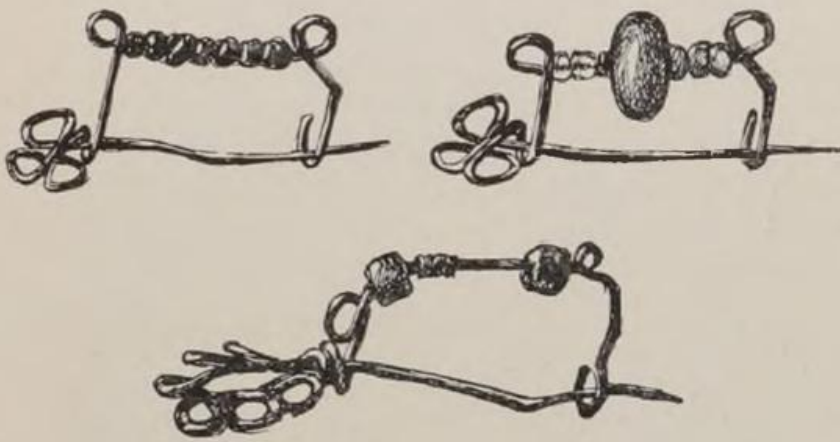


Fig. 20. Messingdrahtfibeln mit Glasperlverzierung. Trachtstücke aus Krain und dem Küstenlande.

des Eisacktales in Tirol verwendet; endlich begegnet ihre Verwendung auch noch in der Bretagne<sup>2</sup>.

Zu Osteuropa zurückkehrend können wir als ein weiteres Rudiment hochaltertümlicher Kunstübung wohl das häufige Vorkommen paarig angeordneter Kopfindigungen als Ziermotiv namhaft machen. Sie sind einerseits charakteristisch für eine Serie von Holzgefäßen aus dem skandinavisch-russischen Norden, andererseits kommen sie ganz nach prähistorischer Art auf Schmuckanhängern in Großrußland vor, auch wieder bei den Mordwinen (Fig. 21, 2-4). Es handelt sich dabei, wie gesagt, lediglich um die Tatsache der Anbringung, stilistisch ist der Unterschied zwischen dem alten und dem rezenten Material, wie ja auch sonst, auf den ersten Blick erkennbar. Ein Kopfpaar kehrt auch auf huzulischen Gürtelschnallen (Tafel XI, Fig. 11 und 14) wieder. Rein formal könnten sie wohl auch ganz gut als Kopfteil eines Doppeladlers gedeutet werden; wahrscheinlich ist hier ein älteres Motiv durch das ihm verwandte neue konserviert worden.

Es gilt nun noch ein Bedenken gegenüber den ins Auge gefaßten Zusammenhängen zu beseitigen; dieses betrifft die Tatsache, daß bei manchem der an-

<sup>1</sup> J. R. Aspelin, *Antiquités du Nord Finno-Ougrien*, Nr. 677, 697, S. 154—55, Nr. 911, S. 196.

<sup>2</sup> Österreichische Volkskunst, Bd. II, Tafel 108, Dr. A. Haberlandt, *Beiträge zur bretonischen Volkskunde*, Suppl. VIII d. Zeitschr. f. öst. Volksk., Tafel VIII, Fig. 1, 2.

geführten Beispiele, so bei den Schmuckstücken der Huzulen, keinerlei Beleg mittlerer Zeitstellung vorliegt, vielmehr ganz Altes unmittelbar neben ganz Neuem steht; aber in diesem Falle ist es vielleicht gerade die Auffälligkeit des Gegensatzes, welche uns die Tatsachen deuten hilft. Die Technik des Messinggusses müßte doch bei den Huzulen mindestens ein Alter von 100 Jahren besitzen, — sie ist ja sicherlich weit älter, — wir besitzen aber kein einziges Stück huzulischen Schmuckes, welches als etwa so alt angesehen werden könnte, alles macht vielmehr einen sehr neuen Eindruck; das führt mit aller Entschieden-

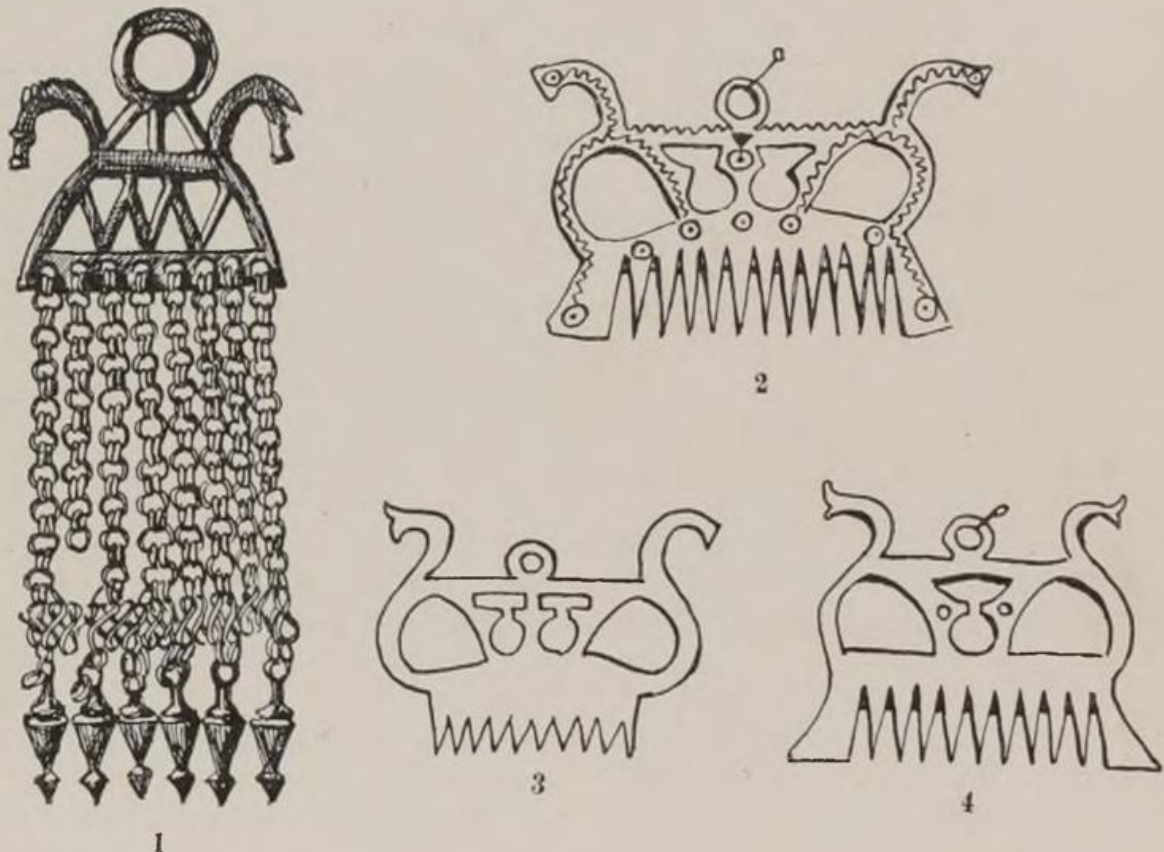


Fig. 21. 1 Bronzeanhängsel der letzten vorrömischen Eisenzeit aus Jezerine bei Bihać, Bosnien. (Nach W. Radimsky.) 2 bis 4 Schmuckanhänger der Mordwinen, aus Messing. (Nach Heikel, Trachten und Muster der Mordwinen und Peasant art in Russia, Studio 1912.)

heit zu dem Gedanken, daß mit dem — zu allen Zeiten seltenen und kostbaren — Material ein fortwährender Umguß stattgefunden haben muß, genau so, wie dies in Europa in prähistorischer und historischer Zeit mit der Bronze, dem Zinn und dem Golde der Fall war. In der Tat verwenden die Huzulen für ihre Erzeugnisse zumeist nur fertiges Metall und ebensowenig produzierten die alten Bronzetechniker Mitteleuropas ihr Material in der Regel selber; so mußten wohl zu allen Zeiten die alten und unscheinbar gewordenen Stücke als Stoff für die neuen Erzeugnisse erhalten.

Überblicken wir ganz kurz zusammenfassend die geographische Verbreitung der angeführten primitiven Überlebsel der Volkskunst Osteuropas, so zeigt sich ganz deutlich ihre enge Begrenztheit auf verkehrsarme, in kultureller Rückständigkeit verharrende Gebiete; überall anderwärts hat der übermächtige Ein-

fluß der städtischen, handwerklichen Kunstübungen den rohen Geschmack des Volkes umgebildet und auf andere Dinge gelenkt.

Es ist in dieser Hinsicht auch vielleicht kein bloßer Zufall, daß viele der erwähnten Beispiele in letzter Linie auf den Kunststil der ersten Eisenzeit Zentraleuropas hinzudeuten scheinen. In dieser Periode finden wir eigentlich zum letztenmal den durch Import und Handelsverkehr aller Art ohnedies schon sehr stark vom Süden, von Italien her fremdartig beeinflussten Metallstil dem barbarischen Geschmacke der mitteleuropäischen Länder weitgehend angepaßt; wenigstens was die Schmuckformen betrifft, erscheint derselbe als „volkstümlicher“ als die La-Tène-Kunst und die der römischen Provinzialen.



Fig. 22. Eisenbeil mit Kniestiel.  
Huzulisch. Galizien.

Dieselbe Geschmacksstufe muß damals oder etwas später auch den östlicheren Gebieten eigen gewesen sein und ihr ist das primitive Volkstum Osteuropas trotz der mannigfaltigsten Kultur- und Völkerverschiebungen bis auf den heutigen Tag treu geblieben, einzelne alte Formen fast unverändert bewahrend. Diese schließen sich unmittelbar an westliche, europäische Typen an; eine Beziehung zu asiatischen

Formen wie z. B. den „uralaltaischen“ Altertümern erscheint nicht gegeben. Deshalb muß aber, wie erwähnt, durchaus nicht an Übertragung dieser Formen von Mitteleuropa aus gedacht werden, der spätere Kulturgang Osteuropas erschiene einer solchen Annahme auch durchaus nicht günstig.

Die Ausstrahlungen der La-Tène-Kultur erstrecken sich in diesen Ländern gleich denen der römischen Ära der westlicher gelegenen Gebiete, soweit wir dies am heutigen Volksbesitz noch ablesen können, mehr auf Bereicherungen technologischer Art; ein im Besitze des k. k. Museums für österreichische Volkskunde befindliches Eisenbeil der Huzulen hat in Klinge und Schäftung typisch den Charakter des mitteleuropäischen La-Tène-Beiles bewahrt (Fig. 22); die eisernen Schlüsselhaken, welche die Huzulen zum Öffnen der Holzschlösser gebrauchen, unterscheiden sich in nichts von den Schlüsseln der Römer.

Die Befruchtung der Kunst im Osten unserer Monarchie ist in frühhistorischer Zeit vielmehr vom oströmischen Reiche ausgegangen; eines der ältesten Andenken daran, etwa aus den ersten christlichen Jahrhunderten, bewahrt die russische Volkskunst in den bekannten primitiven Emailarbeiten, dem sog. „Finift“<sup>1</sup>. Um diese Zeit müssen wir uns wohl auch den auf Kerbschnitt basierenden Holzzierstil dieser Gebiete, der im übrigen gemeineuropäische Ver-

<sup>1</sup> Österreichische Volkskunst, Bd. II, Tafel 110, Fig. 13. — Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes, Berlin, Bd. I, S. 185.

breitung besitzt, entstanden denken. Nicht zuletzt verdankt endlich auch hier die Volkskunst den späten historischen Stilwandlungen der hohen Kunst eine heute noch gar nicht abzusehende Fülle von Bereicherungen und Anregungen. Die Tatsache aber, daß wir auf dem Boden der Volkskunst hie und da noch Spuren finden, welche über Jahrtausende hinweg in die Vergangenheit weisen, mögen dem Kunsthistoriker ein Zeichen sein, wie anders er sich sein Ziel zu stecken hat, wenn er sich ins Bereich der Volkskunst, namentlich Osteuropas, begibt, als wenn er das bunte Bild der zur Individualkunst gesteigerten künstlerischen Produktion der höfischen und städtischen Kreise Westeuropas verfolgt. Während er hier den Reiz der Forschung bisher vielfach in der Bereicherung gefunden hat, welche der einzelne Schaffende aus eigenem Genie schöpferisch über der Tradition aufbaute, findet er dort das treu bewahrte Erbe aus allen bedeutungsvollen Abschnitten der Vergangenheit, zum Teil mit fremdartigen verbildeten Zügen, die selten und erst heute wieder den Preis der höheren Wertschätzung erringen. Nicht nur den fortbildenden Kräften, sondern auch dem stillen, aber unentrinnbaren Wirken dieser Vergangenheit auf alle künstlerische Produktion gerecht zu werden, erscheint uns als der einzige Weg, welcher das Problem der Entwicklung aller Kunst zu lösen verheißt.

## Ein altes Werk der Habanerkeramik.

Von Prof. JOSEF TVRDÝ, Wischau.

(Mit 2 Textabbildungen.)

Unter den ältesten Majolikastücken, die sich in den adeligen Häusern und Museen Böhmens und Mährens finden, sind die Majolikaschalen auf der Burg Buchlau in Mähren die interessantesten. Allem Anschein nach sind es nicht italienische Arbeiten, obzwar sie starken italienischen Einfluß verraten, sondern es sind wahrscheinlich Dokumente der Habanerkeramik, welche in den böhmischen Inventarien Prags und anderer Städte Böhmens aus dem Ende der Regierung Kaiser Rudolfs II. als „Wiedertäufer-Schalen“, „gemalte Wiedertäufer-Schalen“ bezeichnet sind<sup>1</sup>. Diese Schalen (Fußschüsseln) sind zwar den Schalen auf verschiedenen italienischen Renaissancebildern sehr ähnlich, sie zeigen jedoch in der Durchführung eine gewisse Selbständigkeit (besonders in den Herzdurchbrechungen) gegenüber den italienischen Arbeiten.

Man könnte darüber erstaunt sein, daß man Stücke von so echt italienischem Charakter den Habanern zuschreibt. Man darf sich jedoch die Habanermajolika nicht als ganz einheitlich vorstellen. Das Habanervolk war als echte Religionssekte kosmopolitisch veranlagt und deswegen verschloß es sich nicht den Fortschritten in den Handwerken, auch wenn sie aus verschiedenen Ländern herrührten.

Der italienische Einfluß läßt sich bei den Habanern in Mähren sehr leicht erklären. Denn nach den Hutterischen Chroniken<sup>2</sup> war unter den mährischen

<sup>1</sup> Sigmund Winter: Přepych uměleckého průmyslu v měšťanských domech XVI. věku. Časopis českého Musea 1893. S. 83 u. f.

<sup>2</sup> Dr. Josef Beck, Die Geschichtsbücher der Wiedertäufer, S. 211.

Hutterischen Wiedertäufern auch ein Teil, der direkt aus Italien eingewandert ist (1560) und zwar aus der Umgebung von Venedig, die sogar ihre eigenen italienischen „Diener des Wortes“ hatten. In Norditalien hatten die Wiedertäufer nämlich sehr viele Glaubensgenossen und die Bischöfe der Hutterischen Gemeinde pflegten mit ihnen regen Verkehr und zwar schon von der Zeit des Bischofs Hans Amon (1536—1542).

Daß dieser italienische Einfluß sich nicht auf die Burgmajolika begrenzte, versteht sich von selbst. Denn bei den Wiedertäufern war, wie aus ihren Hafnerordnungen aus dem Jahre 1612 klar hervorgeht<sup>1</sup>, die Majolikahafnerei mit der



Fig. 23. Bruchstück einer glasierten Fußschale, gefunden in Chwalnow, Mähren.

gewöhnlichen Glasurfafnerei verbunden, so daß die Formen der einen in die andere leicht übergehen konnten. Wir können schon a priori nach diesen Hafnerordnungen annehmen, daß die Schalenform nicht nur bei der Majolika, die an die vornehmen Abnehmer verkauft wurde, sondern auch bei der gewöhnlichen Glasurfafnerei üblich war. Da die Gefäße dieser Gattung für die Brüder selbst und vielleicht auch für ärmere Schichten bestimmt waren, konnten sie mehr den volkstümlichen Charakter zeigen als die Majolika.

Ein Stück von dieser Habanerkeramik glaube ich in dem abgebildeten Schalenbruchstück gefunden zu haben. Es ist eine seichte Schale mit einem niedrigen Fuß, wie solche auch als Majolikaerzeugnisse vorkommen, und mit hellgrüner Glasurfarbe ganz bedeckt. Am inneren Rande der Schale ist ein Laubkranz mit dunkelgrünen Linien unter der helleren Glasurfarbe dargestellt und in der Mitte befindet sich in einem Quadrat aus kleinen Lorbeerblättern (wie man ähnliche in ovaler Form auf den Kacheln italienischen Ursprungs findet), ein Vogel im Halbreief. Es ist ein echtes Stück der Volkskunst und zeigt (noch mehr als die Burgmajolika) trotz des italienischen Einflusses große Selbständigkeit in der Anpassung der Ornamentik an das gewöhnliche Glasurmaterial.

Dieses Schalenbruchstück wurde in Chwalnow (in einem Orte unweit von Zařtrizel und Strilek, die im 16. Jahrhundert zur Herrschaft Buchlau gehörten)

<sup>1</sup> Josef Tvrđý: Die Anfänge der Habanerkeramik in Mähren. Zeitschrift für österreichische Volkskunde 1912, S. 205 f.

bei Gelegenheit des Umbaues eines Häuschens gefunden. Man wollte dort den Keller erweitern und kam dabei auf einen alten Keller, von dessen Existenz sogar die ältesten Leute nichts wußten. Dort fand man nebst anderem einige grüne Scherben, darunter auch das Bruchstück der abgebildeten Schale. Für die Zuschreibung dieses Bruchstückes an die Habaner Hafner sprechen also neben den historischen auch topographische Gründe. Die Ortschaft Chwalnow ist nicht weit von verschiedenen Habanerhaushaben entfernt und grenzt an die Herrschaft Buchlau, so daß sie wahrscheinlich mit der Buchlauer Burgmajolika denselben Ursprung hat.

Wenn man das Alter der Schale bestimmen will, muß man verschiedene



Fig. 24. Bruchstück einer Fußschale. (Draufsicht.)

Tatsachen beachten. Die grüne, zinnreiche Glasur ist derjenigen, welche auf Gefäßen des 17. Jahrhunderts vorkommt, sehr ähnlich. Da wir die Glasurvorbereitung im 17. Jahrhundert dem Wiedertäufer einflusse zuschreiben können, ist es nicht unwahrscheinlich, daß sich die Wiedertäufer derselben Glasurfarbe auch schon im 16. Jahrhundert bedienten. Die Schalenform wird schon am Anfange des 17. Jahrhunderts (in den Inventarien bei der Gelegenheit des Todes des Besitzers!) bezeugt. Man

kann ihren Ursprung ohneweiters bis im 16. Jahrhundert suchen. Diese Schalenform kommt seit dem Jahre 1630 schon sehr spärlich vor, und wir können daraus schließen, daß sie vor neuen Formen und neuen Einflüssen zurückwich. In der Ausschmückung der obbezeichneten Schale erscheint auch der Vogel, den zu malen jedoch nach den Hafnerordnungen aus dem Jahre 1612 den Wiedertäufern verboten war. Da es in den Ordnungen ausdrücklich verboten wird, wird dadurch bewiesen, daß es vor 1612 geschah. Aus diesem letzten Grund kann man die Verfertigung der Schale wahrscheinlich in den Zeitraum vor 1612 setzen; zum mindesten spricht nichts gegen diese Datierung.

Es ist uns darin ein Stück der mannigfaltigen formenreichen, volkstümlichen Keramik erhalten, die die Habaner in Mähren in der Zeit vor 1620 in großer Menge verfertigten und die unter den ungünstigen Verhältnissen während des Dreißigjährigen Krieges fast überall zu grunde ging, so daß uns jetzt nur der Zufall sehr spärliche Überreste davon gelegentlich zuführt.

## Zwei alte Votivbilder in Riffian bei Meran.

Von Dr. OSWALD MENGHIN, Wien.

(Mit einer Textabbildung.)

In der Marienwallfahrtskirche Riffian<sup>1</sup> bei Meran hängen unter den Votiven zwei Tafeln, die durch ihr hohes Alter besonderes Interesse verdienen. Bekanntlich gelingt es bei volkskundlichen Typen dieser Art (Marterln, Totenbretter, Arme-Seelen-Tafeln u. dgl.) nur äußerst selten, ältere Exemplare nachzuweisen, da sie zumeist aus vergänglichem Material hergestellt, im Freien kaum Jahrzehnte, in der Kirche untergebracht keinesfalls Jahrhunderte zu überdauern vermögen, auch wenn keine zerstörende Hand eingreift, was allerdings leider auch heute

noch nicht zu den Seltenheiten gehört. Für das Studium der Genesis volkskundlicher Typen — und dieses ist ja gewiß die vornehmste Aufgabe unserer Wissenschaft — zählen solche ältere Vertreter zu den wichtigsten Quellen und es ist unbedingt notwendig, daß das Wenige, was sich uns noch erhalten hat, geschützt und der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wird. Die erste der



Fig. 25. Votivbild aus Riffian 1449.

beiden Tafeln (Abbildung 25) mißt ohne Rahmen 55 cm in die Länge, 36 cm in die Breite und stammt noch aus dem 15. Jahrhundert.

Die Darstellung zeigt im Vordergrund die Etsch; im Wasser und am Ufer stehen Kriegersleute; im Hintergrunde links erhebt sich eine Anhöhe, hinter deren Verwallung Kriegervolk in Masse hinunterblickt; rechts sieht man fern das Dorf Calliano und darüber das Bild der Gnadenmutter von Riffian. Die Mitte des Gemäldes wird von der Hauptszene eingenommen; ein eisenbewehrter Mann ist zu Boden gestürzt, hinter ihm kniet eine ähnliche Gestalt und scheint dem Liegenden mit einer Hellebarde den Kopf abschlagen zu wollen. Das Votivbild ist augenscheinlich für die Rettung aus dieser Todesgefahr gestiftet; das Wappen, das unter dem Gestürzten angebracht ist, kann ich wenigstens nur darauf ausdeuten, daß es den Donator kennzeichnen soll. Die beiden Figuren dieser Hauptszene sind doppelt so groß als die übrigen. Das zeigt wohl an, daß wir es hier mit einem ganz volksmäßigen Maler zu tun haben. Leider ist das Bild, wie schon die dem Ende des 18. Jahrhunderts angehörige Schrift

<sup>1</sup> Vergl. Zeitschrift für österreichische Volkskunde, 1912, S. 46.

beweist, mindestens einmal, wahrscheinlich aber öfter, gründlich verrestauriert worden. Dadurch hat auch der Text der Inschrift gelitten. Sie lautet:

Bey Cöllian ein schlacht geschach  
 Erlag der Venediger grosse Macht  
 Österreich grossen schaden Lid  
 Doch halff in Maria hie durch ir firbitt.

Cöllian steht für Calliano. Nach diesem Worte ist über die Zeile die Jahrzahl 1449 geschrieben. Die Schlacht bei Calliano (in Südtirol) fand aber bekanntlich 1487 statt. Die paar Worte der Inschrift charakterisieren die Bedeutung der Schlacht nicht übel; sie galt vielfach als ein Pyrrhussieg der Österreicher. Onestinghel, dem wir eine ausführliche Studie über diesen Krieg verdanken<sup>1</sup>, verzeichnet am Schlusse seiner Abhandlung in dankenswerter Weise auch mehrere andere, mit der Schlacht bei Calliano in Zusammenhang stehende Votive<sup>2</sup>, zu denen ein Bild im Museum zu Trient, unten die Schlacht, oben die Madonna mit Kind, umgeben von St. Vigil und St. Lorenz<sup>3</sup> darstellend, zählt; ferner eine Pala am Altar in der Pfarrkirche von Calliano mit dem Erlöser und St. Lorenz über der Schlachtszene. Im Hospiz der Deutschen zu Trient befanden sich gleichfalls einige Erinnerungstafeln und Inschriften. Zu den interessantesten Stücken gehört ein Exvoto zur Gnadenmutter von Wilten (heute hängt das Bild im Kloster), gestiftet von einem gewissen Ludwig Klingkhammer, der in dieser Schlacht angeschossen worden war, aber mit dem Leben davonkam.

Die zweite Tafel, die hier besprochen werden soll, mißt 40 cm in die Länge, 30 cm in die Breite, stammt aus dem Jahre 1590 und ist mit einem einfachen, aber gefälligen Rahmen derselben Zeit versehen. Die Darstellung hat so gelitten, daß ich auf die Wiedergabe leider verzichten muß, da man aus der Abbildung nicht mehr entnehmen könnte, als sich mit Worten sagen läßt. Die Bildfläche gliedert sich in zwei Hauptfelder. Das obere, ungefähr zwei Drittel der gesamten Fläche einnehmend, zeigt eine gebirgige Landschaft; in den Wolken darüber schwebt die Gnadenmutter von Riffian. Von den Vorgängen in der Landschaft kann man nichts mehr entnehmen. Das untere Feld gliedert sich noch einmal in drei Kassetten. Eine kleine mittlere enthält das Wappen der Grafen Hendl; zwei größere zu beiden Seiten sind mit der Motivinschrift gefüllt. Dieselbe lautet:

(Links:) A di. den 19. Marzi In 1590 Jahr  
 fiell ich Maximillian Hendl zu  
 goldrain und Infaal mit ainen Ross  
 in velligen Renen mit grosser gfar  
 doch behiedet mich Jessus und  
 (Rechts:) Maria das mein Leib nit erkhni[r]scht  
 als Ich mit den Ross bedechet war  
 Ruefft Ich Jessus und Maria  
 in Riffian dar die behietet mich  
 vor alle gfar, amen.

<sup>1</sup> Tridentum VIII, 1905, und IX, 1906.

<sup>2</sup> l. c. IX, S. 216ff.

<sup>3</sup> St. Vigil ist der Patron der Diözese Trient, am St. Lorenz-Tage fand die Schlacht statt.

Die sich reimenden Stellen — hier mit Sperrdruck herausgehoben — scheinen mir darzutun, daß Verse beabsichtigt sind. Es besteht kein Zweifel, daß auch dieses Bild in späterer Zeit renoviert und die Sprache der Inschrift verderbt wurde.

Beide Votivtafeln zeigen einen für diesen volkskundlichen Typ nicht gewöhnlichen Reichtum der Ausstattung. So große Dimensionen und so solide Arbeit kommen an Votiven des 17. und vor allem des 18. und 19. Jahrhunderts, deren wir ja zahllose zum Studium heranziehen können, für gewöhnlich nicht mehr vor. Eine dem Folkloristen auch bei anderen Typen ganz geläufige Erscheinung. Bis zum Ausgange des Mittelalters waren eben alle diese merkwürdigen Dinge, die wir heute zum Gegenstand der Volksforschung machen und gewissermaßen wiederentdecken, Gemeingut der ganzen Nation; erst der Neuzeit war es vorbehalten, den kulturellen Gegensatz der Stände, dessen Wurzeln wir allerdings auch schon in früherer Zeit suchen müssen, zu einer Kluft aufzureißen, die wohl nie mehr überbrückt werden kann und schon vielfach zu gegenseitiger Verständnislosigkeit sich entwickelt hat. Die Votivtafel ist heute nur mehr der konservativen bäuerlichen Schicht eigen. Ehemals wurde sie aber, wie man aus den beiden obigen Beispielen sieht, auch von Rittern und Grafen als würdiges Opfer empfunden. Da in der Jetztzeit höhere Kreise diese alten schönen Formen verschmähen, folgt leider auch schon in Städten die niedere Bevölkerung der Geschmack- und Stillosigkeit der „oberen Zehntausend“, und wie lange wird es wohl noch dauern, bis man im letzten Alpendorf die letzte Votivtafel nach alter Sitte malt?

## Ein Schraubentaler der Salzburger Exulanten.

Von ALFRED WALCHER RITTER v. MOLTHEIN, Wien.

(Mit Tafel XIII—XIV.)

Der Direktion des Museums für österreichische Volkskunde gelang die Erwerbung eines tadellosen Exemplars der etwa 1732 entstandenen Salzburger Emigranten-Schraubentaler. Sie wurden in Augsburg hergestellt und bestehen aus einer Silberkapsel in Talergröße und 17 runden kolorierten Kupferstichen, welche, durch schmale Papierstreifen miteinander verbunden, den Inhalt der Kapsel bilden.

Beide Hälften des Talers sind ziselierte Silbergüsse mit Darstellungen aus der Geschichte der Protestantenvertreibung in Salzburg. Die Schauseite zeigt eine Gruppe wandernder Emigranten, darüber in einem Schriftband die Worte: „Gehe aus deinem Vatterland“ (zu ergänzen mit: „und von deiner Freundschaft und aus deines Vaters Hause, in ein Land, das ich Dir zeigen will“. I. Moses 12. 1.) (Abbildung auf Tafel XIII); die Rückseite eine Emigrantenfamilie vor dem König von Preußen, Friedrich Wilhelm I. (1713—1740) und darüber: „Nach Preussen hat euch Gott gesandt“ (Abbildung auf Tafel XIII). Der Medailleur ist unbekannt, vermutlich ist es ein Augsburger Meister. Auf den Innenseiten der beiden Talerhälften sind kartographische Stiche des Erzstiftes Salzburg und des Herzogtums Litauen befestigt. Letzterer trägt die Bezeichnung: „Abraham

Remshard excud. Aug. Vindel.“ Es ist der Stecher sämtlicher vom Taler eingeschlossenen handkolorierten Stiche.

Ich gebe im nachfolgenden, der Numerierung der Miniaturstiche folgend, die Erklärung für die einzelnen Darstellungen, soweit eine solche festzulegen möglich war. Diese eingehendere Besprechung reformationsgeschichtlicher Ereignisse an Hand der Stiche enthebt mich von der historischen Schilderung der Ausrottung des Protestantismus in Salzburg unter Erzbischof Leopold Anton Firmian.

1. „Ich habe noch andere Schaffe.“ Christus als guter Hirte, zu seiner Rechten eine bei ihm verharrende, zur Linken eine ansprengende Schafherde.
2. „Aus dem Diensthause.“ Auszug der Israeliten unter Moses' Führung. Der Vergleich wurde häufig angewendet, wie auch die Überschrift der Aversseite des Talers dem Buch Moses entnommen ist. (Vergl. Tafel XIII.)
3. „Der Herr hat seinen Engeln befohl. über.“ Ein Engel, den Aposteln die Pforte des Gefängnisses öffnend (Apostelgeschichte, 5. Kapitel).
4. „Offenbarung der Warheit.“ Martin Luther am Arbeitstisch.
5. „Trincket alle daraus.“ Der im Jahre 1658 zu Dürnberg bei Hallein geborene Bergmann Josef Schaitberger (Tafel XIV) überreichte 1686 dem Erzbischof von Salzburg Maximilian Gandolph Grafen von Khünburg sein in drei Teilen abgefaßtes Glaubensbekenntnis. Den Schluß des mit vielen Bibelstellen durchwobenen Bekenntnisses bildete die Bitte, wenn man ihm und seinen Glaubensgenossen die Gewissensfreiheit nicht verstaten wolle, ihnen wenigstens den Verkauf ihrer väterlichen Güter und die Mitnahme der ihnen abgenommenen kleinen Kinder zu erlauben, damit sie in die Fremde ziehen könnten, wie Abraham und Jakob.
6. „Versiglung der Warheit.“ In Renaissancetracht gekleidetes Volk beklagt die Leiche eines mit dem Schwerte Gerichteten. Es ist der Blutzzeuge Georg Schärer, ein gebürtiger Saalfeldener, von Beruf Barfüßer-Mönch, vom Jahre 1525 ab, nach Ablegung der Kutte, Prediger zu Radstadt. Seines Amtes 1528 entsetzt, wurde er, weil er nicht widerrufen wollte, zum Feuertode verurteilt und dieses Urteil am 13. April 1528 in letzter Stunde auf dem Richtplatze in Enthauptung umgewandelt und vollzogen.
7. „Edict wider die Lutheraner Anno 1588.“ Ein Salzburger Bauernpaar vor dem an einem Türflügel angeschlagenen Edikt. Die ersten Worte desselben: „Wir Wolfgang Theod. Ertzbisch“ sind lesbar. Erzbischof Wolfgang Dietrich von Raitenau war am 4. Mai 1588 in Rom, um den päpstlichen Rat einzuholen. Am 9. Juli zurückgekehrt, erließ er unterm 3. September das bekannte Edikt, demzufolge alle, welche binnen einem Monate nicht zur römischen Kirche zurückkehren, das Land zu verlassen hätten. Anfangs November begann, nachdem ein weiterer Monat zugestanden wurde, die Auswanderung teils in österreichische Lande, teils in Reichsstädte.
8. „Vatter und Mutter verlassen mich.“ Getrennt durch ein Wasser eine Gruppe Emigranten, von einem Hellebardier zum Weitermarsch gedrängt, und eine Gruppe klagender Kinder. Bei der Ausweisung im Jahre 1686 war den Frauen nach vielen Bitten gestattet worden, ihren Männern zu folgen; aber die Güter durften nicht verkauft, die Kinder mußten zurückgelassen werden.

Der Halleiner Josef Schaitberger brach damals in die Klage aus: „Was Kinder verlassen für ein Schmerz sei, das weiß Gott und christliche Eltern, die solches erfahren haben.“

9. „Zehle meine Flucht.“ Ein Salzburger Bauer, Wanderstab und einen Sendbrief in Händen — jedenfalls der bereits wiederholt genannte Schaitberger. Aus Nürnberg, wo er sich von 1686—1716 mühsam als Holzarbeiter und Drahtzieher ernährte und schließlich in einem Bürgerhospital Aufnahme fand, ließ er 1688 zum erstenmal seinen Sendbrief ausgehen, den Andreas Unglenck, Prediger zu St. Jakob, auf Kosten dortiger Kaufleute im Jahre 1727 drucken und in Tausenden von Exemplaren durch Kraxenträger im Gebirge verbreiten ließ. (Arnold, „Die Ausrottung des Protestantismus in Salzburg“. Halle 1900.) Die Frage „Habt's keine Schaitberger“ wurde damals von Tausenden an diese Einschmuggler verfehmtter Ware gerichtet.

In gewissem Sinne war Schaitberger der intellektuelle Urheber der Emigration des Jahres 1732, die er noch ein Jahr überleben konnte. So erklärt sich die Anordnung dieses Stiches als Mittelpunkt der ganzen Anlage. (Schaitbergers Bildnis auf Tafel XIV.)

Schaitberger ist auch der Verfasser des Exulantenliedes gewesen, von dem wir hier die erste Strophe wiedergeben:

„I bin ein armer Exulant  
Also thu i mi schreiba:  
Ma thuet mi aus dem Vaterland  
Um Gottes Wort vertreiba.“

10. „Suchet in der Schrifft.“ In einer Bauernstube verrichten beim Scheine eines Kellerleuchters Salzburger Bauern ihr Gebet.
11. „Verbrander brand im Herzen.“ Verbrennung protestantischer Bücher.
12. „Gedenket unserer Bande.“ Fünf Gefangene im Kerker der Feste Hohensalzburg, zum Teil mit schweren Ketten gefesselt oder im Block geschlossen.
13. „Zeige uns deine Wege.“ Ein langer Zug vertriebener Protestanten auf dem Marsche durch Bayern. Vermutlich handelt es sich um den ersten Zug der Vertriebenen, 800 meist ledigen Leuten, welche im Dezember 1731 durch einen salzburgischen Kommissär von Teisendorf über Traunstein, Rosenheim und Weilheim nach Schongau geführt wurden, wo sie am 26. Dezember eintrafen.
14. „Wir segnen euch im Namen des Herrn.“ Protestantische Geistliche empfangen die Emigranten auf freiem Felde. Vielleicht ist auf den am 30. April 1732 erfolgten Einzug der ersten Salzburger in Berlin, dem Sammelplatz der Auswanderer, angespielt. Prediger Campe leitete hier den Empfang der eintreffenden Salzburger.
15. „Du hast Wort des ewigen Lebens.“ Ein Prediger auf einer im Garten errichteten Tribüne, zu einer großen Menge sprechend. Es ist der Schauerische Garten in Augsburg, wo Senior Weidner den Gottesdienst für die in der Stadt eingetroffenen Exulanten besorgte.
16. „Seyd bereit zur Verantwortung.“ Dargestellt ist eine Szene im Almosenamt zu Nürnberg, wo die einlangenden Emigranten geprüft, zur Beständigkeit ermahnt und zu rechtmäßigen Gliedern der evangelischen Kirche er-

klärt wurden. Vom Frühling bis zum Herbst 1732 betreten nicht weniger als 13.669 Salzburger die Stadt oder deren Gebiet.

17. „Wie lieblich sind deine Wohnungen.“ Unter militärischer Begleitung erreichen die Exulanten über Stettin und Königsberg das Ziel ihrer Wanderung, die Stadt Gumbinnen in der Provinz Litauen. Dieses fruchtbare Land hatte in den Jahren 1709—1711 durch Pest nahezu 100.000 Einwohner verloren. Hier fanden die Emigranten eine neue Heimat. Dieser letzte der Stiche trägt die Signatur des Stechers „Abraham Remshard“.

Der Taler ist, wie eingangs erwähnt, in Augsburg entstanden. Abgesehen davon, daß hier das Silberschmiedehandwerk und die graphische Kunst, speziell der Kupferstich, im 18. Jahrhundert blühten, hat Augsburg auch in der Geschichte der protestantischen Bewegung eine Führerrolle gespielt. Von dieser Reichsstadt ließ seit 1723 der aus Steiermark vertriebene Samuel Urlsperger seine weitreichende agitatorische Tätigkeit ausgehen und erwirkte im Jahre 1730 die Entsendung eines verkleideten lutherischen Predigers nach Salzburg. Zudem war Augsburg zu jener Zeit der Hauptdruckort und Versandplatz protestantischer Bücher und Flugschriften. Der Entschluß zur Vertreibung der Protestanten mag heute vielen als ein schweres Unrecht, begangen an einem Teil der christlichen Bevölkerung Salzburgs, erscheinen. Den Kirchenfürsten des Landes wäre lieber die Erlassung derartiger Edikte erspart geblieben. Im allgemeinen sind sie bei der Durchführung derselben — einzelne Fälle ausgenommen — ziemlich mild zu Werke gegangen, in einem Lande, das immer ein streng katholisches war und aus diesem Grunde auch als solches erhalten bleiben sollte. Der Pflicht, welche sich die Erzbischöfe Salzburgs mit der Verteidigung des katholischen Glaubens auferlegten, dankt das Land seinen alten Charakter und seine fest im Volke eingewurzelten Traditionen — vielleicht auch, daß es dadurch von größeren Übeln befreit geblieben ist.

## Ein Hirtenbecher aus Sardinien.

Von Prof. Dr. M. HABERLANDT.

(Mit Tafel XV und 3 Textabbildungen.)

Die Volkskunst ist überall eine ältere Stufe der allgemeinen Kunstübung einer Nation. In ihr sind oft Formen und Techniken von hoher Altertümlichkeit bewahrt, über welche der höhere Kunstbetrieb sonst längst hinweggeschritten ist. Auch die italienische Volkskunst zeigt sich bei vielen Eigentümlichkeiten von diesem Grundcharakter beherrscht, zumal, wenn wir die primäre Volkskunst der Hirten ins Auge fassen, die uns in Italien, namentlich im Süden, in Apulien, Sizilien und Sardinien begegnet.

Sardinien bildet noch mehr wie Sizilien eine deutliche ethnographische Sonderprovinz Italiens von zumeist recht altertümlichem Charakter und mit zahlreichen Überlebseln aus frühen Perioden. Wie schon prähistorische Bauten, die bekannten Nuraghi, daselbst auf alte Bevölkerungsschichten der spätesten Stein- oder frühesten Metallzeit hindeuten und auch sonst in der Vorgeschichte dieses Gebietes neben gemeineuropäischen Formen solche von höchst eigentümlichem,

barbarischem Charakter auftauchen, erscheint die Insel auch in geschichtlichen Zeiten bis in die Gegenwart teilweise als die Heimat, teilweise das Rückzugsgebiet vieler primitiver Züge in Ergologie, Kunst und Brauch. Die Hof- und Hausformen mit ihrer nach antiker Art geschlossenen Anlage, der altertümliche und typenarme Hausrat, dessen Kulturhorizont noch der nackte Erdboden ist, die primitiven Kochmethoden wie die urtümlichen agrarischen Techniken, teilweise auch die jahrhundertalte Volkstracht und zahlreiche Züge von Sitte und Brauch gehören in Sardinien ganz frühen und sonst längst überwundenen Perioden der mittelländischen Kulturgemeinschaft an.

Nicht minder ist auch die sardinische Volkskunst in ihren typischen Hervorbringungen durch altertümliche Eigenart ausgezeichnet. Zu diesen interessantesten Typen der Hirtenkunst Sardinien zählen die Hirtenbecher,



Fig. 26. Sardinische Hirtenbecher und Pulverhorn. (Römische Sammlung.)

von denen sich ein ausgezeichnetes Exemplar im Besitz des k. k. Museums für österreichische Volkskunde befindet. Es mag uns dazu dienen, den hochaltertümlichen Charakter dieser Volkskunst, die von Reminiszenzen an frühgeschichtliche Kunstepochen ganz erfüllt ist, an einem anziehenden Beispiele zu erläutern.

Das auf Tafel XV in vier Ansichten abgebildete Stück, ursprünglich unter der Bezeichnung „Südslawischer Hirtenbecher“ im Jahre 1911 aus einer Kunstauktion in den Museumsbesitz gelangt (Inv. Nr. 24076), ist sicher sardinischer Herkunft. Der Verfasser hat auf der italienischen ethnographischen Ausstellung zu Rom 1911 einige gänzlich verwandte Stücke von ganz gesicherter Provenienz gesehen und eine Vergleichung unseres Exemplars mit denjenigen der römischen Ausstellung (vergl. obenstehend in Fig. 26 die Abbildung zweier Stücke im *Catalogo della Mostra di Etnografia Italiana in Piazza d'Armi, Bergamo 1911*, S. 9) ergab zur Evidenz die Herkunft unseres Stückes aus Sardinien. Die Vergleichung lehrt zugleich, daß es sich dabei angesichts der engen Formen- und Stilverwandtschaft um ganz typische Stücke handelt, die nach den Angaben des angeführten Katalogs und nach gef. Mitteilung des Prof. Lamberto Loria in Rom von den sardischen Hirten auf freiem Felde während der Hütarbeit

zu eigenem Gebrauche oder zu Geschenkzwecken für Freunde und Wohltäter angefertigt und in freier Erfindung mit der Spitze des Messers dekoriert werden. In ähnlicher Art werden aus den Rinderhörnern auch Tabakdosen oder Pulverhörner hergestellt und in verwandter Manier verziert. (Vergl. Fig. 26.)

Im Dekorationsstil unseres Exemplars, wie auch — wenngleich weniger ausgesprochen — in demjenigen der Vergleichsstücke aus der römischen Sammlung bemerken wir nun sofort eine Reihe sehr altertümlicher Elemente. Die Außenfläche des Bechers ist umlaufend zunächst in zwei halbwegs gleiche Horizontalzonen zerlegt, die durch einfache Kerbschnittbordüren eingefasst erscheinen. Die obere Zone ist zur Gänze mit Bogenstellungen ausgefüllt, in deren Nischen Heiligenfiguren und profane Darstellungen wechselnd untergebracht sind. Die Bogenstellungen der oberen Zone sind mit ganz ähnlichen einfachen Kerbschnittbordüren wie die horizontalen Zonengrenzen eingefasst.

In jenen Bogenstellungen haben wir nun gewiß ein höchst altertümliches Stilelement zu erkennen, das über die frühromanische Epoche bis ins 4. nachchristliche Jahrhundert zurück zu verfolgen ist<sup>1</sup>. Ich möchte hier sogar im besondern an ein sehr bekanntes frühromanisches Denkmal, den berühmten Tassilobecher erinnern. Wir bemerken im Dekorationsstil desselben eine gar nicht zu verkennende Ähnlichkeit sowohl bezüglich der Gesamtdisposition der Ornamentierung, wie im besondern bezüglich der Bogenstellungen mit ihren Bordüren und der Nischenfüllung, soweit von einer Ähnlichkeit bei der ungeheuren Zeit- und Qualitätsdifferenz überhaupt gesprochen werden kann. Zweifellos aber sind es ganz alte Elemente, die sich in diesen Belangen auf unserem Becher auf den ersten Blick ankündigen, und ich glaube, daß die zähe Tradition der sardischen Hirtenkunst hier in der Tat Elemente einer vielhundertjährig zurückliegenden Kunstform von Geschlecht zu Geschlecht weitergebend bis auf unsere Tage gebracht hat.

In den Bogenstellungen der oberen Zone finden wir der Reihe nach von links beginnend die Darstellungen des hl. Christophorus, des Erzengels Michael und der Mutter Gottes, während in den Nischen zu beiden Seiten des Henkels zwei weibliche Profandarstellungen untergebracht sind; in der unteren Zone folgen, wieder von links beginnend, die Figur eines Heiligen (Kephalophoren), dann zwei wassertragende Frauen, ein Schaf mit aufgesetzter Tierfigur, endlich vermutlich das Bild des Künstlers selbst, mit der Pfeife im Munde und seinen Initialen A. G. S., die auch rechts zu Füßen des Kephalophoren wiederkehren. In den oberen Zwickeln zwischen den Bogen sind geflügelte Engelköpfchen und die Bilder von Sonne und Mond (respektive der Sonne allein) eingeritzt; neben dem Erzengel Michael in Nische 3 ist rechts, mit dem Kopf nach abwärts die Skizze eines Mannes mit zwei Pfeifen im Munde (vermutlich wieder ein Selbstporträt des Hirten) eingeritzt.

Sehr merkwürdig ist auch die Art der Ausfüllung des Hintergrundes, den die Darstellungen übrig lassen; wir haben hier sowohl durch Ausgründung hergestellte Füllmotive (Stern, Blütenstern, Kreuz), wie durch einfache zarte Ritzzeichnung bestrittene Hintergrundfüllung zu verzeichnen, deren Regellosig-

<sup>1</sup> Vergl. etwa das Relief aus der Völkerwanderungszeit im Museum von Zara, abgebildet bei M. Dworžak in: „Dalmatien und das österreichische Küstenland“ 1911, S. 173.

keit, wie eben dem Schnitzer die Laune dazu kam, den volkstümlichen Reiz des Werkes durchaus zu erhöhen geeignet ist.

Was nun den Stil der einzelnen Darstellungen anlangt, so zeigt sich auch hier die in der Volkskunst unzählige Male zu beobachtende Erscheinung, daß die kunstlose Primitivität und Naivität dieser Darstellungen auf das engste mit der altertümlichen Primitivität chronologisch weit zurückliegender Kunststile übereinstimmt. Man vergleiche in dieser Hinsicht beispielsweise die Heiligendarstellungen unseres Bechers, des hl. Christophorus, des Erzengels Michael oder des Kephalophoren mit deren frühmittelalterlichen Typen. Auch in der Gesamtdisposition der Darstellungen zueinander, wie in der Einzeldisposition der Figurengruppen, der Konturenverschneidung offenbart sich die gleiche, uns als hohe Altertümlichkeit ansprechende Unbehilflichkeit einer Primitivtechnik, die im Banne der Tradition zudem gewiß auch wirklich alte Züge überliefert. Von solchen wimmeln ja auch die Darstellungen auf den beiden in Fig. 26 abgebildeten Stücken der römischen Sammlungen, wie jeder Blick auf dieselben lehrt.

Mit diesen wenigen Bemerkungen glaube ich das hohe kultur- und kunsthistorische Interesse, das unser Hirtenbecher bietet, einigermaßen ins Licht gesetzt zu haben.

Es darf die Hoffnung und der Wunsch ausgesprochen werden, daß das reiche und bedeutungsvolle Material an italienischer Volkskunst, welches hauptsächlich von Prof. Lamberto Loria aufgesammelt, gegenwärtig in Rom seiner musealen Auferstehung harret, der Wissenschaft ehemöglichst durch die Gründung eines Museums für italienische Volkskunde und Volkskunst und durch entsprechende Veröffentlichungen zugänglich gemacht werde. In der Geschichte der europäischen Volkskunst spielt das italienische Material eine sehr bedeutungsvolle Rolle, und auch in ihrem Verhältnis zu der hohen Kunstentfaltung Italiens bergen sich die interessantesten Probleme der Entstehung und des Wesens aller Volkskunst.

## Einige Arbeiten der Habaner- und Winterthurer Keramik.

Von Dr. ARTHUR HABERLANDT.

(Mit Tafel XVI und 2 Textabbildungen.)

Die höchst interessantesten Neuentdeckungen Prof. J. Tvrđys über die Habanerkematik geben uns willkommene Gelegenheit, auf einige wertvolle Neuerwerbungen des k. k. Museums für österreichische Volkskunde auf diesem Gebiete hinzuweisen. Fig. 1 auf Tafel XVI zeigt einen Humpen, ein besonders repräsentatives Stück jener in Form und Glasur qualitativ so hochstehenden Gruppe. Sein Besteller „Anderre Zörrer“ war zweifellos Angehöriger einer Zunft, die Bedeutung des unter dem Namen befindlichen Zeichens ist wohl nicht sichergestellt, doch läßt dasselbe (Ruder und Schiffshaken?) am ehesten auf einen Schiffer schließen. Sehr bemerkenswert ist die frühe Datierung des Stückes: 1640, die nur von ganz wenigen Exemplaren aus den heutigen österreichischen Ländern übertroffen wird.

Außerordentlich selten sind sechsseitige Majolikaflaschen nach Art der Zinnpietschen; ein sehr wohl gelungenes Habaner-Erzeugnis dieser Art zeigt Fig. 3 unserer Tafel. Auf den nicht sichtbaren Wandflächen finden wir ein großes Kreuz mit Doppelbalken und den Marterwerkzeugen sowie zwei Blüten usw. Die merkwürdig bogige und kühn bergan steigende Linie, welche die Basis für das Landschaftsbild auf der linken Seitenfläche abgibt, ist sicherlich von

ostasiatischen Vorbildern abzuleiten; von diesen zunächst auf die Delfter Fayencen übertragen, ist das Motiv, sei es indirekt, sei es direkt, infolge des Zuzugs von Delfter Exulanten auch auf mährische Erzeugnisse übergegangen. Von besonderem Interesse für die Entwicklung



Fig. 27. Majolikateller, bunt bemalt. Winterthur, zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts.

des Dekorationsstiles der hiehergehörigen Erzeugnisse ist endlich ein Behälter Tafel XVI, Fig. 4. Vermutlich zum Küchen-Inventar eines Schlosses gehörig, zeigt derselbe nach Art der in Italien bestellten adeligen Speiseservice des frühen 17. Jahrhunderts bloß das Monogramm seines Besitzers auf schönem reinweißen Grunde. Der grüne Kranz als Umrahmung, die Farben der Glasuren usw. lassen jedoch mit Sicherheit auf mährische Provenienz des Stückes schließen. Die Kartusche unterhalb des Monogramms ist rein blau ausgeführt, ein Zug, der seine stilistischen Entsprechungen an deutschen Fayencen und ebenso auch an Schweizer Erzeugnissen besitzt, wie Tafel XVI, Fig. 2, veranschaulicht; die Rosette am Halse des Winterthurer Kruges ist gleichfalls im Gegensatz zur bunten Bemalung der Leibung rein blau ausgeführt. Im übrigen zeigen die mit freundlicher Erlaubnis des Züricher Landesmuseums abgebildeten Winterthurer Erzeugnisse die schlagenden Analogien, welche diese Werkstätten mit den mährischen Majolikazentren verbinden. (Fig. 27—28.) Die meisten der Winterthurer Erzeugnisse dieser Art stammen aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Wir werden nicht fehlgehen, wenn wir das spärlichere Vorhandensein späterer Stücke mit der Auswanderung schweizerischer anabaptistischer Töpfer um 1600 in Zusammenhang bringen. Nichtsdestoweniger treffen wir auch in dieser späteren Periode eine ganze Anzahl hiehergehöriger Winterthurer Erzeugnisse an. Die Form der Krüge ist um diese Zeit bereits eine andere; übereinstimmend mit dem von den Habanern oft verwendeten Typus sind sie durch niedrige Form und kugelige Leibung charakterisiert. Zwei dieser Stücke finden sich in der Österreichischen Volkskunst, Textbd. S. 97, Fig. 29, 30, abgebildet.

Ein dritter Krug dieser Art mit charakteristisch elfenbeinfarbigem Untergrund findet sich im Museum Ferdinandeum in Innsbruck. Abgesehen von der überall zur Auszier verwendeten Rankenbordüre, zeigt derselbe ein feines manganfarbenes Ornamentband nach Art der obenerwähnten blauen Kartuschen usw., einen den Hals umfassenden Blattkranz sowie

die Inschrift: „Goete Taag Schene Jongfrauen“ und die Jahreszahl 1660. Die Vokalisierung würde auf einen niederdeutschen bzw. holländischen Krügler schließen lassen, die Konsonanten andererseits zeigen aufs deutlichste, daß es sich nur um ein Erzeugnis aus oberdeutschem Gebiete handeln kann; so schreiben wir es wohl am besten einem zugewanderten Gesellen zu, vielleicht dem Delfter Handwerk nahe stehend, der diesen Krug in der Schweiz verfertigte; wir dürfen dieses Gebiet wohl auch nach dem Standorte des Kruges, abgesehen von seinen stilistischen Kriterien, als das naheliegendste ins Auge fassen. Seine späte Datierung läßt ihn uns wegen des zeitlichen

Parallelismus mit den Habanern als besonders interessant erscheinen und wir hoffen dem Stücke noch eine eingehendere Besprechung zu teil werden lassen zu können.



Fig. 28. Majolikateller, bunt bemalt. Winterthur, zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts.

## Wirkdecken aus Tirol.

Von Prof. Dr. M. HABERLANDT.

(Mit Tafel XVII und einer Textabbildung.)

Als ein sporadischer volkstümlicher Wirkereibetrieb vergangener Zeit — bezüglich dessen Produktion und Nachfrage schon um 1840 völlig erlahmten — tritt uns in den österreichischen Alpenländern die Wirkteppichfabrikation Tirols entgegen, von welcher typische Repräsentanten aus zwei verschiedenen Erzeugungsgebieten auf Tafel XVII abgebildet sind. Fig. 1 auf dieser Tafel bildet ein hervorragendes Exemplar jener Wirkdecken ab, die in S. Siegmund bei Bruneck erzeugt wurden<sup>1</sup>. Die Farben und Ornamente dieser sehr beliebt gewesenen und durch den Hausierhandel weithin vertriebenen 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 zugemischt; selten sind figurale Motive, wie die springenden Hirsche zwischen Bäumen oder, wie unser Exemplar dies zeigt, paarig angeordnete Vögel. Ein anderes Exemplar dieser Art im Besitz des Museums zeigt ein tapetenartiges Muster mit unverkennbarem Louis-seize-Charakter, ineinandergewundene Blumengirlanden u. dgl. Wir finden also in diesem seinerzeit ziemlich weltabgeschlossenen Gebiete eine Übereinanderschichtung der wesentlichsten Ornamentprinzipien in ein und derselben Zeitstufe.

<sup>1</sup> Vergleiche M. Haberlandt, Österreichische Volkskunst, Textband S. 58 f., Tafelband Tafel 5.

Manche Stücke haben mit ihrer farbigen Streifung alten, sozusagen gemeineuropäischen Charakter bewahrt, die Verwendung der Tulpen, der paarig angeordneten Vögel, der Hirsche usw. zeigt die Beeinflussung durch die höhere Kunst bis etwa zum 17. Jahrhundert. Bei der Übernahme dieser jahrhundertlang traditionell gepflegten Motive ist die Volkskunst in der Regel stehen geblieben; daß sie sich aus einem so exklusiven Bereich, wie es die dem höfischen Leben dienende Seidentextilindustrie des 18. Jahrhunderts ist, ihre neuen Anregungen ge-



Fig. 29. Bettdecke, der gelbe Grund mit grüner Seide durchwirkt.  
Val di Sol, Südtirol.

holt hat, ist ein Beweis dafür, wie regsam in Handel und Verkehr jener Zeit die heute verschwundenen Volksbetriebe gewesen sind.

Ein zweites textiles Produktionsgebiet ist das Val di Sol. Hier wurden auf Leinenfonds mit Wollmusterung, mitunter auch in Seide, sehr schön ornamentierte Bettdecken hergestellt, die in der Regel aus drei 0,56 m breiten Streifen zusammengenäht sind, also für zweispännige Betten bestimmt waren. Die Farben sind Rot oder Braun auf Weiß oder Dunkelgrün auf Lichtziegelrot. Außer verschiedenen Blumenmustern sind Doppeladler und Löwenfiguren beliebt. (Vergl. unser Exemplar Fig. 2 auf Tafel XVII.) Über die Erzeugung steht vorläufig nur fest, daß sie in der Gegend von Malè-Caldès

bis vor nicht langer Zeit hergestellt worden sind. Das Museum für tirolische Volkskunst und Gewerbe in Innsbruck besitzt davon 8 Stück, von welchen obenstehend ein Exemplar (in Fig. 29) abgebildet ist. Herrn Dr. K. v. Radinger sind wir für Überlassung dieses Stückes und einiger Notizen zu bestem Dank verpflichtet.

## Ein istrianisches Holzkästchen.

Von Prof. Dr. M. HABERLANDT.

(Mit Tafel XVIII und einer Textabbildung.)

Ich habe mehrfach an anderen Stellen<sup>1</sup> auf den Gegensatz hingewiesen, von dem sich die Volkskunst Istriens entsprechend der ethnographischen Zusammensetzung seiner Bevölkerung beherrscht zeigt. Während die volkskünstlerischen Arbeiten der italienischen Gebiete im deutlichen Zusammenhang mit dem Charakter der italienischen Volkskunst überhaupt eine sekundäre Ableitung, um nicht zu sagen: Verrohung höherer Kunstformen, darstellen, haben wir es in

<sup>1</sup> Ausstellung österreichischer Hausindustrie und Volkskunst 1905/6, S. 109 ff. — Dalmatien und das österreichische Küstenland (Universitätsvorträge, herausgegeben von Ed. Brückner), S. 190.

den slawischen Volksarbeiten Istriens (der Slowenen, Serbokroaten) mit einem viel altertümlicheren primären Kunststile zu tun, der im Gegensatz zu dem figuralen Dekorationsprinzip jener anderen durchwegs vom geometrischen Ornament beherrscht wird. Wenn nun, wie in Istrien, italienische und slawische Bevölkerungen in engster Vermengung oder Nachbarschaft miteinander leben, so muß wohl unvermeidlich auch in Volkskultur und Volkskunst sich gegenseitige Vermengung und Beeinflussung einstellen.

Ein sprechendes Zeugnis solcher Vermengung italienischer und slawischer Volkskunst liegt in einem hübschen Holzkästchen vor, das auf Tafel XVIII (in mehreren Ansichten) Abbildung gefunden hat. Es ist eines jener vorzugsweise als Minnegaben dienenden Schmuckkästchen, in dessen Verzierung der Verfertiger mit volkstümlichem Geschmack seinen ganzen Fleiß und erfinderischen Sinn zu legen liebt. Die viereckige Schachtel aus Eichenholz mit typischen Abmessungen (Länge: 21,6 cm, Höhe: 11,3 cm, Breite: 17 cm) wird von einem in Falzen laufenden Schiebdeckel geschlossen, dessen Griffteil, über den Kästchenrand hinausragend, seiner Form nach einen stark stilisierten Engelkopf mit Flügelpaar darzustellen scheint<sup>1</sup>. In der Basis des Griffteiles sind die beiden Initialen N N ausgeschnitzt — wahrscheinlich die Namensinitialen des Mädchens, dem das Kästchen gewidmet worden war. (Fig. 30.) Im übrigen ist der Deckel in rein geometrischer Ornamentierung durch eingeschnittene Linien verziert. Drei der Seitenwände des Kästchens sind mit verschiedenen Darstellungen (in Ausgründung) geschmückt, welche sich auf den täglichen Hausstand beziehen, wahrscheinlich in naiver Anspielung auf den künftigen Haushalt der beiden Leutchen, zwischen welchen das Kästchen als Liebesunterpfand eine Rolle gespielt hat. Auf einer der beiden Längswände (die zweite ist wieder rein geometrisch ornamentiert) gewahren wir bei höchst kunstloser Unterteilung der Fläche linksseitig eine figurale



Fig. 30. Deckel eines istriianischen Holzkästchens.

Szenerie, welche inhaltlich mit den Darstellungen auf den beiden Breitseiten Zusammenhang besitzt, während die rechtsseitige Darstellung (Lorbeerbaum in Vase, beiderseits von zwei kleinen Vasenbäumchen flankiert) gewiß älteres, traditionelles Ornamentgut darstellt und hier nur vom Künstler sekundär seinen Zwecken dienstbar gemacht erscheint, vielleicht als Andeutung eines künftigen Hausgärtleins. Die drei szenischen Hauptbilder nun, mit ethnographischer Treue der wiedergegebenen Objekte ausgeführt, bewegen sich in einer Sphäre der Gegenständlichkeit, welche von der Volkskunst mit Vorliebe ausgemalt wird: In treuen Schilderungen aus dem täglichen Haushalt, wobei mit besonderer Liebe die vollständige und reiche Ausstattung mit allen erforderlichen Geräten des Hauses und ihre typische Anordnung betont erscheint. Zunächst 1. die Küchenszene: die junge Frau am Herd, aus dessen Rauchmantel die Kette mit dem angehängten kupfernen Polentakessel herabhängt, in welchem die Köchin mit dem Löffel hantiert. Um die reiche Ausstattung zu dokumentieren, hängen links drei weitere Kessel herab. Am Boden

<sup>1</sup> Bei einem anderen von mir in „Österreichische Volkskunst“, Tafelband, Tafel 93, Fig. 12, abgebildeten Exemplar eines Istrianer Holzkästchens ist der Deckelgriff in ähnlicher Art durch den Kopf der auf dem Deckel in relief ausgeschnitzten Menschenfigur gebildet.

links gewahren wir die zwei typischen niedrigen Herdstühlchen Istriens neben dem größeren Herdschemel. 2. Der gedeckte Tisch mit 16 Tellern, zwischen und vor welchen regelmäßig verteilt Messer und Gabel nebst den Löffeln liegen, während zwölf kleine Weinbecher für den Durst sorgen; in der Tischmitte steht ordnungsgemäß die ovale Schüssel (mit Gemüse) — vielleicht sogar vornehmer: eine Jardiniere mit grünem Tafelschmuck — zwischen den beiden weitbauchigen Chiantiflaschen. Als Gegenstück zu dieser pedantischen Ausmalung der Tafelfreuden erscheint 3. eine Wiedergabe des sonstigen notwendigen Küchen- und Hausgerätes: in der Mitte das Sieb, beiderseits von je vier Holzlöffeln mit Hakengriff flankiert, links und rechts in den Basisecken Tragstangen für die Wasserkessel; ferner Messer, Wasserschöpfer und Tisch (Schemel?). Derlei bildliche Aufzählungen sind in der Volkskunst auch sonst recht beliebt: die Brautschaffe Tirols oder die Löffelrechen z. B. bieten mitunter Ähnliches. (Vergl. „Österreichische Volkskunst“, Tafel 80, Fig. 7.) Bezüglich der Datierung unseres Stückes fehlen nähere Anhaltspunkte; im Stil der abgebildeten Gegenstände liegt keinerlei Hinweis, höchstens daß die Tellerform und die Andeutung eines Kammes auf dem Haupte der weiblichen Figur auf die Zeit um 1850 als ungefähres Datum der Entstehung der hübschen Arbeit schließen läßt, was auch mit der Beschaffenheit des Holzmaterials ziemlich übereinstimmen würde.

## Ein Schnitzwerk von Johann G. Kieninger.

Mitgeteilt von F. PÖSCHL, Wien.

Im Anschluß an die in dieser Zeitschrift, S. 4—12, erfolgten Mitteilungen über die bewundernswerten volkskünstlerischen Arbeiten des Meisterschnitzers J. Kieninger (Hallstatt) wird es Interesse finden, zu vernehmen, daß sich eine kleine, aber interessante, authentische



Fig. 31. Porträtfigürchen der Zaunerschen Eheleute.  
Arbeit von Johann Kieninger.

Arbeit dieses Meisters in meinem Besitz findet. Sie ist nebenstehend in Fig. 31 abgebildet. Die beiden naiven Figürchen stellen die ehemaligen Besitzer des Hauses Nr. 25 in Obertraun, namens Johann und Eleonore Zauner, dar. J. Kieninger war der Schwager der Frau. Die beiden Porträtfigürchen stammen aus den Siebzigerjahren des verflossenen Jahrhunderts und sollen überaus wohl getroffen sein. Meine Gewährsleute sind die jetzigen Besitzer dieses Hauses, das sie samt aller Habe — darunter auch die Schnitzerei — von den Zaunerschen Eheleuten, ihren „Goden“, geerbt haben. Das Stück ist aus Lindenholz geschnitzt und in ziemlich diskreter Art gefaßt. Die Länge des Kästchens beträgt 12,5 cm.

\*

Der Fund eines authentischen Schnitzwerkes von J. Kieninger in

Wiener Privatbesitz gibt der Direktion des k. k. Museums für österreichische Volkskunde willkommene Gelegenheit, auf die zahlreichen Arbeiten hinzuweisen, die von Kieninger für Verleger und Händler gearbeitet, gewiß noch in Sammlerhänden zu finden sind, ohne daß der Betreffende selbst von der Provenienz des Stückes unterrichtet ist. Sollten die in unserem ersten Hefte publizierten Stücke zu einer Eruierung derselben in Sammlerkreisen verhelfen, so stellt die Direktion an alle für die Sache interessierten Leser das freundliche Ersuchen, sie mit einem solchen Funde gütigst bekannt machen zu wollen, eventuell auch eine Publikation des Stückes zu gestatten.

## Der Fund von Schwanenstadt.

Von Museumsdirektor Dr. HERMANN UBELL, Linz.

(Mit Tafel XIX—XXI.)

Münzfunde sind keine Seltenheit, aber die Kombination eines Münzfundes mit anderen gleichzeitigen Gegenständen kommt gewiß nicht alle Tage vor, und sie bietet — der genaueren Datierbarkeit wegen — ein um so höheres Interesse, je charakteristischer und mannigfaltiger die Beigaben sind. Wenn nun aber gar fast der ganze bewegliche Hausrat einer kleinen bürgerlichen Wirtschaft aus der Mitte des 17. Jahrhunderts den Fund ausmacht, so kann man wohl von einem Unikum reden, und so erklärt sich der lebhafte Anteil, der in wissenschaftlichen Kreisen seit dem Auffindungstage dem sogenannten „Schwanenstädter Funde“ entgegengebracht worden ist. Da eine ganze Reihe von Objekten dieses Fundes auch einen volkskundlichen Wert besitzt, braucht die Darstellung, die wir in diesen Blättern von ihm geben wollen, wohl kaum eine besondere Rechtfertigung. —

Am 15. Juni des Jahres 1907 stießen die Arbeiter des Kaufmannes Anton Hager in der kleinen oberösterreichischen Stadt Schwanenstadt bei der Adaptierung einer alten Rumpelkammer (im Hause Nr. 8) zu einem Badezimmer auf eine Holzverschalung, die im ersten Moment für eine vermauerte Bretterwand gehalten wurde. Als bald stellte sich aber heraus, daß man es mit dem Deckel einer hölzernen Kiste zu tun hatte, die in Leinensäcke eingewickelt, auf einer Mauerbank stand. Als der herbeigeeilte Hausbesitzer die Truhe öffnete, blinkte ihm zuerst der weiße Glanz schöner, alter Krüge aus Edelmännchen entgegen. Dann kamen mit Silber- und Goldmünzen gefüllte Ledersäckchen, in einer kleineren Truhe verpackte Goldschmiedearbeiten, eine große Menge von Bett-, Tisch- und Leibwäsche, irdenes Geschirr und anderer alter Hausrat zum Vorschein.

Glücklicherweise waren schon am ersten Tage, von der politischen Behörde verständigt, Sachverständige zur Stelle, die den glücklichen Finder darüber belehrten, daß in seinem eigensten Interesse gelegen sei, den merkwürdigen Fund vor Zersplitterung zu bewahren. Der Geldwert des Fundes wurde, wie es zu gehen pflegt, zunächst maßlos überschätzt, so daß es dem oberösterreichischen Landesmuseum fürs erste nur gelingen konnte, sich das Vorkaufsrecht dafür zu sichern. Der Kaufmann Hager stellte den Fund zunächst in seiner Auslage, dann in seiner Privatwohnung auf, und von allerwärts strömten Neugierige herbei, um ihn zu besichtigen. Um möglichst viel aus der Sache herauszuschlagen, griff Hager zu originellen Maßnahmen, er veröffentlichte z. B. spaltenlange Inserate in amerikanischen und englischen Blättern, die glücklicherweise nicht so abgefaßt waren, daß sie seriöse Käufer hätten anlocken können. Monate vergingen, das Interesse flaute ab, und die erhofften riesigen Angebote blieben aus, so daß das Museum Francisco Carolinum in Linz schließlich nur noch die Konkurrenz mit einem großen reichsdeutschen Museum und einem Münchener Antiquitätenhändler zu bestehen hatte, aus der es siegreich hervorging. So blieb der für das Land so außerordentlich wichtige Fund glücklicherweise dem Lande erhalten.

Als der Fund zu Weihnachten 1907 in einer systematisch geordneten Aufstellung im Museum dem Publikum vorgeführt wurde, da hatte mancher Beschauer den Eindruck, wie durch ein plötzlich aufgestoßenes kleines Fenster in die bürgerliche Wohnstube eines deutschen Kleinstädters aus der Zeit des Dreißigjährigen Krieges hereinblicken zu können. Interessanter als alle einzelnen Gegenstände selbst ist eben das Ensemble des Fundes als solches, die Art der Zusammensetzung dieses kleinbürgerlichen Hausrates. Wir sehen, wie das Zinn in diesem Hausrat unbedingt vorherrscht, indem es nicht nur für die flachen Fleisch- und tiefen Suppenteller, für die kleineren Deckelkrüge und die großen Humpen, sondern auch für Flaschen (die sogenannten „Jausenpietschen“) und für Nutzgegenstände anderer Art, wie z. B. ein Nachtgeschirr und ein Kindersaugfläschchen, verwendet wurde. Wir sehen ferner zu unserem höchsten Erstaunen, daß in dieser kleinstädtischen Familie ein ganzer Satz von prächtigen Goldschmiedearbeiten (zumeist Augsburger Herkunft) aufbewahrt wurde. Eine ganze Suite von Silberlöffeln und Hornlöffeln mit schön gebildeten Stielen (auch darunter Augsburger Arbeiten) war wohl nach und nach als Geschenke von Taufpaten zusammengekommen. Ein paar dünnwandige, farbige venezianische Gläser, wie durch ein Wunder erhalten, machen den Eindruck einer mit besonderer Sorgfalt behüteten, seltenen Kostbarkeit. Neben den Zinnkrügen tauchen ein paar derbe Steinzeugkrüge, blaugraues Nassauer Fabrikat, eine ganz frühe, grüengeflamnte Gmundener Godenschale und ein flüchtig und bunt bemaltes spätitalienisches Majolikaschälchen auf. Ein Hauptzeuge des bürgerlichen Wohlstandes besteht — neben dem Reichtum an Gold- und Silbermünzen — in der wunderbar erhaltenen Wäsche aus bestem Hausleinen, die durch Spitzen und Stickereien zum Teil in reichster Weise geziert ist. Über die Besitzer des Fundes aber gaben andere, an und für sich weniger wertvolle Beigaben von mehr kulturgeschichtlichem Werte Aufschluß, die manches Rätsel glatt lösen.

Unter den 1195 Münzen, die der Fund enthielt (darunter 33 Goldmünzen; vergl. die genaue Beschreibung von Johannes Arndt in dem Schriftchen „Beschreibung von 6 oberösterreichischen Münzfunden aus den Jahren 1906—1910“ Linz, 1911), befand sich nämlich ein in einen kleinen beschriebenen Zettel gewickelter fünffacher Dukaten Ferdinands III. (1644); die Inschrift dieses Zettels lautet: „Anno 1668 den 2. Oktobris bindt mich mein herzallerliebste hauswirthin Sophia Prandtner mit disen von ihren ersten hauswirth seeligen bundt. Gott der almechtige verleih ihme die ebige Ruee und meiner Liebsten langes Leben und guette Gesundheit. Amen“. Wir kennen auch den Namen des in diesen Zeilen erwähnten ersten Mannes der Frau Sophie Prandtner, er hieß Paul Pierstl und beschäftigte sich mit Leinen- und Leinwandhandel. (Die Hausleinenindustrie bildete damals, wie heute in Oberösterreich nur noch im Mühlviertel, auch in Schwanenstadt nachgewiesenermaßen einen wichtigen Erwerbszweig.) Diese Angaben entnehmen wir einem kleinen, pergamentenen, mit Silberstift beschriebenen, in Leder gebundenen und mit zierlichen Silberschließen versehenen Lagerbüchlein, das mit zum Inventar des Fundes gehört, hauptsächlich von Weineinkäufen des Paul Pierstl in Niederösterreich handelt und Aufzeichnungen enthält, die aus den Jahren 1645, 1651, 1652 und 1659

herrühren. Auch eine Anzahl der mitgefundenen Gebrauchsgegenstände wie z. B. ein hölzerner Weinheber und eine Messingpipe deuten auf den Weinhandel hin; und auch auf die Fülle der mitgefundenen Wäsche fällt ein neues Licht, wenn wir bedenken, daß wir es mit dem Hausrat eines Leinwandhändlers zu tun haben. Fand sich doch neben der Wäsche auch ein dicker Ballen unverarbeiteter Hausleinwand vor, der 92 cm breit und 24,30 m lang ist.

Die sehr reichliche Monogrammmierung der Wäsche, des Zinnes, des Silbers und anderer Gegenstände weist bald die Marke P. P., bald die Marke S. L. auf. Sophie L. ist offenbar der Mädchennamen der Frau Prandtner, früheren Pierstl gewesen, denn es ist charakteristisch, daß diese Marke auf allen Gegenständen wiederkehrt, die einen Bestandteil ihrer Brautausstattung gebildet haben dürften. Die Marke P. P. aber, die sich sogar noch auf den groben Säcken schwarz aufgemalt vorfindet, in welche die Truhe eingewickelt war, kann sowohl Peter oder Paul Prandtner als auch Paul Pierstl bedeuten. Nähere Aufschlüsse über die Eigentümer der Truhe können leider nicht gegeben werden, da uns hier wie so oft die archivalische Überlieferung im Stiche läßt; der größte Teil des Stadtarchives von Schwanenstadt ist im Jahre 1814 verbrannt.

Mit den im vorstehenden gegebenen zeitlichen Angaben stimmt das Datum der jüngsten Münze überein, die unter dem Geld vorhanden war: 2 Salzburger Pfennige des Grafen Max Gandolph von Kuenburg mit der Jahreszahl 1671. Da sie fast spiegelblank erhalten waren, liegt die Annahme nahe, daß der Fund sehr bald nach diesem Jahre geborgen wurde. Nun hat um jene Zeit weder eine Kriegsgefahr noch sonst eine allgemeine Not die Schwanenstädter Gegend bedroht, so daß die Verbergung des Schatzes nur aus privaten Motiven erfolgt sein kann. Die überaus sorgfältige Packung der vor der Bergung sauber gewaschenen Wäsche läßt auf eine Frauenhand schließen; was aber die Frau Prandtner zu ihrem Vorgehen bewogen haben mag, entzieht sich jeder Vermutung um so mehr, als sie auch Gegenstände auf die Seite räumte, die nicht unter den Begriff des „Schatzes“ zu subsumieren sind; z. B. ein kleines eisernes Beil, eine Kerze aus braunem Wachs, einen Bohrer u. dgl. m.

Neben der sicheren Datierbarkeit aller Gegenstände und der unbedingten Gewähr der Echtheit, die sie an sich tragen, verleiht auch die tadellose Erhaltung den meisten Bestandstücken des Fundes ein erhöhtes Interesse. Die Gegenstände aus Edelmetall kamen silberweiß glänzend in einem so blanken Zustand zum Vorschein, daß die Annahme nicht von der Hand zu weisen ist, daß das allermeiste davon gar nie in Gebrauch genommen wurde. Am auffälligsten und wunderbarsten war die vorzügliche Erhaltung der Wäsche, die nur dadurch zu erklären ist, daß sie in der vermauerten Kiste nicht bloß jahrhundertlang von Luft und Licht abgesperrt, sondern auch gegen die Einflüsse der Feuchtigkeit geschützt war; es stellte sich nämlich heraus, daß der Raum, worin die Kiste geborgen wurde, ursprünglich als Backofen gedient hatte, so daß sein Mauerwerk vollständig ausgetrocknet worden war. Einen idealeren Aufbewahrungsort hätte man für die Fundkiste mit dem größten Raffinement nicht ersinnen können.

## II.

Wenn wir nun die einzelnen Bestandstücke des Fundes Revue passieren lassen, so drängt sich in erster Linie der auffallende Reichtum des kleinen Haushaltes an silbernen und silbermontierten Gegenständen auf. Wo diese eine Marke zeigen, ist es das Augsburger Beschauzeichen und ein Augsburger Meisterzeichen; wir sehen, daß der Augsburger Markt den Bedarf der kleinen oberösterreichischen Stadt — anscheinend ausschließlich — deckt. Der äußere Anlaß, der die schönen Dinge ins Haus brachte, ist zum Teil noch zu erkennen; so ist z. B. der silbervergoldete Brautbecher in Gestalt einer Reifrockdame (Tafel XIX, Fig. 1), die in der Linken ein Paar Handschuhe hält (während die bunt emaillierten Blumen, die sie nach Analogie verwandter Exemplare in der Rechten gehalten haben dürfte, verloren gegangen sind), sicherlich als ein Geschenk an die Neuvermählten aufzufassen. Das Stück ist reizend behandelt, tief einschneidende Gravierung gibt das Brokatmuster des Rockes, während der Spitzenbesatz der Schürze durch zarteste Ziselierung angedeutet ist. Die Glockenform des Bechers zwang bekanntlich den Bescheid gebenden Trinker, ihn vollständig zu leeren. Noch viel mehr als heute waren silberne Pokale damals als Geschenke beliebt; zwei schön getriebene Stücke weist auch der Schwanenstädter Fund auf. Bei dem einen (Tafel XX, Fig. 6) ist der Fuß durchbrochen, an Stelle des Nodus tritt ein Arrangement aus Voluten-Attachen und drachenförmigen Henkeln, während die Cupa gebuckelt und in den oberen Feldern schön graviert ist (Fruchtweig mit naschenden Vögeln). Das Stück zeigt die Hausmarke M. M. und am Boden die Widmermarke (oder ältere Besitzermarke M. P.). Die Cupa des anderen Bechers (Tafel XX, Fig. 5) zeigt in 6 Feldern getriebene Volutenbandornamente, die sich glatt vom gerauhten Grunde abheben (kein Beschauzeichen, Meistermarke A. H., vermutlich der Augsburger Goldschmied Andreas Hamburger, gest. 1657, Rosenberg<sup>2</sup> Nr. 333). Als Konfekt-schale diente wohl die silbervergoldete getriebene doppelhenkelige vierpaßförmige Schale (Tafel XX, Fig. 3), die das Augsburger Beschauzeichen und als Meistermarke einen nach links schreitenden Vogel aufweist (Goldschmied aus der Familie Grill, der um die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts tätig war. Rosenberg<sup>2</sup> Nr. 276). Von besonders schöner Arbeit ist der kreisrunde silbervergoldete Setzbecher (Tafel XX, Fig. 4), der auf drei Cherubim aufruht und an der Leibung mit reich verschlungenen Bandornamenten graviert ist, in welche drei runde Medaillons mit antikisierenden Männer- und Frauenköpfen eingefügt sind (am Boden 2 Hausmarken: J. F. und P. P.). Hieher gehört auch das aufspringende, bunt emaillierte Einhorn (Bronze, feuervergoldet), zu dessen Füßen sich eine grüne Eidechse schlängelt und das zwischen den Vorderfüßen den eichel-förmigen Schraubenkörper hält, von dem die drei zur Umklammerung des Stieles eines gläsernen Bechers (der verloren gegangen ist) bestimmten Greifenköpfe ausgehen (Tafel XIX, Fig. 3). Auch die Silberlöffel, durchwegs mit ovaler Laffe, sonst aber verschiedenartig gestaltet (z. B. mit schuhförmigen Ansätzen des Stieles, mit mannigfach profilierten Knäufen, Gravierungen auf der unteren Fläche der Laffe usw.), haben das Augsburger Beschauzeichen und einmal auch eine Meistermarke (Daniel Zech, Augsburger Goldschmied nach 1650, Rosenberg<sup>2</sup> Nr. 331). Jedes dieser Stücke hat so viel markigen, individuellen Charakter, daß

einem bei ihrer Betrachtung und bei der Vergleichung mit der elenden Massenware unserer Zeit ganz wehmütig zu Mute wird. Wie schon erwähnt, haben wir es jedenfalls auch hier mit Geschenken (von Taufpaten) zu tun; die Hausmarke P. P. kommt zweimal vor.

Während die bisher besprochenen Goldschmiedearbeiten sämtlich aus der zweiten Hälfte des 16. und der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts stammen, gehen die fünf silbermontierten Hornlöffel, die der Fund enthielt, bis in die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts zurück. Auch hier ist die Laffe oval, der gotisch profilierte silberne Stiel, der in eine vergoldete Eichelfrucht ausläuft, ist mit schrägen Schraffen ziseliert und ergreift mit zwei ausgeschnittenen Blättern den Fortsatz der Hornlaffe (Hausmarke P. P.). Aus Silber sind endlich noch die kapselförmige Montierung für den verloren gegangenen gläsernen Behälter eines ewigen Lichtes mit einer dünnen, silbernen Kette zum Aufhängen vor dem Hausaltärchen (mit eingravierter Hausmarke P. P.); dann ein zierliches Mädchenpetschaft mit den Initialen S. L. (der Stiel aus Stahl) und endlich 14 Knöpfe (Durchmesser 1 cm) mit abwechselnd senkrechten und wagrechten Schraffenfeldern graviert.

Die Tatsache, daß ein kleinbürgerlicher Haushalt unmittelbar nach dem Dreißigjährigen Kriege noch so viel an Goldschmiedearbeiten enthielt, zeigt uns wieder — im Verhältnis zu der relativ geringen Anzahl der auf uns überkommenen Objekte — wie unendlich viel davon in der Zwischenzeit den Weg in die Schmelze gewandert sein muß. Noch viel schlimmer steht es in dieser Beziehung mit dem Zinn, da ja bekanntlich von jeher dem Zinngießer altes Zinn an Zahlungsstatt übergeben worden ist.

Das Zinn des Schwanenstädter Fundes ist fast durchwegs 98% Feinzinn, das beim Biegen wie Silber knistert. Starke Gebrauchsspuren zeigen eigentlich fast nur die 12 sehr seichten, flachrandigen Fleischteller auf, deren 11 aus der Salzburger Zinngießerwerkstätte des Christoph Lehr (Meister seit 1598) stammen (eingravierte Hausmarke). Um so blanker erhalten sind die wohl nie gebrauchten Suppenteller mit tiefem Napf und breitem, flachem Rande, sämtlich aus der Linzer Zinngießerwerkstätte des Meisters H. L. Aus derselben Werkstätte rühren 5 Deckelkrüge von der üblichen Form des 17. Jahrhunderts in unseren Gegenden (also leicht konisch, mit flach gewölbtem Deckel, dreiteiligem Henkelfortsatz und einer als Maskaron gestalteten Henkelattache, am Grunde innen die Rose), während ein sechster Deckelkrug von ähnlicher Form und ein mächtiger Humpen mit der eingravierten Hausmarke P. P. (Höhe 225 mm) anderer Provenienz sind (Stadtmarken undeutlich, Meistermarke D. H. und B. H.). Aus jener Linzer Zinngießerwerkstätte H. L. stammen aber auch noch (außer einem handlaternenförmigen, zierlich ausgestatteten Schraubenfläschchen) die beiden Prachtstücke des Zinninventars, beides wieder ganz augenscheinlich Brautgeschenke: ein Brautkrug und eine Brautflasche (Tafel XXI, Fig. 1—2 und 3—4). Schon durch die reichere Profilierung, vor allem aber durch die wahrhaft künstlerische Gravierung, welche den Deckel, die Ränder, vor allem aber die ganze Wandung überzieht, hebt sich der Krug prunkvoll von seinen schlichteren Gesellen ab. Die sehr fein und reich durchgeführte figurale Darstellung zeigt ein vornehmes, sich küssendes Liebespaar an einer reich besetzten Tafel

sitzend; im Kühleimer zu ihren Füßen steht eine sechskantige zinnerne Schraubflasche von der Art der gleich zu besprechenden Brautflasche. Reiche Volutenbandornamentik umgibt das figurale Medaillon und in der Art der technischen Behandlung der Oberfläche wetteifert hier der Zinngraveur geradezu mit dem Goldschmied, indem er die spiegelglatt polierten Ornamente vom aufgerauhten Grunde sich wirkungsvoll abheben läßt. Am inneren Boden ist das sogenannte „Kopfl“ angebracht, das ist der abschraubbare, durchlöchernde, von einem Cherub gekrönte Behälter für die Muskatnuß (die weniger zur Würze, als vielmehr dem Aberglauben diente, daß das Getränk dem Magen des Trinkenden nicht schädlich werden könne, wenn nur die „Nuß“ drin sei). Die sechsseitige zinnerne Brautflasche mit Schraubendeckel und rundem Traghenkel zeigt gleichfalls in ganz ungewöhnlich feiner, goldschmiedemäßiger tremblender Gravierung in sechs ovalen Medaillons die Darstellung von drei Brautpaaren in vornehmer Tracht. Leider ist es nicht geglückt, den vollen Namen des Linzer Zinngießers H. L., aus dessen Werkstatt diese beiden Prachtstücke der Zinndekoration der Spätrenaissance hervorgingen, zu eruieren, da die Durchforschung der Archive bezüglich dieses Meisters zu keinem Resultate führte.

Von sonstigen Metallgegenständen, die dem Funde beilagen, sind ein bronzenener Glockenleuchter, ein dreiteiliger bronzenener Armleuchter und ein kleiner Weihbrunnkessel aus demselben Material zu erwähnen. Nur spärlich war die Keramik vertreten, begreiflich bei dem Vorherrschen des Zinnes. Das Hauptstück war hier ein hoher zylindrischer Steinzeughumpen (Tafel XIX, Fig. 3), blaugraue Nassauer Ware mit aufgelegten und eingepreßten Verzierungen; oben umläuft ihn ein figuraler Relieffries mit der Darstellung einer Bauernhochzeit und der Aufschrift: „WER SEINE KOP WILLT HALDEN REIN DER LAS DIE BAUREN IRE HOCHZEIT ALLEIN.“ (Hafnermarke J. F.) Ein kleinerer Nassauer Steinzeugkrug zeigt den Schuppendekor, ein dritter den Warzendekor. Den Erstling der Gmundener Bauernmajolika, eine grünegeflamnte Wöchnerinnenschale mit Knopfdeckel und zwei Cherubim als seitlichen Handhaben, haben wir bereits erwähnt; ihm gesellt sich ein Spätling der norditalienischen Majolika, ein weißglasiertes Schälchen mit palmettenförmiger seitlicher Handhabe, das im Fonds eine in Gelb, Rotbraun, Gelbgrün und Manganviolett flüchtig gemalte figurale Darstellung aufweist.

Noch spärlicher als die Keramik ist das Glas vertreten und man hat den Eindruck, daß die drei wohl erhaltenen venezianischen Zierstücke juwelenhaften Kostbarkeiten gleich erachtet wurden. Da ist ein flaches, am Rande schwarzes Glasschälchen von der Farbe eines roten Achaten; daneben ein geripptes napfförmiges Schälchen (Tafel XX, Fig. 2) mit zwei gebrechlichen seitlichen Henkeln, das in der Masse schön dunkelblau gefärbt ist; endlich ein leicht geripptes, dünnwandiges, gleichfalls doppelt gehenkeltes Schälchen von der Form eines Kugelsegmentes aus Milchglas, an der Außenfläche rot, blau und gold gesprenkelt (Tafel XX, Fig. 1). Dieser venezianische Import dürfte wohl den Weg über Steyr genommen haben. Einer Gruppe kleinerer Gegenstände kommt ein mehr kulturgeschichtliches und volkskundliches als kunstgewerbliches Interesse zu. Da ist z. B. das überzierliche Brautkrönchen, das aus Golddraht, Perlen und aus Blumen, die aus farbiger Seide gestickt sind, zu-

sammengesetzt ist. Da ist ferner in einem leichten holzgedrechselten Futteral mit abschraubbarem Deckel das Reiseschreibzeug des Wein- und Leinwandhändlers, bestehend aus drei zugeschnittenen Gänsekielen und einem feinen Stahlmesserchen mit flachem, vielkantig zugeschnittenem Beingriff. Dann das schon erwähnte pergamentene Lagerbüchlein des P. Prandtner mit den Aufzeichnungen über seine Handlungsreisen und endlich die Gegenstände religiöser Bestimmung, eine Sterbekerze aus braunem Wachs, ein Rosenkranz aus kleinen gedrechselten Buchskügelchen mit goldenen Zwischengliedern und zwei Amulette. Das originellste Stück ist ein Ablaßzettel in der Form des wahren Schuhmaßes der heiligen Maria; von Graphik war nur ein kleiner, auf einem dünnen Holzbrettchen aufgezogener Augsburger Kupferstich da (heiliger Antonius von Padua) und ein Kupferstich von J. J. Kusel nach Rubens Auferstehung Christi). Es deckte also unser P. P. seinen Bedarf an Goldschmiedearbeiten und Graphik aus Augsburg, an Zinnwaren aus Linz und Salzburg, an Steinzeug aus dem Nassauischen („Krugbackerländchen“ Grenzhausen), an Majoliken aus Gmunden und Oberitalien, an Gläsern aus Venedig. Neben einer polierten Kugel aus geflecktem Rosamarmor, einer Kokosnußschale und einer gelochten Korallenkugel war auch noch eine Reihe von Handwerkszeug und gewöhnlichen Gebrauchsgegenständen da, zum Teil neben der Kiste liegend aufgefunden: eine Bratpfanne aus Messing mit eisernem Stiel, ein braungestreifter, gedrechselter Weinheber, eine große Messingpipe, ein Bohrer aus Stahl mit gedrechseltem Holzstiel, ein eisernes Handbeil mit gedrechseltem Holzgriff und 6 geschmiedete eiserne Reifen von der Form unserer Herdeisen.

Der Zahl und Masse nach den größten Bestandteil des Fundes machte aber die jedenfalls vor der Bergung frisch gewaschene, wohlverpackte Wäsche aus. Ein über 24 m langes, fast 1 m breites Stück Hausleinwand mit dem Monogramm P. P. dürfte wohl eher zum Vorrat der Hausfrau als zum Lager des Leinwandhändlers gehört haben. Die Wäsche selbst macht heute noch in ihrer Qualität den Eindruck der Feinheit zugleich und Solidität, und der wunderbare Schmuck an geklöppelten Spitzen und roten Hohlbeinstickereien hat seit der Ausstellung des Fundes im Museum schon mancher Brautausstattung zum Vorbild gedient. Wir stehen vor dem Schatz einer fleißigen deutschen Hausfrau des 17. Jahrhunderts, ihrer Liebe und ihrem Stolz, wir sehen sie den Mägden gebieten, die an der schnurrenden Spindel sitzen und die Hausleinwand spinnen, und fühlen uns an die schönen Verse in Schillers „Glocke“ erinnert, die diese Tätigkeit verherrlichen.

Hier kann nur eine knappe Übersicht über den Reichtum der Schwanenstädter Wäschetruhe gegeben werden. Da sind die fast vier Meter langen, an den beiden Schmalseiten mit reichen Klöppelspitzen besetzten Rollhandtücher, Bestandteil der Brautausstattung, wie das rotgestickte Monogramm S. L. verrät ( $\frac{1}{2}$  Dutzend). Da sind ferner 1 Dutzend Leinendamast-Servietten mit Durchbruch und Fransen und rot gesticktem Besitzerzeichen (60:46 cm) und 1 Dutzend für den gewöhnlichen Gebrauch bestimmter größerer Leinen-Servietten mit roter Kreuzstichstickerei in den Ecken und an den Rändern (74:51 cm). Dann die interessante Leibwäsche: Männer- und Frauen-Leinenhemden, am Hals und

an den Handknöcheln verengt und faltenreich, über der Brust offen, zum Teil mit feinem Klöppelspitzenbesatz an Hals, Brust und Ärmeln, ein Frauenhemd auch mit Klöppeleinsätzen die Ärmel entlang und um die Achseln, und mit einem Spitzenbesatz am unteren Hemdsaum. Dazu gehören die 2 Paar Leinenstrümpfe mit genähtem Zwickel; Leibwäsche aus der Zeit des Dreißigjährigen Krieges, die sich wohl kaum anderswo in solcher Vollständigkeit und in solcher Schönheit erhalten hat. Besonders reich ist die Bettwäsche vertreten mit Leinendecken, Leintüchern und Bettlaken für Doppelbetten, im ganzen 10 Stück. Hier ist die Verzierung besonders reich, neben rot eingewebten Bordüren finden wir Klöppelspitzenbesätze, geklöppelte Einsätze, reiche Reticella-Spitzenbesätze, Quasten an den Ecken und Holbeinstickerei an den Seiten. Von den zwei Tischtüchern aus Leinendamast weist das eine eine gehäkelte Spitzenbordüre, das andere eine Klöppelspitzenbordüre mit Fransen, rote Holbeinstickerei und eine rot gewebte Bordüre als Mittelteilung auf. Auch hier fällt, wenn wir die Solidität der Arbeit und den erlesenen Geschmack der Verzierung betrachten, eine Vergleichung durchaus nicht zu Gunsten unserer Zeit aus.

Dies ist der Fund von Schwanenstadt, einer der merkwürdigsten Zufälle in der jüngsten Geschichte der Entdeckungen und Ausgrabungen, ein Depotfund, der sein besonderes Interesse dadurch erhält, daß er einer kulturgeschichtlichen Epoche zu gute kommt, aus welcher (aus naheliegenden Gründen) Depotfunde in verschwindend geringer Anzahl auf uns gekommen sind. Wer den Fund aufmerksam Stück für Stück betrachtet, hat das Gefühl, als ob er ein paar farbige und interessante Seiten aus Gustav Freytag „Bildern aus deutscher Vergangenheit“ läse.

## Der Alpacher Möbelstil.

Von Dr. KARL VON RADINGER, Innsbruck.

(Mit Tafel XXII—XXVII und 4 Textabbildungen.)

Von dem beliebten Sommerfrischorte Brixlegg gelangt man auf steilem, bei schlechter Witterung fast ungangbarem Wege in das Alpachtal, das der gleichnamige tief eingeschnittene Wildbach durchbraust. Mit seinem Kranz von Bergen und den waldreichen Hängen zeigt es ausgesprochenen Hochtalcharakter. Die Gemeinde umfaßt 182 Häuser mit rund 1000 Einwohnern, dazu kommen noch die zu den vorgelagerten Dörfern Mehren und Reith gehörigen Siedlungen des Außentales. Viehzucht und Holzarbeit bilden die Haupteinnahmequelle der Bewohner, die als wohlhabend gelten. Der Bergbau am Schatz- und Tierberg wird schon seit Jahrhunderten nicht mehr betrieben<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Die Literatur über Alpach ist nicht bedeutend. Gute Schilderungen bei L. Steub: Drei Sommer in Tirol, 2. Aufl. 1873 und H. Greinz: Von Innsbruck nach Kufstein 1902. Handschriftliche kirchenstatistische Notizen von Lettenbichler Ferd. Bibl. cod. 2085. Tracht Fr. Lentner, Z. f. ö. V. K. XI, Hochzeitsgebräuche A. Renk Innsbr. Nachrichten 1895 Nr. 73 Beilage. Der reiche Sagenschatz (wilde Fahrt, Perchtl, Riesen, Zwerge, Schatzsagen) bei J. v. Alpenburg: Mythen und Sagen Tirols 1857 und Zingerle: Sagen aus Tirol, 2. Aufl. Vieles über Sagen, Sitten und Gebräuche hat ein geborner Alpacher Peter Moser gesammelt und in weit zerstreuten Aufsätzen veröffentlicht. Hausbau: J. Deininger, Das Tiroler und Vorarlberger Bauernhaus, Bd. I.

Die Höfe sind in der Sohle und über die steilen Lehnen verstreut, nur dort, wo die schon 1369 erwähnte Kirche steht, hat sich vor alters eine kleine geschlossene Siedlung von 18 Häusern gebildet, die bei den Einheimischen Mayrhof heißt. Alpach ist wie die meisten Hochtäler geschichtslos. In Seoner Aufzeichnungen des 11. Jahrhunderts zuerst genannt, war es bis 1505 bayrisch und gelangte in diesem Jahre mit dem Bezirke Rattenberg an Österreich. Kein Herrensitz, keine Burg schaut, wie sonst überall in Tirol, von der Höhe nieder, auch der Gerichtssitz lag außerhalb des Tales in dem Städtchen Rattenberg und die Seelsorge wurde lange von Reith aus besorgt.

Aus dieser Abgeschlossenheit erklärt sich der streng konservative Sinn der Alpäcker. Noch heute schließen sie Ehen fast nur unter sich und keiner der



Fig. 32. Alpacher Bauernhaus.

182 Höfe gehört einem auswärtigen Besitzer. Von blondem, fast zartem Typus, an der Mundart leicht kenntlich, verschlossen, dabei schlau, gelten sie bei den Nachbarn als wunderlich (eigentümlich). Manches Eigentümliche ist freilich in den letzten Jahrzehnten fast ganz verschwunden, so die Tracht, deren charakteristische Stücke, der schwarze Filzhut mit kegelstutzförmigem Gupf und breiter hängender Krempe und die lange hellgraue Lodenjoppe (Hemd) beiden Geschlechtern gemeinsam waren, während die unförmlichen weißwollenen Ringelstrümpfe (Boanhösln) nur von den Weibern getragen wurden.

Dagegen werden die Häuser noch heute in der althergebrachten Weise aufgeführt. Es sind fast durchwegs reine Blockbauten; nur am Bache, wo reichlich Steinmaterial vorhanden ist, und im Kirchdorf findet man Höfe mit gemauertem Erdgeschoß. Der Typus ist in Grundriß und Dekoration dem des unteren Inntales und Zillertales nahe verwandt. (Abbildung 32.) Der Giebelseite ist zur Ausgleichung des Terrains eine Art Estrade vorgelegt, welche auf einer Seite von einer Brüstung eingefast wird; unter dieser liegt der Schweinstall. Rechts und links von der in der Mitte liegenden Türe, der noch ein Vorgatter

vorgesetzt ist, sind die Hausbänke angebracht. Die Türe führt in den Hausgang, welcher die Stockwerke in zwei Hälften teilt. Im Erdgeschoße liegen zu beiden Seiten Stube und Kammer, Küche und Speis, an der Rückseite der Stall. Das Obergeschoß, zu welchem man über eine steile Stiege gelangt, enthält die Schlafräume (Kammern) des Bauern und der Dienstboten. Nach rückwärts führt der obere Gang in den Heuboden, nach vorn mündet er in die das Haus auf drei Seiten umziehende, reich mit Blumen geschmückte Laube. Eine zweite kleinere Laube ist im Giebelgeschoß angebracht. Das Dach, mit niedergeschwerten Legschindeln aus Lerchenholz bedeckt, ladet weit aus und bietet so den darunter befindlichen Teilen Schutz vor Unwetter, den First krönt ein Türmchen mit der Eßglocke, welche die Ehehalten vom Felde heimruft.

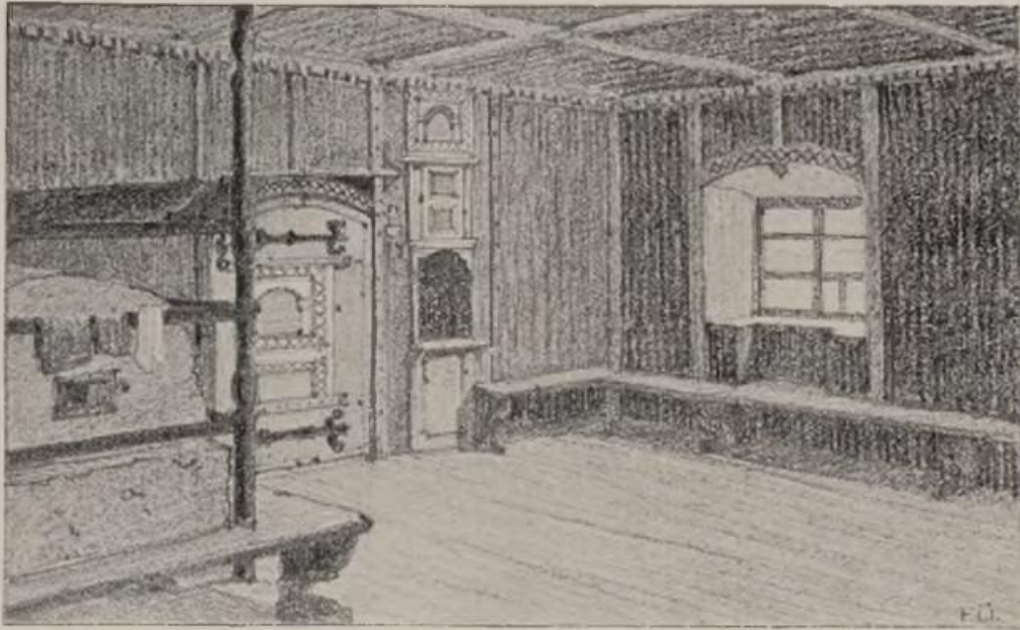


Fig. 33. Getäfelte Alpacher Stube.

Die Außendekoration ist verhältnismäßig sparsam. Die sehr kleinen Butzenscheibenfenster werden von ausgeschnittenen Aufsatzbrettchen bekrönt, die Türen sind meist im Eselrücken abgeschlossen, die Brüstungen der Laubengänge in der Mitte mannigfach durchbrochen oder als Balustergalerie gebildet. Besonders charakteristisch sind die in den verschiedensten Formen abgekanteten Balkenköpfe der Teilungswände und der Fassenbaum, der, mit rot-grünen Band- oder Rautenmustern bemalt, sich oberhalb der Türe des ersten Stockes um das Haus herumzieht. Wie im Unterinntal schmücken ausgeschnittene Tierköpfe oder ein Kreuz den First, auch die Verzierung des Windladens mit Gehängen ist dieselbe.

Ältere Häuser besonders aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts zeigen an den Pfetten bunte Bemalung mit zierlichen Blumengirlanden, Vasen, Sprüchen usw. auf blaugrauem Grunde.

Die Stuben und Kammern sind wie in allen Hochtälern getäfelt, meist sind Decke und Wände nur durch Leisten in Felder geteilt; reicher verzierte, sogenannte ausgestochene Stuben fand ich nur in zwei alten Gasthäusern des

Kirchdorfes und in abgelegenen Höfen des Außentales. Auch hier sind Wände und Decke ganz schlicht durch ein Zahnschnittgesimse verbunden. Um so reizvoller sind Türen, Fenster und die eingebauten Wandkästchen mit dem für Alpbach so charakteristischen Gitterwerk verziert. (Abbildung 33.)

Bald ausgestochen, bald aufgelegt, füllen diese gekreuzten oder bandartig verflochtenen Gitterstäbchen die Bogenabschlüsse der Fenster und Türen oder umrahmen die Bogennischen der Füllungen.

Das Mobiliar der Stuben ist mit dem Tische im Herrgottswinkel und ein paar Stühlen erschöpft. Alle anderen Möbel, Betten, Truhen und Kästen finden in den Kammern, welche hauptsächlich als Schlafräume dienen, und in dem Hausgange ihren Platz<sup>1</sup>. Konstruktiv bieten die Alpbachermöbel wenig Eigenartiges. Das Material ist Fichtenholz, seltener Zirbelholz. Die Maße sind der Niedrigkeit der Räume entsprechend bescheiden. Schnitzerei fehlt ganz; an ihre Stelle tritt als Umrahmung und Füllung das Gitterwerk, dessen schon bei den Stuben Erwähnung geschah. Im einzelnen ist folgendes zu bemerken:

Das verbreitetste Kastenmöbel ist die Truhe. Die Maße schwanken in der Höhe zwischen 0,90 und 0,97 m, in der Länge zwischen 1,32 und 1,54 m, in der Tiefe zwischen 0,65 und 0,69 m; das Format ist also breiter und niedriger als das der Inntaler und Zillertaler Truhen. Die Stirnseite ist dreiteilig gegliedert: In der Mitte eine Bogennische mit meist plastischen Zwickelrosetten und Gitterpilastern, die Bogenöffnung mit kleinen Konsolen belegt; die zwei Seitenfelder rechteckig mit Gitterumrahmung. Dreiteilig ist auch der abhebbare, in der Mitte ausgeschnittene Fuß. In beiden Stücken unterscheidet sich die Alpbachertruhe wesentlich von der des benachbarten Zillertales, welche an der Schauseite zwei meist geschuppte Bogennischen und drei schmale vertiefte Felder zeigt und auf den ausgeschnittenen Seitenbrettern aufruht. Die Inneneinteilung ist die hergebrachte mit Beikasten und Rinne. Die Trüherln schließen sich im ganzen Aufbau den Truhen an, doch ist die Vorderseite nicht selten einfeldrig und der Sockel meist fix. Daneben kommen auch einfache rechteckige Blockkästchen mit Schubdeckel vor. (Abbildung auf Tafel XXII.)

Die Schränke sind fast immer zweitürig; die angeblich für die Haustöchter und Ehehalten bestimmten einflügeligen sind sehr selten. Die Inneneinteilung ist die gewöhnliche: in der rechten Hälfte zwei Stellbretter, links durch eine Zwischenwand getrennt der Raum zum Hängen der Kleider.

Die Maße sind auch hier bescheiden, 1,24—1,48 m hoch, 1,48—1,85 m breit, 0,50—0,60 m tief; dabei ist das Streben nach Raumerweiterung gegen Ende des 18. Jahrhunderts nicht zu verkennen. Die Gliederung ist immer dieselbe: niederer Kranzaufsatz, Fries, vier oft von Gitterwerk oder Leisten umrahmte Türfelder, dreiteiliger Truhenuntersatz oder profilierter Leistensockel auf Kugelfüßen. Die letztere Art und die Abschrägung der Ecken ist um 1770 angekommen.

<sup>1</sup> Als Material konnte ich die reichen Möbelbestände des Museums für tirolische Volkskunst und der Sammlung Colli in Innsbruck (ca. 125 Stück) und Einzelstücke im Antiquitätenhandel und Privatbesitz benützen. Die durch Lehrer M. Lambürger in Radfeld überarbeiteten Möbel wurden als wissenschaftlich unverwertbar beiseite gelassen.

Die nicht häufigen Hängekästchen — meist waren eingebaute Wandschränke in Gebrauch — sind von kleinen Dimensionen ca. 0,50:0,57 m, eintürig, zweifeldrig; die Ecken weisen nicht selten schmale Gitterstabfüllungen auf.

Bei den Betten ist ein älterer und jüngerer Typus zu unterscheiden. Die ältere Form ist das Himmelbett; der vierfeldrige, von einer ausgeschnittenen Kranzleiste eingefasste Himmel ruht oben direkt auf dem geradlinig abgeschlossenen hohen Kopfbrett, unten mittels gefaster Stützen auf dem Fußbrett auf. Die Gliederung des Kopfbrettes ist wie bei den Truhen dreiteilig, das Fußbrett folgt im Dekor bald dem Himmel, bald dem Kopfbrette. Vollständige Exemplare sind äußerst selten, da man, wie mir in Alpbach erzählt wurde, diese unbequemen Möbel schon vorzeiten zusammenhackte oder in Aufsatz-



Fig. 34. Alpbacher Stühle.

betten verwandelte<sup>1</sup>. Für den jüngeren Typus — er gehört der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts an — ist der bis 80 cm hohe, an den Konturen ausgeschnittene und meist durch einen Zahnschnittbogen abge-

schlossene Kopfbrettaufsatz charakteristisch. Beide Arten sind zweischläfrig (doppelspannig), ca. 1,80 m lang und 1,24—1,36 m breit. Die Höhe schwankt zwischen 1,72 und 1,90 m.

Die Tische unterscheiden sich in nichts von dem in Deutschtirol allgemeinen Typus, dessen schräg gestellte und durch Leisten verbundene Füße hufähnlich auslaufen. Daneben finden sich solche mit geraden oder Baluster-Füßen und besonders in Wirtshäusern große Wandklapptische.

Auch von einem Alpbacherstuhltypus kann, obwohl das häufig geschieht, nicht gesprochen werden. Wie überall in Tirol findet sich die ältere niedrige Art mit halbrunder, in Voluten endender Rücklehne und geschnitzten Sprossen und die jüngere mit konturierter Brettlehne nebeneinander. (Abbildung 34.)

Im übrigen ist nach mittelalterlicher Sitte die feste Bank noch immer das Hauptsitzmöbel.

Was den Alpbachermöbeln ihre Eigenart verleiht, ist aber nicht die Form, sondern die Bemalung und zwar die Bemalung mit Leimfarben auf den Holzgrund ohne Grundierung. Zell hat für das bayrische Hochland die richtige Beobachtung gemacht, „daß in älterer Zeit vor dem Rokoko die Möbel, auch Türen und Tafelungen natura gelassen und mit schwarzem Linienornament

<sup>1</sup> Ein stark ergänztes und neu bemaltes Exemplar von 1734 im Museum; zwei zusammengeschnittene von 1722 und 1724 beim Antiquitätenhändler Rainer.

bemalt wurden". Dies gilt nicht bloß für Bayern, sondern auch für große Teile von Tirol. So zeigt ein Himmelbett unserer Sammlung aus Pustertal (1742) schwarzes Rankenwerk, der Plafond einer Stube in Kasern vom Jahre 1612 rote Spirallinien und auf Oberinntaler und Zillertaler Truhen des 17. Jahrhunderts sind schwarz gemalte Architekturen und Renaissanceornamente in Nachahmung von Einlegearbeit nicht selten.

Neben dieser einfarbigen Bemalung findet sich aber gleichzeitig auch bunte Bemalung auf Holzgrund. Meist sind die zwei Farbenkontraste Weiß-Schwarz und Rot-Grün in Verwendung gekommen, wobei das Grün oft kaum mehr erkennbar ist. So waren die bis ins 16. Jahrhundert zurückreichenden Kasten-

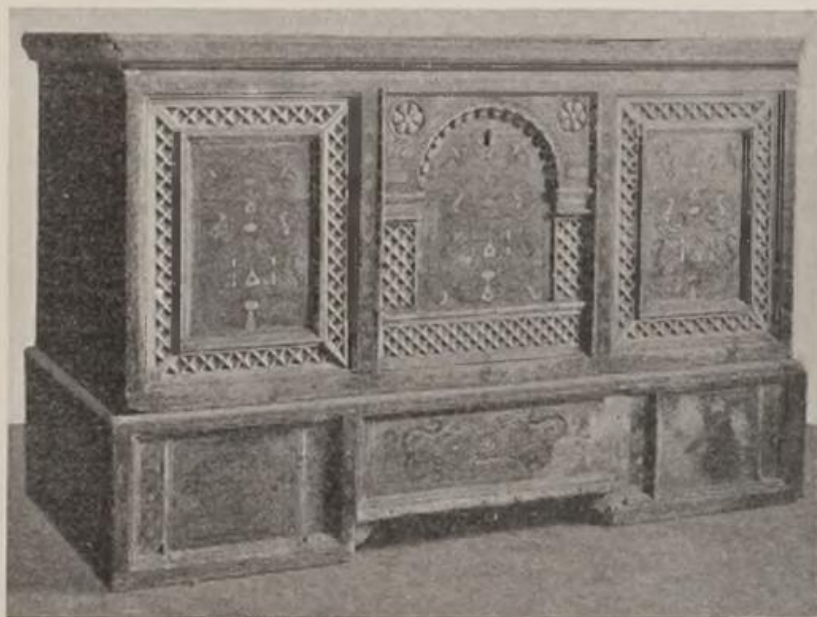


Fig. 35. Alpacher Truhe, bez. 1688.

möbel des Ötztales bemalt, so auch Truhen aus Unterinntal und Zillertal mit den Jahreszahlen 1643, 1648, 1657. Dieselben Farben zeigt ein Himmelbett der Sammlung Colli aus der Kufsteinergegend, datiert 1634, dessen Himmel und Fußbrettfelder mit Rankenmotiven, dessen Kopfaufsatz mit Blumenvasen verziert sind. Auch die ältesten Alpachermöbel aus der Zeit vor 1700 gehören dieser Richtung an. Während

aber andere Gegenden, wie das Zillertal<sup>1</sup>, schon vor dem Rokoko zur Grundierung übergegangen sind, blieb das abgeschlossene Alpach der althergebrachten Weise, auf den Holzgrund zu malen, treu.

Damit ist aber durchaus kein Entwicklungstillstand verbunden, vielmehr haben wir nach den zahlreichen datierten Stücken folgende drei Stilperioden zu unterscheiden:

I. Erhalten nur einige Truhen, eine datiert 1688 in der Sammlung Colli (Abbildung 35), eine undatierte in unserem Museum und im Schloß Anger bei Klausen. Derbes Gitterwerk; Farben Schwarz-Weiß und Rot-Grün. In den Füllungen wiederholtes Herzmotiv, in den Sockelecken Sternrosetten. Eine vierte von 1700 zeigt abweichenden Typus: drei Bogennischen mit Blumenvasen und Zopfbandgitterwerk<sup>2</sup>.

II. Datierte Stücke von 1720 bis 1750. Zartes Gitterwerk auch in Flechtbandform als Felderumrahmung und Eckfüllung außerordentlich beliebt. Farben wie

<sup>1</sup> Unser Museum besitzt eine Zillertalertruhe von 1666 mit Vasen und Rankenfüllungen in den Farben: Schwarz, Rot, Grün, Blau auf Weiß.

<sup>2</sup> Jüngst kam mir im Kunsthandel auch ein Himmelbett vom Jahre 1621 zu Gesicht. Form mit gotischen Nachklängen, Fuß und Kopfbrett zeigen zwei Bogennischen und in der Mitte ein Schmalfeld mit roh gemalten Blumenvasen gefüllt; der leider unvollständige Himmel vierfeldrig mit Rankenmotiven.

bei I. Charakteristisch die weißen Tupfen, die teils in Form von Rosettchen auf die umrahmenden Rautenstreifen und Leisten aufgesetzt werden, teils zur Detailierung der Füllungsmotive, besonders der Blumen dienen. Der Stil erhält durch sie etwas Überzierliches<sup>1</sup>.

Im einzelnen sei folgendes bemerkt:

Truhen, entweder alle drei Füllungen mit Blumenvasen oder die Mittelnische mit Doppeladler, dessen Schweiffedern in Ranken auslaufen. Die Sockelecken zeigen Sternrosetten oder Tiermedaillons, die Deckelleiste Band- oder Rautenmuster. Eine Truhe von 1744 weicht insofern ab, als die Nebenfelder die in der dritten Periode beliebte Rosettenkartusche enthalten, während in der Mittelnische ein merkwürdig stilisiertes Gewächs, von zwei Löwen flankiert, zu sehen ist. Ebenso vereinzelt ist die Dekoration einer 1742 datierten Truhe, deren Nebenfelder zwischen Rankenwerk Reiterfiguren in übereckgestellten Rautenumrahmungen aufweisen. (Abbildung Tafel XXII—XXIII.)

Kästen. In den vier Türfüllungen Blumenvasen, auch mit Doppeladlern wechselnd. Die Ecken entweder mit Blumenranken, die manchesmal aus Vasen hervorstechen, oder mit Gittereinsätzen. Friese nicht bloß auf den Brettern ober- und unterhalb der Türflügel, sondern vereinzelt auch auf dem mittleren Beschlägstreifen. Beliebt sind außer Blumenranken Tierdarstellungen: Gemsen, Steinböcke, Hirsche, Hasen, Wildsäue von einem Jäger gejagt; Vögel, besonders Eulen und Langschnäbler mit Schlangen auf Blumen sitzend. Auch fremdländische Tiere, wie Löwen, Elefanten und Antilopen sowie Fabeltiere: Greife, Einhörner, sind eingestreut. Zwei Kästen aus den Vierzigerjahren zeigen kostümlich interessante Wirtshaus-, Tanz- und Raufszenen. Für die Untersatzecken werden Herzmotive, Blumen oder Vögel verwendet. (Abbildung Tafel XXIV bis XXV.)

Himmelbetten s. o. Die Kopfbretter wie die Truhenvorderteile gegliedert, zeigen in der Mittelnische meist den Doppeladler, in den Nebefeldern Blumenvasen. Die Felder des Himmels und des Fußbrettes sind mit Rankenrosetten verziert.

III. Datierte Stücke von 1751 bis 1811, das Gitterwerk verschwindet, besonders bei Kästen und Betten fast ganz; an seine Stelle tritt einfache Leistenumrahmung oder Bemalung. Zu den vier hergebrachten Farben tritt ein stumpfes Blau. Rot und Grün werden heller. Die Farbenharmonie wird nicht selten durch einzelne schreiende Töne gestört. Die weißen Tupfen werden fast ganz aufgegeben. Die Malerei ist flächiger, die Motive werden derber und eintöniger.

Im einzelnen bemerke ich folgendes:

Truhen. Die Mittelnische mit Vase oder Doppeladler, die Nebenfelder mit Blumenvasen oder eigentümlichen vierteiligen Rosetten. Die Umrahmungs- und Deckelleisten entweder mit Rauten- und Bandmustern oder mit schwarzen und weißen Ranken bemalt; die Fußecken mit Rokaillemustern oder Tierdarstellungen.

Kästen. Die Füllungsmotive sind dieselben wie bei den Truhen. Die Freude an Tierfriesen hält an, doch tritt nicht selten an ihre Stelle in Weiß und Rot das auf Tafel XXVII, 6 abgebildete Ornament. Die Ecken werden mit aufsteigenden Blumenranken oder mit Reihen von vierpaßähnlichen Rosetten verziert, auch

<sup>1</sup> Die Zeichnung schwarz konturiert wird mit Farbe ausgefüllt und zuletzt das Weiß aufgesetzt.

wohl bloß gestreift. Der mittlere Beschlägteil erhält ähnlichen ornamentalen Dekor. Auf dem dreiseitigen Untersatz, der aber bald von dem Leistensockel verdrängt wird, finden sich alle Motive dem Format entsprechend umgestaltet wieder.

Aufsatzbetten s. o. Das konturierte Aufsatzbrett mit Zahnschnittbogen zeigt Vasen mit reich verzweigten Blumenranken. Seit 1770 tritt an Stelle der Vase eine weiße Kartusche mit dem Namenszug Jesu und Mariens oder Inri. Auf den zweifeldrigen Fußbrettern wiederholt sich immer wieder das in dieser Periode so beliebte Motiv der Kartuschenrosette in Schwarz-Weiß-Rot oder anderen Farbenzusammenstellungen. (Abbildung Tafel XXIV, 2.)

Die Seitenteile sind bei allen Möbeln entweder unverziert oder in Schwarz mit geometrischen Mustern (Rechteck, Vierpaß) und Ranken spärlich bemalt; nur bei den kleinen Trüherln finden sich auch einzelne Tiere und Vögel vor.

Den Möbeln entsprechend sind die Alpacherschaffln bemalt. Ein Exemplar von 1747 zeigt dieselben Genreszenen wie die Schrankfrieze der zweiten Periode. Auf späteren erscheinen Vögel und Tiere zwischen Blumen, Jagddarstellungen oder umlaufende Ranken. Die Reifen tragen die bekannten Rauten-, Band- und Rosettenmuster, auch der Rand ist ähnlich dekoriert. Die Grifflöcher sind gewöhnlich herzförmig umrahmt. (Abbildung Tafel XXIII.)

Es bleibt uns zum Schlusse noch übrig, die Frage nach den weiteren Schicksalen des Alpachermöbelstils seit 1811 und nach dem Verbreitungsgebiet desselben zu beantworten. Die beste Antwort gibt der abgebildete Schrank von 1821. (Abbildung Tafel XXIV.) Wohl sind die alten Motive: Gitterwerk, Bogenischen und Vasenfüllungen beibehalten, aber der Grund hat nicht mehr den schönen Holzton, sondern ist weiß gestrichen, die Umrahmung blaugrau marmoriert oder mit stumpfem Rot bemalt. Auch die Bauart ist durch Hinzufügung von Schublade eine andere geworden. Es ist also das Prinzip des Alpacherstiles, die Malerei auf Holzgrund, aufgegeben. Daß aber dieser Kasten nicht vereinzelt steht, beweisen einige Truhen, die ich in Alpacherhäusern gesehen habe und die wohl wegen ihrer Häßlichkeit von den Händlern zurückgelassen wurden. Sie zeigen alle Blumendekor auf hellfarbigem Grunde, durch den oft noch die alte Bemalung durchscheint. Aber diese nach den Datierungen in die Zwanziger- und Dreißigerjahre des 19. Jahrhunderts fallenden Möbel gehören nicht mehr in den Rahmen unserer Darstellung, der eigentliche Alpacherstil war tot. Die darauffolgenden Jahrzehnte stellen nur eine Periode der Zerstörung des Alten dar. Die als unpraktisch und unschön empfundenen Familienstücke wurden zerschlagen oder wanderten in die Dachböden, aus denen sie, nachdem der verstorbene um die Tiroler Volkskunde verdiente Professor Tapper vor etwa zwanzig Jahren den Alpacherstil entdeckt hatte, von den Händlern und Liebhabern hervorgezogen und in alle Weltgegenden verschleppt wurden. Heute ist das Tal so gut wie ausgeplündert. Die andere Frage nach dem Verbreitungsgebiete läßt sich nach meinen Erfahrungen dahin beantworten, daß außer dem eigentlichen Tale und den vorgelagerten Ortschaften nur die benachbarte obere Wildschönau den Alpacherstil angenommen hat; versprengte Stücke finden sich auch am linken Innufer in Kramsach und dessen Umgebung. Über die Verfertiger der Möbel konnte ich leider außer ganz haltlosen Traditionen nichts erfahren.

Fassen wir das Gesagte noch kurz zusammen. Der Alpachermöbelstil ist unter den zahlreichen tirolischen Talstilen einer der interessantesten, eigenartig durch die Verwendung von Gitterwerk als Umrahmung und Füllung und die Malerei auf Holzgrund. Der Motivenschatz ist verhältnismäßig reich, rein Ornamentales wechselt mit Blumen, Tierdarstellungen und Genreszenen ab. Die Entwicklung verläuft innerhalb von 125 Jahren von der ursprünglichen auch sonst im Unterinntal verbreiteten strengen Art mit Renaissancenachklängen zur Tüpfelmanier, um in der dritten Periode unter Einfluß des Rokoko zur flächigen, derben Behandlung der ausgebildeten Motive überzugehen. Mit dem Anfange des 19. Jahrhunderts stirbt der Stil ab, ohne von einem gleichwertigen verdrängt worden zu sein.

## Innungsgegenstände von Mödling.

Von ROBERT EDER, Mödling.

(Mit 4 Textabbildungen.)

Alte Innungsgegenstände sind zuweilen künstlerisch wertvoll, gewiß aber stets kulturell und geschichtlich bemerkenswert und sollten solche Gegenstände, die öffentlichen Besitz darstellen und sonst auch für die heutigen Handwerksge-



Fig. 36. Müllerzeichen in Mödling.

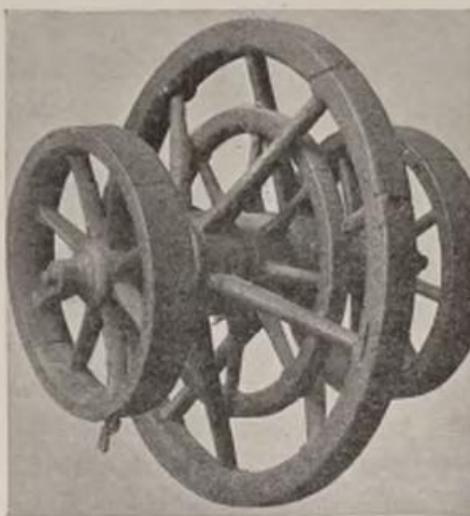


Fig. 37. Wagnerzeichen in Mödling.

nossenschaften keine direkte Bedeutung mehr haben, in gesicherten Unterkunftsräumlichkeiten bewahrt werden, wo sie vor Verlust und Schaden gesichert sind. So waren, um ein Beispiel anzuführen, Mödlinger Innungsgegenstände vom Feuer gefährdet, als im Juli 1911 der Dachbrand des Hauses, Mödling, Hauptstraße Nr. 58, die benachbarten alten Häuser, die zumeist Schindeldachung haben, bedrohte. In einem dieser Häuser ist die Zunftlade der Tischler aufbewahrt und gerade damals befand sich auch die prächtige Zunftlade der Fleischer Mödlings zur Reparatur in der Tischlerwerkstätte und nicht weitab, im Gasthause „zum goldenen Adler“, dessen eisernes Aushängeschild unter dem Adler die Jahreszahl 1689 trägt (das Gasthaus soll indes schon früher bestanden haben), hängen heute noch die Zunftabzeichen vom Plafond der Gaststube herab. Die Möglichkeit einer zukünftigen Gefährdung der Innungsgegenstände auf diese oder jene Weise bewog mich, dieselben photographieren zu lassen.

Über die Entwicklung der Innungen in Mödling gibt Dr. Karl Giannoni in seinem Werke „Die Geschichte der Stadt Mödling“ ausführlich Bescheid und sagt der Autor bei Besprechung des Zunftwesens S. 209, daß nach den erhaltenen Zunftordnungen und nach den Ratsprotokollen und Akten des 17. und 18. Jahrhunderts die Fleischhauer, Müller, Schuster, Schneider, Schmiede, Wagner, Schlosser, Tischler und Binder in Zunftverbänden standen, denen noch die Hauerzeche sowie die Halter- oder Hirtenzeche sich anreihet. Die Mödlinger Handwerke bildeten teils selbständige Zunftverbände, deren Vorort Mödling war, wo also der Sitz der Hauptlade sich befand, teils standen sie ursprünglich in einem gewissen Abhängigkeitsverhältnisse von der Hauptlade

zu Wien und gestaltete sich der Verband späterhin zur Viertellade aus. In beiden Fällen ist aber dem Mödlinger Zunftverbände eines Handwerkes ein großer Bezirk mit zahlreichen Ortschaften der weiteren Umgebung zugewiesen, in welchen die Meister des betreffenden Handwerkes zur Haupt- oder Viertellade in Mödling gehören.



Fig. 38. Tischlerzeichen in Mödling.



Fig. 39. Hufschmiedezeichen in Mödling.

Berg, oben bewaldet, am Abhange befinden sich Weingärten, in denen Weinzierler arbeiten. Die beiderseitig bemalte Pappe ist zwischen zwei gleichen Holzrahmen, 47 cm hoch, 68 cm lang, die oberen Ecken abgeschragt und zwischen zwei Glasscheiben eingeschaltet, jedoch sind die mit Ölfarbe gemalten Bilder von Rauch so geschwärzt, daß auf den Photographien fast nichts wahrzunehmen ist. Immerhin sind der Bibelspruch und die unterhalb der Bilder stehenden Verse lesbar.

Der Bibelspruch lautet: Gehet auch ihr hin, in meinen Weinberg und was recht seyn wird, will ich geben. Matth. 20. 4. (richtig: 20. 4. Gehet ihr auch hin in den Weinberg; ich will euch geben was recht ist).

Die hier gebrachten Abbildungen zeigen nun Innungszeichen der Müller, Wagner und Tischler, die aus Holz angefertigt sind, sowie das schmiedeiserne Zunftzeichen der Hufschmiede.

Abbildung 36. Die Müller am Mödlingbache und Petersbache, der durch Perchtoldsdorf fließt, sonderten sich 1668 aus der Wiener Hauptzeche und begründeten in Mödling eine selbständige Hauptlade. Das Innungszeichen, das gezahnte Rad, hat 16½ cm im Durchmesser. Lade und Siegel von 1668 befinden sich bei dem Obmanne der Müllergenossenschaft.

Abbildung 37. Die Wagner waren der Wiener Hauptlade inkorporiert und die Bestätigung Josefs I. von 1708 setzt nach Giannoni a. a. O. S. 215 bereits eine Viertellade in Mödling voraus, zu welcher 1710 zwölf Werkstätten benachbarter Ortschaften gehörten. Vier verschieden große Räder, das größte mißt 26 cm im Durchmesser, bilden, in einer Gruppe vereint, das Zunftzeichen. Die Wagnerlade, ebenso das Siegel, das im genannten Werke S. 215 abgebildet ist, befindet sich im Mödlinger Stadtarchiv.

Die Schuhmacher scheinen nach derselben Quelle eine Hauptlade in Mödling besessen zu haben, zu welcher 23 benachbarte Ortschaften gehörten. Die Lade, ein zinnerner Zunftkrug und ein Siegel befinden sich bei dem Obmanne der Schuhmachergenossenschaft, W. Schwarz, Hauptstraße 5. Das Innungszeichen, ein Stiefel, ist 24 cm hoch.

Abbildung 38 stellt das geschnitzte Innungszeichen der Tischler, bez. 1717, dar. Höhe desselben 48 cm, Breite 38 cm.

Abbildung 39. Die Hufschmiede gehörten zur Wiener Hauptlade und bildeten später eine Viertellade für sich. Die Lade befindet sich ebenfalls im Gasthause „zum goldenen Adler“ und trägt die Zahl 1737. Das Innungszeichen mißt 30 cm Höhe, das mittlere Hufeisen 16 cm. Zur Mödlinger Lade gehörten 1745 20 Werkstätten benachbarter Ortschaften.

Noch sei eines Bildes der Weinhauerzeche Erwähnung getan, das ebenfalls im Gasthause „zum goldenen Adler“ aufgehängt ist. Es zeigt auf zwei Seiten einen

Unter diesem Spruch befinden sich in drei Spalten gesondert die Verse:

- (Links:) Wilst du viel und guten Wein  
Must nicht faul und müssig seyn.  
(In der Mitte:) Der Hausvater giebt die Lehre,  
Daß nur Fleiß den Nutzen mehre.  
(Rechts:) Auf den Abend giebt es schon  
Auch Letzten gleichen Lohn.

Auf der anderen Seite des Bildes ist zu lesen:

- (Links:) Sauft und mostelt fröhlich Brüder!  
Weingebirge winkt uns zu.  
(In der Mitte:) Jauchzt und singet frohe Lieder,  
Da schmeckt's Essen Trunk und Ruh.  
(Rechts:) Saure Arbeit süßer Wein  
Wer möcht nicht ein Winzer sein.

Die Hauerzeche war allerdings nur eine landwirtschaftliche Vereinigung, die nach dem Muster der Handwerkerzechen gebildet war. Die letzteren erstreckten sich, wie oben erwähnt, auf viele Ortschaften im Umkreise Mödlings und gehörten zumeist Bürger den Zechen an, indes die Hauerzeche eine lokale Vereinigung war, zu welcher im Jahre 1701, nach Giannoni a. a. O. S. 203, nur 11 Bürger, dagegen 38 Inleute gehörten.

Das Winzerbild dürfte sonst noch von lokalhistorischem Interesse sein, da der Bibelspruch, sowie die Anlehnung des dritten Verses „Auf den Abend giebt es schon, Auch Letzten gleichen Lohn“, an Matth. 20. 14., im Gleichnis von den Arbeitern im Weinberg (Nimm, was dein ist, und gehe hin! Ich will aber diesem Letzten geben, gleich wie dir), auf die Zeit der Reformation in Mödling hinweist.



Fig. 40. Zinnplatte, Egerland.

## Der Renaissancefund von Poysdorf.

Von ALFRED WALCHER RITTER VON MOLTHEIN, Wien.

Mit Tafel XXVIII—XXXIII und 17 Textabbildungen.

Im Sommer des Jahres 1883 förderte die Adaptierung einer Zimmerstiege im Hause des Weingutbesitzers Franz Hauser in Poysdorf einen sowohl kulturgeschichtlich als trachtenhistorisch gleich wertvollen Schatz zu Tage — den aus der Zeit 1640—1650 stammenden Besitz einer wohlhabenden niederösterreichischen Bürgersfamilie an Kleidung, Leib- und Bettwäsche, Zinngeschirr und Büchern, nebst einzelnen Teilen der Ausrüstung eines österreichischen Soldaten im Offiziersrange.

Dieser Fund, glücklicherweise sofort nach seiner Aufdeckung nach Wien gebracht, wurde hier von Herrn Josef Salzer erworben, welcher ihn in hochherziger Weise dem Museum für niederösterreichische Landeskunde als dauernde Leihgabe überließ.

Die Nebenumstände der Auffindung waren folgende: Aus dem links von der Flur liegenden ebenerdigen Zimmer des Hauserischen Hauses führte eine in der Mitte des Raumes angelegte, freie Zimmertreppe zu den Kammern des ersten Stockwerkes. Um nun einerseits das ebenerdige Zimmer bewohnbarer zu machen, anderseits die Verbindung der höher liegenden Räume direkt mit der Hausflur zu ermöglichen, sollte diese Stiege an der Stelle ihres ersten Absatzes und ihrer Biegung direkt zur Flur geleitet werden, also in der Richtung ihrer oberen Hälfte eine Fortsetzung zur Erde erhalten. In dem der Stiegenbreite entsprechenden, anscheinend übermächtigen Mauerteile, welcher nun durchbrochen werden mußte, fand sich ein Hohlraum, der mehr als zweihundert Jahre unberührte und in Vergessenheit geratene, gegen Feuchtigkeit und andere schädliche Einflüsse geschützte Behälter des hinterlegten Hausschatzes.

Ob er in seiner Vollständigkeit auf uns gekommen ist, wissen wir nicht. Franz Hauser war, als er diese Arbeiten von mehreren Handwerkern vornehmen ließ, wie alle Hauer dieses durch den Fleiß der Bewohner bekannten Marktes im Weingarten beschäftigt. Nur eine Frau war zugegen und diese arbeitete im Zimmer an der Wäsche. Es fiel ihr plötzlich auf, daß die Maurerarbeit seit längerer Zeit ruhe und als sie Nachschau hielt, war der ganze Fund bereits ausgebreitet. Die Verlegenheit der Arbeiter sowie deren Widersprüche führten nach der Rückkehr des Hausbesitzers zu intensiven Nachforschungen im ganzen Orte. Hierbei dachte man in erster Linie an die Verschleppung eines Geldfundes, weil das Vorhandensein eines Schatzes im engeren Sinne als wahrscheinlich vorausgesetzt wurde. Die Untersuchung hat jedoch nichts zu Tage gefördert. Der weit wertvollere Teil des Fundes, der kulturhistorische, dürfte uns in seiner Gänze überliefert sein, denn seine einzelnen Teile mußten den Findern wertlos erscheinen. Wurde Geld oder vielleicht sogar einzelnes Silbergeschirr auf die Seite gebracht, so würde dies die Bedeutung des Fundes kaum herabsetzen. Von der Bekleidung und Ausrüstung des Mannes fehlen die Hose, die Stiefel, der Hut und das Schwert. Aber den Abgang dieser Objekte möchte ich damit erklären, daß sie zur Zeit der Einmauerung noch gebrauchsfähig und nicht aus der Mode gekommen waren. So hielt sich die Stiefelform, welche

um 1650 getragen wurde, bis um das Jahr 1685, mit sehr geringen Abwechslungen, und auch die weite Oberhose, welche in der Mitte des Jahrhunderts entstanden ist, wurde noch um das Jahr 1680 getragen.

Eine auffallende Ähnlichkeit hat der Poysdorfer Fund mit dem im Jahre 1907 aufgedeckten von Schwanenstadt in Oberösterreich. Auch er gehört dem 17. Jahrhundert an, enthält wie der niederösterreichische Fund hauptsächlich Wäsche, war ebenfalls eingemauert und wurde in gleicher Weise infolge einer Adaptierung aufgedeckt.

Bedeutender erscheint und jedenfalls hochwertiger ist das Schwanenstädter Depot, denn es enthält neben zahlreichen Goldmünzen, Silbertalern, -gulden und -skudis sechs Gefäße aus Edelmetall, darunter einen silbernen Sturzbecher in Gestalt einer Edeldame, einen vergoldeten und emaillierten Glashalter in Gestalt eines Einhornes und mehrere Schalen und Becher, weiters schöne Arbeiten aus Glas, Steinzeug und Zinn, sowie den nahezu vollständigen Besitz an Haus-, Bett- und Tischwäsche. Was ihm aber fehlt und ihm den Poysdorfer Fund in ehrenvolle Nähe rückt, ist bei letzterem durch das Vorhandensein einer kompletten Frauenoberkleidung, bestehend aus Leibchen, Schobber und Mantel sowie wichtiger Teile einer Manneskleidung und Ausrüstung und schließlich eines vollständigen Himmelbettbehanges gegeben. Das niederösterreichische Depot hat außerdem noch den kleinen Vorsprung eines etwa zehn bis zwanzig Jahre höheren Alters. So ergänzen sich die beiden Funde in erfreulicher Weise und ihr Inhalt bietet uns mehr Freude und lehrt uns mehr, als etwa die große Schöpfung eines der bedeutendsten Meister. Wir blicken — um hier die trefflichen Worte des Direktors Ubell, des Erwerbers des Schwanenstädter Fundes, zu wiederholen — wie durch ein plötzlich aufgestoßenes Fenster in die Stube eines wohlhabenden Bürgers einer kleinen österreichischen Stadt im 17. Jahrhundert. Nur wer hiefür Empfinden hat und weiß, daß sich ein Volk in seinen Arbeiten für das Alltagsleben weit aufrichtiger und verständlicher äußert als in den Werken hoher Kunst, wird den idealen Wert dieser beiden Depotfunde richtig einzuschätzen wissen. Nur ihm werden sie sagen, was sie sind: Lebende Zeugen einer trotz vielem Trübsal schöneren und weit besseren Zeit als jene ist, in der wir leben.

Ich beginne nun mit der Aufzählung der einzelnen Objekte des Poysdorfer Fundes. An der Hand dieses Inventars werden die Fragen nach der Zeit seiner Entstehung, nach den vermutlichen Besitzern und nach der Ursache seiner Hinterlegung den Versuch einer Beantwortung ermöglichen.

#### A. Frauenkleidung und Wäsche.

1. Frauenmantel aus schwarzem Kamelott (Seide mit wollenem Einschlag) (Tafel XXVIII). Vordere Länge 62 cm, Rückenlänge 70 cm. Der 11 cm breite Kragen und der im unteren Teil 30 cm breite Umschlag mit schwarzem, gemustertem Samt ausgeschlagen. Der Rückenteil in Falten gezogen. Der beiderseitige Samtumschlag ist am unteren Ende mittels Stich befestigt. Dieser kurze Frauenmantel, dessen sich im 17. Jahrhundert nur der Mittelstand bediente, hatte sich aus dem Kragen des 16. Jahrhunderts herausgebildet und ist daher richtiger als mantelförmiger Kragen zu bezeichnen. In Österreich war er ziemlich verbreitet, weniger in den deutschen Ländern des Westens. Wenzel Hollar hat unter seinen weiblichen Trachten aus der Serie „Aula Veneris sive Varietas Foeminini Sexus, diver-



Fig. 41. Österreicherin mit Mantelkragen.  
Kupferstich aus dem Jahre 1643 von Wenzel Hollar.



Fig. 42. Wienerin mit Schobber-Jacke.  
Kupferstich aus dem Jahre 1649 von Wenzel Hollar.

sarum Europae Nationum etc.“, welche er in London gestochen und 1644 herausgegeben hat, eine Österreicherin mit demselben Mantelkragen dargestellt. (Abbildung 41.) Dieselbe Form ist nachgewiesen in Oberfranken sowie bei den Deutschen in Mähren und Böhmen.

2. Leibchen oder „Brüstlein“ aus schwarzem Samt (Tafel XXXII). Rückenlänge 42 cm, Brusthöhe 30 cm. Der Rücken im Spitz erhöht. Schwarzer, dessinierter Samt, benäht mit schwarzen Seidenspitzen. Der Schoßansatz aus Filz und in hohen Falten abgenäht. Das Leibchen war mittels Verschnürung zu schließen und trägt daher vorn beiderseits eingnähte Eisenringe. Weißes Leinenfutter.

Auffallend mag bei diesem Frauenleibchen der krausenartig weit abstehende Schoßansatz erscheinen; doch war er durch die damalige Umgestaltung des Reifrockes begründet. Als die Mode des ersten Drittels des 17. Jahrhunderts die Reifen des Rockes mit Ausnahme des obersten beseitigte, brachte sie über denselben dicke Hüftkissen an, wodurch der oben und unten fast gleich weite Rock in der Hüftgegend, hinten und zu beiden Seiten stark in die Höhe gehoben wurde, von da ab jedoch fast senkrecht herabfiel. Um die Dicke der Hüften noch zu vermehren, rafften die Frauen den daher entsprechend lang angefertigten Rock ringsum in die Höhe und unterbanden denselben so, daß er den Körper krausenartig umgab, oder sie besetzten — und das ist beim Poysdorfer Exemplar der Fall — das Leibchen mit einer wirklichen Krause, über welche der Rock gebunden, nun senkrecht zur Erde herabfiel.

3. Schobber oder Überziehjacke einer Bürgerlichen. Aus schwarzer Ferrandine (Seide mit baumwollenem Einschlag, mit schwarzem Spitzenbesatz) (Tafel XXVIII). Vordere Länge 54 cm, Rückenlänge mit den Schoßlaschen 68 cm. Lange, geschlossene, am Ansatz durch Achselmanschetten gedeckte, schmal zulaufende Ärmel mit Manschettenumschlag. Umgelegter Kragen, Haftverschluss. Der Schoß wird aus sechs, sich nach unten zu verbreiternden Lappen gebildet, welche derartig an die Taille festgenäht sind, daß der obere Rand des einen Lappens jenen des nächstfolgenden eine Fingerbreite deckt. Die Form dieser Schobber erinnert an die männliche Oberkleidung gleicher Zeit, speziell an

den Koller, welchen dieselben Schoßlappen charakterisieren. Der soldatische Geist war eben in dem an Kriegen reichsten Jahrhundert auch in die Weiber gefahren. Ich verweise auf andere Teile damaliger Frauentracht, so auf die Stulphandschuhe, auf den Schlapphut mit herabhängender Feder, weiters auf die breiten Schärpen, die man „wie ein Capitan“ um die Taille gürtete und mit Vorliebe seitwärts verschleifte. Auch für die Schobber fanden wir unter den Stichen Hollars einen brillanten Beleg. (Abbildung 42.) Der Künstler hat das Blatt mit der Schrift versehen: „Ein Östereicherin wan sie zu haus ist“ und 1649 datiert.

4. Schürze oder „Fürtuch“ aus schwarzem Kamelott. Oben in Falten zusammengezogen Länge 98 cm.
5. Weiße Leinenschürze oder „Fürtuch“. Länge 100 cm. „In roter Wolle gesticktes Merkzeichen MW.
6. Leinenhemd (Tafel XXIX). Länge 120 cm, Halsweite 34 cm. Glatt mit eingezogenem Ärmel — Manschetten — und Halsansatz. Ärmelweite beim Handgelenk 17,5 cm. Auf der Brustseite offen.
7. Leinenhemd. Länge 110 cm. Auf der Brustseite offen. Am Hals und Handgelenk mit Haftverschluss.



Fig. 43. Kupferstich von Guillaume de Geyn.  
(Beispiel für die Tragweise der Spitzenmanschetten.)

8. Leinenhemd. Länge 150 cm. Auf der Brustseite offen. Die Ärmel mit überspannenen Knöpfen schließbar. Am Halsansatz zwei Ösen, durch welche eine Schnur mit Quasten gezogen wurde. Dieses Hemd war vielleicht ein Männerhemd und gehörte dann dem Träger des unter Nr. 19 angeführten Wamses. Die Feinheit des Leinens würde dafür sprechen, daß es bestimmt war, durch die an ihrer Vorderseite der ganzen Länge nach geschlitzten Ärmel des Wamses sichtbar getragen zu werden. (Vgl. Abbildung 47.)
9. Unterkleid aus grobem Leinen (Tafel XXIX). Länge 110 cm. Der obere Teil, das glatte, aus einem Stück gearbeitete Leibchen, rückseitig in eine Spitze aufsteigend, der Rock in der Taille gezogen, angesetzt.

10. Leinenleibchen. (Tafel XXXII.) Rückenhöhe mit Gürtelansatz und ohne Halskrause 39 cm, Ärmellänge ohne Spitze 50 cm, Halsweite 39 cm, untere Ärmelweite 16 cm. Die Halsspitze 4 cm hoch. Haftelverschluß.
11. Leinenleibchen. (Tafel XXIX.) Ähnlich dem vorigen.
12. Leinenleibchen. (Tafel XXIX.) Ähnlich den Vorgenannten, jedoch ohne Taillenansatz.
13. Leinenleibchen. Ähnlich den Vorgenannten, die Ärmel jedoch ohne Spitzenbesatz und mit glattem Manschettenansatz.
14. Leinenleibchen. Ähnlich den Vorgenannten. Bei diesem Exemplar ist an Stelle der Halsspitze ein glatter Leinenkragen angenäht.
15. Ein Paar Spitzenmanschetten. Leinenbatist mit geklöppelten Reticellispitzen. (Tafel XXXI.) Gelenksweite 21 cm. Diese Manschetten wurden mit der Spitze nach aufwärts, also gegen den Arm zurückgeschlagen getragen. Am Gelenk sind sie verstärkt und haben zwei ausgenähte Ösen, durch die ein buntes Band gezogen wurde. Zum Vergleiche der Kupferstich von Guillaume de Geyn: Das Brautpaar. (Abbildung 43.)
16. Leinenhäubchen. (Tafel XXXI.) Höhe 22 cm. Am vorderen Rand mit einer Klöppelspitze geziert und in der Wölbung mit acht geklöppelten Spitzenstreifen ausgenäht. Am Scheitelpunkt in Falten gezogen. Die Form dieser haubenartigen Aufsätze ist für die Mitte und zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts charakteristisch. Als Hauskäppchen wurden sie sowohl von der Frau und den Töchtern des Hauses als auch von den Dienstmägden getragen; von ersteren jedoch nie zum Ausgehen. Die drei Abbildungen 44—46, nach Kupferstichen des Wenzel Hollar, zeigen die mannigfache Tragweise derartiger Häubchen in der Zeit von 1640—1650.
17. Leinenhäubchen. (Tafel XXXII.) Ähnlich dem Vorgenannten. Höhe 24 cm.
18. Leinenhäubchen. (Tafel XXXII.) Ähnlich den Vorgenannten. Höhe 30 cm. Mit schmaler Klöppelspitze, Hohlsaum und sechs ausgenähten Spitzenstreifen durchzogen.

#### B. Manneskleidung, Wäsche und Ausrüstung.

19. Wams aus gelblichweißem Leinensamt. (Tafel XXX.) Vordere Länge 49 cm, Rückenlänge 53 cm, Halsumfang 50 cm. Die Ärmel sind an der Vorderseite ihrer ganzen Länge nach geschlitzt und nur am Handgelenk durch eine Naht geschlossen, so daß der Ärmel des Hemdes oder ein in den Rock eingesetzter feiner, in der Regel weißer,



Fig. 44—46. Kostümlätter von Wenzel Hollar. (Beispiele für die mannigfache Tragweise der Leinenhäubchen oder Hauskäppchen in der Zeit 1640—1650.)

seltener bunter Ärmel sichtbar wurde. Schmäler, am Halsausschnitt befestigter, verstärkter Stehkragen, über welchen ein einfacher Umlegkragen (vergl. Nr. 21) oder ein breiter Spitzenkragen (vergl. Nr. 20) getragen werden konnte. Das Wams trägt vorn 21 kugelförmige, mit Seide übersticker Metallknöpfe, von denen die zwei obersten mittels Laschen, die übrigen mittels Knopflöchern geschlossen wurden. Der Schoß ist aus zehn unten zu breiter werdenden Lappen gebildet, welche mit ihrem oberen Rand so übereinander gesetzt sind, daß bei keiner Bewegung eine Lücke zwischen denselben entstehen konnte. Die Verwendung dieses Oberkleides illustriert ein männliches Porträt von der Hand des Michael Seveerts (Bartsch IV., p. 417. Nr. 5). (Abbildung 47.) Durch des Trägers Besitzungen in Burgschleinitz, Haindorf, Jedenspeugen und Naglern in lokaler Hinsicht dem Poysdorfer Fund nähergerückt erscheint das Bildnis des Grafen Ulrich Kollonitsch, gestochen von Widemann im Jahre 1649. (Abbildung 48.)

20. Spitzenkragen. Weißes feines Leinen mit geklöppelter Spitze. Länge ohne Spitze 53 cm, Breite ohne Spitze 21 cm, Breite der Spitze 4 cm. (Tafel XXXII.) Der breite schwedische Kragen, welcher bei den Vornehmen gewöhnlich an der unteren und vorderen Kante — also wie das vorliegende Exemplar — mit Spitzen besetzt war, bildete seinem Schnitte nach ein mehr oder weniger breites Oblongum. Die Spitzen hatten meist ein sehr zartes, gewöhnlich stern- oder radförmiges Muster und bildeten am Rande große, vorn abgerundete Zacken, sogenannte Kappen. Der Technik nach waren diese Spitzen entweder genäht (Nähspitzen) oder aus Zwirn geklöppelt (Klöpplspitzen). Bei ersteren wurde das Muster dadurch erreicht, daß man aus einem Leinenstreifen einzelne Fäden ganz oder teilweise auszog und die stehen gebliebenen zusammenraffte und durch andere, darum geschlungene Fäden miteinander verband. Bisweilen wurde auch der ganze Kragen auf

solche mühsame Art ausgenäht. Die geklöppelten Spitzen, unter denen die Brabanter den ersten Rang einnahmen, wurden durch ein Verschlingen von vielen den beschwerten Röhrchen oder Klöppeln abgewickelten Einzelfäden hergestellt.

Die Form unseres Poysdorfer Kragens erhielt sich bis gegen das Jahr 1650. — Von dieser Zeit an fertigte man die Kragen hinten schmaler, gegen die Vorderecken zu am breitesten und ließ die Ecken spitz zulaufen. Den zeitlichen Nachweis für den Spitzenkragen des Poysdorfer Fundes belege ich mit dem Bildnisse des Grafen Ferdinand Walnstein aus dem Jahre 1646 (Abbildung 49), den lokalen Nachweis mit jenem eines Mitgliedes des niederösterreichischen, in der Gegend begüterten Geschlechtes der Teuffel zu Gunderstorf. (Abbildung 50.) Auf beiden Porträtstichen zeigt der Kragen zahlreiche unregelmäßige Falten. Sie entstanden durch die bereits erwähnte gerade, der Halsform nicht angepaßte Form des Kragens. Der nicht mit Spitzen



Fig. 47. Kupferstich von Michael Seveerts. Mann im Wams mit geschlitzten Ärmeln.



Fig. 48. Ulrich Graf Kollonitsch.  
Gestochen 1649 von Elias Widemann.



Fig. 49. Ferdinand Graf Walnstein.  
Kupferstich aus dem Jahre 1646 von Widemann.

besetzte Teil würde in den Leibrock, Wams oder Koller eingeschlagen und auf solche Weise der Kragen festgehalten. Von den drei stärksten Falten, welche beim Anlegen dieses oblong geschnittenen Kragens entstanden, bildete sich eine auf dem Nacken, zwei dagegen unter dem Kinn des Trägers.

21. Glatter Kragen. (Tafel XXXI.) Leinen, Länge 55 cm, Breite vorn 13,5 cm, rückwärts 8,7 cm. Am Rande verstärkt, rückwärts neunmal in Falten geheftet. Befremdend erscheint der gerade Schnitt des Kragens; aber einen Halsausschnitt gab es damals noch nicht. Sollte sich dieser stets gerade geschnittene Kragen der Halsform anschmiegen, so machte man einige Falten, heftete dieselben und pappte sie beim Steifen des Kragens fest. Auf diese Weise wurde allen von Männern und Frauen im 17. Jahrhundert getragenen Kragen die runde Form gegeben. Diese Kragenform ist knapp vor 1650 entstanden. Zum Vergleiche das Bildnis des Kommandanten von Budweis Thomas v. Brisigell aus dem Jahre 1649. (Abbildung 51.)
22. Glatter Kragen. Ähnlich dem vorigen. Rückseitig acht abgenähte Falten. Mit zwei Einschlaglappen. Merkzeichen braunes Kreuz.
23. Glatter Kragen. Ähnlich den vorigen, jedoch mit Knopflöchern. Merkzeichen brauner Stern.
24. Zwei glatte Kragen. Ähnlich den vorigen.
25. Ein Paar Männerstrümpfe. (Abbildung 52.) Brauner Zwirn. Beinlänge 72 cm, Fußlänge 30 cm. Oberster Umfang 56 cm; mit Zwickel und dessinierter Naht. Die Sohle ist mit Filz besetzt, ebenso der Absatz und die Fußspitze. Die Beine bekleidete man im 17. Jahrhundert in der Regel mit wollenen, bis über die Knie reichenden Strümpfen, über welche — zumal von den Soldaten — lederne, bis über die Mitte der Schenkel reichende, unter dem Knie festgebundene Überziehstrümpfe getragen wurden.
26. Eine Stiefelmanschette. (Tafel XXX.) Leinwand mit Klöppelspitze besetzt. Der Schaft mit Leinenbändern in vertikaler Richtung und die so entstehenden Längsfelder mit schräg konvergierenden Leinenstreifen benäht. Länge mit Spitze 36 cm, obere Weite



Fig. 50. Otto Teuffel zu Gunderstorf.  
Kupferstich von Widemann.



Fig. 51. Johann Thomas von Brisigell, Kommandant  
von Budweis. Gestochen 1649 von Widemann.

56 cm, untere Weite 31 cm. Mit der Teilnahme Schwedens am Dreißigjährigen Kriege war etwa von 1630 ab eine gänzliche Umwälzung der bisherigen Stiefelform entstanden. Der Schaft des schwedischen Stiefels bildete einen schlanken Kegel, eigentlich ohne Rücksicht auf die Gestalt des Beines. Eine in diesen Schaft geschnittene Öffnung war für den Ansatz des Fußes bestimmt und diesem entgegengesetzt bildete ein als mächtiger Wulst vortretendes Afterleder den Sporenhalter. Dicke Sohlen und große Absätze vollendeten die Schwerfälligkeit des Ganzen. Das Material dieser bis hoch über das Knie reichenden, aber selten ganz heraufgezogen getragenen Stiefel war starkes, mäßig weiches Rindsleder und wurde naturfarbig gelassen, Sohlenränder und Absätze dagegen gern mit Sandel grellrot getärbt. Um das Jahr 1640 erhielten die Stiefelschäfte oben, sowohl hinten als vorn, eine schnauzartige Ausbiegung und daher eine fast becherartige Gestalt. Ungefähr von 1645 ab pflegte man den Schaft ziemlich dicht unter dem Knie nach außen umzuschlagen, ihn dann wieder aufzukrempen und so weit in die Höhe zu ziehen, daß der erste Umschlag um einige Finger Breite den Rand des Schaftes überragte. Die Stiefelmanschetten oder „Reitstrümpfe“ des Poysdorfer Fundes zählen aus zwei Gründen zu den Seltenheiten deutscher Renaissancetracht. Es sind nicht viele Exemplare bekannt und dann dauerte die Mode nur sehr kurze Zeit. Vergleiche den Kupferstich von Merian im *Theatrum Europaeum*: „Ermordung der Generale Wallensteins.“ (Abbildung 53.)

27. Zwei Stiefelmanschetten. (Tafel XXX.) Glatte Leinwand. Länge 38 cm, obere Weite 72 cm, untere Weite 32 cm. Zwei Leinenbändchen an der unteren Öffnung dienen zur Befestigung der Manschette am Fuß. Diese Form wurde unter dem Stiefel angezogen und die obere Hälfte nach außen umgeschlagen.
28. Zwei Stiefelmanschetten mit geklöppelter, im Bogen nach rückwärts angenähter Spitze. (Tafel XXXI.) Länge 27 cm, größter Umfang 50 cm, Breite der Spitze 4,5 cm. Am unteren spitzenlosen Rand zwei angenähte Leinenbänder behufs Befestigung der Manschetten unterhalb des Knies.
29. Ein Paar Sporen. (Abbildung 54.) Länge 15 cm. In Eisen geschnittener Steg mit fünfzackigem Sporenstern und durchbrochen gearbeiteten Schnallenstücken, in welchen beider-

seits das in vier Lappen ausmündende Oberleder eingeschnallt wurde. Aus Hirschleder hergestellt, zeigt es an der Mittellinie eine Reihe schuppenförmig angeordneter Einschnitte. Diese Sporen konnten beliebig am rechten oder linken Stiefel getragen werden. Um 1645 hatten die Sporen ihre Form geändert, indem die früher gerade abstehenden und nach aufwärts gebrochenen Stangen jetzt nach oben standen und nach unten gebrochen waren. Langzackige Sterne traten an Stelle der früheren großen Sporenräder. Diese Sporenform hielt sich mit geringen Abwechslungen bis zum Jahre 1680, wo eine gänzliche Umgestaltung in der Fußbekleidung und damit auch der Sporenbildung eintrat.

30. Ein Paar Sporen. (Abbildung 55.) Länge 14 cm. In Eisen geschnittener Steg mit Löwenköpfen und Drachenköpfen. Im allgemeinen dem vorgenannten Paar ähnlich; das Oberleder jedoch hier auf der inneren Seite mittels einer Niete an dem Sporenarm befestigt und daher nur an der Außenseite zu schnallen.
31. Ein Paar Sporen. Länge 14,5 cm. Einfache, glatte Form mit siebenzackigem Sporenstern und beiderseits mit Schnallenstücken. Lederzugehör fehlend.
32. Bandelier aus Hirschleder. (Abbildung 56.) Länge 88 cm, Breite 7,5—10 cm. Mit zwei großen in Bronze gegossenen und mit Rollwerk, Maskarons und Meerweibchen verzierten Schnallen von 10 cm Breite und 8 cm Höhe; zwei kleinen Schnallen und drei Ortstücken. Diese Form des Bandeliers war etwa 1625 entstanden. Sie wurde schräg über Brust und Rücken, über die rechte Schulter liegend und gegen die linke Hüfte zu getragen. Das lederne Wehrgehenk war an seinem unteren Ende zu Schlaufen umgebogen und verschnallt. Diese Schlaufen lagen gewöhnlich zweifach, seltener drei- und mehrfach nebeneinander, derart, daß das Schwert durch sie hindurchgesteckt werden konnte. Einfachere Bandeliere waren von Büffelleder, die der Offiziere häufig aus Hirschleder oder Samt und mit Stickereien, Fransen und Spitzen aufgeputzt.
33. Bandelier aus schwarzem Bockleder mit gebläuten Eisenschnallen.
34. Bandelier aus schwarzem Bockleder ohne Beschlag.



Fig. 52. Brauner Männerstrumpf.  
(Vergl. Nr. 25 des Fundinventars.)

### C. Bett-, Tisch- und Hauswäsche.

35. Vollständiger Leinenbehang eines zweispännigen Himmelbettes. (Tafel XXXIII.) Derselbe besteht aus vier Teilen und zwar aus dem Behang für die Fußwand, 150 cm hoch und 144 cm breit, zwei Behängen für die Einsteigseite des Bettes, jeder 150 cm hoch und 108 cm breit, sowie einem langen Leinenstreifen von 300 cm Länge und 26 cm Höhe, welcher um den Himmel des Bettes laufend, die Behänge der Einsteigseite und der Fußwand im obersten Teile deckte. Das Bett stand somit sowohl mit seiner Kopfwand als auch der einen Längsseite an der Mauer. Nur der zuletzt genannte lange Streifen war fix angebracht; der übrige Teil des Behanges lief dagegen mit Hilfe angenähter plattgedrückter Messingringe an Stangen und konnte daher nach der Seite zugezogen werden.

Die Zusammengehörigkeit der drei Behänge ist einerseits durch das gleiche Höhenmaß, andererseits durch die rote Stickerei, welche auf allen Stücken dasselbe Muster zeigt, gegeben. Diese Stickerei besteht in aufwärts schiefgestellten, an die genetzten und ausgenähten Einsätze nach beiden Seiten anschließenden Blüten- und Fruchtstengeln, sowie einköpfigen Adlern, welche an dem unteren Rande knapp über der Klöppelspitze aufsitzen. (Tafel XXXIII.) Das Stickmuster des langen Streifens besteht in zweiköpfigen Adlern, alternierend mit doppeltgehenkelten Vasen,



Fig. 53. Ermordung der Generale Wallensteins im Saal der Burg zu Eger (25. Februar 1634).  
Kupferstich von Merian im „Theatrum Europaeum“.

aus welchen drei Blumen sprießen. (Tafel XXXIII.) Es sind in solcher Anordnung zehn Adler, welche ein Herzschild mit vier Binden tragen und neun Blumenvasen dargestellt.

36. Leinendecke für ein Doppelbett. Länge 190 cm, Breite 260 cm. An der einen Längsseite — somit der Einsteigseite des Bettes entsprechend — mit einer breiten Nähspitze und Fransen versehen.
37. Leinendecke für ein Doppelbett. Länge 190 cm, Breite 250 cm. In der Mitte durch einen Klöppeleinsatz geteilt; im übrigen wie Nr. 36 ausgestattet.
38. Polsterüberzug. Länge und Breite 80 cm. Mit abgerundeten Ecken. An drei Rändern mit breitem Spitzeneinsatz.
39. Leinendecke. Breite 140 cm, Länge 160 cm. Mit einem eingesetzten, rot gemusterten, gewebten Streifen.
40. Rollhandtuch mit Einsatz und Klöppelspitze. Länge 290 cm, Breite 34 cm.
41. Rollhandtuch. (Tafel XXXI.) Länge 250 cm, Breite 30 cm. Ausgenähte Einsätze mit Sternmuster, schöne gefranste Nähspitze mit Vogeldessin.
42. Rollhandtuch. (Tafel XXXI.) Länge 290 cm, Breite 29 cm. Näheinsätze und breite Klöppelspitze.
43. Tischdecke. (Tafel XXXIII.) Länge 130 cm, Breite 80 cm. An den Längsseiten ein schmaler, an den Breitseiten ein großer Klöppelspitz.
44. Kopftuch. (Tafel XXXI.) Feinstes Leinen mit doppelseitiger Randstickerei in schwarzbrauner Seide. Ausmaß 40×45 cm.

## D. Zinngeschirr.

45. Gedeckelte Zinnkanne mit Untersatzschüssel. (Abbildung 57.) Die Kanne 24 cm hoch, von runder, mehrmals eingezogener Form, mit Ausgußröhre in Gestalt eines Drachenkopfes. Der Henkel geschwungen und an seinem unteren Ende mit einem Schild versehen. Zwei undeutliche Zinnmarken, von welchen jene mit der Stadtprobe ein von zwei Türmen flankiertes Tor zeigt, die zweite Marke mit einem wachsenden Steinbock, der Jahrzahl 1654 und den unleserlichen Initialen des Zinngießers, jene der Werkstätte sind. Die Schüssel achtseitig, mit breitem, flachem Rand, hat eine Länge von 42 cm und eine Breite von 34 cm. In der Mitte ist sie mit einem Buckel von 9 cm Durchmesser versehen, in dessen Ausnehmung der Kannenfuß paßt.
46. Runde, tiefe Zinnschüssel. Durchmesser 33,5 cm. Flacher, verstärkter Rand mit eingraviertem Schild und den Buchstaben H M, zweimal gegenseitig die Buchstaben L K.
47. Zwei flache Zinnteller. Durchmesser 24 cm. Breiter Rand. Zinnprobe: Zwei zusammenhängende Lilien, darüber undeutlich die Buchstaben S T I. Meisterzeichen: Zinnkanne und darüber die Initialen C P des Gießers. Besitzerzeichen: G M M.

## E. Bücher und Handschriften.

48. Der Spiegel des menschlichen Lebens; von Rodericus Zamorensis. Hanns Bämmler zu Augspurg. Am Freytag nach Magdalene 1479. Großquart. Gepreßter Lederrücken. Mit 52 Holzschnitten. Auf der inneren Deckelseite die handschriftliche Eintragung: „Mein freundlichen guedtwillige diennste wist vonn mier, mein hertz lieber Vötter ich lass euch wissen, das ich noch frisch.“ Auf der ersten Blattseite die Eintragung: „Daß ist ain gered. Meine gued willig Diennst. Hauser 1555.“
49. Proverbia Salomonis iuxta Hebraicam veritatem per Phil. Melanchthonem reddita. 1582 Augspurg bei Michael Manger. Beigebunden: Hoffliche und züchtige Sitten auß dem Hochberühmten Erasmo Roterodamo de Civilitate Morum gezogen und den jungen Knaben zu dienst durch Reinhardum Hadamarium verteuscht. 1582 bei Manger. Kleinoktav.
50. Warhaftige Beschreibung aller fürnemen und gedenkwürdigen Historien, so sich 1613 verlauffen. Verlegt durch Sigism. Latomum. Kleinquart.
51. L. Annaei Senecae et aliorum Tragoediae Serio emendatae. Amsterodami 1624. Mit handschriftlichem Vermerk: „Carissimo suo Discipulo Lamberto Khnoll pro memoria aeterna donavit.“ Minimo.

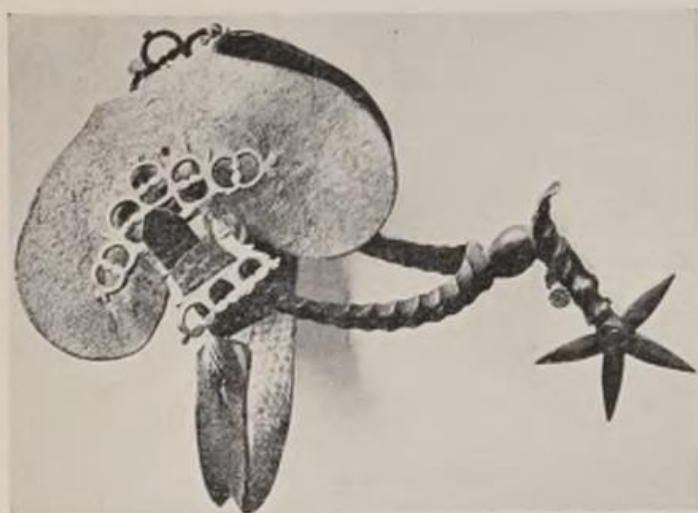


Fig. 54. Sporn aus dem Poysdorfer Fund.  
(Vergl. Nr. 29 des Fundinventars.)



Fig. 55. Sporn aus dem Poysdorfer Fund.  
(Vergl. Nr. 30 des Fundinventars.)

52. Sechs strittige Religions-Puncten, darinnen manche anstehen und eben darumb catholisch zu werden bedencken tragen. Item Dreyfacher Strick mit welchem diejenigen so ausser der Warheit irren, hailsamlich gebunden und auff den rechten Weg gelaitet werden. Allen Liebhabern der Warheit und ihrer Seligkeit und sonderlich im Ertzherzogthumb Österreich ob und under der Enß zu gutem mit sonderen fleiß in druck geben. In Verlegung Georg Endters Burgers in Nürnberg 1627. Decimooktav. Grüner Samteinband mit Seidenbändchen.

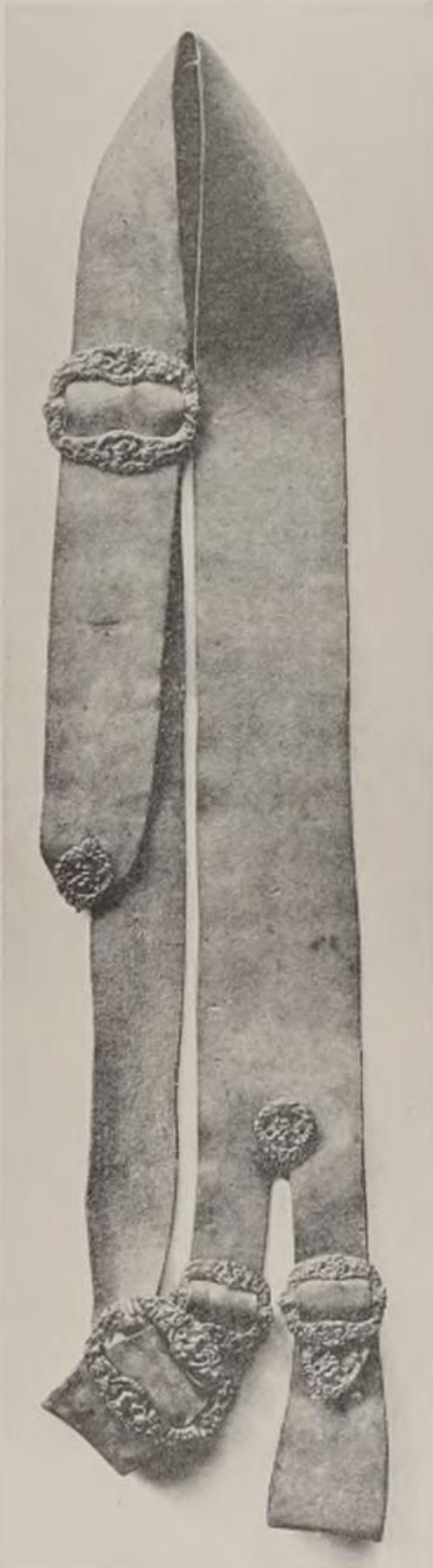


Fig. 56. Offiziers-Bandelier aus Hirschleder.  
(Vergl. Nr. 32 des Fundinventars.)

53. De Aeternitate considerationes coram Serenissimo utriusque Bavariae Duce Maximiliano et coniuge Elisabetha. Monachii 1627, Cornelius Leysser. Mit Kupfern von Sadeler. Mit handschriftlichem Vermerk: „1613 den 22. Mai auff Abend umb 9 Uhr“ und dem handschriftlichen Besitzerzeichen: „Ex libris Georg Jäeglitz (oder Zäeglitz) 1670.“ Minimo.
54. Manuale Sodalitatis B. Mariae Virg. etc. Wien 1643. Minimo. Handschriftlich eingesetzt die Jahrzahl 1648.
55. Manuale Sodalitatis Beatissimae Virginis Natae Reginae Angelorum. 1651. Minimo. Handschriftlicher Vermerk: „April 1669.“
56. Neuer und Alter Schreibkalender 1657. Nürnberg bei Wolff Endtern, dem Ältern. Minimo.
57. Kurtze und aigentliche Abbildung von Tugendreichem Wandel Heiligkeit und Wunderthaten des Heil. Thomas de Villanova. 1658. Kleinquart mit einem Blatt Radierung.
58. Dies Parthenius. München, bei Johann Wilhelm Schell 1660. Minimo.
59. Laurus Sancta. Viennae, bei Johann Jakob Kürner. 1663. Minimo.
60. Eheliche Treuegflossenheit oder Ansberta Ihres Gemahels Bertulfi aus harter Gefangenschafft treue Erlöserin. Von der studirenden Jugendt in dem kais. academischen Collegio der Societät Jesu in Wienn auf öffentlichem Theatro vorgestellt den — Tag Augusti Anno 1667. Wienn, bei Matthaео Cosmerovio. Kleinquart.
61. Tertia Centuria. Das ist das dritte Hundert der gedoppelten Evangelosen warheit betreffend D. Luthers lehr und dolmetschung. F. Joann Nass. Gedruckt durch Weissenhorn in Ingolstadt. Ohne Jahr. Gepreßter Schweinslederband. Duodez.
62. Handschrift. „Die Arithmetica.“ Mit praktischen Beispielen, worunter Exempeln für Truppenführer (Einquartierungen und Proviantierungen betreffend) und für Weinhändler. Ohne Jahr. Kleinquart.
63. Handschrift. Mais-Rechnung über eine Ernte in der Zeit vom 11.—19. Oktober. 4 Seiten. Ohne Jahr. Kleinquart.



Fig. 57. Gedeckelte Zinnkanne mit Untersatzschüssel.  
(Vergl. Nr. 45 des Fundinventars.)

64. Von Ursprung, Leben und Stiftungen der Grafen von Andechs. Mit zahlreichen Holzschnitten. (Abbildungen kirchlicher Heiligtümer.) Ohne Jahr. Kleinquart.
65. Handschrift, enthaltend kirchliche Hymnen und Festlieder. Auf der ersten Umschlagseite die schriftliche Eintragung: „Petter Schwandt. Daß Biechel ist Mier lieb, wer mier stielt, der ist ein dieb, seis gleich Richter (Ritter?) oder knecht, so ist er an den galing (Galgen) recht.“ Auf der letzten Umschlagseite die Eintragungen: „Hanns Gartner. Johannes Gartner. Anno 1648. A. Burger.“ Kleinquart.
66. Zehn weitere Bücher.

Die drei Fragen, welche sich nun von selbst aufdrängen und, so schwierig auch ihre vollständige Lösung erscheint, zum mindesten den Versuch einer Beantwortung fordern, sind: a) Wann ist der wichtigste Teil des Depotfundes, die männliche und weibliche Kleidung sowie die Wäsche entstanden? b) Wer waren ihre vermutlichen Träger und Besitzer? c) Welche war die Veranlassung der Einmauerung?

a) Nach der von uns bereits bei den einzelnen Objekten vorgenommenen Datierung drängt sich die Entstehung der bedeutendsten Teile des Fundes in das fünfte Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts zusammen. Sämtliche hier zum Vergleich der einzelnen Trachtenstücke herangezogenen Porträt- und Kostümstiche des Österreicher Elias Widemann und des in Prag geborenen großen Kupferstechers und Ätzers Wenzel Hollar sind in der Zeit von 1641 bis 1649 entstanden. Nur wenige Objekte lassen eine ältere Datierung zu, wie beispielsweise die Stiefelmanschette Nr. 26, welche bereits auf einem Kupferstich von Merian mit der Darstellung des Überfalles auf die Wallensteinschen Generale in Eger (1634) erscheint. Andererseits wäre ein Verlegen der oberen Grenze über 1655 hinaus nicht begründet, da um diese Zeit sowohl die Spitzenkragen als auch das Wams mit den geschlitzten Ärmeln aus der Mode kamen. Wir haben also daran festzuhalten, daß die Kleidungsstücke und die Leibwäsche nicht vor 1640 und nicht nach 1650 entstanden sind.

b) Während beim Schwanenstädter Fund der vormalige Eigentümer des hinterlegten Hausschatzes — Frau Sophia Prandtner, verwitwete Pirstl — mit Hilfe eines kleinen, beschriebenen Zettels sowie aus dem Inhalt eines Weinlagerbüchleins nachgewiesen werden konnte und dort die Merkzeichen der Wäsche, des Zinnes, Silbers und anderer Gegenstände mit diesen Namen nicht im Widerspruch stehen, sind die Anhaltspunkte für die Zusprechung des Poysdorfer Depotfundes an einen bestimmten Besitzer äußerst unverlässlich. Daß das Haus schon im 16. Jahrhundert im Besitze der Familie des glücklichen Finders Franz Hauser war, geht einwandfrei aus der schriftlichen Eintragung „Meine gued willig Diennst. Hauser 1555“ auf der ersten Blattseite des „Spiegel des menschlichen Lebens“ (vergl. Nr. 48) hervor. Um so befremdender wirkt das Fehlen des Namens Hauser in den sonstigen Druckwerken und handschriftlichen Aufzeichnungen sowie das Fehlen des Buchstabens H unter den Merkzeichen auf der Wäsche und dem Zinn.

Der Träger der Manneskleidung war kaiserlicher Soldat und hatte den Rang eines Offiziers. Dafür spricht die Qualität des Wamses, der schöne Spitzenkragen und besonders die Stiefelmanschetten mit den Klöppelspitzen. Seine glatten Halskragen, also jene, welche er im Felde trug und von denen sich fünf Exemplare vorgefunden haben, hatte er mit einem schwarzen Kreuz merken lassen. Diese Wahrnehmung erscheint unbedeutend; sie gewinnt jedoch an Interesse, wenn wir das gleiche Kreuzzeichen auf einer runden Zinnschüssel unterhalb der eingravierten Besitzerbuchstaben L K wiederfinden. Diese Initialen decken sich mit einem Namen, den die handschriftliche Widmung in einem kleinen Büchlein „L. Aenaei Senecae et aliorum Tragoediae Serio emendatae Amsterodami 1624“ enthält. Die Widmung lautet: „Carissimo suo Discipulo Lamberto Khnoll pro memoria aeterna donavit. M. J. A. B. S. I.“ Der Empfänger des Buches hieß somit Lambert Khnoll, welcher etwa um 1610 geboren, im Dezennium 1640 bis 1650 als Offizier in kaiserlichen Diensten gestanden haben mag. Dies sind allerdings nur Kombinationen, aber eben die einzigen möglichen. Eine Frauenschürze trägt das Merkzeichen M. W, zwei flache Zinnteller die Besitzermarke G M M. Der Mädchename der Frau des Lambert Khnoll wäre somit aus einem dieser beiden Merkzeichen abzuleiten.

Wir haben Anhaltspunkte, den Beruf des Khnoll außerhalb seiner militärischen Tätigkeit in der Bewirtschaftung seiner bei Poysdorf gelegenen Weingüter und Felder zu suchen. Unter handschriftlichen arithmetischen Exempeln (Nr. 62) finden sich solche, deren Lösung nur einem Truppenführer und einem Weinhändler dienlich sind. Eine Maisrechnung über eine Ernte im Oktober (Nr. 63) ergänzt das knappe Bild seiner Beschäftigung im Frieden.

Die zum Teil streng katholischen, zum Teil aber auch reformatorischen Druckwerke seiner kleinen Bücherei bringen den Mann in Verdacht, daß er im Glauben nicht sehr fest war, daß er vielleicht zwischen beiden Bekenntnissen schwankte — abhängig vom Kriegsglück der Kaiserlichen und ihrer protestantischen Gegner — oder daß er der reformatorischen Partei ein nur passives Interesse entgegenbrachte. Wollen wir ihm aber als Offizier der kaiserlichen Armee den streng katholischen Glauben nicht nehmen, so fällt die Liebhaberei für reformatorische Agitationsdrucke auf Rechnung seiner Frau. Sie trug

sich, wie wir aus den Inventarnummern 1 bis 4 ersehen, einfarbig schwarz, damals die Farbe der Lutheraner und Calvinisten.

c) In die Ortsgeschichte des durch seinen Weinbau und Weinhandel wohlhabenden Marktes Poysdorf haben kriegerische Ereignisse nicht stark eingegriffen. Bis auf eine Plünderung durch die Schweden im März des Jahres 1646, weil Poysdorf dem Feinde die Kontribution verweigerte, ist es ansonsten im Dreißigjährigen Kriege verschont geblieben.

Das jüngste Datum, welches wir als Eintragung in einem Buche vorgefunden, ist das Jahr 1670. (Vergl. Nr. 53.) Vorausgesetzt, daß weder aus Versehen, noch aus gewinnsüchtiger Absicht dem Funde vor dessen Verkauf nicht zugehörige Bücher beigegeben wurden, müssen wir das Jahr 1670 als ältestes mögliches Datum der Einmauerung des Poysdorfer Hausschatzes betrachten. Sie kann auch später erfolgt sein, kaum aber — wie bisher vermutet wurde — im Jahre 1683 angesichts der hereinbrechenden Türkeninvasion. Dagegen spricht einerseits das Fehlen einer begründeten Besorgnis sowie der Charakter und das Alter der Trachtenstücke, denen gewiß bei einer so späten Hinterlegung auch Erzeugnisse jüngeren Datums beigegeben worden wären. Beim Schwanenstädter Fund wiegt die Annahme vor, daß eine schwachsinnige oder geizige alte Frau, die ihren Erben den Besitz ihrer Habe nicht gönnte, die Dinge zu ihren Lebzeiten verstecken ließ. Doch gerade für diesen Fund liegt die Kombination mit der Türkengefahr näher als für den niederösterreichischen. Wohl berichtete am 17. Juli 1683 der Prälat von Melk, Gregor Müller, an die Verordneten der Stände in Österreich ob der Enns: „Erinnere gehorsamst in Eile, daß bis dato in dieser Gegent kein Türckh gesehen worden“; aber trotzdem reichte der Schrecken bis tief nach Oberösterreich hinein und das Auftauchen einer kleinen Schar türkenähnlicher Reiter (die sich später als polnische Reiter herausstellten) in der Umgebung von Waidhofen an der Ybbs genügte, um die ganze Gegend bis Steyr, Enns und Linz in Aufruhr zu bringen. Verließ doch selbst der Kaiser in jenen Tagen Linz, wo er sich nicht mehr sicher fühlte und verlegte seine Residenz nach Passau!

Für die Hinterlegung des Poysdorfer Hausschatzes entfällt die Türkengefahr als Veranlassung. Der Donaustrom war dem Türkenheer das gewaltigste Hindernis und dann lag ja Wien, das eigentliche große Ziel des Feindes, dazwischen und rüstete sich zum ernstesten Widerstand. Es waren also wohl nur private Motive, welche den oder die Besitzer des Poysdorfer Fundes zu ihrem Vorgehen veranlassen konnten. Der Gedanke, scheinbar wertlose, weil nicht mehr tragbare oder brauchbare Kleidungsstücke einzumauern, ihnen bereits gelesene Bücher und im Eifer für diese Idee noch Zinngeschirr beizuschließen, um alles später einmal wieder hervorzuholen, sich daran zu erfreuen und so längst vergangene Jahre in weit lebhafterer Erinnerung an sich vorüberziehen zu lassen, ist menschlich. Im Nachhängen an die Vergangenheit und in der Sorge für die Zukunft der Seinigen und der Mitmenschen liegt manche Freude des Lebens! Stets öde ist die Gegenwart.

Das Depot in Poysdorf wurde von den Besitzern nicht mehr gehoben. Sie starben, vielleicht in der Fremde, und der Hausschatz kam in Vergessenheit. Heute bildet er ein wichtiges trachtenhistorisches Denkmal für Niederösterreich.

*im Nachhänge  
des Enns  
Niederösterreich  
1671*

# Handgezeichnete Webereibücher aus Tirol.

Mit technologischen Erläuterungen von Prof. FRANZ DONAT, Wien.

(Mit Tafel XXXIV—XXXVII und 41 Textabbildungen.)

Dem k. k. Museum für österreichische Volkskunde sind vor kurzem zwei handgezeichnete Webereibücher, aus dem Oberinntale Tirols stammend, zugekommen, mit Datierung aus den Jahren 1658 und 1701 versehen. Über die Hersteller der Musterbücher geben die vorangestellten handschriftlichen Vorbemerkungen die folgende Auskunft:

- a) Ein Schenes Fueß Arbeit: sambt einem Leisten Buch, Welches durch mich Thoman Lins vom Anfang biß Zum endt abgerisen, und das Merere durch Arbaidt Probiert worden, wie Hernach Schrifftlich vnnnd Abcontrafeiter Zue sechen ist.

Anno dominy 1658.

- b) Dißes Buch gehört mir Matheuiß Berger, Meister des Wöber Handwerch selbst mit eigener Hant abgerißen und zum Zumph geleit thauglich gemacht.

Im Jahr 1701.

Gibt schon die handschriftliche Herstellung den durch gewandte Zeichnung und Motivenreichtum hervorragenden Mustern besonderen Reiz, so wird ihr Wert für den studierenden Forscher wie den nachschaffenden Künstler noch besonders dadurch erhöht, daß ihnen die Erläuterung der Herstellungsart in Form graphischer Skizzen der anzuwendenden Technik beigegeben sind. Zum Verständnis dieser Behelfe mögen die folgenden Ausführungen dienen.

## I. Die Weberei.

Die Weberei, das ist die Kunst, aus zwei sich rechtwinklig kreuzenden Fadensystemen flächenartige Produkte, Gewebe genannt, zu erzeugen, ist wohl eines der ältesten Gewerbe.

Jedes Gewebe besteht aus Längs- oder Kettenfäden und aus Quer- oder Schußfäden. Die Gesamtheit der zu einem Gewebe notwendigen Kettenfäden nennt man die Kette, das dazu erforderliche Schußmaterial den Schuß.

Unter Fäden versteht man die Produkte der Spinnerei. Spinnen heißt, aus den Rohmaterialien wie: Baumwolle, Flachs, Hanf, Jute, Schafwolle usw. Erzeugnisse von großer Länge und geringer Dicke, Faden oder Garn genannt, zu erzeugen.

Das Gewebe entsteht aus Kette und Schuß durch die Verflechtung, d. i. Über- und Untereinanderlegung der Kettenfäden mit den Schußfäden.

Unter Bindung versteht man in der Weberei im allgemeinen das Gesetz, nach welchem die Verflechtung oder Verbindung von Kette und Schuß erfolgt, im besondern die Zeichnung, welche das Verflechtungsbild des Gewebes darstellt.

Die Versinnbildlichung der Verkreuzung oder Verflechtung von Kette mit Schuß erfolgt auf dem Tupfpapiere (Carta rigata). Dieses ist ein Papier, welches wagerecht und senkrecht so liniert ist, daß nach Fig. 58 kleine kongruente Quadrate entstehen.

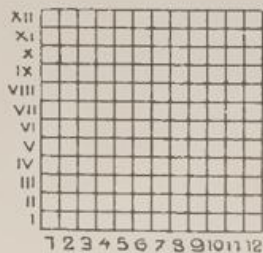


Fig. 58.

Das Tupfpapier kann auch nach Fig. 77 mit einer größere Quadrate bildenden Einteilung versehen sein. Die Anzahl Teile, welche ein solches Quadrat in der Breite und Höhe enthält, ergibt das Papierverhältnis; so hat man 8 in 8, 10 in 10, 12 in 12, 8 in 6, 8 in 7 und anderes Tupfpapier.

Auf dem Tupfpapiere entspricht der Zwischenraum von einer Linie zur anderen einem Faden des Gewebes; die senkrechten Zwischenräume gelten als Kettenfäden, die wagerechten als Schußfäden. Das Abzählen

der Kettenfäden erfolgt nach Fig. 58 von links nach rechts, das der Schußfäden von unten nach oben.

Die Kettenfädenhebungen werden auf dem Tupfpapiere durch Ausfüllen der Quadrate gekennzeichnet; oberliegender Schuß ergibt weiße Quadrate.

Will man z. B. angeben, daß auf dem ersten Schußfaden einer Bindung alle ungeraden, auf dem zweiten Schußfaden alle geraden Kettenfäden oben liegen, so tupft man nach Fig. 59 auf dem ersten Schußfaden alle ungeraden, auf dem zweiten Schußfaden alle geraden Quadrate mittels eines entsprechend zugeschnittenen Haarpinsels mit schwarzer Farbe aus. Anstatt schwarzer Farbe kann man auch eine andere Aquarellfarbe (gewöhnlich Zinnober) nehmen, eventuell auch das Ausfüllen mit Bleistift vornehmen.

Fig. 60 gibt eine Bindung, wo auf dem ersten Schußfaden die Kettenfäden 1, 5, 9, auf dem zweiten Schußfaden 2, 6, 10, auf dem dritten Schußfaden 3, 7, 11 und auf dem vierten Schußfaden 4, 8, 12 oben liegen.

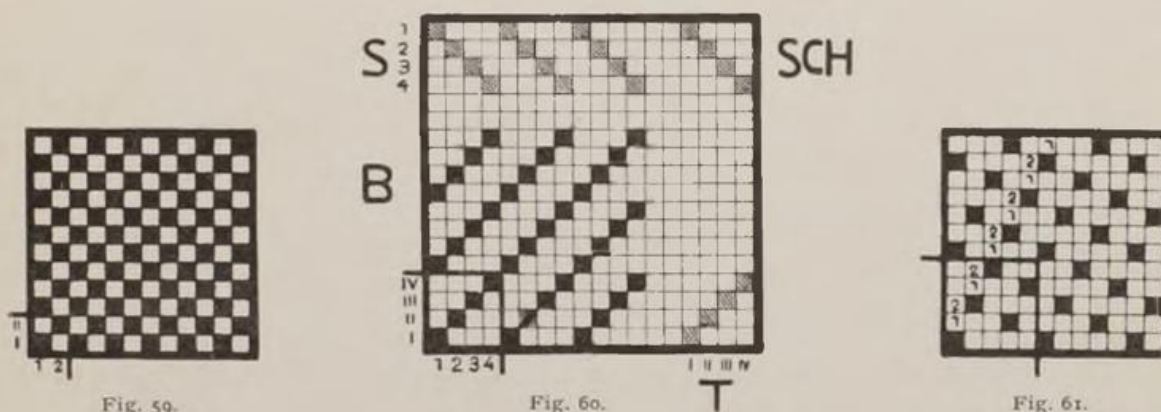


Fig. 59.

Fig. 60.

Fig. 61.

Unter einem Bindepunkte versteht man die Verbindung eines Kettenfadens mit einem Schußfaden. Liegt der Kettenfaden über zwei oder mehreren Schußfäden oder der Schußfaden über zwei oder mehreren Kettenfäden, so nennt man diese Stellen Ketten- bzw. Schußflottungen. Die Bindung Fig. 59 besteht demnach aus Ketten- und Schußbindepunkten, die Fig. 60 aus Kettenbindepunkten und Schußflottungen.

Bindungen gibt es unzählige. Man unterscheidet Grund- und abgeleitete Bindungen. Die ersteren stellen die einfachsten und ältesten Fadenverbindungen dar, während die letzteren aus den Grundbindungen entwickelt werden.

Als Grundbindungen gelten: Leinwand-, Körper- und Atlasbindungen.

Unter Leinwand-, auch Tuch- oder Taftbindung genannt, versteht man nach Fig. 59 eine Bindung, bei welcher Kettenbindepunkte mit Schußbindepunkten regelmäßig abwechseln. Vermöge dieser Bindeweise ergibt die Leinwandbindung die engste Fadenverkreuzung. Das aus dieser Bindung gefertigte Gewebe ist vollständig seitengleich.

Unter Körper versteht man eine Bindung mit schmaler, diagonallaufender Streifung. Setzt man die Bindepunkte nach Fig. 60 in fortlaufender schräger Richtung und wiederholt man diese Tupfenreihe (Bindungsgrat) auf eine bestimmte Fadenzahl, so entsteht eine Körperbindung. Bei der Fig. 60 ist der Körpergrat immer auf 4 Fäden wiederholt. Kettenbindepunkte wechseln mit Schußflottungen ab. Die Bindung ist ein vierbindiger Schußkörper, weil auf der rechten Gewebeseite mehr Schuß als Kette (3:1) ersichtlich ist. Tupft man diese Bindung entgegengesetzt (Schwarz=Weiß, Weiß=Schwarz), so entsteht ein 4bindiger Kettenkörper.

Je nach der Wiederholung des Bindungsgrates, auf 3, 4, 5, 6, usw. Fäden, unterscheidet man 3-, 4-, 5-, 6- usw. bindige Körper.

Der Lauf des Bindungsgrates kann von links nach rechts oder von rechts nach links erfolgen. Bindungen nach der ersten Art (Fig. 60) heißt man Rechtsgratkörper, nach der letzten Art Linksgratkörper.

Die Körperbindungen liefern betreffs des Gratbildes und Wirkung von Kette und Schuß, Gewebe mit zwei entgegengesetzt aussehenden Seiten.

Unter Atlas versteht man eine Bindung mit regelmäßig zerstreut liegenden Bindepunkten. Eine Atlasbindung entsteht, wenn man einen Bindungsgrat mit steigend angeordneten Bindepunkten auf eine bestimmte Schußfadenzahl wiederholt.

Fig. 61 ist ein 5bindiger Schußatlas, weil der Bindungsgrat (2er Steigung) auf 5 Schüsse wiederholt wurde und weil auf der rechten Seite 4 Teile Schuß und 1 Teil Kette zum Ausdruck kommen. Tupft man die Bindung in entgegengesetzter Wirkung, so entsteht ein 5bindiger Kettenatlas.

Aus dem Bindungsgrate der Fig. 61 (2er Steigung) kann man auch einen 7-, 9-, 11-, 13-, 15bindigen Atlas bilden, wenn man den Bindungsgrat auf 7, 9, 11, 13, 15 Schußfäden wiederholt. Nimmt man den Grat nicht 2er, sondern 3er Steigung, so kann man durch Wiederholen auf 5, 7, 8, 10, 11, 13, 14, 16 Schußfäden einen 5-, 7-, 8-, 10-, 11-, 13-, 14- und 16bindigen Atlas bilden.

Steigungszahlentabelle:

5bindiger Atlas:	2 oder 3.
7 " "	2, 3, 4 oder 5.
8 " "	3 oder 5.
9 " "	2, 4, 5 oder 7.
10 " "	3 oder 7.
11 " "	2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 oder 9.
12 " "	5 oder 7 usw.

Die Atlasbindungen liefern vermöge ihrer zerstreuten Anordnung der Bindepunkte ein vollständig glattes Gewebe, welches je nach der Wirkung auf der rechten Seite den Schuß (Schußatlas) oder die Kette (Kettenatlas) ersichtlich macht.

Die Zahl und Art der aus den Grundbindungen entwickelten Ableitungen ist eine ungemein reichhaltige. Fig. 62 zeigt eine Ableitung nach der Leinwandbindung, Fig. 63, 64, 71—74, 85—86 sind Ableitungen nach Körperbindungen.

Fig. 62: Panama- oder Viereckbindung. Dieselbe ergibt die 4fache Vergrößerung der Leinwandbindung.

Fig. 63: 4bindiger, versetzter Schußkörper. 4bindiger Schußkörper ist von 2:2 Kettenfäden entgegengesetzt laufend getupft.

Vervielfältigt man die Bindungsgrate eines Schußkörpers, so entsteht verstärkter Körper. Verstärkter Körper kann von einseitiger oder beidrechter Beschaffenheit sein. Gleichseitig oder beidrecht ist der Körper, wenn Kette und Schuß in gleicher Menge auftreten und wenn die Schußgrate genau das Aussehen der Kettengrate haben. Bei einseitigen Körpern kommt ent-

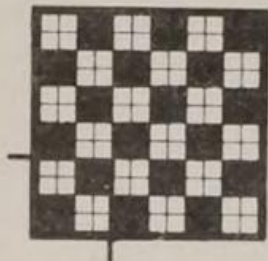


Fig. 62.

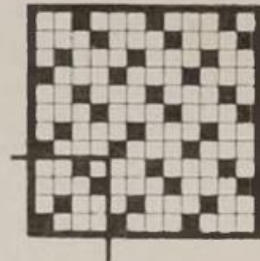


Fig. 63.

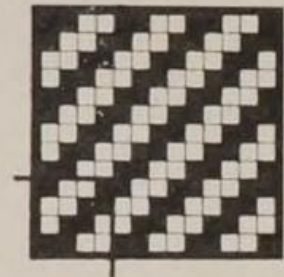


Fig. 64.

weder mehr Schuß oder mehr Kette zum Ausdruck (Fig. 72 und 73) oder die Grate zeigen bei gleicher Menge von Kette und Schuß ein ungleiches Bild (Fig. 71 und 74).

Fig. 64: 4bindiger, gleichseitiger Rechtsgratkörper. Diese Bindung entsteht, wenn man die Bindungsgrate des 4bindigen Schußkörpers (Fig. 60) nach rechts verdoppelt.

Fig. 71—74: 8bindige, verstärkte, einseitige Linksgratkörper.

Fig. 85—86: 16bindige, verstärkte, einseitige Linksgratkörper.

Verstärkter Atlas entsteht, wenn man die Bindepunkte des Schußatlasses verdoppelt oder vervielfältigt.

Die Grundbindungen und die daraus entwickelten Ableitungen dienen zur Erzeugung einfacher, glatter Gewebe.

Ordnet man zwei oder mehrere unterschiedliche Bindungen, wie z. B. 4bindiger Schußkörper und 4bindiger Kettenkörper oder Taft und Körper usw., streifenweise neben- oder übereinander an, so entstehen Muster für längs- bzw. quergestreifte Gewebe.

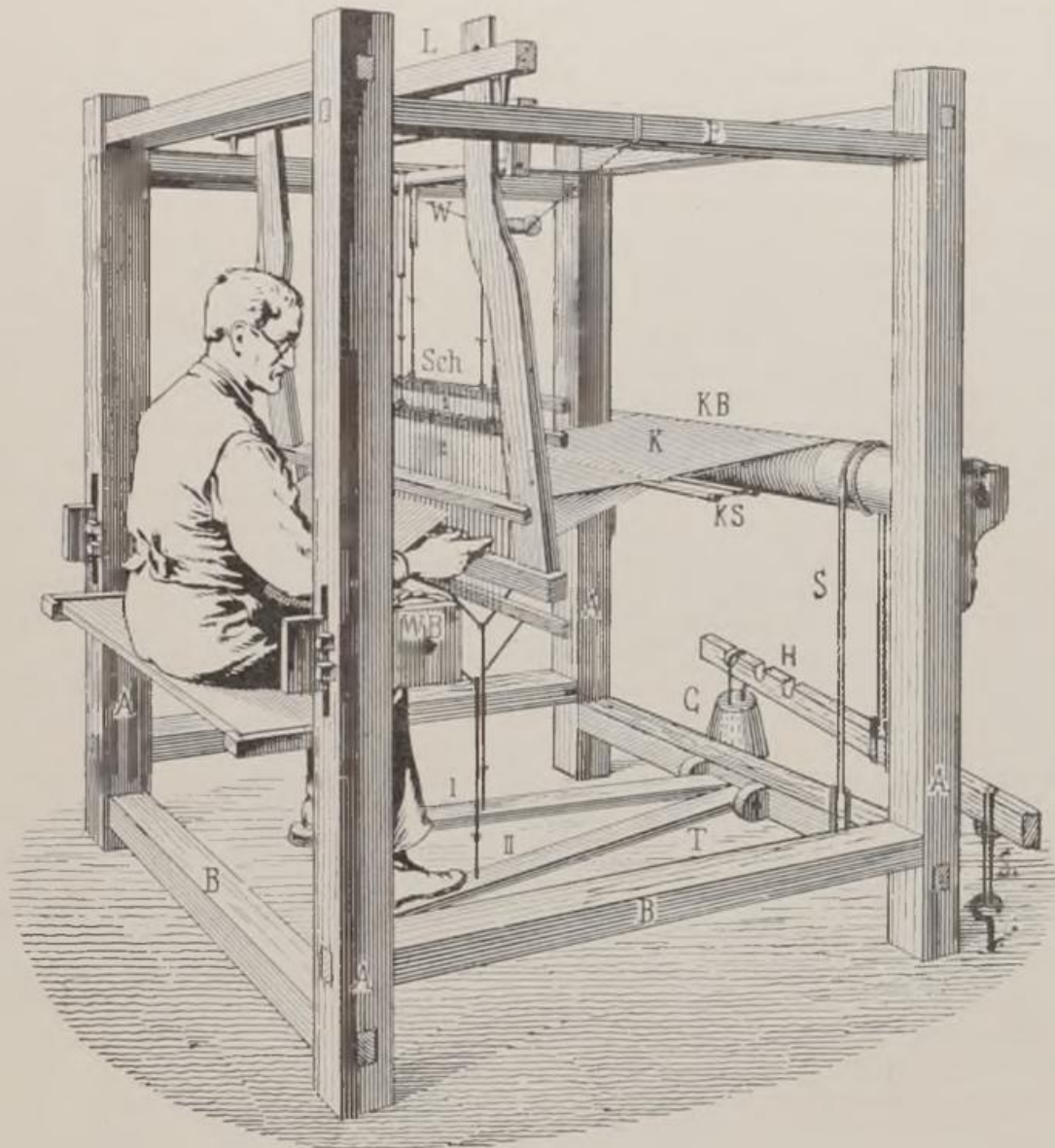


Fig. 65. Modell eines Handwebstuhles.

Läßt man zwei unterschiedliche Bindungen in quadratischen oder rechteckigen Flächen abwechseln, so entstehen karierte Muster oder Karos.

Fügt man einem einfachen Gewebe, zum Zwecke der Verstärkung, ein zweites Schuß- oder Kettenfadensystem, bzw. beides zu, so entstehen verstärkte Gewebe oder genauer spezialisiert: Schußdoubles, Kettendoubles, Hohl- und Doppelgewebe.

Figuriert man ein einfaches Gewebe durch ein zweites Ketten- oder Schußfadensystem derart, daß dieses zweite Fadensystem nur dort, wo es Figur bildet, auf der Oberseite ersichtlich ist, so erhält man ein broschiertes Gewebe.

Bildet man auf einem glatten Grundgewebe durch Verwendung eines zweiten Schuß- oder Kettenfadensystems aufrechtstehenden Flor oder Schlingen, so nennt man diese Gewebe Samte oder Plüsch.

Dreher oder Gazegewebe nennt man jene, wo sich die Kettenfäden in Gruppen von 2, 3, 4 usw. Fäden umschlingen oder umdrehen.

Unter Jacquardgeweben versteht man mit Blumen, Ornamenten oder anderen Zeichnungen versehene Muster mit großen Rapporten, die sich mit Schäften nicht mehr herstellen lassen.

Bei den Jacquardgeweben unterscheidet man wieder die mannigfaltigsten Musterungen und Techniken.

Weil es des Raumes halber nicht möglich ist, alle diese Bindungen und Muster zu behandeln, verweise ich diesbezüglich auf meine Bücher: Methodik der Schaftweberei, Bindungslexikon und Theorie der Jacquardweberei, A. Hartlebens Verlag in Wien.

Unter Rapport versteht man in der Weberei jene Fadengruppe, die sich in der ganzen Länge und Breite des Gewebes regelmäßig wiederholt. Man unterscheidet einen Ketten- und einen Schußfädenrapport; das erstere bezieht sich auf die zu einer Wiederholung notwendigen Kettenfäden, das letztere auf die Schußfäden. Bei der Bindung Fig. 59 bilden den Rapport zwei Ketten- und zwei Schußfäden, bei Fig. 60 vier Ketten- und vier Schußfäden und bei Fig. 61 fünf Ketten- und fünf Schußfäden.

Die Erzeugung der Gewebe erfolgt auf dem Webstuhle. Man unterscheidet Hand- und mechanische Webstühle. Fig. 65 zeigt das Modell eines Handwebstuhles. Derselbe ist aus hartem Holze gefertigt und besteht aus vier senkrechten Stuhlsäulen A, welche durch vier Längs- und vier Querriegel B zu einem festen Gestell vereinigt sind.

Rückwärts am Gestell befindet sich in entsprechenden Lagern der Kettenbaum KB; von ihm geht die Kette K durch die Kreuz- oder Teilungsschienen KS, die Schäfte Sch (1 und 2) und den Kamm. Vor dem Kamme, welcher in einem schwingenden Rahmen, die Weblade L, untergebracht ist, wird die fertige Ware auf den Warenbaum WB aufgewickelt.<sup>1</sup>

Ketten- und Warenbaum haben je eine Furche zur Aufnahme eines Stabes, welcher durch Verschnürung festgehalten wird. An dem Stabe des Kettenbaumes ist das Ende, an dem Stabe des Warenbaumes der Anfang der Kette partienweise geschlungen.

Zum Zwecke der für das Weben notwendigen Kettenfädenanspannung muß der Ketten- und Warenbaum mit einer Bremsvorrichtung versehen sein, welche zugleich ermöglicht, daß periodisch oder automatisch Kette abgelassen und Ware aufgewickelt werden kann.

Bei der Fig. 65 wirkt am Kettenbaume eine Seilbremse, am Warenbaume befindet sich ein Zahnkranz, in dessen Zähne sich eine Sperrfalle legt. Durch das Drehen eines am Warenbaume angebrachten Hebels oder einer mit Griffen versehenen Scheibe erfolgt ein Aufwickeln der Ware und ein Ablassen der Kette.

Um die Einlage des Schusses zu ermöglichen, muß man das Webfach bilden. Das Webfach entsteht, wenn man einen Teil Kettenfäden hebt und den anderen Teil senkt oder in Ruhe beläßt. Zu diesem Zwecke zieht man die Kettenfäden vor der Verbindung mit dem Warenbaume mittels eines Häkchens durch die Helfenaugen der Schäfte.

Ein Schaft (S, Fig. 66) besteht aus zwei flachen Holzleisten, zwischen welchen auf zwei Schnüre ordnungsmäßig gereichte Helfen gespannt sind.

Eine Hilfe besteht aus zwei Zwirnschlingen, welche durch ein Auge (Fadenöffnung) aus Zwirn oder Metall verbunden sind.

Die Zahl der Schäfte, welche man zu einem Gewebe braucht, richtet sich nach der Anzahl der verschiedenen abbindenden Kettenfäden des Rapportes der Bindung. So benötigt man zu der Bindung Fig. 59 zwei Schäfte, zu Fig. 60 vier und zu Fig. 61 fünf Schäfte. Die Bindung Fig. 62 kann man mit vier Schäften weben, wenn man für jeden Kettenfaden des Rapportes

<sup>1</sup> Die Arbeiten, welche dazu dienen, die zu einem Gewebe notwendigen Kettenfäden in entsprechender Länge, fadenweise geordnet, nebeneinander zu legen und auf den Kettenbaum zu bringen, heißen die Vorbereitungsarbeiten der Weberei. Dieselben umfassen: a) Das Spulen, b) das Scheren, Zetteln oder Schweifeln, c) das Aufbäumen.

Die Spinnerei liefert das Garn als Kops, Kreuzspule oder Strähn. Strähngarn muß auf Scheibenspulen gebracht werden, was mit Hilfe eines Garnhaspels und eines Spulrades bzw. einer Spulmaschine geschieht.

Zum Bilden der Kette braucht man mit Garn gefüllte Spulen, ein Spulengestelle, einen Einleseapparat und einen Scherrahmen oder eine Schermaschine.

Die Übertragung der Kette vom Scherhaspel auf den Kettenbaum heißt man das Aufbäumen.

einen Schaft nimmt; nimmt man aber nur so viele Schäfte, als verschieden abbindende Kettenfäden im Rapporte sind, so findet man mit zwei Schäften das Auskommen. Einen Einzug nach der ersten Art (1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4 usw.) heißt man einen geraden, einen solchen nach der zweiten Art (1, 1, 2, 2, 1, 1, 2, 2 usw.) einen reduzierenden Einzug.

Die Numerierung der Schäfte respektive das Einziehen der Kettenfäden erfolgt von hinten nach vorn.

Die Kettenfäden müssen außer dem Einzuge in die Schäfte auch noch durch den Kamm gezogen werden. Der Kamm besteht aus zwei Leisten, zwischen welchen flach gewalzte Stahlstäbchen gesetzt sind. Zwischen diese Stäbchen, Rohre oder Riete genannt, werden die Kettenfäden, nach dem beendeten Einzuge in die Schäfte, mit Hilfe eines breiteren Häkchens, gewöhnlich 2fädig, eingezogen.

Der Kamm dient zum Anschlagen des Schußfadens. Die Unterbringung und Führung des Kammes erfolgt durch die Weblade.

Denkt man sich nach Fig. 65 die Kettenfäden K abwechselnd in die Helfen des ersten und zweiten Schaftes eingezogen und immer abwechselnd einen Schaft gehoben, den anderen gesenkt und in die dadurch gebildeten Webfächer den Schuß eingelegt, so entsteht ein Gewebe mit der in Fig. 59 dargestellten Leinwandbindung.

Das Heben und Senken der Schäfte erfolgt durch verschiedene Vorrichtungen, welche man Fachbildungsvorrichtungen nennt. Die Fig. 65 zeigt die einfachste derartige Einrichtung, die Vorrichtung mit Welle.

Bei derselben legt man zu beiden Seiten auf die Holzswelle W zwei Gurte oder Riemen, welche man durch Schnüre mit den oberen Schaftleisten verbindet. Die unteren Schaftleisten verbindet man durch Schnüre mit zwei einarmigen Holzhebeln, den sogenannten Tritten T.

Die Bewegung der Schäfte ist bei dieser Vorrichtung eine zwangsweise. Beim Treten des Trittes wird der damit in Verbindung

stehende Schaft gesenkt, was das Heben des anderen Schaftes zur Folge hat.

Die Numerierung respektive das Treten der Tritte erfolgt nach Fig. 65 von links nach rechts.

Die Zahl der Tritte, welche man zu einem Gewebe braucht, richtet sich nach der Anzahl der verschieden abbindenden Schußfäden des Bindungsrapportes. So braucht man zu der Bindung Fig. 59 zwei Tritte, zu Fig. 60 vier und zu Fig. 61 fünf Tritte.

Mit der Wellenvorrichtung kann man nur zwei Schäftbewegungen ausführen. Bei Bindungen, welche mehr als zwei Schäftbewegungen verlangen, verwendet man die Hebelvorrichtung oder den Kontermarsch Fig. 66.

Je nachdem man zur Erzeugung eines Gewebes 3, 4, 5, 6 usw. Schäfte braucht, kommen 3, 4, 5, 6 usw. Hebel DH, 3, 4, 5, 6 usw. Hebel KH und 3, 4, 5, 6 usw. Hebel LH zur Verwendung.

Die Hebel DH sind einerseits mit den Schäften S, andererseits mit den Hebeln LH durch Schnüre und Strupfen (Schnurschlingen) verbunden. Die Hebel KH sind nur mit den Schäften verbunden. Die Hebel KH und LH sind nach einer gewissen Ordnung mit den Tritten T verbunden.

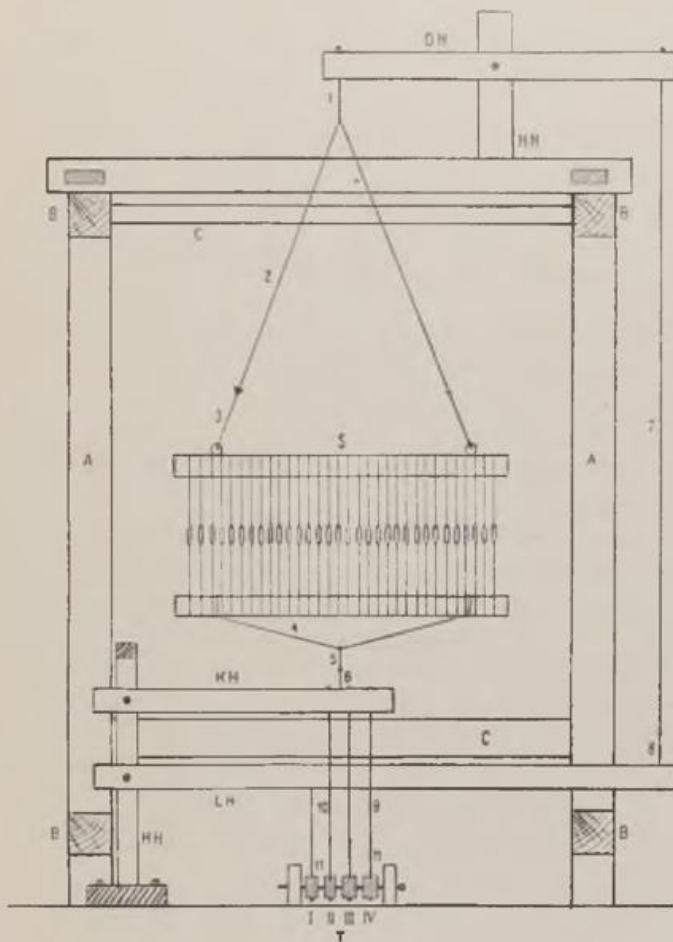


Fig. 66.

Eine Verbindung des Trittes mit einem Hebel KH bewirkt eine Senkung des mit dem Hebel KH verbundenen Schaftes. Eine Verbindung des Trittes mit einem Hebel LH bewirkt durch die Verbindung mit DH ein Heben des damit verbundenen Schaftes.

Die Art und Weise, wie die Verbindung der Tritte mit den Hebeln LH und KH erfolgt, heißt man Schnürung und richtet sich diese nach den Hebungen und Senkungen der Kettenfäden im Bindungsrapporte.

Um dem Weber alles zur Vorrichtung des Webstuhles Wissenswerte anzugeben, bildet man nach Fig. 60 die Webertabelle oder den Grundriß der Webstuhlvorrichtung:

B = Bindung;

S = Schäfte (1—4);

Strichlierte Quadrate auf den Schäften = Helfenaugen;

T = Tritte (I—IV);

Strichlierte Quadrate auf den Tritten = Trittfolge;

Sch = Schnürung;

Strichlierte Quadrate der Schnürung = Schafthebezeichen;

Weiße Quadrate der Schnürung = Schaftsenkungszeichen.

Nach der Webertabelle, Fig. 60, und der Fachbildungsvorrichtung, Fig. 66, weist der erste Tritt folgende Verbindungen auf:

1. Strupfe, Verbindung mit dem ersten Hebel KH,
2. „ „ „ „ zweiten „ LH,
3. „ „ „ „ dritten „ LH,
4. „ „ „ „ vierten „ LH.

Tritt der Weber auf diesen Tritt, so wird der erste Schaft hoch, der zweite, dritte und vierte Schaft tief gehen.

Eine andere Vorrichtung, welche das Webfach bildet, daß ein Teil Schäfte gehoben wird, während der andere in Ruhe bleibt, ist die Hebelvorrichtung für Aufzug. Denkt man sich bei der in Fig. 66 dargestellten Vorrichtung die Hebel KH weg und dafür die Schäfte nach Fig. 94 durch angehängte Gewichte belastet, so hat man eine derartige Vorrichtung. Bei dieser Vorrichtung ergibt ein strichliertes Quadrat der Schnürung (Fig. 60) Schafthebung, ein leeres Quadrat Schaftruhe.

Außer den besprochenen Fachbildungsvorrichtungen gibt es noch Vorrichtungen mit Schaft- und Jacquardmaschinen.<sup>1</sup> Die erstere findet dort Verwendung, wo man mit dem Kontermarsch nicht mehr das Auskommen findet, die letztere dient zur Herstellung geblumter oder mit anderen Zeichnungen versehener Gewebe, welche man nicht mehr mit der Schaftmaschine erzeugen kann.

Das Schußgarn befindet sich auf einer Spule (Holz- oder Papierröhrchen), welche auf die Spindel des Webschützens (Spulengehäuse) gesteckt wird.

Webprozeß nach Fig. 65:

Beim Treten des Trittes stößt der Weber die Weblade abwechselnd mit der einen Hand hinaus, wirft mit der anderen Hand den Schützen durch das geöffnete Webfach und schlägt den eingetragenen Schußfaden mit dem in der Lade befindlichen Kamm an das Gewebe.

Weil das Werfen des Schützens bei der Handlade (L, Fig. 65) zu zeitraubend und umständlich ist, erfand man die Schnelllade. Diese hat auf beiden Seiten der Ladebahn je einen Schützenkasten, in welchen je ein Webervogel oder Picker sich befindet. Beide Picker sind durch Schnüre mit einem Handgriff (Zepter) verbunden. Durch die Bewegung des Zepters von links nach rechts, respektive von rechts nach links wird der Schützen von links nach rechts, respektive von rechts nach links durch das geöffnete Fach getrieben. Bei der Schnelllade bewegt immer die linke Hand des Webers die Lade, während die rechte das Zepter führt.

Schnellladen, welche mit mehreren übereinander angeordneten Schützenkästen ausgerüstet sind, heißen Wechselladen. Dieselben finden Verwendung, wenn der Schuß zwei- oder mehrfarbig eingetragen werden soll.

<sup>1</sup> Siehe Donat: Technologie der Jacquardweberei und Theorie der Weberei.

## II. Besprechung der Webbücher.

Die in den zwei handgezeichneten Webereibüchern enthaltenen Illustrationen lassen der alten Webersprache gemäß, folgende Arbeiten erkennen:

1. Glatte Arbeit.
2. Hin- und Wiederarbeit.
3. Gestreifte Arbeit.
4. Geschachte oder gesteinte Arbeit.
5. Gezogene Arbeit.

### 1. Die glatte Arbeit.

Über seinerzeit ausgeführte Grund- und abgeleitete Bindungen geben unter anderm die Fig. 59—64, 71—76, 85—86 Aufschluß. Leider fehlt jede Bezeichnung dieser Bindungen in beiden Büchern.

### 2. Hin- und Wiederarbeit.

Dieses sind nach Fig. 78 und 79 Muster, welche auf symmetrischer Grundlage aufgebaut sind.

Diese Muster bildeten sich die seinerzeitigen Weber aus dem Zug, dem Tritt und der Schnürung (Firmb, Boden oder Bild). Unter Zug (Einzug) versteht man die Angabe, wie die Kettenfäden in die Helfen der Schäfte eingezogen werden, unter Tritt (Trittordnung) die Angabe, wie die Tritte der Reihe nach getreten werden sollen, unter Firmb, Boden oder Bild (Schnürung) die Zeichnung, welche angibt, wie die Verbindung der Schäfte mit den Tritten zu erfolgen hat.

Die Hin- und Wiederarbeit beruht auf der symmetrischen Behandlung des Einzuges der Kettenfäden in die Schäfte und der symmetrischen Anordnung beim Treten der Tritte.

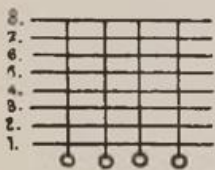


Fig. 67.

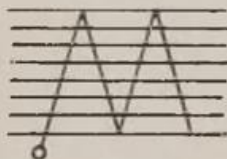


Fig. 68.

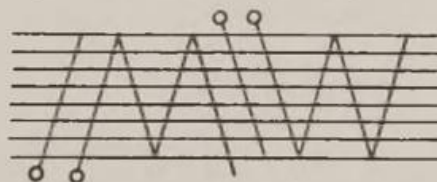


Fig. 69.

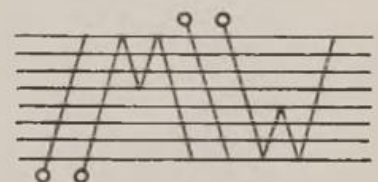


Fig. 70.

Die Fig. 67—70 versinnbildlichen Zug und Tritt für 8schäftige Ware. Der Autor Lins sagt darüber ungefähr folgendes:

Die Strichel 1—8 nach der einen Seite bedeuten die Schäfte, nach der anderen Seite die Tritte. Aber die anderen Strichel hin und her oder wie solches folgen wird, bedeutet, wie man verfahren soll beim Einziehen und Treten.

Den beiden Webereibüchern zufolge haben die seinerzeitigen Weber die Numerierung der Schäfte von unten nach oben respektive von vorn nach hinten, die der Tritte von rechts nach links vorgenommen.

Die Fig. 71—76 ergeben Schnürungen für 8schäftige Ware.

Aus den Einzügen und Tretweisen ~~68-70~~ lassen sich mit den Schnürungen ~~71-76~~ <sup>71-76</sup> <sub>14-18</sub>  $3 \times 6 = 18$  verschiedene Hin- und Wiedermuster schaffen.

Bedenkt man, daß sich Zug, Tritt und Schnürung auch noch mannigfaltig anders gestalten lassen, so wird man zur Überzeugung kommen, daß sich dadurch eine Fundgrube der Neumusterung öffnete.

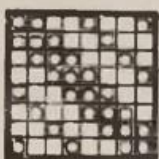


Fig. 71.

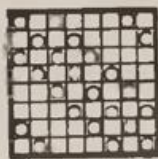


Fig. 72.

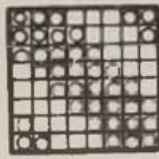


Fig. 73.

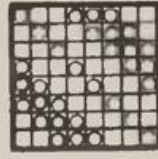


Fig. 74.

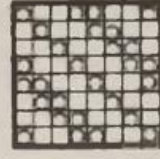


Fig. 75.

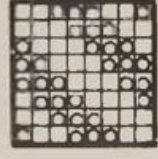


Fig. 76.

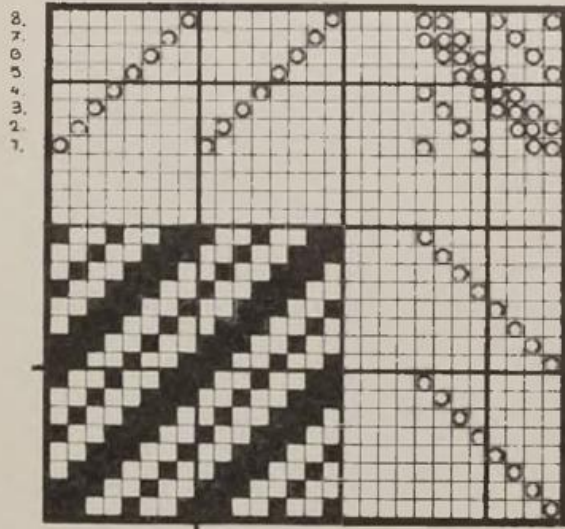


Fig. 77.

VIII.VIII.V. IV. III. II. I.

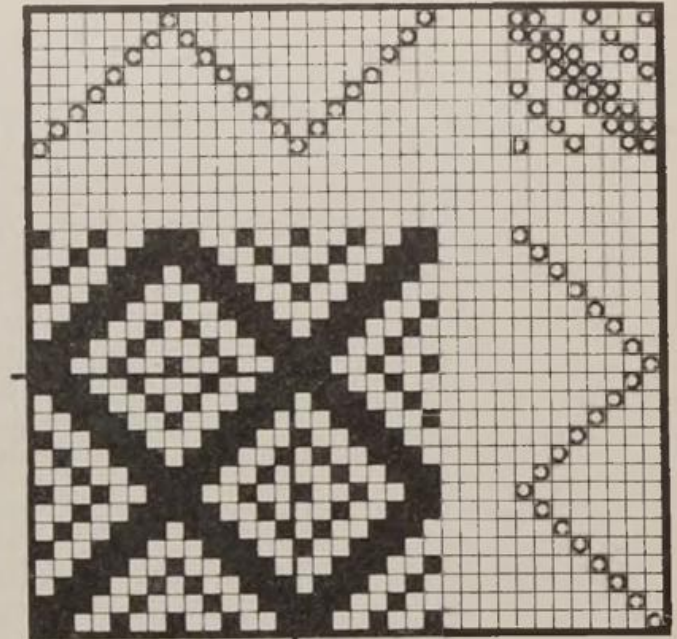


Fig. 78.

In den beiden Webereibüchern sind die Musterzeichnungen, die aus Zug, Tritt und Schnürung entstehen, nicht angeführt, was darauf schließen läßt, daß dies wegen der mühevollen Darstellung stets unterlassen wurde.



Fig. 79.

Zur Erklärung über die Entwicklung und Darstellung derartiger Muster dienen die Fig. 77—79. Bei diesen Figuren ergibt die linke untere Ecke die Bindung respektive Musterzeichnung, welche aus dem darüber befindlichen Einzuge, der daneben befindlichen Tretweise und der an der Kreuzung der beiden letzteren dargestellten Schnürung entsteht. Die Schaft- und Trittnumerierung wurde, wie seinerzeit üblich war, genommen.

Fig. 77: Einzug und Tretweise nach Fig. 67,

„ 78: „ „ „ „ „ 68,

„ 79: „ „ „ „ „ 70.

Als Schnürung diente in allen drei Fällen Fig. 71.

Will man aus dem Einzuge, der Tretweise und der Schnürung die Bindung entwickeln, so verfährt man folgend:

Man nimmt den ersten Tritt, sucht, welche Schäfte gehoben sind ( $\square$ ), und tupft als ersten Schuß, respektive auf alle Schüsse, welche mit dem ersten Tritt korrespondieren, alle jene Quadrate, welche dem Einzuge der gehobenen Schäfte entsprechen. Dasselbe erfolgt mit jedem weiteren Tritt und Schuß.

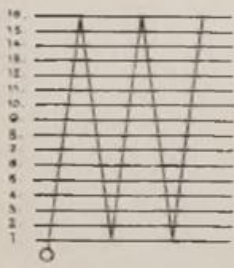


Fig. 80.

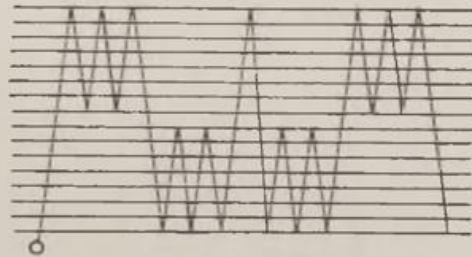


Fig. 81.

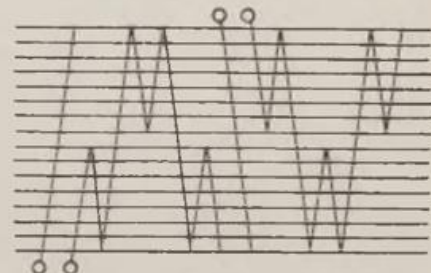


Fig. 82.

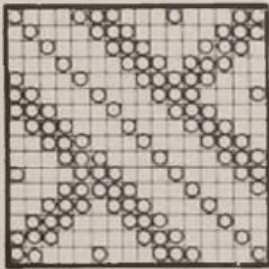


Fig. 83.

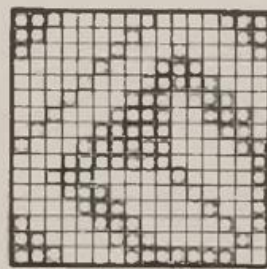


Fig. 84.

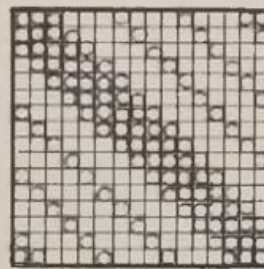


Fig. 85.

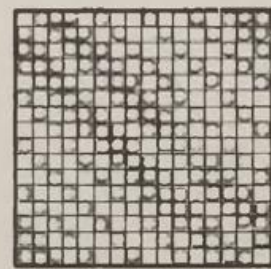


Fig. 86.

Beispiel: Auf dem ersten Tritt der Fig. 77 wird nach der Schnürung der erste, zweite, fünfte und achte Schaft gehoben, was ein Obenliegen der Kettenfäden 1, 2, 5, 8, 9, 10, 13, 16 auf den ersten und neunten Schußfäden der Bindung ergibt.

Um die Hin- und Wiedermuster (Fig. 78 und 79) aus Zug, Tritt und Bild vorteilhaft und rasch zu tupfen, entwickelt man sich erst eine Fläche, wo der Einzug und die Tretweise gerade ist (Fig. 77), überträgt dies überall dort, wo dasselbe der Fall ist, und setzt an den symmetrischen Stellen des Einzuges und der Tretweise auch die Bindung symmetrisch.

Die Fig. 80—82 ergeben Zug und Tritt für 16schäftige Ware, die Fig. 83—86 bieten 16schäftige Schnürungen. Zug und Tritt Fig. 80 eignet sich für die Schnürungen Fig. 83—86, Zug und Tritt Fig. 81 und 82 für die Schnürungen Fig. 85 und 86.

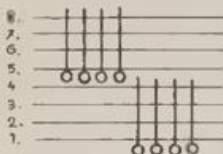


Fig. 87.

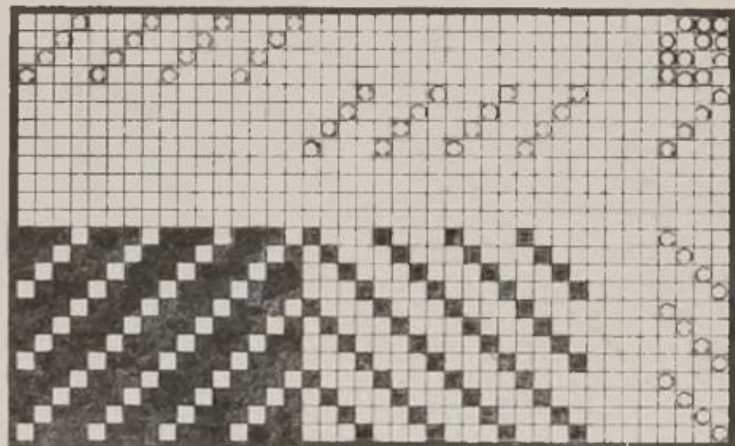
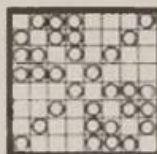


Fig. 88.

### 3. Gestreifte Arbeit.

Ein Beispiel von gestreifter Arbeit zeigt Fig. 88; 4bindiger Kettenkörper wechselt mit 4bindigem Schußkörper längsstreifenweise ab. Dieses Muster entsteht aus dem Zuge der Fig. 87, wenn man nur mit der linken Trittabelle nach der Schnürung Fig. 87 arbeitet.

### 4. Geschachte oder gesteinte Arbeit.

Man versteht darunter Muster, welche ein schachbrettartiges oder nach den Fig. 91—93 ein mosaikartiges, auf rechtwinkliger Konstruktion beruhendes Aussehen haben. Man erhält diese Musterungen, wenn man viereckige Flächen (Quadrate oder Rechtecke) in Kettenkörper oder Ketten-

atlas abbindet und die benachbarten Flächen in Schußkörper oder Schußatlas arbeiten läßt.

Fig. 87 gibt Zug, Tritt und Schnürung für ein geschachtes Muster, welches in Fig. 89 ausgeführt wurde.

Fig. 90 zeigt Zug, Tritt und Schnürung für eine gesteinte Musterung, deren Ausführung die Fig. 91 ergibt.

Um aus Zug, Tritt und Bild(Schnürung) das Muster, welches daraus entsteht, zu versinnbildlichen, ohne die umständliche Musterzeichnung zu entwickeln, bildet man nach Johann Michael Frickinger, Hof-Weber zu Onolzbach (Webereibuch 3. Auflage 1740), das Modell

d. i. die verkleinerte Zeichnung ohne der Abbildung.

Fig. 92 zeigt eine derartige Ausführung. Das Modell ergibt die 5fache Verkleinerung der Musterzeichnung, welche aus dem darüber befindlichen Zug, dem daneben befindlichen Tritt und dem Schnürungsbild entsteht. Ein weißes Quadrat des Modells entspricht 5 Ketten- und 5 Schußfäden des Schnür-

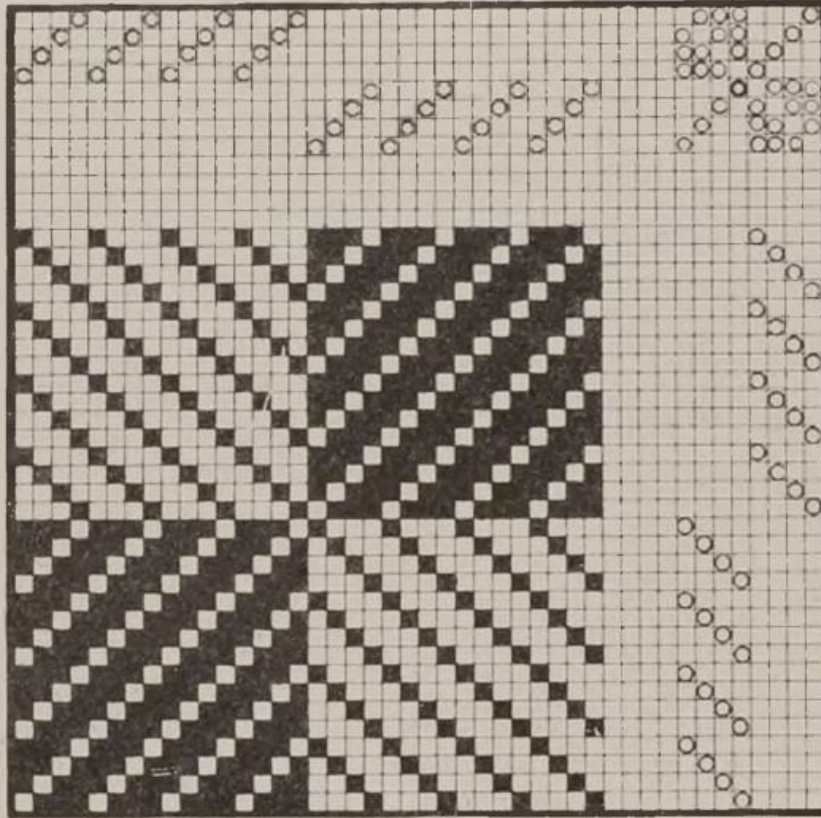


Fig. 89.

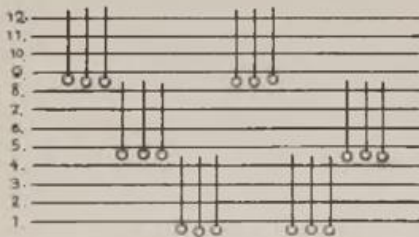
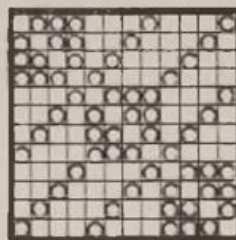


Fig. 90.



ungsbildes in 5bindigem Schußkörper, ein schwarzes Quadrat 5 Ketten- und 5 Schußfäden des Schnürungsbildes in 5bindigem Kettenkörper.

Die Entwicklung des Modells aus Zug, Tritt und Schnürungsbild ist leicht verständlich, weil ein Quadrat des Modells der Schnittfläche von 5 Schäften und 5 Tritten im Schnürungsbild ohne der Abbildung entspricht.

Fig. 93 ergibt das Modell eines gesteinten Musters, wo Zug und Tritt von verschiedener Beschaffenheit sind. Die Abbildung des Schnürungsbildes respektive der Musterzeichnung erfolgt in 5bindigem Atlas.



Fig. 91.

### 5. Gezogene oder Zug-Arbeit.

Zu Mustern mit großen Schußrapporten, die man mit Tritten nicht mehr weben konnte, verwendete man seinerzeit den sogenannten Zugstuhl.

Bei diesem wurde das Webfach nicht durch das Treten eines Trittes gebildet, sondern das Heben der Schäfte durch eine besondere Zugvorrichtung von einer zweiten Person, dem Ziehjungen, besorgt. Dem Ziehjungen oblag die Bildung des Faches, dem Weber das Eintragen des Schusses.

Fig. 94 zeigt eine derartige Vorrichtung, wobei bemerkt sei, daß vermöge der Deutlichkeit nur 4 Schäfte genommen wurden.

Die Schaftschnüre SS wurden mit über Rollen R gehenden, wagerecht laufenden Schnüren RS, Rahmkorden genannt, verbunden. Die Rahmkorden waren auf einem Holze H befestigt, welches mittels zweier Riemen an die Wand der Weberstube gehängt wurde.

Von jeder Rahmkorde ging eine senkrechte Schnur herab, welche an ein Holz H<sub>1</sub> geschlungen und letzteres passend gelagert wurde. In diese Schnüre HB, Hauptbranchen genannt,

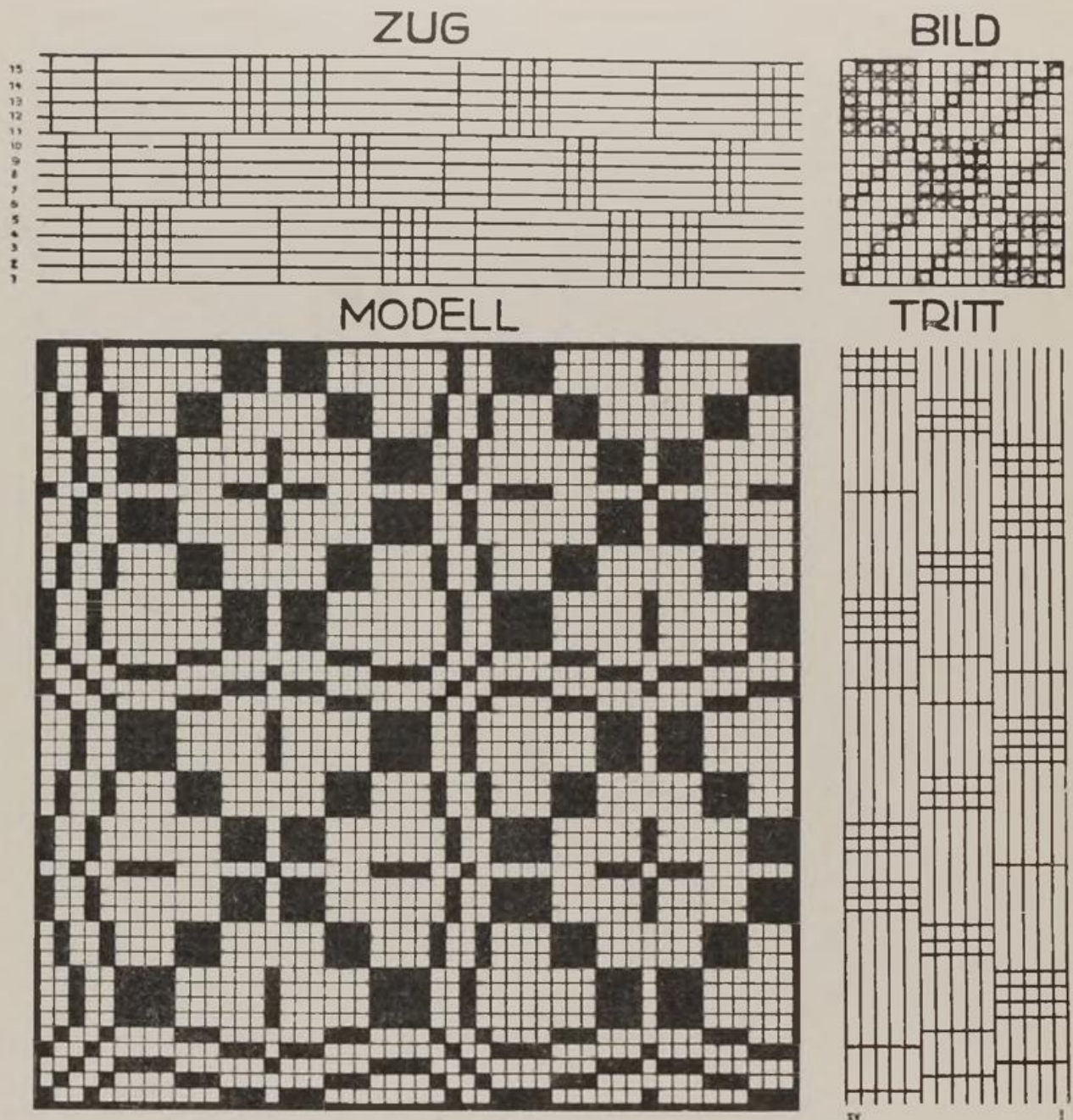


Fig. 92.

wurde das Musterbild mittels einzelnen Schnüren BS, Branchenschnüre genannt eingelesen. Die Enden der auf besondere Weise eingeflochtenen Branchenschnur knotete man zusammen und schlang sie nach Fig. 94 mittels einer Schleife so an ein senkrecht gespanntes Seil S, daß man dieselbe auf dem Seile und in den Hauptbranchen frei auf und ab bewegen konnte.

Die Zahl der Branchenschnüre entspricht den Schußlinien (Zügen) des Musterbildes.

Zog der Ziehjunge eine Branchenschnur, so hatte dies die Aushebung der Schäfte nach dem Musterbilde für einen Schuß zur Folge.

Damit nach dem Eintragen des Schusses die gehobenen Schäfte wieder in die Geschlossenstellung zurückgehen, hängte man an die unteren Schaftleisten Gewichte G.

Der unvollkommene Zugstuhl und andere ähnliche Vorrichtungen, welche die Weber seinerzeit in der Gebildweberei verwendeten, mußten verschwinden, sobald der geniale Erfinder, der Franzose Jacquard, 1808 seine nach ihm benannte Jacquardmaschine, die sich bis auf den heutigen Tag glänzend bewährt hat, schuf.

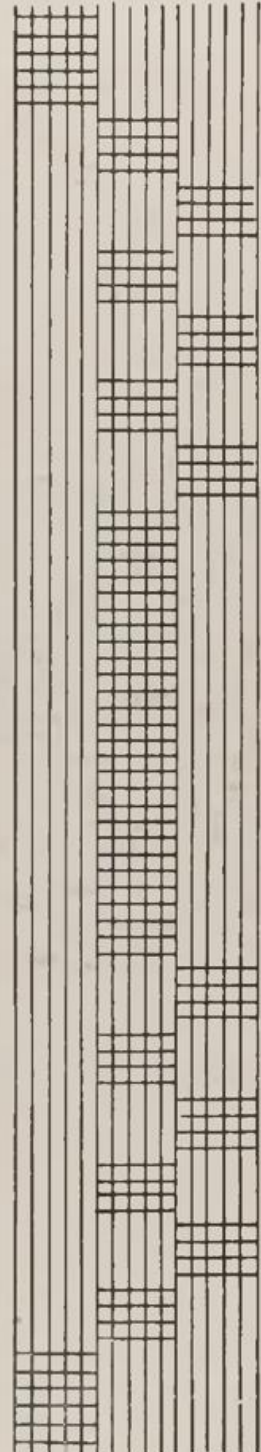
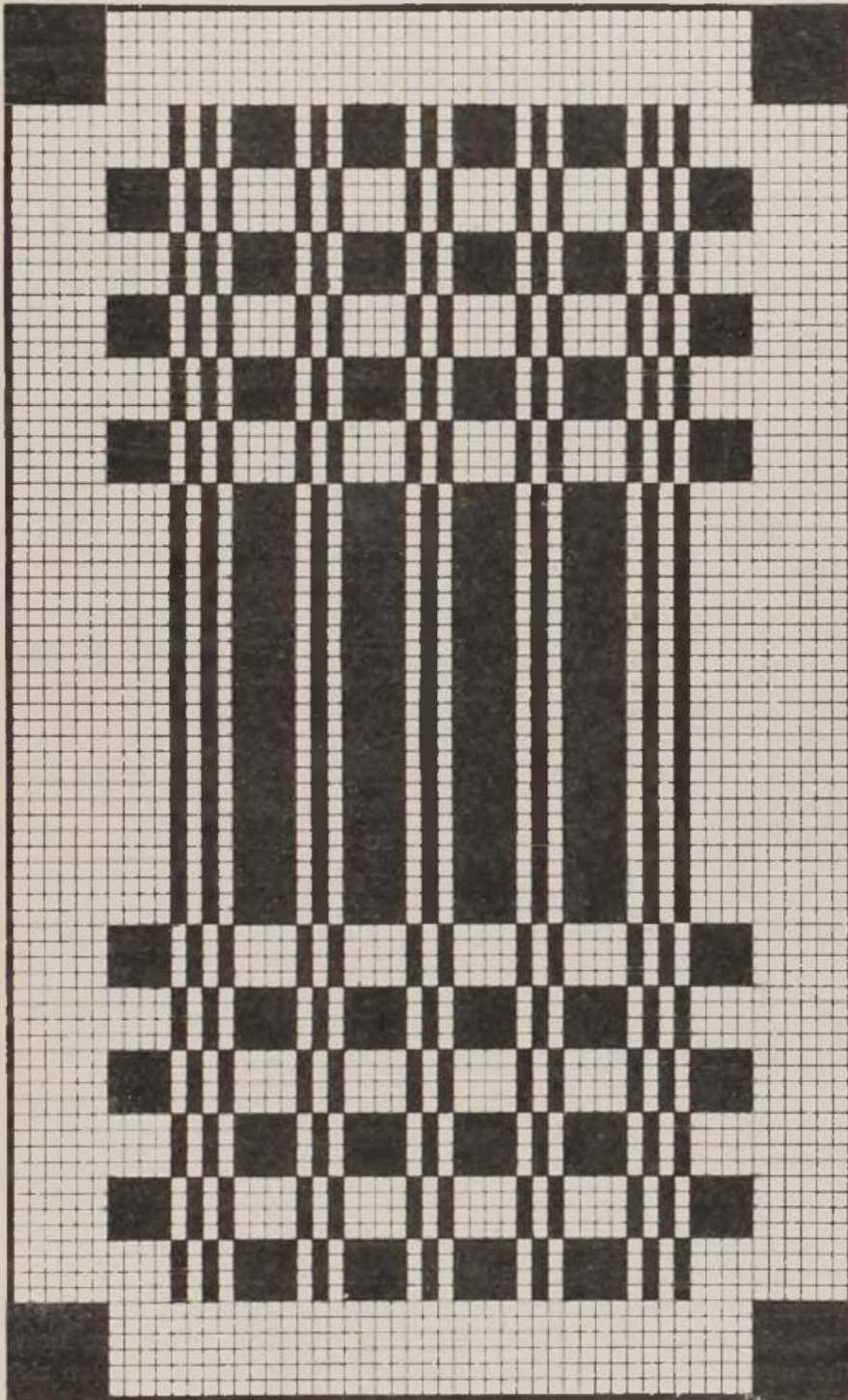
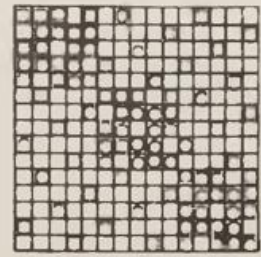
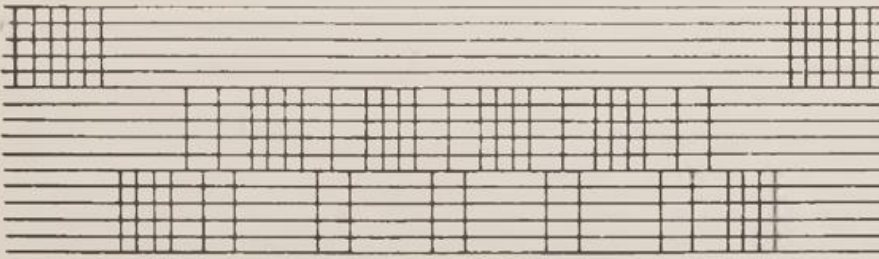


Fig. 93.

Nachdem sich in den beiden Webereibüchern viele vorzüglich ausgeführte Musterzeichnungen befinden, die auf dem Zugstuhle hergestellt worden sind, sollen davon einige illustriert und besprochen werden.

Die Zeichnungen stellen broschierte Borten für Hand-, Tisch- und Altartücher, Bänder usw. vor.

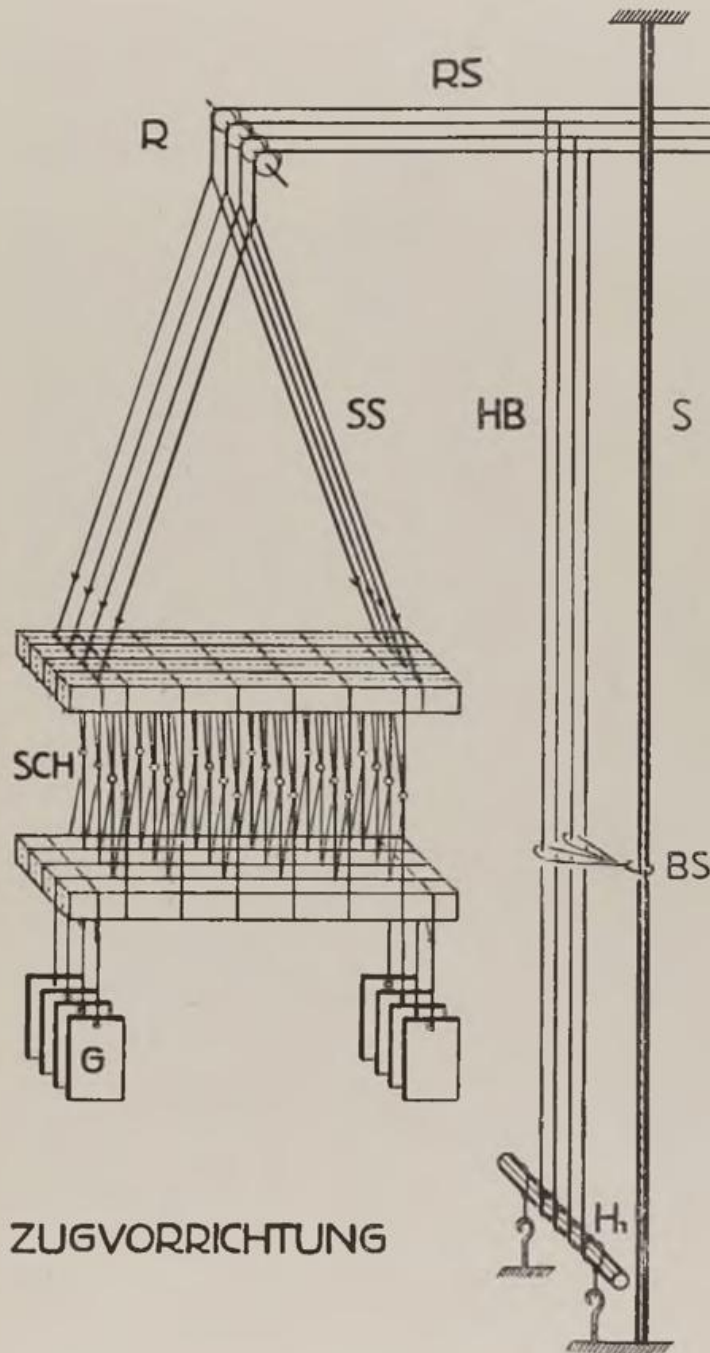


Fig. 94.

Ein glattes Grundgewebe wurde durch einen farbigen Schuß figuriert. Jedenfalls wechselten an den Stellen der Musterung ein Grundschuß mit einem Broschierschusse ab.

Die einzelnen zerstreut angeordneten Tupfen, welche außer den Figuren stehen, bewirken ein Abbinden der rückwärts flottliegenden Broschierschüsse, was zur Haltbarkeit des Gewebes und zum gefälligeren Aussehen der Rückseite notwendig ist.

Fig. 95. Ein sehr typisches Beispiel streng stilisierter Muster, welche auf Bandverschlingung aufgebaut sind. Die Stilisierung zeigt, trotz aller Einfachheit in Motiv und Anordnung, eine sehr feine Wirkung.

Die Zeichnung eignet sich, vermöge ihrer Rapportierbarkeit nach oben und unten, auch als fortlaufendes Muster.

Für den praktischen Gebrauch ist das danach erzeugte Gewebe, ob Borte oder fortlaufendes Muster, beidrehtseitig zu verwenden.

Fig. 96, Tafel XXXIV: Fein stilisierter Adler mit einem Blumenmotiv nach zwei Achsen angeordnet.

Die bis in das kleinste Detail reichende Stilisierung geht darauf hinaus, in der Wirkung zu große Flottungen zu vermeiden. Die Borte weist eine dreiteilige Gliederung auf, bei welcher die beiden seitlichen Kanten, passend zur Charakteristik des ganzen Musters, sehr zart gehalten sind.

Fig. 97, Tafel XXXIV: Tiermotiv mit Pflanzenmotiv kombiniert.

In einer dreiteiligen Borte angeordnet, bei welcher der mittlere Teil durch besondere Breite und Kraft in der Wirkung hervorgehoben wurde. Die zwei schmalen Borten sind mit sehr feiner Empfindung verschieden gehalten, so daß die eine im Muster schwerere Borte nach unten, die in der Wirkung leichter erscheinende nach oben kommt. Schon diese an sich einfache Anordnung weist auf ein feines, künstlerisches Empfinden hin.

Fig. 98, 99, Tafel XXXV: Breite, sehr charakteristisch wirkende Borten mit figuralem Schmuck. Hochinteressant ist bei beiden Mustern die charakteristische Stilisierung der Gewandpartien.

Die symmetrische Gegeneinanderstellung der Figuren läßt dieselben immer 2 zu 2 zu sehr hübschen Silhouetten gruppieren. Die Männer halten einen Kelch und bei dem Fries der Frauenfiguren ist als sehr bezeichnetes Sinnbild Blüte und Herz beigefügt.

Die Schwarz-Weiß-Wirkung ist dekorativ vorzüglich empfunden.

Fig. 100, 101, Tafel XXXVI: Die beiden Muster weisen Borten für kirchliche Zwecke auf. Eine sehr typische Engelsfigur mit Monstranz und eigentümlich stilisierten Ornamenten als Zwischenfüllung ergibt Fig. 100.

Sehr charakteristische Beispiele religiöser Schriftzeichen und Sinnbilder zeigt Fig. 101.



Fig. 95.

Borte, wo zwei vierachsige Sternfiguren aneinandergereiht sind.

Fig. 105, Tafel XXXVII: Breitere Borte aus vierachsigen Sternfiguren gebildet, welche aber als Mittelmotiv ein quadratisches Bindeglied eingefügt erhalten, welches schließen läßt, daß sich dieses Muster auch nach oben und unten wiederholen läßt.

Die Schwarz-Weiß-Wirkung ist vorzüglich empfunden und so gehalten, daß das Gewebe beidrehtseitig zu verwenden ist.

Die Musterzeichnungen Fig. 105 und 95 eignen sich bei fortlaufender Musterung ausnahmsweise auch für einfache Gewebe, das sind solche, welche nur aus einer Kette und einem Schusse bestehen.

Fig. 106, Tafel XXXVII: Rosettenmuster für eine Borte oder Kante. Als Motiv diente eine vorzüglich stilisierte, fein gegliederte Blütenform, welche in technischer Beziehung auf dem Zweiachsensystem aufgebaut ist.

Dieser Aufbau wiederholt sich, wenigstens nach einer Richtung, bei fast allen Mustern dieser Gruppe. In der Längsrichtung war der Aufbau nach dem Zweiachsensysteme besonders wichtig, weil dadurch die Bestimmung der Schäfte nach der Fadenzahl des halben Kettenrapportes erfolgen konnte. Jedenfalls war die Anordnung, weniger Schäfte als Züge zu nehmen, in technischer Beziehung vorteilhafter.

I H S: In Hostiae signo, d. h. Im Zeichen des Opfers.

I N R I: Jesus Nazarensis rex Judorum, d. h. Jesus von Nazareth, König der Juden.

T N L S: Testamentum novum laudat Salvatorem, d. h. Der neue Bund preist den Erlöser.

Beide Musterungen sind äußerst stilvoll fein empfunden und mit Rücksicht auf die Technik mustergültig durchgeführt.

Fig. 102, Tafel XXXVII: Ein muster-gültiges Flechtmotiv mit einseitiger reihenweiser Nebeneinanderstellung, als einziges Beispiel dieser Art.

Fig. 103, Tafel XXXVII: Vogel-motive in Verbindung mit einer stilisierten Pflanze. Mit Rücksicht auf den Zweck so angeordnet, daß die Motivgruppen nach beiden Richtungen, oben und unten, gleich sind. Es scheint, daß dies für einen besonderen Zweck notwendig war.

Fig. 104, Tafel XXXVII: Eine schmale

Fig. 107 und 108: Abgepaßte stilisierte Pflanzenmotive für senkrecht hängende Borten.  
Es scheint, daß das Motiv, mit Rücksicht seiner Stilisierung, entweder nur einmal an einer bestimmten Stelle oder in Wiederholung angewendet wurde.

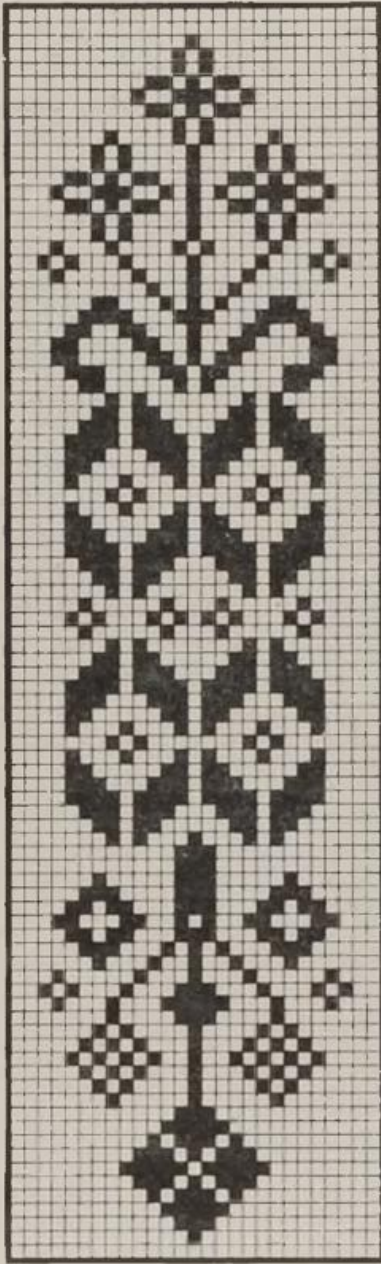


Fig. 107.

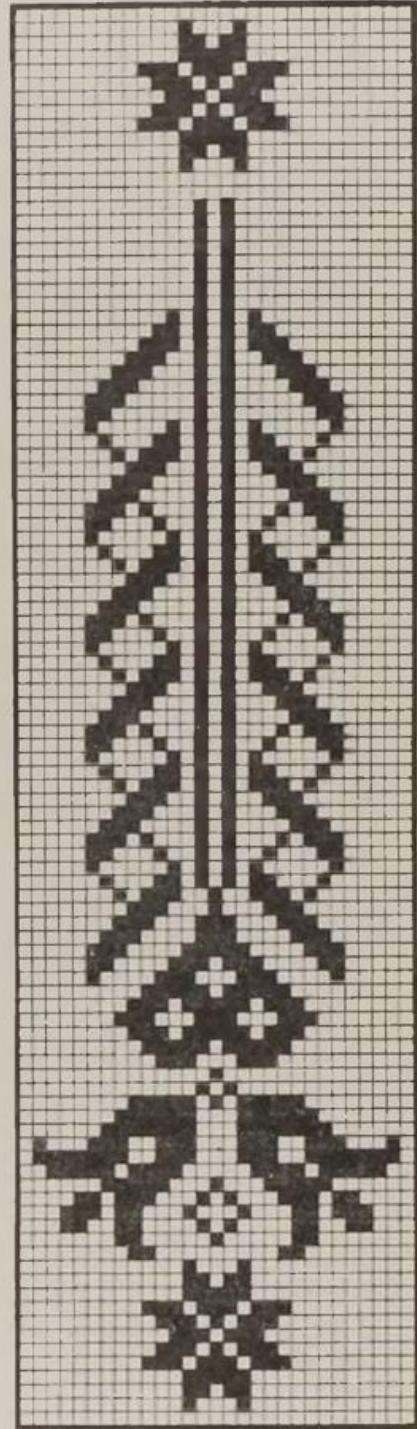


Fig. 108.

Zum Gegensatze aller anderen Musterungen dieser Gruppe erfolgte hier die Figurierung nicht durch einen Broschierschuß, sondern durch eine Broschierkette.

Daß man auch seinerzeit Arbeiten herstellte, welche mit Schriftzeichen versehen waren, zeigt außer der Musterung Fig. 101 das in dem Buche von Berger befindliche Alphabet, welches in römischen Antiqua-Großbuchstaben ausgeführt ist.

Die Fig. 59—64, 67—76, 80—87, 90, 92, 95—97, 100, 101 und 106 sind dem Buche Lins, die Fig. 98, 99, 102—105, 107—109 dem Buche Berger, [die Fig. 65 und 66 dem Werke Donat: Methodik der Schafweberei, III. Auflage, entnommen, während die anderen Figuren neu angefertigt wurden.

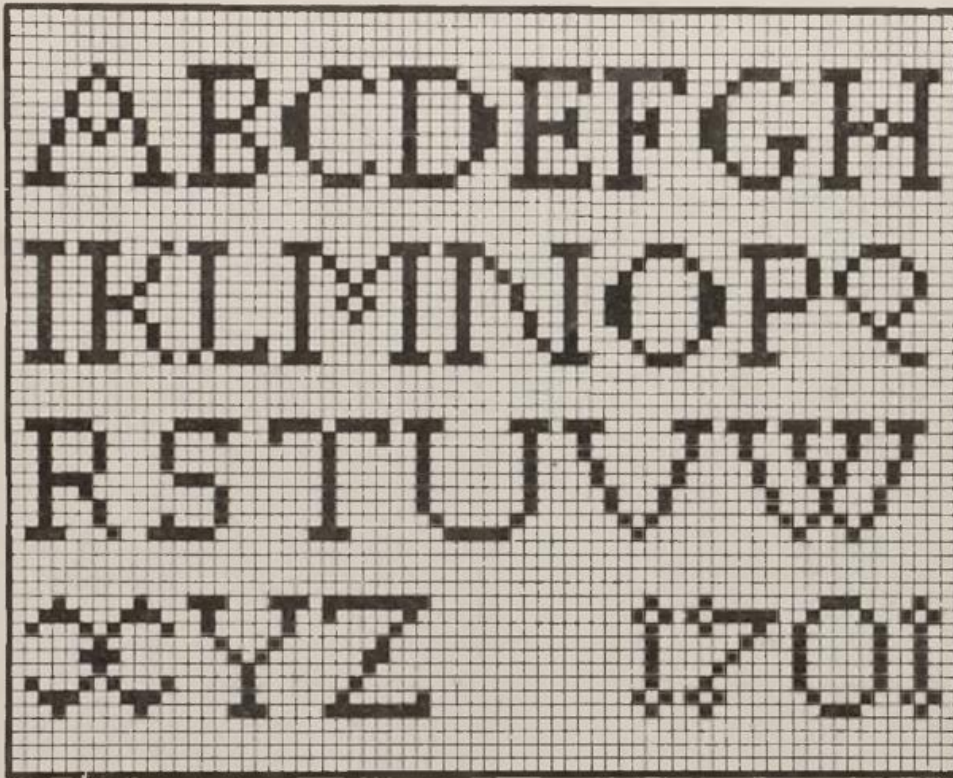


Fig. 109.

Resumé: Das Buch von Lins (1658) ist trotz des fehlenden Textes von erstklassiger Beschaffenheit, während das von Berger (1701) eine mindere Arbeit darstellt, die auch oft ein Kopieren der Lins-Ideen erkennen läßt.

Berichtigung: Auf Seite 91, 18. Zeile von unten, muß es statt Fig. 95 „Fig. 59“ heißen.

## Figurale Bienenstöcke aus Mähren und Böhmen.

Von Prof. Dr. M. HABERLANDT.

(Mit Tafel XXXVIII—XXXIX und 3 Textabbildungen.)

Der volkstümliche Hang an allerlei Geräten in Haus und Hof künstlerische Zier anzubringen, hat in den österreichischen Volksgebieten auch auf eine Sache in der ländlichen Wirtschaft übergegriffen, welche sonst gewöhnlich außerhalb der volkskünstlerischen Betätigung geblieben ist. Es ist das ländliche Bienenhaus oder der Bienenstock. Bekanntlich hat die Biene überall enge Beziehungen zu Gemüt und Aberglauben des Volkes<sup>1</sup>, aber der Fall ist doch selten, daß sich das der Honigbereiterin zugewendete volkstümliche Interesse auch in einer volkskünstlerischen Ausgestaltung der Bienenwohnung äußert. Es ist bereits in meinem Werk „Österreichische Volkskunst“, Textband S. 144, auf die besondere Spezialität der Bienenstirnbretter im slowenischen Volksgebiet von Kärnten und Krain

<sup>1</sup> E. H. Meyer, Deutsche Volkskunde, S. 216, 269.

hingewiesen worden<sup>1</sup> (Abbildungen auf Tafel 97 des genannten Werkes), wo durch die Mittel der Tafelmalerei die volkskünstlerische Auszier der ländlichen Bienenstöcke erfolgt. Die weitere Nachforschung nach ähnlichen Vorkommnissen hat ergeben, daß in der Steiermark, im deutschen Nordmähren, der Slowakei, in Ostböhmen und Preußisch-Schlesien auch noch andere Ge-



Fig. 110. Bienenstock aus der Umgebung von Königshof.



Fig. 111. Figur an einem Bienenstock aus Zwittau, Mähren.

biete volkstümlicher Auszier der Bienenstöcke vorliegen. Zum Unterschied von der in Krain, Kärnten und Südsteiermark üblichen, durch Tafelmalerei bestrittenen Auszier herrscht jedoch im nördlichen Verbreitungsgebiet dieser Sitte die figurale Ausschmückung der Bienenstöcke durch vollplastisches oder reliefartiges Schnitzwerk mit oder ohne nachheriger Fassung. Die bisher bekannt gewordenen Exemplare stammen alle aus dem 18. Jahrhundert, zweite Hälfte. Es sind dies Bienenstöcke aus einem vollrunden Baumstamm, meist von gewaltigem Umfang, ausgehöhlt, deren Vorderseite den figuralen Schmuck trägt. Den meisten Schnitzwerken dieser Art liegen biblische Motive zu grunde, namentlich das Simsonmotiv scheint dafür sehr beliebt gewesen zu sein, da es in den Samm-

<sup>1</sup> Dr. Walter Schmid, Der bildliche Schmuck der Krainer Bienenstöcke. Mitt. des Musealvereines für Krain 1905, S. 103 ff.

lungen des k. k. Museums für österreichische Volkskunde an drei Exemplaren zur Ausgestaltung gelangt ist (Tafel XXXVIII, XXXIX). Daneben bringen unsere Abbildungen die Darstellung Moses mit der ehernen Schlange (Tafel XXXIX, in zwei Ansichten)<sup>1</sup>, während die beiden Bienenstöcke aus Königinhof (Tafel XXXIX, und Textabbildung 110) etwas abweichende Gestaltung aufweisen. Der Stock mit dem Bilde des hl. Nepomuk stammt von Adolf Kodim in Hegerbusch, Gemeinde Altbuch-Doberneck, Bezirk Königinhof a. E., und soll nach der Tradition im



Fig. 112. Figurale Bienenstöcke von Stramberg in Mähren.

Jahre 1830 geschnitten sein. Sehr interessant ist der im Besitz des Herrn Stephan Mautner in Trattenbach, Nö., befindliche Bienenstock, Textfigur Nr. 110, die Geburt Jesu darstellend, mit Maria und Josef, einem Gloriaengel und dem Stern über dem Stall (1,4 m hoch, aus einem Baumstamm geschnitten und ursprünglich gefaßt).

Aus der Zeitschrift „Über Land und Meer“ 1911, S. 1090, entnehme ich die Notiz, daß in dem Bergdörfchen Höfel im schlesischen Boberkatzbachgebirge sich in ganz verwandter Art ein Bienenstand findet, dessen zwanzig Stöcke sämtlich holzgeschnitzte und buntbemalte, lebensgroße Figuren sind. Das Naumburger Kloster, das hier ein Gut hatte, und der spätere Besitzer Überscheer († 1799) ließen sie im 18. Jahrhundert anfertigen. Unter der merkwürdigen Gesellschaft

<sup>1</sup> Die beiden Bienenstöcke mit Darstellung des Simson und des Moses mit der ehernen Schlange stammen aus Hermersdorf bei Zwittau und zwar aus dem Bienenhause des Grundbesitzers Franz Kramer Nr. 88. Solche Stöcke soll es noch in Rothmühl, Lotschnau und Porstendorf geben.

finden sich ein Bischof, ein Abt, ein Mönch, eine Klosterfrau, hl. Petrus, hl. Paulus, ein Offizier und Typen aus dem Volke. Die Einflugöffnungen sind hier wie überall bei diesen figuralen Bienenstöcken vorn in der Mitte der Figuren angebracht. Offenbar verwandt mit den Profandarstellungen dieser Serie ist die künstlerische Ausgestaltung eines Bienenstockes aus der Umgebung von Zwittau (Fig. 111), welcher in seinem vorderen Teile die vollplastische Figur eines Bauern darstellt, die aber anscheinend nicht vollständig erhalten ist; es muß angenommen werden, daß die Figur ursprünglich irgend einen Aufsatz getragen hat, und rückwärts lehnte sie sich an das (jetzt fehlende) kastenförmige eigentliche Bienenhaus an.

Noch ist die analoge, aber ganz primitive volkskünstlerische Ausgestaltung der Bienenhäuser in der Umgebung von Stramberg, Neutitschein (Mähren) hier anzuführen, wie sie von Dr. Jurković in seinem Werk „Slowakische Volkskunst“ Tafel XXVIII bekanntgemacht worden sind<sup>1</sup>. Es darf mit Sicherheit angenommen werden, daß in diesen rohen und naiven Darstellungen nicht etwa ein entwicklungsgeschichtlich früheres Stadium der figuralen Verzierung der Bienenhäuser sich erhalten habe, sondern nach allen Analogien, welche die sonstige volkstümliche Kunstbetätigung an die Hand gibt, ist wohl der umgekehrte Sachverhalt richtig; jene rohen figuralen Bienenstöcke gehen auf die Nachahmung und das Beispiel der höhergearteten Bienenstöcke des deutsch-mährischen Gebietes zurück — nur entsprechend dem niedrigeren Niveau der dortigen Volkskunst entsprechend verroht und vereinfacht. Die religiös-figurale Ausstattung der Bienenhäuser überhaupt dürfte auf klösterliche Entstehung und Anleitung zurückzuführen sein.

## Relieftafeln mit Darstellung von Himmel und Hölle.

(Mit Tafel XL.)

Das k. k. Museum für österreichische Volkskunde ist kürzlich in den Besitz zweier Holzreliefs aus St. Andrä bei Wien gelangt, die sich namentlich durch die Art der Darstellungen als interessant erweisen; es ist das alte Motiv des jüngsten Gerichtes, das hier in eigenartiger und durchaus volkstümlicher Weise als Wiedergabe von Himmel und Hölle abgewandelt erscheint. Verhältnismäßig wenig phantasievoll ist die Ausstattung des Himmels, der Aufbau der Gruppe der himmlischen Personen gemahnt stark an den Stil der Votivtafeln, die Engelsköpfe sind hier wie an Bildstöcken eine dem Zeitgeschmack (um 1720) entsprechende Beigabe. Mit Lust und Liebe hat der Künstler an der Darstellung der Hölle gearbeitet. Hier entspricht nur der Stil der strafenden Gottheit über dem Höllenraum der Zeitstellung der Bilder, während die enge Gruppierung der Personen, der perspektivische Aufbau, usw. auf ein Vorbild des 15. Jahrhunderts schließen lassen.

Dr. A. Haberlandt.

<sup>1</sup> Sie sind schwerlich als „slowakische“ Volksarbeiten zu bezeichnen, eher dürfte walachische Provenienz vermutet werden.



ARBEITEN DES JOHANN GEORG KIENINGER.  
DER GEKREUZIGTE UND MARIA MAGDALENA. — DER AUFERSTANDENE HEILAND. — DER GEKREUZIGTE.



ARBEITEN DES JOHANN GEORG KIENINGER.



ARBEITEN DES JOHANN GEORG KIENINGER.  
ALTÄRE AUS DEM KIRCHENMODELL.



ARBEITEN DES JOHANN GEORG KIENINGER.  
 KRIPPENFIGUREN. — KANZELPARTIE AUS DEM KIRCHENMODELL.



Inv. Nr. 8059



Inv. Nr. 8058

ARBEITEN DES JOHANN GEORG KIENINGER.

KIPPENFIGUREN. — NAPOLEON ALS TROMMLER. — REGERL. — DIE BADERIN VON HALLSTATT.



ARMENISCHE STICKEREI AUS DER BUKOWINA.





KERAMIKEN AUS DEN ALPENLÄNDERN.  
(NEUERWERBUNGEN DES K. K. MUSEUMS FÜR ÖSTERREICHISCHE VOLKSKUNDE.)



BEMALTE UND BESCHNITZTE STÜHLE AUS OBERÖSTERREICH UND TIROL.



STÜHLE UND „BLUMENSTALEN“ AUS TIROL UND SALZBURG.



BLUMENSTALEN AUS DEM ÖTZTAL.

1



2



3-4



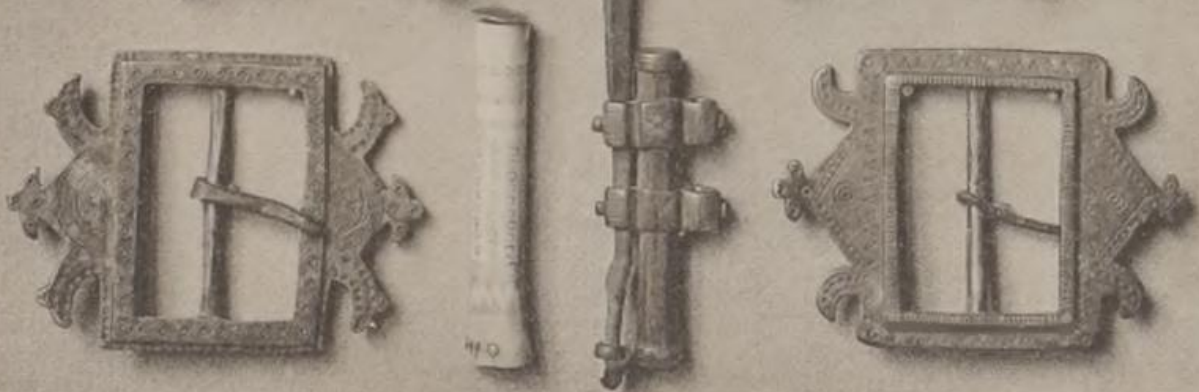
5-8



9-10



11-14



MESSINGSCHMUCK DER HUZULEN UND BRONZENE GÜRTELSCHNALLEN (5-8),  
DER ERSTEN EISENZEIT, BOSNIEN.

(LETZTERE IM K. K. NATURHISTORISCHEN HofMUSEUM IN WIEN.)





*F. Döcker del. vivum del. 1772.*

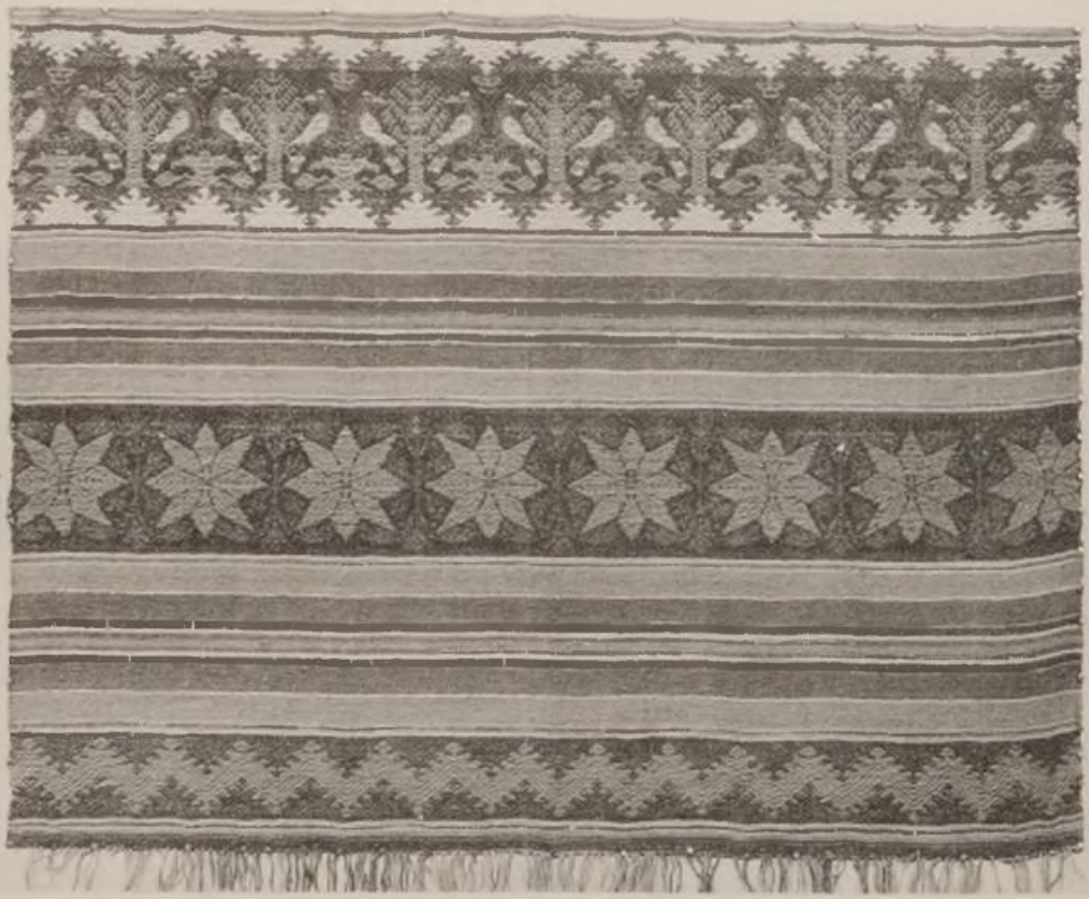
*Martin Engelbrecht scul. A. V.*

So sieht der Bergmann auß, den man Schaitberger heißt. *Hec Schaitbergeri faciem tibi sistit unago.*  
 Und wegen seines Buchs als Wahrheits-Zeugen preißt. *Doctrinae testem quem pia scripta probant.*  
 Der weiß in Gottes Wort den Schacht so du belegen. *E sacris fonsor, qui vita verba fodinis*  
 Daß er aufrichten konte viel tausend Seelen = Regen. *Ut sibi, sic alijs, promere doctus erat.*  
*Cum Priv. Sac. Cæs. Majest.*

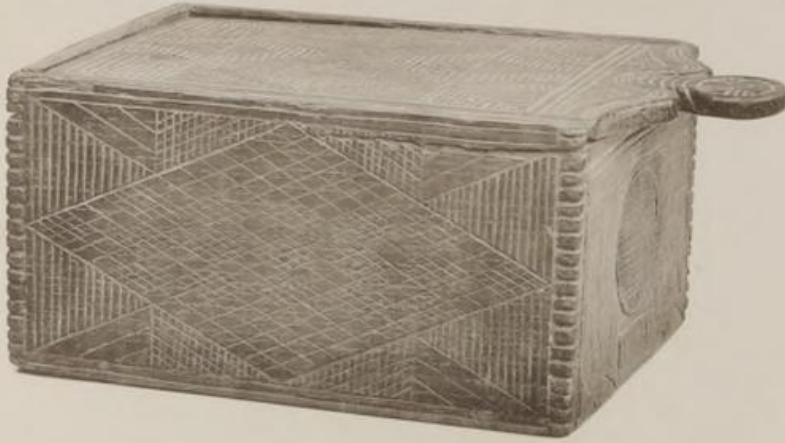


HIRTENBECHER AUS SARDINIEN  
(IN VIER ANSICHTEN).





WIRKDECKEN AUS TIROL.



ISTRIANISCHES HOLZKÄSTCHEN.



SCHWANENSTÄDTER FUND: BRAUTBECHER. — NASSAUER STEINZEUGHUMPEN. — BECHERFUSS.

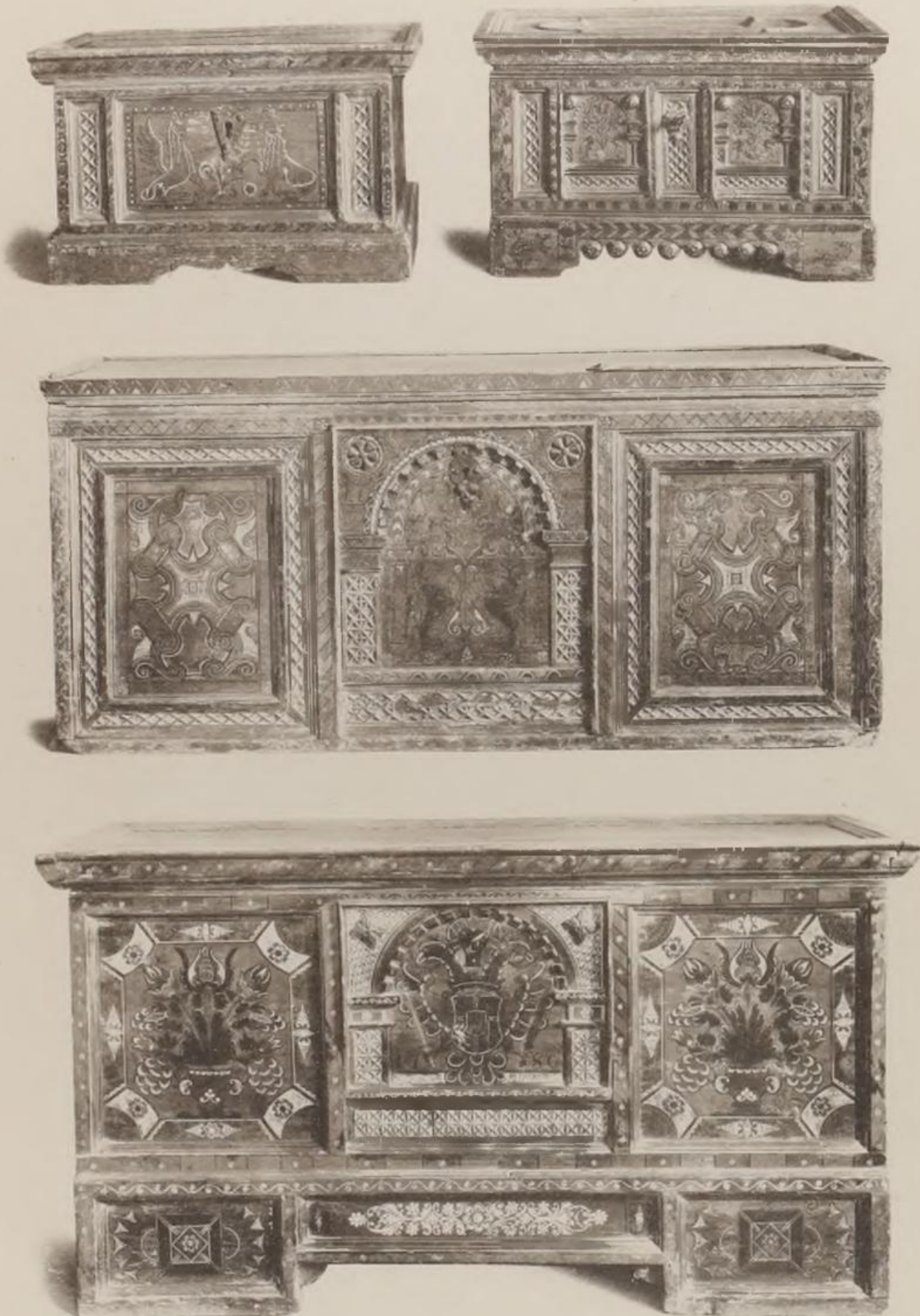


SCHWANENSTÄDTER FUND: SCHALEN UND BECHER.

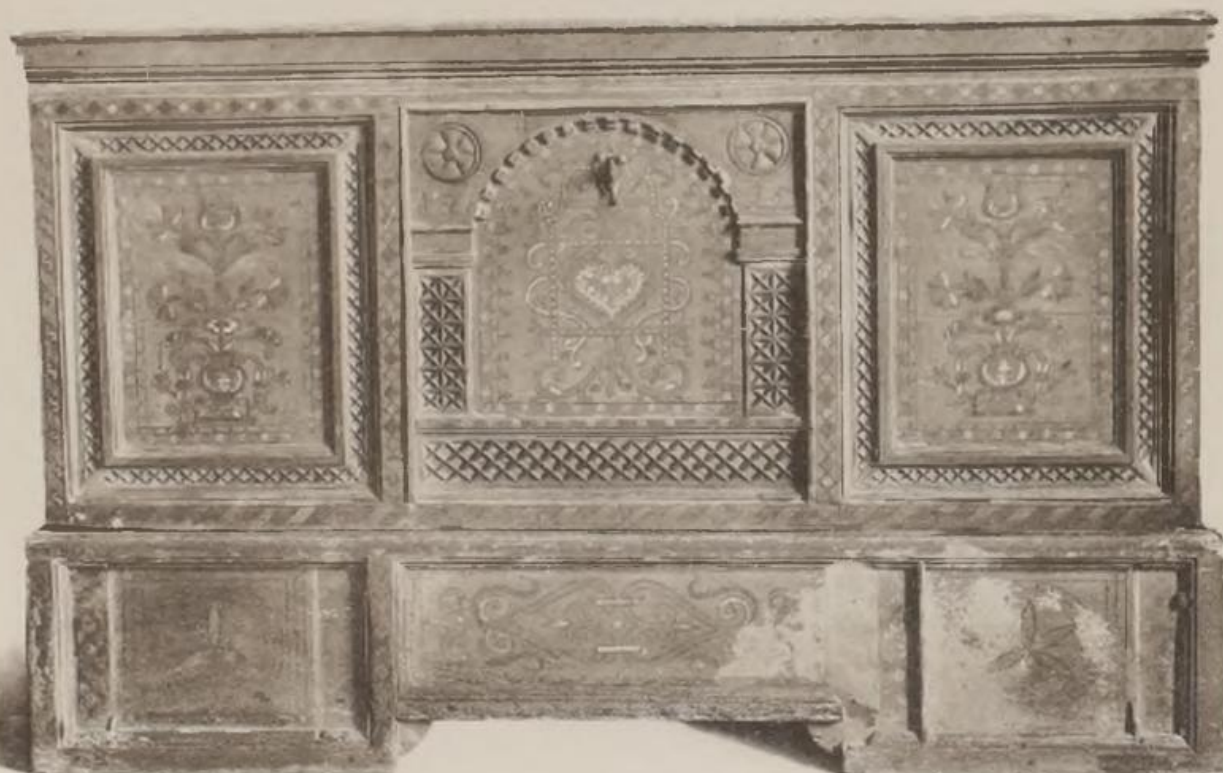


SCHWANENSTÄDTER FUND: BRAUTKRUG UND BRAUTFLASCHE AUS ZINN.

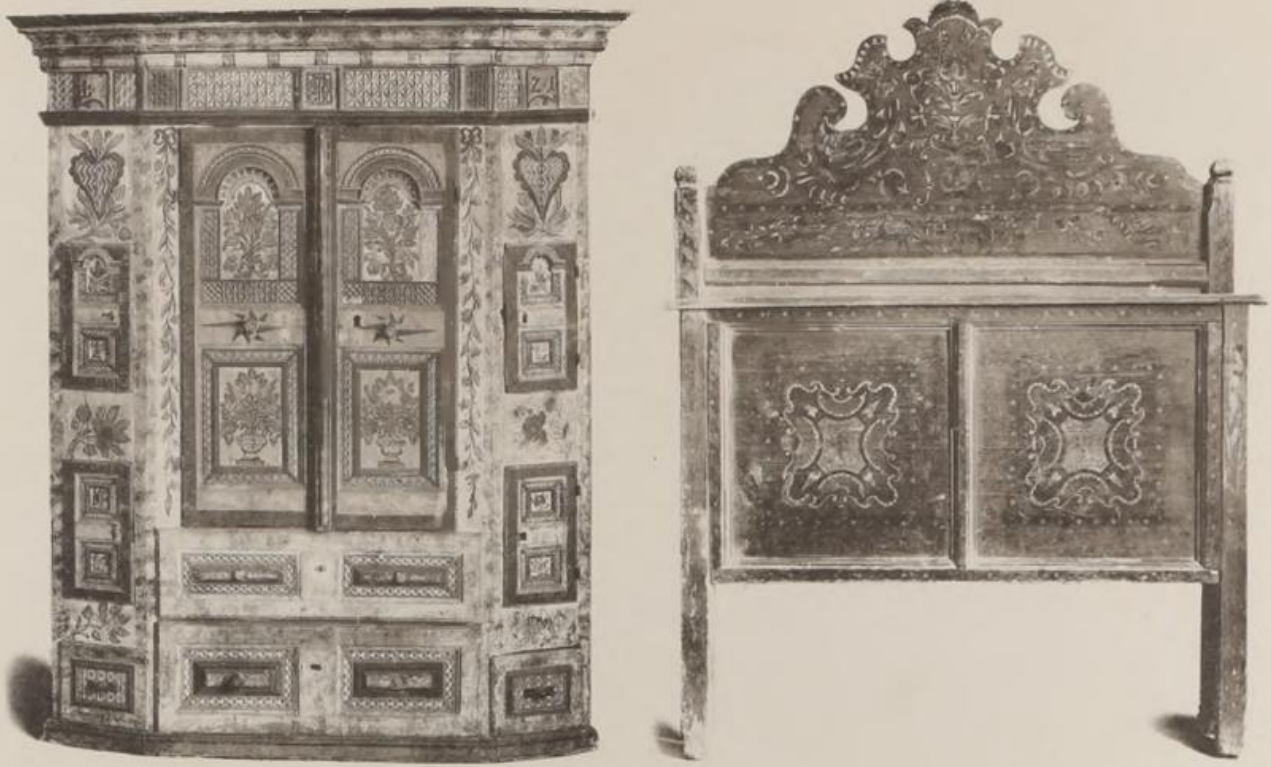
(IN JE 2 ANSICHTEN.)



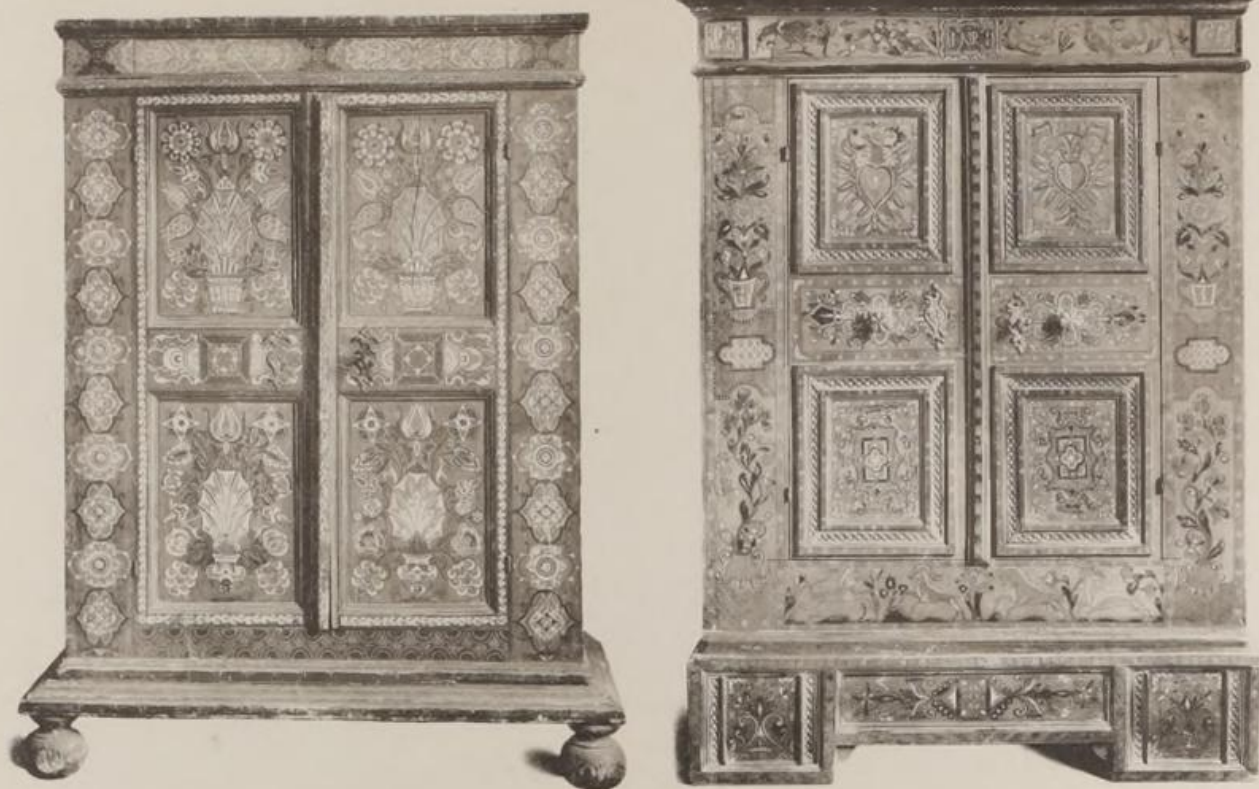
ALPACHER TRÜHERLN (II. PERIODE); TRUHEN BEZ. 1744, 1780.



ALPACHER TRUHEN DER II. STILPERIODE, DATIERT 1720 u. 1725.  
AUF DER I. DREI SCHEFFEL, DAS MITTLERE AUS DEM JAHRE 1747.



ALPACHER KASTEN UND BETTSTATT.



ALPACHER KÄSTEN AUS DEM JAHRE 1785.



## ALPACHER MÖBELFÜLLUNGEN UND FRIES EINES SCHAFFS.

TRUHENFÜLLUNG, BEZ. 1688. — TRUHENFÜLLUNG, BEZ. 1720. — KASTENFÜLLUNG, BEZ. 1786. — FRIES, BEZ. 1747.



## ALPACHER TRUHEN- UND KASTENFÜLLUNGEN NEBST TIERFRIESEN.

VOGELFRIES VON EINEM KASTEN, BEZ. 1752. — KASTENFÜLLUNG, BEZ. 1750. — TRUHENFÜLLUNG, BEZ. 1725. — TRUHENFÜLLUNG, BEZ. 1784. — TIERFRIES VON EINEM KASTEN C. 1740. — FRIESORNAMENT VON EINEM KASTEN, BEZ. 1779.



DER RENAISSANCEFUND VON POYSDORF.

MANTELKRAGEN AUS SCHWARZEM KAMELOTT UND FRAUENSCHOBBER AUS SCHWARZER FERRANDINE.  
(NR. 1 UND 3 DES FUNDINVENTARS.)



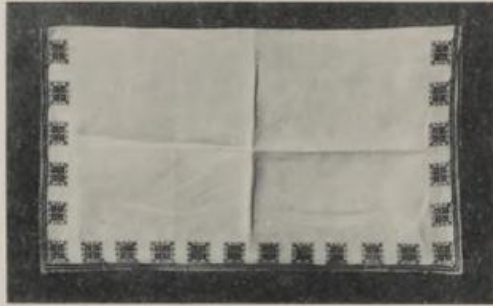
DER RENAISSANCEFUND VON POYSDORF.

ZWEI LEINENLEIBCHEN, EIN LEINENHEMD UND EIN UNTERKLEID AUS GROBEM LEINEN.  
(NR. 11, 12, 6 UND 9 DES FUNDINVENTARS.)



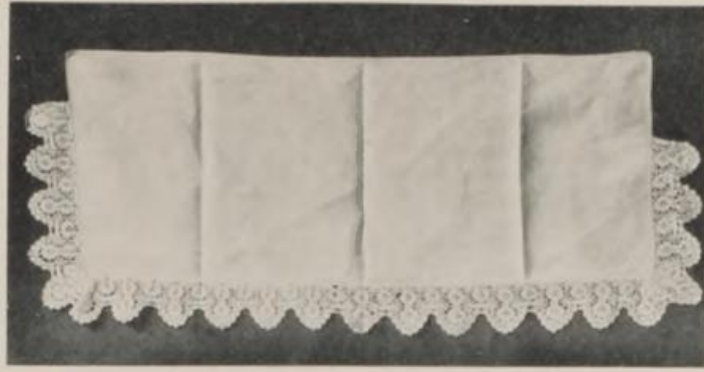
DER RENAISSANCEFUND VON POYSDORF.

WAMS AUS GELBLICHWEISSEM LEINENSAMT. STIEFELMANSCHETTEN AUS GLATTER LEINWAND, BZW. MIT LEINENSTREIFEN BENÄHT UND MIT KLÖPPELSPITZE BESETZT. (NR. 19, 27 UND 26 DES FUNDINVENTARS.)



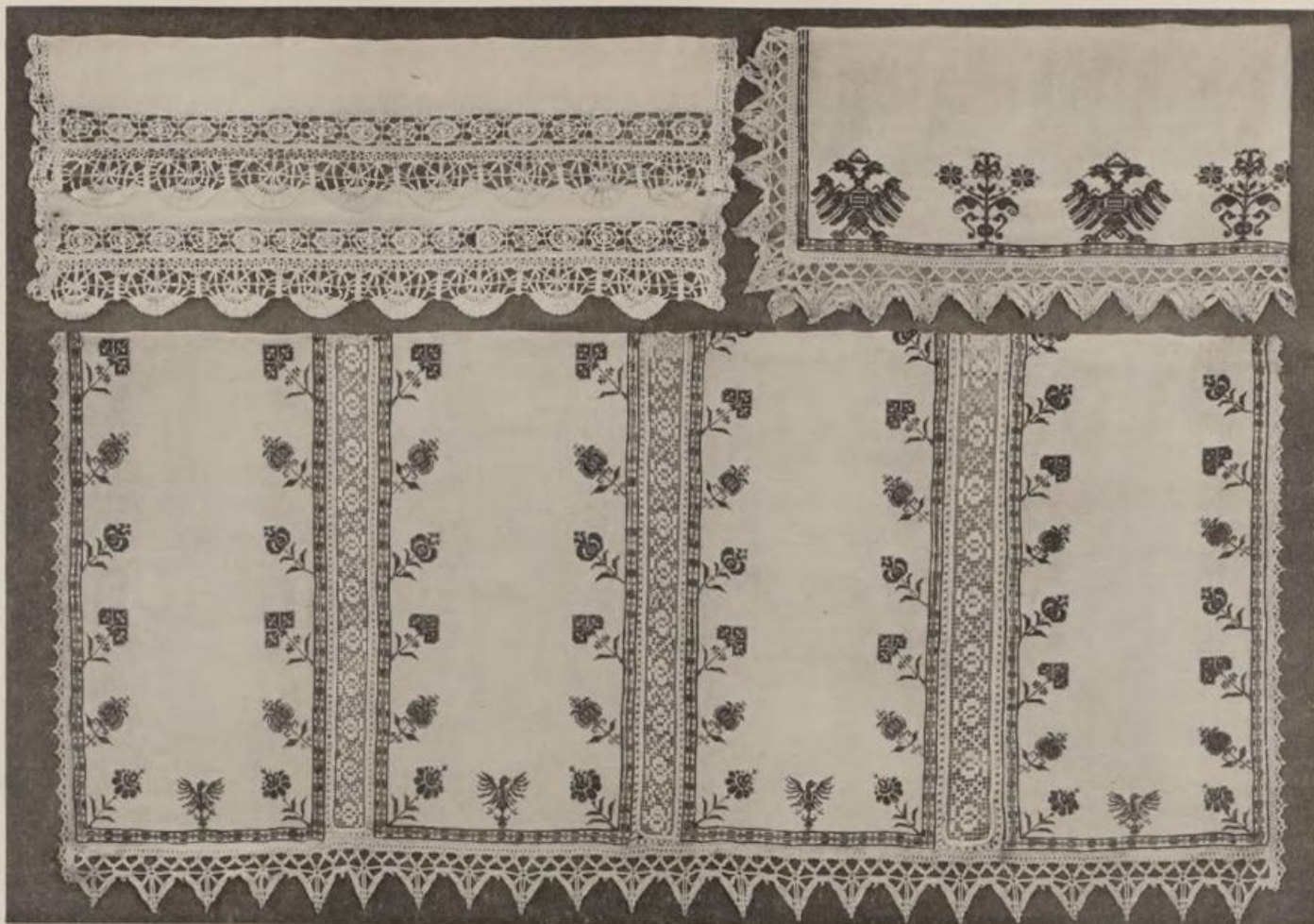
DER RENAISSANCEFUND VON POYSDORF.

ZWEI ROLLHANDTÜCHER, SPITZENMANSCHETTE, GLATTER LEINENKRAGEN, STIEFELMANSCHETTE, KOPFTUCH UND LEINENHÄUBCHEN.  
(NR. 40, 41, 15, 21, 28, 44 UND 16 DES FUNDINVENTARS.)



DER RENAISSANCEFUND VON POYSDORF.

ZWEI LEINENHÄUBCHEN, SPITZENKRAGEN, LEINENLEIBCHEN UND LEIBCHEN ODER „BRÜSTLEIN“ AUS SCHWARZEM SAMT.  
(NR. 17, 18, 20, 10 UND 2 DES FUNDINVENTARS.)



## DER RENAISSANCEFUND VON POYSDORF.

LEINENBEHANG EINES ZWEISPÄNNIGEN HIMMELBETTES UND TISCHDECKE. (NR. 35 UND 43 DES FUNDINVENTARS.)

Fig. 96



Fig. 97



Fig. 98

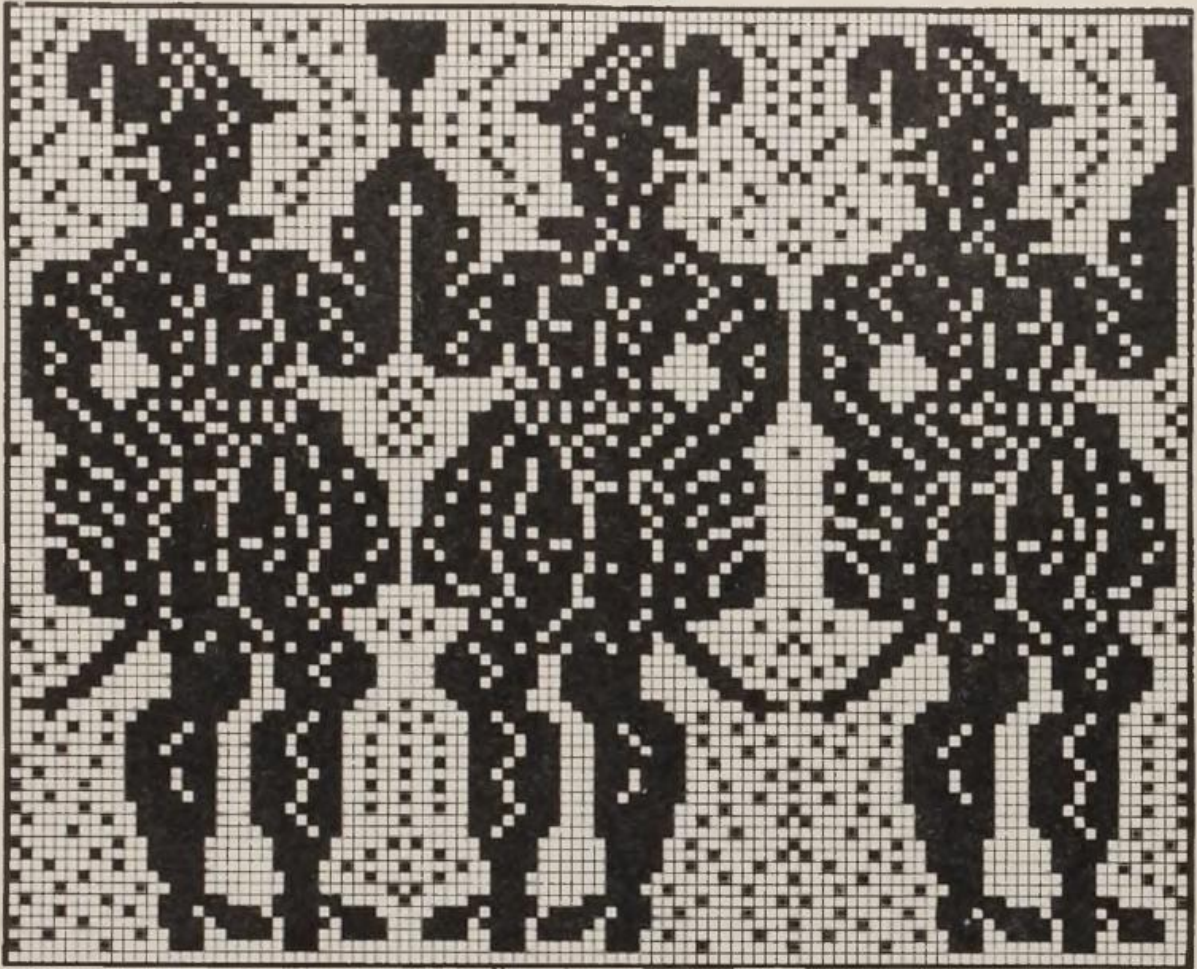


Fig. 99



Fig. 98. 100



Fig. 99. 101



Fig. 46. 102.



Fig. 46. 103.



Fig. 47. 104.



Fig. 48. 105.



Fig. 48. 106.



WEBMUSTER, TIROL, ANNO 1658 UND 1701.



31.877



PAW 1201  
31.879



PAW 1201  
31.879

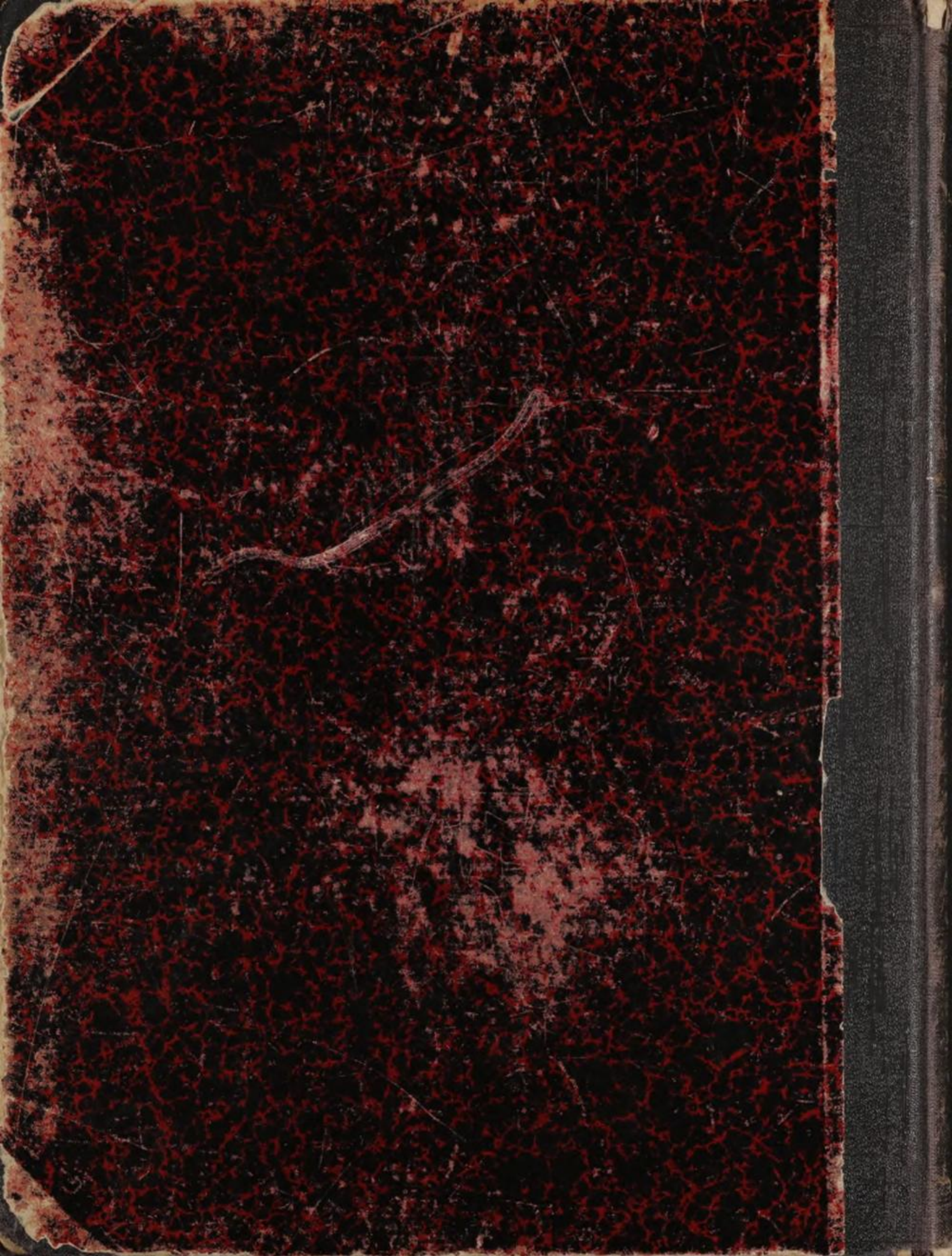
BIENENSTÖCKE, FIGURAL AUSGESCHNITZT, MÄHREN, 18. JAHRH.





HOLZRELIEFS AUS NIEDERÖSTERREICH MIT DARSTELLUNG VON HIMMEL UND HÖLLE, UM 1720.





Museum für Volkskunde  
Wien  
BIBLIOTHEK

Nr.: 2177/2 N:80

Standort: *Volkskünd.*

Handexemplar  
NICHT ENTLEHNBAR



BIBLIOTHEK DES VEREINES  
FÜR ÖSTERREICHISCHE VOLKSKUNDE.

WERKE  
DER VOLKSKUNST



BIBLIOTHEK DES VEREINES  
FÜR ÖSTERREICHISCHE VOLKSKUNDE

K. K. MUSEUM FÜR ÖSTERREICHISCHE VOLKSKUNDE

# WERKE DER VOLKSKUNST

MIT BESONDERER BERÜCKSICHTIGUNG  
ÖSTERREICHS

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

PROF. DR. M. HABERLANDT

## II. BAND

MIT 30 TAFELN (DAVON 6 FARBIG)  
UND 55 TEXTABBILDUNGEN



J. LÖWY, GRAPHISCHE KUNSTANSTALTEN UND VERLAG, WIEN  
1914.



## Inhaltsverzeichnis.

### Abhandlungen.

	Seite
Dr. ARTUR HABERLANDT: Die Holzschnitzerei im Grödener Tale . . . . .	1
Prof. Dr. KARL VON SPIESS: Trinitätsdarstellungen mit dem Dreigesichte . . . . .	28
ALFRED RITTER VON WALCHER: Oberösterreichisches Hohlglas mit Emailfarbenbemalung . . . . .	51
Prof. JOSEF TVRDY: Figurale Tonplastik aus Mähren . . . . .	61
Dr. OSWALD MENGHIN: Ein Bildstock mit Darstellung der Klosterneuburger Schleierlegende . . . . .	71
Dr. F. ADAMA VAN SCHELTEMA: Frühhistorisches in der galizischen Volkskunst . . . . .	74
Prof. Dr. MICHAEL HABERLANDT: Ölbild mit Darstellung der europäischen Nationen . . . . .	78

### Kleine Mitteilungen.

Prof. Dr. MICHAEL HABERLANDT: Niederösterreichische Faßböden . . . . .	56
Dr. ARTUR HABERLANDT: Eine albanesische Kupferkanne . . . . .	57
Prof. Dr. MICHAEL HABERLANDT: Der Eierleger . . . . .	80
— Weihbrotstempel in den Balkanländern . . . . .	82
Berichtigung . . . . .	60

## Verzeichnis der Abbildungen.

Fig. 1: Schaf in verschiedenen Stadien der Vollendung. Modernes Erzeugnis. Wolkenstein . . . . .	1
„ 2: Grödener Hausierer. Mitte des 19. Jahrhunderts . . . . .	2
„ 3: Grödener Spitzenverkäuferin. Mitte des 19. Jahrhunderts . . . . .	3
„ 4: Holzbüste, gefaßt und vergoldet. Signiert M. V. 1725 . . . . .	5
„ 5: Steinmedaillon. Signiert: Marti(n) Vinaz(zer) 1730 . . . . .	6
„ 6: Alabasterrelief in Holzrahmen. Zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts . . . . .	7
„ 7: Kruzifixus, um 1700, Gröden . . . . .	8
„ 8: Kruzifixus, gefaßt, um 1800, Gröden . . . . .	9
„ 9: Kruzifixus, gefaßt, um 1870, Gröden . . . . .	10
„ 10: Jesus, der gute Hirte, 18. Jahrhundert, zweite Hälfte, Gröden . . . . .	12
„ 11: Heilige Dreifaltigkeit, um 1800, Gröden . . . . .	13
„ 12: Karrikaturkopf, 19. Jahrhundert, Vlnöß . . . . .	14
„ 13: Karrikaturköpfe, zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts, Vlnöß . . . . .	15
„ 14: Uhrständer, braun gebeizt, um 1780, Gröden . . . . .	17
„ 15: Spielpuppe, 19. Jahrhundert, erste Hälfte, Gröden . . . . .	18
„ 16: Spielpuppe, 19. Jahrhundert, zweite Hälfte, Gröden . . . . .	19
„ 17: Hund, schulmäßiges Erzeugnis, 19. Jahrhundert, Gröden . . . . .	20
„ 18: Pferd, schulmäßiges Erzeugnis, 19. Jahrhundert, Gröden . . . . .	21
„ 19: Herkules im Kampfe mit Antäus, schulmäßige Arbeit, 19. Jahrhundert, Gröden . . . . .	23
„ 20: Bemalte Holzstatuette aus Klein-Sölk (Steiermark) . . . . .	28
„ 21: Spanische Miniatur, Chronik des Isidor von Sevilla, 13. Jahrhundert . . . . .	29
„ 22: Aus einem Stundenbuche, gedruckt zu Paris 1524 . . . . .	29
„ 23: Miniatur aus Heures latines, 16. Jahrhundert . . . . .	29
„ 24: Miniatur aus einem Manuskripte König Heinrichs II., 16. Jahrhundert . . . . .	29
„ 25: Italienischer Holzschnitt, 15. Jahrhundert . . . . .	29
„ 26: Miniatur aus einem Orationale des Erzbischofes Arnestus von Pardubitz, 14. Jahrhundert . . . . .	29
„ 27: Glasgemälde aus der Kapelle des Landauer Klosters (erbaut 1507—1508) zu Nürnberg . . . . .	31
„ 28: Kleinrussisches Bild aus der Sammlung Panlikowski in Lemberg, 16. Jahrhundert . . . . .	33
„ 29: „ „ „ „ „ „ „ „ 18. „ . . . . .	35
„ 30: Darstellung der Zeit. Pariser Handschrift aus dem 14. Jahrhundert . . . . .	39
„ 31: Relief von Donatello auf dem Tabernakel der Kirche Or St. Michele in Florenz . . . . .	43
„ 32: Französische Miniatur, 15. Jahrhundert . . . . .	46
„ 33: Tonplastik vor einem Hause in Brixen, Tirol . . . . .	48

Fig. 34:	Silbermedaille, vergoldet, mit hl. Dreieinigkeit. Vermutlich gearbeitet von Jonas Silber, Nürnberg . . . . .	50
" 35:	Die Glashütte Freudenthal im Attergau . . . . .	52
" 36:	Freudenthaler Brantweinflasche mit der Darstellung eines Bärenführers . . . . .	53
" 37:	Glashumpen mit der Darstellung der Werkstatt des Hafners Christian Weisser . . . . .	54
" 38:	Rückseite des unter Fig. 37 abgebildeten Glashumpens . . . . .	54
" 39:	Fränkische blaue Glaskanne, bezeichnet 1618 . . . . .	55
" 40:	Glaskanne, mit Tierfiguren in bunten Emailfarben bemalt. Fränkisch, 17. Jahrhundert . . . . .	56
" 41:	Ansatz des Henkels einer albanesischen Kupferkanne . . . . .	57
" 42:	Verbreiterung des Henkels an der Leibung einer albanesischen Kupferkanne . . . . .	58
" 43:	Figuraler Fries auf einer albanesischen Kupferkanne (abgerollt) . . . . .	59
" 44:	Weihbrunnen mit dem Kruzifix, Wischau. Landesmuseum in Prag . . . . .	62
" 45:	Leuchter und Uhrständer, Wischau. Sammlung Dr. Franz Weiner . . . . .	64
" 46:	Salzträgerin, Wischau. K. K. Museum für österreichische Volkskunde, Wien . . . . .	66
" 47:	Kruzifix aus Ton, Wischau. K. K. Museum für österreichische Volkskunde, Wien . . . . .	68
" 48:	Votivzunge von einem niederösterreichischen Bildstock . . . . .	71
" 49:	Schriftpartie eines Gemäldes mit Darstellung der europäischen Nationen . . . . .	79
" 50:	Kupferteller aus Südtirol, mit Darstellung des Eierlegers . . . . .	80
" 51:	Fensterumrahmung (Fresko) mit Darstellung des Eierlegers, auf dem Sterngasthof in Ötz . . . . .	81
" 52:	Kupferstich (18. Jahrhundert) mit dem Eierleger verwandter Darstellung . . . . .	82
" 53:	Brotstempel aus Dalmatien (Stempelfläche) . . . . .	83
" 54:	Stempelfläche des Griffs . . . . .	83
" 55:	Brotstempel aus Dalmatien (Seitenansicht) . . . . .	83

## Verzeichnis der Tafeln.

Tafel I:	Religiöse Schnitzwerke, Gröden 1750, 1750—1800.
" II:	Religiöse Schnitzwerke und Genrefiguren, Gröden 1750—1830.
" III (farbig):	Genrefiguren, Gröden, 18. und 19. Jahrhundert.
" IV:	Genrefiguren, Gröden, 18. und 19. Jahrhundert.
" V (farbig):	Karikaturen und Genrefiguren, Gröden, 1780—1850.
" VI:	Uhrständer und Genrefiguren, Gröden, zumeist 19. Jahrhundert.
" VII:	Genrefiguren und Schützenpreise, Gröden und Nachbargebiete, 19. Jahrhundert.
" VIII:	Tierfiguren, Gröden, 18. und 19. Jahrhundert.
" IX:	Tierfiguren, Gröden, 19. Jahrhundert.
" X:	Ornamentale Schnitzwerke, Gröden, 18. und 19. Jahrhundert.
" XI—XII:	Spielwaren und Katalogmusterblätter, Gröden, Mitte des 19. Jahrhunderts.
" XIII (farbig):	Krippenfiguren, Gröden, um 1860.
" XIV:	Holzbildwerke der Grödener Schnitzerschule, nach 1870.
" XV:	Trinitätsbilder aus Tirol.
" XVI:	Dreifaltigkeitsaltar in Seckau, Steiermark.
" XVII (farbig):	Oberösterreichische Gläser und Flaschen mit Emailfarbenbemalung, 18. Jahrhundert.
" XVIII:	Oberösterreichische Brantweinflaschen mit Emailfarbenbemalung, 18. Jahrhundert.
" XIX:	Faßböden aus Niederösterreich, mit religiösen Darstellungen, 18. und 19. Jahrhundert.
" XX:	Albanesische Kupferkanne, 17. Jahrhundert.
" XXI (farbig):	Figurale Tonplastik aus Mähren.
" XXII—XXIII:	Figurale Tonplastik aus Mähren.
" XXIV:	Bildstock mit Darstellung der Klosterneuburger Schleierlegende.
" XXV:	Monstranz mit Darstellung der Schleierlegende.
" XXVI:	Kolomanusmonstranz im Stifte Melk.
" XXVII:	Hemdschließen aus Messing von Zakopane. — „Gotische Schnallen“.
" XXVIII:	Frühgermanische Funde (nach B. Salin).
" XXIX:	Ölgemälde mit Darstellung der europäischen Nationen.
" XXX:	Weihbrotstempel aus den Balkanländern.

# Die Holzschnitzerei im Grödener Tale.

Von Dr. A. HABERLANDT, Wien.

(Mit Tafel I—XIV und 19 Textabbildungen.)

Kaum irgendwo reicht die schöpferische Gestaltung in der Volkskunst und ihren Werken so unmittelbar auch an das Verständnis des Laien heran wie in den Hausindustrien, diesem Schatz durch tausendfältige Wiederholung



Fig. 1. Schaf in verschiedenen Stadien der Vollendung.  
Modernes Erzeugnis. Wolkenstein.

geläuterten und auf das wesentlichste reduzierten künstlerischen Könnens und Besitztums unseres Volkes. Ob Stickerei oder Weberei, Schnitzerei oder Flechtarbeit, hier war jeder Handgriff durchdacht, das Material erprobt, die Arbeitsleistung des einzelnen wie die Arbeitsteilung mehrerer auf das ökonomischste eingeteilt und trotz der Flinkheit der Arbeiter konnten wir bewundern, wie gleichförmig stete Übung von Auge und Hand die Erzeugnisse emsigen Fleißes gestaltete. Heute freilich ist es schon vielfach anders geworden; wer konnte nicht den Jammer, der unsere Hausindustrien wirtschaftlich wie künstlerisch bedrückt, der ihre Werke entwertet oder auch überhaupt vernichtet! Er liegt begründet — das sei hier gleich vorweg genommen — soweit es an der materiellen Unterstützung nicht gefehlt hat, an der gänzlichen Nichtbeachtung des oben flüchtig angedeuteten Erfahrungsschatzes, der

bisher sich ruhig von Generation zu Generation fortgeerbt hatte und der sich einem edlen Metall vergleichen läßt, das man schmieden, aber nicht umgießen kann; den Versuchen „fördernder“ Kreise, es zu tun, hat das Saldo ihrer Bestrebungen schon in manchem Falle das Urteil gesprochen.

Mit erfreulicher Zähigkeit hat die holzverarbeitende Hausindustrie Grödens bislang ihren seit fast zwei Jahrhunderten von den betriebsamen Bewohnern des Tales ihr gesicherten Platz auf dem Weltmarkte zu behaupten vermocht, wozu gewiß die Art ihrer Erzeugnisse ein wesentliches beigetragen hat; dient sie doch Bedürfnissen und Zielen des Menschen, die dem Althergebrachten allezeit freundlich gesinnt waren, dem Schmucke der Kirchen und dem uralten Instinkten getreuen Spiele des Kindes.

Die Spielwaren sind und waren hier wie überall, mit Ausnahme der relativ guten Tierschnitzereien, gewöhnliche Dutzendware, die aber der großen Menge der Bewohner mehr Verdienst bietet als die höhere Begabung fordernde Bildhauerei: an ihnen wird und wurde fast in jedem Hause des von grasigen Almen umrahmten Tales und der durch trotzige Dolomitmauern und -Türme abge-

trennten Nachbargebiete Villnöß, Enneberg und Fassa heute oder bis vor kurzer Zeit noch geschnitzelt. Den noch unförmigen Holzklötz an den Brustfleck aus dickem Leder oder einen schon arg geschrammten Holzblock auf dem Tische gestützt, arbeiten Männer und Weiber, alt und jung, an der Freude der Kleinen und Kleinsten. Ohne zu splintern fährt der Stahl mit drehendem Griff bald so, bald so geführt, durch das naßgemachte kernige Holz, ein Werkzeug löst das



Fig. 2. Grödener Hausierer, Mitte des 19. Jahrhunderts.

andere ab und im Handumdrehen ist so ein Spielzeug fertig, ein Schaf oder Hund, ein Pferd u. dergl. (Fig. 1). Hier ist noch unverfälschte Technik des Volkes am Werk, der Bub oder das Mädchel lernt von den Eltern, wie's gemacht wird, und Übung tut das Ihrige dazu, die Dinge in den guten alten Formen weiterleben zu lassen.

So im größten Teile des Gebietes, das waggonweise Spielzeug, hauptsächlich Tiere, in alle Länder der Welt hinausgehen läßt. Die Bildschnitzerei, die fast täglich eine Unzahl von Heiligenstatuen in bunter Versammlung bei den Faßmalern abliefern, ist hauptsächlich in St. Ulrich, zum Teil jetzt auch in Sankt Christina in Gröden zu Hause; dortselbst hat sich auch ein letzter Ableger der alten Kleinkunst in der Erzeugung kleiner Figürchen als Reiseandenken u. dergl. erhalten. Doch hier beginnt schon die Herrschaft der Fachschulen, deren Bereich der Forscher und Kritiker vielleicht gar nicht überschreiten soll, bevor ihm nicht die Eigenart der alten Grödener Arbeiten geläufig geworden ist.

Wie bekannt, ist die Grödener Industrie durchaus keine vereinzelte Erscheinung im Wirtschaftsbetriebe unserer Alpenländer; überall, wo der Waldreichtum der verkehrsabgeschiedenen Täler dazu die Möglichkeit an die Hand gab,

hat man durch hausindustrielle Verarbeitung des Holzes in der langen Winterszeit, während welcher die landwirtschaftlichen Arbeiten ruhen, den ohnehin kärglichen Ertrag derselben zu ergänzen und aufzubessern gesucht, so in Kärnten im Rosental, in der Viechtau bei Gmunden, im Berchtesgadener Ländchen, im Schwarzwald, Böhmerwald, Erzgebirge und einzelnen Karpatengebieten. Anfänglich wurden wohl überall nur landwirtschaftliche und Haus-Geräte hergestellt; speziell in Gröden ist schon für das 16. und 17. Jahrhundert die Herstellung gedrehter

Holzschüsseln, das „Schüsseldrahen“ nachweisbar. Im 17. Jahrhundert war diese Hausindustrieschonsumfangreich, daß 1672 sogar mit einer Verordnung gegen die Schädigung der Wälder von Seite der „ehrsamen Schüsseldraher im Tal Gröden“ eingeschritten wurde<sup>1</sup>.

Die Anregung, sich auf Spielwaren-erzeugung zu verlegen, welche letztere

namentlich auch im Schwarzwald und im Erzgebirge, zum Teil auch in den Karpaten und auch in Großrußland (Gouvernement Moskau und Archangelsk) aufgegriffen wurde, scheint ursprünglich von Berchtesgaden ausgegangen zu sein, wenigstens ist hier diese Industrie urkundlich so früh nachgewiesen wie kaum anderswo. Ein Preisverzeichnis der Berchtesgadener Schnitzwerke vom Jahre 1655 enthält schon sämtliche Artikel, Vögel, Tiere auf Rädern, Männchen und Gliederpuppen, welche nachmals auch in anderen Betrieben begegnen.

Das sogenannte Nürnberger Spielzeug stammt denn auch zum größten Teil aus Berchtesgaden und dem Ammergau<sup>2</sup>, wo man sich übrigens auch mit der Herstellung von Figuren zweifelhaften und religiösen Charakters befaßte. Nirgends aber ist die Figurenschnitzerei in so hoher Vollendung geübt worden wie gerade in Gröden. Es hängt dies wohl damit zusammen, daß Gröden, abgesehen von seiner Schüsselindustrie, schon im 17. Jahrhundert ein Zentrum religiöser Bildhauerei gewesen ist, aus der sich gleichsam als ein Ableger unter Beibehaltung der künstlerischen Tendenzen die kleinfigürliche Plastik entwickelte, mit der wir uns hier hauptsächlich befassen wollen.



Fig. 3. Grödener Spitzenverkäuferin, Mitte des 19. Jahrhunderts.

<sup>1</sup> W. Moroder-Lusenberg: Markt St. Ulrich in Gröden. Innsbruck, 1908. S. 47.

<sup>2</sup> Vergl. Dr. A. Hartmann: Zur Geschichte der Berchtesgadener Schnitzerei in Volkskunst und Volkskunde. Bd. I. München 1903. S. 61 ff.

Über die Geschichte der Grödener Schnitzerei ist schon des öfteren unter Beiziehung des einschlägigen archivalischen Materials gehandelt worden; es sei hier besonders auf die Angaben von Franz Moroder verwiesen, die eine Menge von Schnitzernamen und ausführliche Daten über die Erzeugung, Vertrieb der Arbeiten, Verkehr der Grödener in aller Herren Länder enthält, ähnlich wie die archivalisch noch vervollständigte, in manchen Behauptungen aber weniger verlässliche Schrift von W. Moroder-Lusenberg. Aus ihnen und den von W. Exner angeregten Publikationen über die Hausindustrien Österreichs rekapitulieren wir kurz zunächst die wichtigsten historischen und statistischen Daten<sup>1</sup>.

An den Anfängen der Grödener Schnitzerei künstlerischen Charakters stehen ein paar begabte Bildhauerfamilien, welche im 17. Jahrhundert hier ansässig waren oder sich ansässig machten. Der älteste urkundlich nachweisbare Bildhauer Grödens ist ein gewisser Christian Trebinger, der als „sculptor“ 1643 (oder 1634) zum erstenmal genannt wird. Auch seine Brüder verlegten sich auf die Holzbildhauerei. In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts tritt die besonders kunstbegabte Familie Vinazzer auf, in ihrer Ausbildung zweifellos von Brixener Bildhauern geleitet. Zu besonderer Bedeutung erwachsen aus ihr die Brüder Dominik und Martin Vinazzer. Dem ersteren sind die Bischofsstatuen am Hochaltare der St. Antonikirche in Gröden aus dem Jahre 1682 zuzuschreiben, ein noch größeres Werk ist der Hochaltar der St. Jakobskirche bei St. Ulrich, den er zusammen mit seinem Bruder Balthasar schuf, von letzterem stammen eine ganze Anzahl kleinerer signierter und darum auch für uns belangreicher Holzplastiken<sup>2</sup>. Außer ihnen waren um 1700 schon eine ganze Reihe von Meistern im gleichen Sinne tätig, doch ging die Zahl der Schnitzer im Tale bis um die Mitte des 18. Jahrhunderts nicht über 40 oder 50 hinaus. Erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts tritt ein ganz gewaltiger Aufschwung ein, hauptsächlich wohl bedingt durch die Aufnahme der Erzeugung massenhafter kleiner Schnitzwerke, Heiligen- und Genrefigürchen, ferner von Spielzeug nach Berchtesgadener Art, welche die Grödener zunächst im Hausierwege selbst verschleißten (Fig. 2). Doch mögen hiebei auch Kaufleute aus dem Ammergau und Berchtesgaden beteiligt gewesen sein, um so mehr als man die Bemalung der Spielwaren zunächst überhaupt in Ammergau besorgen ließ; erst Ende des 18. Jahrhunderts ergriff ein gewisser Franz Runggaldier († 1844) in Gröden selbst dieses Gewerbe. Große Figuren und Altäre übersandte man im

<sup>1</sup> W. Exner: Die Hausindustrien Österreichs, Wien 1890, S. 67 ff, Lauböck, Prof. G.: Die Holzverarbeitende Hausindustrie Österreichs, Wien 1900, F. Moroder: Das Grödener Tal, St. Ulrich 1891, W. Moroder-Lusenberg: Markt St. Ulrich im Grödenertale, Innsbruck 1908.

An älteren Werken sind vor allem wertvoll: Josef Rohrer: Ueber die Tiroler, Wien 1796. Der Sammler für Geschichte und Statistik von Tirol, Bd. II, Innsbruck 1807.

Aufrichtigen und herzlichen Dank schuldet der Verfasser Herrn Dr. K. v. Radinger für seine werktätige Beihilfe beim Studium der Quellen und der im Museum für Tiroler Volkskunst befindlichen Grödener Objekte sowie der Ermöglichung der Publikation derselben. Ebenso sei Herrn Hofrat J. Lauböck für leihweise Überlassung einer großen Sammlung von Grödener Holzschnitzwerken, im Besitze des k. k. Technologischen Gewerbemuseums, zu Zwecken des Studiums und der Publikation an das k. k. Museum für österreichische Volkskunst der verbindlichste Dank abgestattet, nicht minder Herrn Staatsarchivdirektor A. Mayr in Innsbruck, der dem Museum in liebenswürdigster Weise eine Abschrift eines Grödener Gerichtsaktes zu Studienzwecken zukommen ließ, ferner dem Bozener Museum für die Gewährung der Publikation einiger Aufnahmen, nicht zuletzt Herrn Jos. Moroder-Lusenberg für die Überlassung des Grundstockes unserer Sammlungen und so manche mündliche Belehrung.

<sup>2</sup> F. Moroder a. a. O. S. 59, 147. — W. Moroder a. a. O. S. 38.

17. und 18. Jahrhundert zu Faßmalern nach Gufidaun, Kastelruth, Villnöß oder auch Bozen und Brixen. Dank ihrem Handelsgeist blieben aber die Grödener im Vertriebe ihrer Erzeugnisse durchaus selbständig und begründeten sogar



Fig. 4. Holzbüste, gefaßt und vergoldet.  
Signiert M V 1725.

kleine und große Kommissionshäuser im Auslande, deren es zu Anfang des 19. Jahrhunderts schon etwa 350 gab, die über alle Länder Europas, besonders Italien, Frankreich, Spanien und Deutschland verteilt waren<sup>1</sup>; manche, die als bescheidene Hausierer angefangen hatten, brachten es dank einer unglaublichen Weltläufigkeit zu einem ansehnlichen Reichtum. Der Wert der aus Gröden selbst ausgeführten Waren soll schon damals etwa 30.000 bis 50.000 Gulden betragen haben. Die bedeutende Produktionssteigerung, welche sowohl die Spielwarenerzeugung wie auch die Bildschnitzerei seit der Mitte des 19. Jahrhunderts durch Einführung mechanischer Drehbänke für manche Artikel, andererseits durch die Begründung von Schulen und eine förmliche Monopolisierung der religiösen Bildhauerei auf Gröden erfuhren, haben die jährlich umgesetzte Summe auf etwa 1.000.000 K erhöht. Die Produktion ist also noch immer eine massenhafte, der Erwerb des einzelnen infolge der Billigkeit der Artikel aber ein äußerst geringer und nur stillschweigend geduldeter Holzfrevler ermöglicht den Schnitzern überhaupt einen Verdienst.

Erst seit den Dreißigerjahren des 19. Jahrhunderts ergriffen angeblich auch die benachbarten Täler Fassa, Enneberg und Villnöß die Spielwarenindustrie<sup>2</sup>, hauptsächlich Tierschnitzerei, die kirchliche Bildhauerei ist stets auf Gröden beschränkt geblieben.

Gehen wir nun auf Künstler und Arbeiten selbst näher ein, so geht es uns hier wie in so vielen anderen Fällen: die Zusammenfassung der Arbeiten zu

<sup>1</sup> In Italien gab es deren allein 229 auf 69 Plätzen, in Spanien 28 auf 15 Plätzen, in Frankreich 13 auf 4 Plätzen, in Deutschland 11, ferner solche in Holland, England, Polen, Rußland, Alexandrien, Amerika usw. Vergl. Steiner a. a. O. S. 32.

<sup>2</sup> F. Moroder a. a. O. S. 66.

Gruppen kann nur auf stilkritischer Basis erfolgen, von Mitteilungen über bestimmte Künstler und ihre Leistungen nehmen die zeitgenössischen Nachrichten gänzlich Abstand, soweit es sich nicht um Männer handelt, die in der hohen Kunst sich einen Platz errangen und die Tradition, die sich im Tale an die alten Artikel hätte knüpfen können, ist, soweit die Erkundigungen des Verfassers reichen, so gut wie gänzlich erloschen.



Fig. 5. Steinmedaillon.  
Signiert: Marti(n Vinaz(zer) 1730.

Eins aber muß auffallen, wenn man die alten und die neuen Nachrichten über Gröden zusammenhält und dazu an den Häusern die Namen der noch heute tätigen Bildschnitzer liest; es ist die ständige Wiederkehr bestimmter Künstlerfamilien, der Vinazzer, Demetz, Mahlknecht, Moroder usw., die schon vor mehr als einem Jahrhundert Künstler und Bildhauer — oft von internationalem Rufe — waren und es bis auf den heutigen Tag geblieben sind. Gewiß wirkten hiezu auch äußere Umstände mit; auch in den Zünften erbte sich das Gewerbe ja gern vom Vater auf den Sohn, hier stehen wir aber, wenn wir uns die Qualität der Leistungen vor Augen halten, zweifellos vor einem höchst interessanten Phänomen der Vererbung spezifischer, geistiger und zwar künstlerischer Anlagen, das eine Untersuchung vom familiengeschichtlichen und rassenbiologischen Standpunkt aus gewiß verlohnen würde.

Angeborenes Talent, aber auch die rechtschaffene Verwaltung desselben, die Sittenstrenge und Sparsamkeit mit den besten Gütern des Leibes und Lebens, die von den herumwandernden Grödnern und Grödnerrinnen allezeit gerühmt werden, die Treue, welche sie der Heimat solchermaßen bewahrten, hat den Bewohnern des Tales diesen achtunggebietenden Platz in der Geschichte der Volkskunst eingetragen.

Uns bietet diese Tatsache bis zu einem gewissen Grade wenigstens die Gewähr, daß die Grödener zwar die Anregung zu ihren vielfältigen und reizvollen Arbeiten oft und immer wieder aus fremder Herren Länder schöpften, daß es aber wohl stets ein angestammter Bewohner des Tales, ein Vinazzer, Demetz oder ein anderer gewesen ist, der sie oft mit erstaunlichem Können in Schnitzwerk umsetzte und gegebenenfalls die Leistungen seiner Arbeitsgenossen weit überragte. Aber da fast jedes Haus ein oder das andere Mal ein solches Talent barg, hielt man die Namen derselben gar nie fest; es liegt dies eben auch im Wesen einer Hausindustrie; auch heute weiß der Faßmaler in St. Ulrich, dem die Statuen frisch und unausgetrocknet von den Schnitzern ins Haus geliefert werden, nicht, wer eigentlich ihr Schöpfer ist, wie sich der Verfasser im Sommer 1913 mehrfach zu überzeugen Gelegenheit hatte.

Es sind nun aber auch die Angaben über die verschiedenen Arten der Grödener Erzeugnisse aus älterer Zeit durchaus nicht vollständig; besonders sind chronologisierende Mitteilungen, bis in die Schriften W. Moroders hinein, nur mit Vorsicht aufzunehmen.

Von außerordentlichem Wert ist unter diesen Umständen ein Katalog von Grödener Holzwaren, etwa aus der Mitte des 19. Jahrhunderts, welchen das Museum für österreichische Volkskunde im Sommer 1913 aus dem Besitze von Josef Moroder erwerben konnte (Tafel XII und XIII). Obwohl leider nicht vollständig, bietet er doch auf zwölf gestochenen und handkolorierten Blättern mit deutscher, italienischer, spanischer, französischer, englischer und holländischer Aufschrift einen bislang kaum erhofften Überblick über die verschiedenen Erzeugnisse der Grödener Schnitzer und — Korbflechter aus damaliger Zeit, denn auch dieses Gewerbe war ebenso wie die schon im 17. Jahrhundert vermuthungsweise <sup>1</sup>aufgenommene Spitzenklöppelei (Fig. 3) von den unternehmenden Grödenern in Schwung gebracht worden. Beide Industrien werden hoffentlich im Rahmen dieser Zeitschrift einmal eine umfänglichere Darstellung erfahren.



Fig. 6. Alabasterrelief in Holzrahmen.  
Zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts.

In sehr wünschenswerter Weise wird der Katalog ergänzt durch zwei Mustertafeln von Holzarbeiten aus Gröden und Villnöß im k. k. Technologischen Gewerbemuseum in Wien, die uns zugleich über die Unterschiede und Beziehungen der nachbarlich betriebenen Industrien Aufschluß geben. Die Durchführung einer strengen Scheidung scheint auf Grund dieses Materiales kaum geboten, selbst dort, wo sie möglich wäre, da es sich in der Regel um wenig charakteristische Dutzendware handelt, die auf Bestellung von Verlegern hier wie dort gearbeitet wurde. Auf eine Ausnahme wird noch des näheren einzugehen sein.

Jedenfalls können wir aber auf Grund dieser Daten den gesamten Bereich der Hausindustrie Grödens und seiner Nachbartäler als ein künstlerisch wohlumschriebenes Gebiet ansehen, innerhalb dessen freilich individuelle Leistungen zu verschiedenen Zeiten emporgeblüht sind; ihre Schöpfer von Fall zu Fall kennen zu lernen, muß aber wohl einem günstigen Zufall überlassen bleiben.

#### Die religiöse Bildschnitzerei.

Individuelles Künstlertum steht zweifellos an den Anfängen der Grödener religiösen Bildhauerei, die, wie oben erwähnt, auf die Familien Trebinger und Vinazzer zurückgeführt werden kann.

Die Zuschreibung von kleineren Arbeiten (abgesehen von den Altären usw.) an dieselben und andere um 1700 lebende Bildhauer kann aber auch nur in seltenen Fällen erfolgen. F. Moroder erwähnt ein paar Statuen von Martin

Vinazzer aus dem Jahre 1717 als in seinem Besitz befindlich<sup>1</sup>, das Museum für österreichische Volkskunde erfreut sich des Besitzes einer M. V. 1725 signierten Reliquienbüste (in Meran erworben), als deren Urheber wohl gleichfalls der oben genannte Künstler angenommen werden kann. (Fig. 4.)



Fig. 7. Kruzifixus, um 1700.

Mit zu den ältesten Grödener Arbeiten gehören kleine Schnitzwerke und Plastiken aus einem alabasterartigen Gestein, das unweit Klausen gebrochen worden sein soll. Derlei Material ist wohl vielerorts und von altersher zu Gebrauchsgegenständen verarbeitet worden; so erzeugte man einfache schalenförmige Lampen aus Speckstein namentlich in Pfunders, von wo sie auch ins Tauferertal verhandelt wurden, im Pievetal (Buchenstein) hat man angeblich Tintenzeuge u. dergl. aus weichem Gestein geschnitten, in Gröden lenkte die Übung in künstlerische Bahnen ein. Das Museum für österreichische Volkskunde besitzt ein Marti(n) Vinaz(zer) 1730 signiertes Medaillon der Madonna mit dem Kinde als Beispiel hiefür, das zugleich das hohe Können dieses Künstlers beweist (Fig. 5). Übrigens soll sich auch ein weibliches Mitglied der Familie Vinazzer, Margarete Vinazzer, in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts mit Alabasterschnitzerei beschäftigt haben<sup>2</sup>.

Beglaubigte Erzeugnisse dieser Industrie sind bisher sehr wenige bekannt; höchst wahrscheinlich gehört aber das Alabasterrelief (Fig. 6) hier herein. Nach dem dazugehörigen Rahmen ist dasselbe in das Ende des 18. Jahrhunderts zu versetzen. Das Stück dürfte aber nach einer weitaus älteren Darstellung gearbeitet sein. Es betrifft die Legende der hl. Maria von Weißenstein, eines der bekanntesten Südtiroler Wallfahrtsorte. Außerdem sind bisher nur ein ganz verwittertes Relief (Pietà) aus Sankt Ulrich und einige ganz späte Serien von Apostelfiguren und vom Gang nach Golgatha bekannt geworden, von denen einzelne sogar noch als Ladenhüter bei den Verlegern in St. Ulrich zu finden sind.

Über kleinere Holzschnitzwerke aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts haben wir bisher so gut wie gar keine Nachrichten; umfänglichere lokale Forschungen werden hiefür vielleicht noch einiges Material zutage fördern können; vermutlich gehört hieher eine in Cortina d'Ampezzo erworbene Madonnenfigur (Tafel 1, Fig. 1); durch die flache Behandlung der nur in der Vorderansicht wirksamen Figur — ein Charakteristikum fast aller späteren Grödener

<sup>1</sup> F. Moroder a. a. O. S. 148.

<sup>2</sup> F. Moroder a. a. O. S. 147.

Arbeiten — wird dies zu mindestens wahrscheinlich gemacht. Eine sicher berechtigte Vermutung ist es, daß man vor allem Christusfiguren, daneben wahrscheinlich auch Heiligenstatuen geschnitzt hat.

Die Zahl der an Straßen, Wegen, in Kapellen, Häusern usw. in Tirol angebrachten Christusfiguren ist ja auch heute noch eine ganz außerordentlich große, aus der massenhaften Verwendung gerade dieser Erzeugnisse dürfte es zu erklären sein, daß in Gröden eine so große Zahl von Schnitzern, die gewiß im Verlauf von zwei Jahrhunderten ganze Wälder verschnitzelt haben, für ihre Arbeiten dauernden Absatz fanden; andere Arbeiten sind gewiß zu allen Zeiten ihnen gegenüber in der Minderheit gewesen.



Fig. 8. Kruzifixus, gefaßt, um 1800.

Von Korpussen besitzt das Museum für österreichische Volkskunde Belegstücke aus verschiedenen Perioden; sie sind sämtlich im Tale selbst gesammelt und also wohl ziemlich sicher bodenständiges Erzeugnis. Unter ihnen zeigt das älteste Stück (Fig. 7) ein sehr ansehnliches Können, gut ist auch die schon verhältnismäßig späte Arbeit Fig. 8.

Die letzte Arbeit, etwa aus den Sechzigerjahren des vorigen Jahrhunderts kommt am wenigsten gut weg. (Fig. 9.)

Sehr volkstümlich gestaltet ist der Kruzifixus (Tafel X, Fig. 1). Anbetracht der plumpen echt bäuerlichen Wiedergabe des Gekreuzigten scheint das Stück zunächst gar nicht dem Kreise der Grödener Schnitzereien anzugehören; daß es trotzdem ein Erzeugnis des Tales ist, beweist aber die gloriolenartige Verzierung, die das Bildnis einfaßt: es ist dies ein ganz getreu in Grödener Art ausgeführter Bilderrahmen, sogar die Randkehle zur Aufnahme des Bildes fehlt nicht; jedoch hat man schon während des Schnitzens durch Stehenlassen eines Fußansatzes auf die Anbringung am Kruzifix Bedacht genommen.

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts begegnet in Gröden eine sehr charakteristische Gruppe von kleinen Schnitzwerken; es sind offenbar ungemein reichlich erzeugte Serienfigürchen auf zierlichen Sockeln: Jesus als guter Hirte, der auferstandene Heiland, Maria, Josef und verschiedene Heilige (Tafel I, Fig. 4—5).



Fig. 9. Kruzifixus, gefaßt, um 1870.

über dieses Maß hinaus; was die Zuschreibung speziell zu Gröden betrifft, so kann sich diesselbe, abgesehen vom allgemeinen Charakter der betreffenden Stücke, in erster Linie auf Einzelheiten der Schnittführung und die Art der Fassung stützen, eine Beweisführung, die uns insofern zu ziemlich sicheren Schlüssen berechtigt, als sich die wenigen Grundtypen durch Beispiele, die im Tale selbst gesammelt wurden, zur Genüge belegen lassen. Zur Abbildung gelangten in unserer Abhandlung dementsprechend nur solche Stücke, die entweder aus Gröden selbst stammen oder mit diesen völlig übereinstimmen. Ein sehr wertvolles Kriterium für die Unterscheidung namentlich von Oberammergauer Arbeiten, auf das Prof. F. Zell so freundlich war mich aufmerksam zu machen, bildet das verarbeitete Material; die Grödener verwendeten für ihre Figuren ausschließlich Zirbelholz, nur für die Spielwaren und in neuerer Zeit, seit etwa 1850, wurde auch Fichtenholz gebraucht, wogegen in Ammergau die Zirbelkiefer in so großen Beständen überhaupt nicht auftritt und alle besseren Figuren und Christusse aus Lindenholz hergestellt wurden.

Die stilistischen Übereinstimmungen mit Ammergauer Arbeiten — Berchtesgaden hat fast ausschließlich nur einfache Spielwaren geliefert — sind in manchen Fällen ziemlich weitgehende, was durch die schon angeführte Handelsbeziehungen seine volle Erklärung findet. Das gilt namentlich von den mit

Solcherlei Figuren dürften, nach verschiedenen erhaltenen Belegstücken zu schließen, seit dem Ausgang des 15. Jahrhunderts, vielleicht im Anschluß an den kleinfigürlichen Schmuck gotischer Altarbauten, ziemlich häufig aus den Werkstätten religiöser Bildschnitzerei hervorgegangen sein; sie als Genrefigürchen einzeln zu verwenden, ist aber erst eine Mode des 18. Jahrhunderts, das namentlich auf süddeutschem Gebiet recht beachtenswerte Leistungen dieser Art — zumeist wohl städtischen Ursprungs — aufweist.

Die hier hereingehörigen Arbeiten aus dem Ammergau tragen schon nur mehr den wenig individuellen Charakter hausindustrieller Erzeugnisse im allgemeinen an sich, auch die Grödener Arbeiten ragen ihrer Qualität nach in dieser Zeit kaum

Bronzetinkturen gefaßten, ziemlich vollrund geschnitzten Figuren, doch scheint uns ein schwungvollerer, mehr italienisierender Stil, die Grödener Figuren von süddeutschen Leistungen schon in der ersten Periode, die wir etwa von 1750—1790 reichen lassen möchten, deutlich zu scheiden.

Die Haltung der Grödener Heiligenfiguren ist in dieser dem Zeitstil entsprechend zumeist eine weichlich bewegte; die Gewandung besitzt einen gewollt starken Schwung, der hauptsächlich in der Vorderansicht der Figuren wirksam ins Auge fällt. Auf Schärfe des Schnittes legt man kaum Gewicht; dieselbe wird auch in uns wenig sympathischer Weise durch die dicke Grundierung der mit Bronzetinkturen häufig hergestellten Fassung beeinträchtigt.

An diesem Typus scheint man ziemlich lange, selbst bis ins 19. Jahrhundert hinein, festgehalten zu haben, zwischendurch laufen naturgemäß auch ungeschicktere Arbeiten, vermutlich von ungeübteren Kopisten nachgeschnitzt, vielfach in Körperproportionen oder Behandlung des Gesichtes mangelhaft geraten oder mit überflüssigen Details in der Gewandung versehen; es muß uns wunder nehmen, daß doch die guten Arbeiten überwiegen, wenn wir in einer Quelle aus dem Anfange des 19. Jahrhunderts (1807) lesen, was für Hilfsmittel den Schnitzern im allgemeinen zu ihrer Bildung zu Gebote standen: „Gewöhnlich arbeiten sie nach schlechten Augsburger Bildern, nach Kupferstichen in alten Legenden . . . gute Kupferstiche oder Zeichnungen haben sie nur selten vor sich; auch lernt keiner zeichnen“<sup>1</sup>.

In den geringeren Arbeiten haben wir wahrscheinlich Leistungen von ungelerten Schnitzlern aus anderen Gewerben zu sehen, denn schon 1679 protestieren nach einem uns erhaltenen Gerichtsakt aus Gufidaun, „einige alte und andree maistern der pilthawer khunst in Greden“, daß „einige junge und anhebende pilthauer, darunter erschienen Georg Vinatzer, Jacob Varlunger sonst mauerer, Philip Mulsiner sonst pekh, Hanns Pranzeffer sonnst millner, Domenig Puntegler mauerer und noch zwen andere“, unbefugterweise gleichfalls das Schnitzerhandwerk betreiben. Wie es von ihnen heißt: „so thuen sie die arbeith gleichsamb verstimplen, dasselbe wolfeil hinweckhgeben . . .“ und „Da disen leiten hingegen gebirete, bei jedes hannttierung zu verbleiben oder die khunst recht zu erlernen und sich zu verhalten, wie sich gebirth, also sye clegere umb die abstellung piten.“

W. Moroder meint offenbar aus diesen und den im folgenden aufzuführenden Angaben schließen zu können, daß schon damals die Spielwarenindustrie in Gröden aufgenommen worden sei, und daß diese neuartige Erzeugung den Verdruß der alten Bildhauer weckte<sup>2</sup>, unseres Erachtens geht daraus lediglich hervor, daß diese jungen Bildhauer dasselbe Schnitzwerk herstellten wie die alten, nur schlechter, und aus der Tatsache, daß sie jeder eigentlich ein anderes Gewerbe hatten sowie aus der Konstatierung, daß ihnen dies nicht zu verwehren sei, „absonderlich zu winterszeiten, da sye sonst khein aufenthalt haben;“ und später „noch thuen beklagte ir arbaith diser eunden verkhaufen, sondern weit hinweckhtragen“, ist zunächst nur zu schließen, daß damals die alte für den lokalen Bedarf arbeitenden Bildhauerei in die Bahnen einer Haus-

<sup>1</sup> J. Steiner im „Sammler f. Gesch. u. St.“ Bd. II, S. 15.

<sup>2</sup> W. Moroder a. a. O. S. 52.

industrie einzulenken anfang, was den älteren Vertretern derselben aus wirtschaftlichen wie aus künstlerischen Gründen zuwiderlief. Die Nipp- und Spielsachen in der Form, wie sie uns erhalten sind, haben die Grödener aber erst viel später kennen gelernt, wozu das „Hinwegtragen“ der Arbeit, d. h. der Hausierhandel gewiß den Anstoß bot.



Fig. 10. Jesus, der gute Hirte, Gröden, 18. Jahrhundert, zweite Hälfte.

Jedenfalls haben sich die gelernten Bildschnitzer als eigentliche Träger der künstlerischen Produktion in Gröden stets von den schlecht und recht ihnen nachstrebenden Hausindustrie-Arbeitern abgehoben und weitaus mehr als diese auf die Qualität ihrer Erzeugnisse geachtet. Bedeutendes künstlerisches Können verrät der liegende Christus (Tafel II, Fig. 6), etwa aus der Zeit von 1760—80.

Hervorragend gewandte Schnittechnik bei einer gewissen italienischen Weichlichkeit zeigt auch der hl. Sebastian (Tafel I, Fig. 6) aus der Zeit nach 1800, der uns nun zu einer anderen ziemlich gut umschriebenen Gruppe von Arbeiten aus der Zeit um 1800 überleitet, es sind dies zwei Märtyrer mit Palmen (einer derselben, Tafel I, Fig. 3), ein Relief der hl. Dreifaltigkeit (Fig. 11) und ein Martyrium des hl. Bartholomäus (Tafel I, Fig. 2). Die beiden Märtyrer zeigen ganz treffliche Tiroler Bauerngesichter, die Gewandbehandlung ist gut durchgeführt, mit ihren geraden Furchen ähnelt sie der an der hl. Dreifaltigkeit, bei welcher letzterer die kräftige Art der Schnörkelung auffällt. Weit überragt werden aber beide Beispiele von der szenisch außerordentlich lebendigen Darstellung des Martyriums. Der Schnitt ist hier ein ganz besonders flotter, die Charakterisierung eine meisterhafte, — man vergleiche das Gesicht des linken Mordknechts, —

alle unnützen Details sind vermieden; die Gewandplastik wird vermittels eines großzügigen, fast geradlinig verlaufenden Furchenschnittes erreicht, der einigermaßen an die früher erwähnten Arbeiten gemahnt, aber doch wieder ganz individuell geartet ist. Es handelt sich hier zweifellos um die Arbeit eines ganz hervorragend begabten Künstlers, eine ausgesprochenenmaßen individuelle Schöpfung, die sich ganz bedeutend von der gewöhnlichen Dutzendware abhebt; über den Urheber derselben eine Vermutung zu äußern, ist leider ganz unmöglich. Mit Fug darf man wohl italienische Schulung bei ihm annehmen, die Auffassung all der genannten Figuren, mit Ausnahme der beiden Märtyrer, bewegt sich kaum in deutschen Bahnen. Die an diesen Figuren in so vollendeter Weise in Anwendung gebrachte Schnittführung hat, wie Figuren an Uhrständern usw. beweisen — allerdings in mancher Beziehung verflacht —, auch noch später fortgelebt und kann als charakteristische Schnittart eines großen Teils der Grödener Arbeiten von 1800—1830 etwa gelten. Doch kommt im 19. Jahrhundert das Einlenken der hohen Kunst in klassisch ruhige Bahnen, die schlichtere Artung der religiösen Malerei auch in Gröden allmählich zur Geltung; die Schnitzerei folgt einem ruhigeren Stil und bleibt demselben bis

in ihre letzten Arbeiten treu (Tafel II, Fig. 5, 7), freilich zeigen diese oft eine starke Verrohung der einst sicheren und schnittgewandten Technik.

Über die einzelnen Arbeiten aus dieser Zeit ist nicht viel zu sagen; die abgebildete Papstfigur ist recht gut gearbeitet, doch erliegen die Schnitzereien



Fig. 11, Heilige Dreifaltigkeit, Gröden, um 1800.

in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts vielfach der Schablone, welche die 1872 gegründete Fachschule für religiöse Bildhauerei hierfür vortrug; bevor wir uns diesem Entwicklungsstadium zuwenden, müssen wir ganz kurz unseren Blick auf die Entwicklung der Krippenschnitzerei zurücklenken.

Die Krippenschnitzerei dürfte in Gröden schon seit dem Ende des 18. Jahrhunderts betrieben worden sein und fällt wohl zum größten Teile in das Bereich künstlerisch wenig bedeutungsvoller Massenproduktion, wie sie ebenso gut in Berchtesgaden, Ammergau und anderswo zu Hause war; bisher ist uns nur eine zu einer Krippe gehörige Figur bekannt geworden, welche mit der wirklichen Bildschnitzerei künstlerisch in Zusammenhang gebracht werden muß; es ist dies eine Hirtenfigur von be-

sonders guter Schnittart; namentlich was die Kleidung betrifft, ist sie ziemlich großzügig behandelt (Tafel VI, Fig. 8). Sehr nahe steht ihr ein Leiden Christi, mit ca. 70 Figuren in Bozener Privatbesitz, durch treffliche Charakterisierung der Gesichter ausgezeichnet, und ebenso zwei Reliefs, gleichfalls aus einer Kreuzgangserie, an denen italienische Mache mit ziemlicher Deutlichkeit hervortritt. Vielleicht stammen sämtliche angeführte Stücke aus einer Grödener Werkstatt, die etwa in der Zeit um 1800 ihre Tätigkeit entfaltet haben dürfte. Jedoch ist diese Zuschreibung durchaus keine sichere.

Kleine Hausaltärchen, Kreuzigungsgruppen u. dergl. sind vielleicht direkt in Anlehnung an Berchtesgadener Vorbilder bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts als gewöhnliche Dutzendware erzeugt worden.

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, und zwar im Jahre 1872, wurde eine private Fachschule für Bildschnitzerei von Ferdinand Demetz in St. Ulrich eröffnet<sup>1</sup>. Äußerlich verdankt ihr die religiöse Bildhauerei gewiß einen mächtigen Aufschwung, da durch sie zahlreiche Arbeitskräfte nicht bloß aus Gröden, sondern auch von weiterher ins Tal gezogen wurden und in die Lage versetzt waren, das Schnitzen bei planmäßigem Unterricht rasch zu erlernen. Die Zahl

<sup>1</sup> F. Moroder a. a. O. S. 155.

der Werkstätten steigerte sich bald außerordentlich und die Holzbildhauerei wurde von den Grödenern förmlich monopolisiert. Aber gerade die massenhafte Erzeugung hat wohl die schablonenhafte Auffassung fördern geholfen, die in trostloser Leere heute fast allen Bildhauerarbeiten, die wir in kirchlichen Handlungen zu sehen bekommen, innewohnt. Auch im Tale selber kann man sich bei der Betrachtung der modernen Erzeugnisse des gleichen Eindruckes nicht erwehren; von den wenigen ausdrucksvollen Werken wirklicher Bildhauer, wie etwa Josef Moroders, abgesehen, sind dieselben durchaus konventionell und unbedeutend. Gewiß trägt daran auch die heutige Faßmalerei schuld; die Farben, die den Malern geboten werden, gehören, aller satten Töne bar, zu den stumpfsten Mischungen, die man je verwendet hat, außerdem herrscht das Bestreben, die Figuren, Wachspuppen gleich, möglichst lebenswahr zu bemalen.



Fig. 12. Karrikaturkopf, Villnöß, 19. Jahrhundert.

Aus diesem Zustande herauszukommen, kann nur gelingen, wenn man von vornherein mehr Gewicht auf den künstlerischen Wert der Arbeiten legt. Dazu bedarf es zunächst charaktvoller Vorbilder und dann gilt es, auch beim Fassen auf den Charakter des Materials Bedacht zu nehmen. Nur so kann die jetzige, an die schwächlichsten Dreifarbendrucke gemahnende Manier zu einem kraftvolleren Stil geführt werden.

#### Die Rahmenschnitzerei und die figürliche Kleinplastik des 18. Jahrhunderts.

Zu Beginn des 18. Jahrhunderts wurde nach Steiners Angaben das Schnitzeln von Bilderrahmen in Gröden durch einen gewissen Johann de Metz zu Schnaut in Schwung gebracht<sup>1</sup>. Die hiefür angegebene Jahreszahl 1703 ist nun allerdings unrichtig, ebenso unsicher ist aber die Annahme W. Moroders, daß die Rahmenschnitzerei schon

1678 aufgekommen sei, mindestens bleibt er uns den Beweis schuldig. Wir vermuten, daß er zu dieser Behauptung durch eine irrije Deutung des Gufidauner Gerichtsaktes von 1679 geführt wurde, mit der wir uns schon in einem früheren Abschnitt auseinandergesetzt haben.

Was uns an Grödener Bilderrahmen erhalten ist, deutet vielmehr darauf hin, daß man mit dieser Industrie keinesfalls vor 1700 begonnen haben dürfte. Ob dieselben mit dem erwähnten J. Demetz in ihren Anfängen in Beziehung gebracht werden darf, erscheint allerdings fraglich, da dieser erst 1703 geboren ist; sicher sind solche aus der Tradition geschöpfte Hinweise aber insofern sehr beachtenswert, als sie in der Regel an höhere individuelle Leistungen auf einem bestimmten Gebiet anknüpfen.

Die ersten Rahmen sollen nach Steiners Bericht bloß aus halbovalen Stäben bestanden haben<sup>2</sup>. Die uns vorliegenden späteren Erzeugnisse zeichnen sich

<sup>1</sup> Sammler f. Gesch. n. St. Bd. II, S. 15.

<sup>2</sup> a. a. O. S. 15.



Fig. 13. Karrikaturköpfe, Villnöß, zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts.

durch einen besonders schwungvollen Schnitt aus (Tafel X, Fig. 3 und 5), jedoch sind von sicheren Grödener Arbeiten außer ganz unbedeutenden kleinen Rahmen kaum mehr als die beiden abgebildeten Typen bekannt geworden, so daß die weiteren Nachrichten Steiners sehr plausibel erscheinen, daß der Absatz der Rahmen bald stockte<sup>1</sup> und daß man nun anfang, andere Dinge zu schnitzen. Es sollen dies Figuren zu Weihnachtskrippen, Christusse, Heiligenfiguren und allerlei Spielzeug für Kinder, als besonders Pudelhunde, Pferde, Löwen usw. nach Art der Berchtesgadener, doch um vieles besser als diese, gewesen sein. Darin ist Richtiges mit Unrichtigem vermengt, da die religiöse Schnitzerei, wie bereits abgehandelt, in Gröden ja viel älter ist. Bezüglich der Spielwaren scheinen die Angaben ziemlich zutreffend; wir möchten diese Arbeiten, entgegen den Annahmen von F. und W. Moroder, keinesfalls vor die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts zurückdatieren und eher noch die Erzeugung von Genrefigürchen, Tierstücken und Uhrständern für älter halten als die Spielwarenindustrie, aber auch für diese reichen die bisher bekannt gewordenen sachlichen wie urkundlichen Belege sicher nicht vor die angegebene Zeit zurück. Eine Vermutung, die viel Wahrscheinlichkeit für sich hat, ist es, daß die Grödener, die nachweislich ihre Erzeugnisse vielfach zum Fassen nach Berchtesgaden und Oberammergau lieferten, erst von dort her die Anregung schöpften, neben ihren alten, doch immer mehr auf künstlerischen Ernst bedachten Arbeiten, auch die als Massenartikel viel Geld abwerfenden Spielwaren in der eigenen Heimat zu erzeugen. In diesem Sinne ist die Bemerkung Steiners, daß die Grödener Spielwaren „nach Art der Berchtesgadener“ schnitzten, vielleicht wörtlicher aufzufassen, als sie ursprünglich vermeint gewesen sein mag. Von dem nachweislich hohen Alter speziell der Berchtesgadener Spielwarenindustrie war schon früher die Rede. Aus der Aufnahme einer neuen Produktion ist dann auch die rasche Zunahme der Schnitzer im Grödener Tale zu erklären, die — um die Mitte des 18. Jahrhunderts etwa nur 40 oder 50 an der Zahl — um 1800 schon 300 Vertreter besaßen<sup>2</sup>.

Die ältesten Genrefiguren, die in Gröden geschnitzt wurden, entsprechen aber gar nicht den Berchtesgadener Spielwaren, sondern bewegen sich durchaus im Bereiche jener Geschmacksrichtung, welche in der Porzellanplastik,

<sup>1</sup> Arbeiten wie Schlittenköpfe u. dergl., die gleichfalls in dieses Bereich gehören, haben wohl von jeher nur beschränkte Geltung als Handelsobjekte gehabt. (Vergl. Tafel X, Fig. 2.)

<sup>2</sup> F. Moroder a. a. O. S. 59.

vor allem Meißen, schon im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts herrschend geworden war und welche sie bis ans Ende desselben beibehielt. Die Grödener wußten sich mit ihrem hochentwickelten Geschäftssinn dieser Mode sehr wohl anzupassen und übersetzten für ihre doch zumeist kleinbürgerlichen Kreisen angehörigen Abnehmer die feinen künstlerischen Typen des Porzellans in ein billigeres und ihnen unmittelbar zugängliches Material, das Holz, ein Vorgang, der in unseren Alpenländern an Gebrauchsgeräten aller Art hundertfältig zu beobachten ist. Dabei blieben ihre Arbeiten, wie dies in der Volkskunst fast ein Gesetz genannt werden kann, etwa um ein Menschenalter hinter der Mode der tonangebenden Kreise zurück, so daß wir die Aufnahme der Produktion etwa in die Zeit nach 1750 werden verlegen können. Im Bereiche derselben finden wir zu dieser Zeit so ziemlich alle Typen wieder, welche die Porzellanplastik schon früher sich zu eigen gemacht hat.

Sehr gebräuchlich scheinen Schäferpaare gewesen zu sein (Tafel II, Fig. 1 und 4); man beachte, wie bisweilen auch die Fassung dem Stil der Porzellanmalerei folgt (Tafel III, Fig. 6—7). Häufig sind ferner Allegorien der Jahreszeiten (Tafel II, Fig. 2—3); eine zeitgenössische Beschreibung (1796) erwähnt auch Figuren der „Gerechtigkeit, Fortuna“ usw.; besonders beliebt waren gewiß auch volkstümliche Typen, Bettler<sup>1</sup> u. dergl., bezüglich derer stilistisch ein starker italienischer Einschlag bemerkbar ist (Tafel IV, Fig. 6). Es läge nahe, gerade bei letzteren Figuren an unmittelbare handwerksmäßige Beziehungen zur hochentwickelten italienischen Krippenschnitzerei und Modellierkunst zu denken, die von hier aus auch zur Porzellanplastik hinüberleiten; der Tradition zufolge waren es nämlich vielfach die Modelleure der von Karl III. in Neapel begründeten Porzellanfabrik, die in ihren freien Stunden die Köpfe oder auch die ganzen Figuren zu den künstlerisch so reich ausgestatteten Neapolitaner-Krippen formten<sup>2</sup>. Die Krippen verdanken diesem Vorgang ein Großteil ihres künstlerischen Wertes, die Porzellanplastik sicher aber den größten Teil ihrer volkstümlichen Sujets. Die Grödener haben diese aber doch wohl erst von der Porzellanplastik übernommen, da so gut wie alle einschlägigen Arbeiten als Genrefigürchen ohne szenischen Zusammenhang gedacht sind. Sie sind in der Regel auf ornamentale Postamente gestellt und ergänzen sich sehr häufig auch als Gegenstücke. Da vielfach, besonders in Bayern, hölzerne Modelle für die Porzellanfiguren hergestellt wurden, so erscheint damit eine ganz direkte handwerksmäßige Beziehung der Porzellanplastik zu der Holzschnitzerei hergestellt.

Nach 1800 werden die Figuren unter gewissen stilistischen Abwandlungen allgemach immer mehr in das Bereich volkstümlichen Geschmackes herübergezogen und so leitet die ganze Gruppe ziemlich zwanglos zu den mehr und mehr mit heimatlichen Typen sich befassenden Arbeiten des 19. Jahrhunderts über.

Dem Schnitte nach läßt sich in dieser Zeit ein deutliches Fortschreiten in der Materialgerechtigkeit erkennen. Die Schäferpaare und die im ganzen wohl älteren allegorischen Darstellungen sind sorgfältig vollrund geschnitten, gleichsam modelliert, erst ca. um 1800 begegnet ein schärferer flotterer Schnitt, der uns auch schon an den religiösen Darstellungen aufgefallen ist.

<sup>1</sup> Rohrer: Über die Tiroler, S. 51.

<sup>2</sup> Dr. G. Hager: Die Weihnachtskrippe. München 1902, S. 116 f.

Einen ähnlichen Unterschied, nämlich zwischen vollrunden und, wie uns scheint, älteren Figuren und jüngeren, mehr in die Fläche gepreßten, besonders flott geschnitzten Stücken lassen auch die sehr originellen Karrikaturschnitzereien erkennen (Tafel V, Fig. 1, 2, 4, 6, 8 und 10, Tafel VI, Fig. 4 und 7).



Fig. 14. Uhrständer, braun gebeizt, Gröden, um 1780.

Dieselben werden in der oben angezogenen Beschreibung Rohrsers schon 1796 als „Hogarthische Carricaturen“ unter den Grödener Erzeugnissen erwähnt<sup>1</sup>; ihre Vorbilder werden wir aber nicht bloß wie dieser Autor in „Augsburger Bildern, Figuren, die sie auf gedruckten Tücheln sehen<sup>2</sup>“, vermuten, sondern hier gleichfalls wieder Anregung von seiten der Porzellanplastik als wirksam annehmen. Dieselbe hat, speziell in Wien, wie W. Braun<sup>3</sup> nachgewiesen hat, ihre Vorbilder für derlei Figürchen hauptsächlich aus dem Callotschen Karrikaturenwerk von 1716 und späteren Nachdrucken geschöpft, dabei aber dieselben mit manchen volkstümlichen Zutaten ausgestattet; noch selbständiger sind offenbar unsere einfachen Schnitzer in Tirol verfahren. Arbeiten, wie der Trompeter, der Salzmann u. dergl., haben wohl zweifellos ihre Vorbilder in höherem künstlerischen Bereich, die

bösen Weiber aber, der Schuster mit dem schiefen Kopf, die Zwerge und Bauern mit Säcken und Pfeifen können eine gewisse bäuerlich derbe Originalität für sich in Anspruch nehmen; sie sind, wenn auch nicht freie Erfindung dessen, der sie schnitzte, so doch ausgesprochenermaßen volkstümliche Erzeugnisse und als Typen ein für allemal Schöpfung und Besitztum des Volkshumors.

Die vorzügliche Technik, welche die Figuren offenbaren, läßt auf einzelne, wenn schon nicht einen Künstler schließen, doch ist es kaum möglich, weitere Vermutungen über die Persönlichkeit derselben zu äußern. Nicht einmal die Zuschreibung an ein bestimmtes Tal, an Gröden selbst scheint durchführbar. Das Villnöber Tal soll zwar erst im 19. Jahrhundert in das Bereich der Schnitzerindustrie einbezogen worden sein, doch finden wir auf einer Muster-tafel von Villnöber Schnitzereien, im Besitz des K. K. Technologischen Gewerbemuseums in Wien, Karrikaturköpfe, die vielleicht Beziehungen zu den alten Karrikaturen haben könnten (Fig. 12 und 13). Wohl handelt es sich hier, nach der Ausbohrung der Hälse zu schließen, um Marionettenfiguren, und was den Stil anbelangt, um Scherztypen, wie sie der höheren italienischen Plastik schon seit dem 16. Jahrhundert eigneten, aber es wäre bei dem gesamten Charakter der hier diskutierten Schnitzwerke doch möglich, auch den alten Stücken Ursprung im Villnöber Tal zuzubilligen. Jedenfalls möchten wir vorsichtshalber die Gruppen vorderhand voneinander getrennt halten.

<sup>1</sup> a. z. O. S. 51.

<sup>2</sup> Sammler, Bd. II, S. 15.

<sup>3</sup> J. Folnesics und E. Braun: Die Wiener Porzellanfabrik, S. 162 ff.

Auch die ältesten in Gröden nachweisbaren Schnitzereien in Form von Tieren und Tiergruppen sind keinesfalls Kinderspielzeug gewesen, sondern Nippfiguren, genau so wie die Elefanten, Ochsen, Kühe, Geißen, Hirsche und Jagdgruppen aus Porzellan<sup>1</sup>. Der Elefant (Tafel VIII, Fig. 3) mag nach den drei



Fig. 15. Spielpuppe, Gröden, 19. Jahrhundert, erste Hälfte.

Zacken seiner Ohren zu schließen, seiner Auffassung nach zwar noch auf einen Dürerschen Stich zurückgehen, für die übrigen Figuren sind aber fast Stück für Stück Vorbilder aus zeitgenössischem künstlerischen Besitz nachzuweisen, wie etwa für die Hirschengruppe (Tafel VIII, Fig. 9). Der konzertierende Affe, Mitglied einer mehrgliedrigen Kapelle, vermag seine Ahnenreihe gewiß bis zu dem bekannten Meißener Affenkonzert von Acier zurückzuführen. Originellen künstlerischen Wert besitzen vornehmlich die alten Grödener Löwenfiguren, dank materialgerechter Behandlung und virtuosem Schnitt (Tafel VIII, Fig. 6 und 8 usw.).

Das Beispiel eines Fruchtstückes, verhältnismäßig späten Ursprunges, etwa aus der Zeit von 1830—40, zeigt Tafel X, Fig. 4.

Alle diese Dinge sind in Gröden bis zum Ende des 19. Jahrhunderts nicht aus der Mode gekommen; noch heute schnitzt eine alte Frau in Dosses Affengruppen kleinsten Formats und zwei Tiergruppen gelang es noch in diesem Sommer als nicht mehr beachtete Ladenhüter beim Verleger zu erwerben.

#### Die Figurenschnitzerei des 19. Jahrhunderts. Uhrständer und Spielwaren.

Im großen und ganzen sehen wir uns aber im 19. Jahrhundert einer ganz andersartigen Geschmacksrichtung als im vorhergehenden gegenübergestellt. Was die Stilwandlung der nach 1800 gearbeiteten Bettlerfiguren betrifft, so dürfte dieselbe einerseits mit der zu größerer Materialgerechtigkeit fortschreitenden Schnittechnik zu erklären sein, andererseits deutet sie aber gewiß auch auf Zusammenhänge mit den feinen zeitgenössischen Neapolitaner Genrefiguren aus Holz, deren Fleischteile in Elfenbein ausgeführt sind; die Zerlumptheit der Gewandung geben die Grödener Figuren in ganz auffällig derselben Weise wieder wie ihre italienischen Vorbilder, ebenso ist das Motiv des Sacktragens als von dieser Seite entlehnt aufzufassen (Tafel VI, Fig. 5, 7, 8, 10 und 12).

Es verschwinden die zierlichen Allegorien, die Schäfer und Schäferinnen und an ihre Stelle treten neben oft hervorragend gut geschnittenen Figürchen städtischen Genres Typen aus der engeren Heimat, Jäger, Burschen und Dirndl u. dergl., die aber zunächst wohl kaum so sehr dem erwachenden Heimatsgefühl der Grödener ihre Bevorzugung verdanken, als vielmehr der Romantik

<sup>1</sup> Braun gibt a. a. O. S. 167 für Wien ein diesbezügliches Verzeichnis a. d. J. 1746.

und dem oft noch recht manirierten Natursinn der Stadtkinder, dem diese Erzeugnisse in halb geckenhafter, halb ironischer Weise entgegenkommen, wie die schauspielerhafte Geziertheit mancher Figuren beweist. Zum Teil darf dabei wohl auch italienischer Einfluß angenommen werden, denn neben diesen durch lebhaften Ausdruck, vorzüglich festgehaltene Bewegung und hervorragende Technik des Schnittes ausgezeichneten Figuren finden sich auch noch andere, die, nur wenig später als erstere entstanden, weitaus schlichteres Gehaben und größere Naivität des Künstlers offenbaren.

Die italienisierenden Typen vergleichen sich in mancher Beziehung, namentlich was Details der Tracht betrifft, den bekannten Trachtenbildern A. Kapellers und dürften etwa den Dreißigerjahren des 19. Jahrhunderts angehören; sie sind technisch durch dieselbe Vernachlässigung der flach zugerichteten Rückseite wie die spätesten Karrikaturfiguren und die Bettlertypen charakterisiert, wirken aber in der Vorderansicht ganz außerordentlich plastisch und stellen zusammen mit diesen beiden Gruppen den Höhepunkt des technischen Könnens der Grödener Schnitzer dar; es ist wohl kein Zufall, daß auch die religiöse Schnitzerei ihn ungefähr um dieselbe Zeit erreicht hatte. (Tafel IV Fig. 1 und 2, Tafel VI, Fig. 5, Tafel VII, Fig. 4 und 6).

Wenn in beiden Fällen immer wieder auf italienischen Einfluß hingewiesen wurde, so vermögen wir diese Annahme nicht bloß mit stilkritischen Erwägungen zu begründen, sondern vor allem auch damit, daß Italien dasjenige Kunstgebiet war, das den Grödenern am allernächsten lag und zu welchem sie seit alters die regsten Beziehungen unterhielten; so mancher rückwandernde Grödener mag sich absichtlich oder unwillkürlich dem Geschmacke dieses umfangreichsten Absatzgebietes angepaßt haben, nicht ohne daß die Erzeugnisse den höheren Traditionen der Kunst in Italien dabei eine gewisse Vervollkommnung schuldeten.

Von einer wirklichen Natürlichkeit des Empfindens ist dabei freilich nicht die Rede; diese kehrt erst ein, als man mehr und mehr bemüht ist, das eigene Leben, die eigene Person in Schmuck und Kleidung wiederzugeben, diesmal wohl auch für ein beschränkteres und weniger anspruchvolles Publikum. Die Grödener Kostümfigürchen, Hochzeiter und Hochzeiterin, Grödnerinnen auf dem Kirchgang usw., etwa aus der Mitte des 19. Jahrhunderts, gehören zu den anmutigsten Erzeugnissen ihrer Art; freilich gesellt sich der Naivität der Darstellung oft auch eine größere Flüchtigkeit der Ausführung zu, was besonders an den kleinen Schachtelfiguren nach Art der Berchtesgadener Waren hervortritt. Da findet man oft ganze Hochzeitszüge, Prozessionen, Soldaten und Spielfiguren, die aber mehr und mehr zum wirklichen Kinderspielzeug herabsinken (Tafel III, Fig. 3—5, Tafel V, Fig. 5 und 7, Tafel XII, Fig. 1). Mehr scherz-



Fig. 16. Spielpuppe, Gröden, 19. Jahrhundert, zweite Hälfte.

haften Charakters, aber gleichfalls volkstümlicher Art sind diejenigen Figuren, welche man für den eigenen Bedarf bei feierlichen Anlässen verschiedener Art herstellt, so namentlich die Schießbeste, in der Regel durch Zieler und Zielerin oder Mundschenk und Kellnerin u. dergl. repräsentiert (Tafel VII, Fig. 1—3). Freude an der Sache hat ab und zu vortreffliche Arbeiten entstehen lassen



Fig. 17. Hund, schulmäßiges Erzeugnis, Gröden, 19. Jahrhundert. (K. K. Technologisches Gewerbemuseum in Wien.)

und selbst bei technischer Unbehilflichkeit zu einer auffallend guten Charakterisierung der Figuren verholten, wie der Wildschütze (Tafel VII, Fig. 5) beweist, der vor etwa 30 Jahren von einem nicht schulmäßig gebildeten Schnitzer gefertigt worden sein dürfte. Volkstümlich sind außer ihnen auch Volkstypen aus der engeren Heimat gestaltet, die Imster Vogelhändler, Uhrhändler, Gottscheer Hausierer, Eierfrauen usw., welche nunmehr, etwa um die Mitte des 19. Jahrhunderts, die Stelle der alten italienischen Bettlerfiguren vertreten (Tafel VI, Fig. 9—10); mit ihren beweglichen Unterkiefern, Wackelköpfen usw. gehören sie eigentlich schon zu den

Spielwaren, deren Erzeugung nunmehr in umfangreichster Weise betrieben wird. Ihre Vorläufer haben sie gleichwohl im höheren Kunstgewerbe; die Wiener Porzellanfabrik fertigte schon 1746 Handwerker, Mausfallenhändler u. dergl.<sup>1</sup> Räuberfiguren und ähnliche Erscheinungen nach italienischer Art, Nippsachen und Fremdenartikel, die ungefähr um die gleiche Zeit auftauchen, haben gleichfalls wenig kunstgewerblichen Wert mehr, sondern gehören ausgesprochenermaßen der hausindustriellen Produktion von Massenartikeln an, innerhalb derer die Uhrständer künstlerisch weitaus den ersten Platz beanspruchen. Nach dem Zeugnis ihres figuralen Schmuckes müssen diese während der ganzen Dauer ihrer Erzeugung in enge Beziehung mit der figuralen Kleinplastik gesetzt werden, auch dürfte ihre Anfertigung ungefähr gleichzeitig mit der der Genrefigürchen aufgenommen worden sein. Wahrscheinlich ist auch hier an Abhängigkeit von Porzellanvorbildern zu denken; zumindestens hat man auch aus diesem Material Uhrständer ganz in der gleichen Art, mit der Figur des Saturn usw. geschmückt, im 18. Jahrhundert hergestellt<sup>1</sup>.

Die erhaltenen Stücke schließen sich nur zum geringen Teil der Geschmacksrichtung des Rokoko an, figuraler Schmuck fehlt dementsprechend fast völlig, jedoch ist die technische Durchführung der Rokaille-Ornamente eine ganz vorzügliche. Weitaus häufiger vertreten sind Arbeiten im Stil Louis XVI., wirklich hervorragend gute Stücke sind jedoch unter ihnen selten (Fig. 14). Das 19. Jahrhundert behält den Grundcharakter der älteren Arbeiten in mancher Hinsicht bei, andere Stücke lehnen sich mehr an das Empire an, so namentlich die mit Figuren geschmückten Ständer (Tafel VI, Fig. 1—3), die uns die besten An-

<sup>1</sup> Braun a. a. O. S. 170.

haltspunkte für die Zeitstellung der freiplastischen Figuren abgeben, da diese nach ihrem gesamten Charakter, Details der Schnitfführung usw. zweifellos denselben Werkstätten entstammen, wie ihre Genossen auf den Uhrständern. Gerade die letzteren lehren uns aber auch, daß man an manchen Typen ganz außerordentlich lange festhielt; so zeigen Uhrständer aus den Sechzigerjahren noch genau dieselben Figuren als Schmuck, die man schon ein Menschenalter früher und zu Anfang des 19. Jahrhunderts darauf angebracht hat.

Fallen diese Arbeiten trotz ihrer praktischen Verwendung insgesamt noch in das künstlerische Bereich der Grödener Schnitzerei, so bilden dem gegenüber die Grödener Spielwaren eine ganz andersartige Gruppe von Erzeugnissen, die keinerlei höhere Absichten kundgibt; die meisten der hieher gehörigen Artikel, wie die mit Spielwerk versehenen Leiermänner und Bärenführer, die Reiter, Kutschierwägelchen, gedrechselten Turner, die Puppenküchen, Soldaten, Bajazzo, Baumkraxler, Gliederpuppen, Fatschkinder usw. sind Dutzendware, die aber dank hervorragendem technischen Können ihrer Verfertiger doch ab und zu einen künstlerischen Einschlag besaßen (Tafel XII—XIII und Fig. 15—16). Andererseits nähert sich die höhere Produktion in ihren späteren Stadien, wie wir gesehen haben, vielfach dem Niveau der spielwarenmäßigen Massenerzeugung, so daß eine kurze Besprechung ihrer Entwicklung hier wohl berechtigt erscheint. Dieselbe historisch zu vertiefen, gibt uns das vorliegende Material leider nicht die Mittel an die Hand; zweifellos reicht der Betrieb schon ins 18. Jahrhundert zurück; die erzeugten Artikel scheinen aber lang nicht so mannigfaltig gewesen zu sein, namentlich was das mechanische Spielzeug betrifft, wie in Berchtesgaden. Doch hat man sich zweifellos die dortige Produktion zum Vorbilde genommen und auch manche Typen direkt kopiert. Die Untersuchung aller dieser verschiedenen Spielwaren wäre gewiß eine kulturhistorisch überaus lohnende Aufgabe, die aber den Rahmen dieser Arbeit weit überschreiten würde. In Gröden hat man Spielzeug sowohl geschnitzelt wie auch — schon in späterer Zeit — auf Drehbänken hergestellt<sup>1</sup>, einen besonderen Massenartikel bildeten Puppen aller Art, und die Puppenköpfe erscheinen oft recht gut ausgeführt. Besondere Handwerksgeschicklichkeit aber offenbaren die an Zahl weitaus überwiegenden Tiere. Zufolge hundertfältiger Wiederholung sind diese oft ganz hervorragend gut gearbeitet, wie die Tiere (Tafel VIII und IX, Fig. 1, 2, 4, 5) bezeugen mögen.

Auch heute noch fertigt man solchermaßen Unmengen von Pferden, Kühen, Schafen, Schweinen u. dergl.; es ist dies der letzte Rest der von der Schule



Fig. 18. Pferd, schulmäßiges Erzeugnis, Gröden, 19. Jahrhundert.

(K. K. Technolisches Gewerbemuseum in Wien.)

<sup>1</sup> F. Moroder a. a. O. S. 60.

unbeeinflussten alten Tradition und des von Hand zu Hand weitergegebenen Könnens im Tale, und wir können nur jedermann raten, selbst einmal den flinken Arbeitern und Arbeiterinnen bei ihrer eifervollen Tätigkeit zuzusehen. Seit den Anfängen der Spielwarenindustrie wurden in Gröden wohl auch Puppenmöbel, kleine Kommoden u. dergl. sowie auch bemalte Spanschachteln wie in Berchtesgaden<sup>1</sup> gefertigt; der Katalog in den Sammlungen des Museums zeigt uns, daß man letztere nicht bloß mit derbem Streublumendekor bemalte, welches die letzte Verrohung der alten Wismutmalerei darstellt, sondern auch mit szenischen Darstellungen, zierlichen Landschaften u. dergl. schmückte. Ihre reichste Entwicklung hat diese Industrie zweifelsohne in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts gewonnen, hat sich aber bis in verhältnismäßig späte Zeit, etwa bis in die Siebzigerjahre noch behauptet. —

Bereits eingangs war davon die Rede, daß gerade in dieser Zeit, vom Ausgange des 18. Jahrhunderts angefangen, die Grödener und ihre Erzeugnisse einer ganz außerordentlichen Weltläufigkeit sich erfreuten, so daß man in dieser Produktion wohl mit Recht ein gutes Stück europäischen Zeitgeschmackes verkörpert sehen darf; es scheint damit ihre kulturhistorische Bedeutung aber noch durchaus nicht erschöpft; vielmehr besteht die begründete Vermutung, daß durch den schwunghaften Handel der Grödener auch anderwärts die Aufnahme ähnlich gearteter Produktionen angeregt wurde.

In ganz überraschender Weise spiegelt sich diese Tatsache in der großrussischen Spielwarenerzeugung des Gouvernements Moskau ab. In seiner umfangreichen Publikation über „Volkstümliche russische Holzarbeiten“ bringt Graf A. Bobrinsky eine ganze Reihe von Spielwaren zur Abbildung, die, wie der Text besagt, „unter dem direkten Einfluß westlicher Stile des 18. und des ersten Viertels des 19. Jahrhunderts entstanden sind, und nur in ganz geringem Maße den Stempel lokaler Volksphantasie an sich tragen“, wobei gutsherrschaftliches und städtisches Leben zweifelsohne die Vermittlung in den Bereich der lokalen Industrie übernommen haben<sup>2</sup>. Darunter befinden sich nicht bloß Handwerkerszenen des uns geläufigen Genres, wie auf Tafel XIII, sondern auch Tierdarstellungen, ein Löwe im Kampfe mit einem Eber, ein ruhender Löwe, Kühe, Pferde, die in ganz verblüffender Weise bis auf die Behandlung des Felles herunter mit Grödener Arbeiten übereinstimmen, ebenso Kostümfigürchen, weibliche Allegorien, die man, abgesehen von spezifisch russischen Eigenheiten der Kleidung mit ihrem geradlinigen Furchenschnitt, am liebsten unmittelbar mit schulmäßiger Beeinflussung durch Grödener Schnitzer erklären möchte. Daß hier in der Tat engere Zusammenhänge obwalten, scheint uns außer Zweifel, da gerade für Moskau die Etablierung von Grödener Firmen in der Zeit etwa nach 1800 durch zeitgenössische Aufzeichnungen sichergestellt erscheint<sup>3</sup>, doch muß es naturgemäß näheren Untersuchungen anheimgestellt bleiben, Art und Umfang derselben genau zu präzisieren.

<sup>1</sup> Dr. A. Hartmann in „Volkskunst und Volkskunde“, Bd. I, München 1903. S. 77.

Vergl. auch Franz Zell: Volkskunst im Allgäu S. 28 ff. mit zahlreichen Belegen auch für figurale Ammergauer Arbeiten.

<sup>2</sup> A. A. Graf Bobrinsky: Volkstümliche russische Holzarbeiten. Moskau 1910, Tafel 70—85. Dazu deutscher Text. Leipzig 1913, S. 22 ff.

<sup>3</sup> J. Moroder a. a. O. S. 62, 63.

## Die schulmäßige Entwicklung der Schnitzerei in neuerer Zeit.

Mit den Siebzigerjahren sind wir eigentlich am Ende der bodenständigen Produktion des Grödener Schnitzerkreises angelangt, bodenständig in dem Sinne, daß die Schnitzer, die oft weit in der Fremde geschöpften Anregungen doch immer ihrem individuellen Geschmacke und Können nachgeformt hatten;



Fig. 19. Herkules im Kampfe mit Antäus. Schulmäßige Arbeit, Gröden, 19. Jahrhundert.  
(K. K. Technologisches Gewerbemuseum in Wien.)

die Zahl derer, die eine schulmäßige Bildung ihres Geschmackes nicht genossen hatten, scheint freilich schon vorher eine recht geringe gewesen zu sein; um diese Zeit nun wird der Verfall ganz allgemein; die genrehaften Plastiken leben nur mehr in einer oberflächlichen Schablonisierung fort und werden allgemach zu „Fremdenartikeln“; vielfach kopiert man direkt alte Vorbilder, Bettlerfiguren und anderes (vergl. Tafel VI, Fig. 11, auch Tafel IX, Fig. 8), es beginnt mit einem Wort hier wie überall jene gänzliche Verflachung des eingewurzelten Geschmackes, der man noch am besten durch Errichtung von Fachschulen steuern zu können glaubte.

Ein paar Schnitzler vom alten Schlag, wenn auch nicht von mehr als durchschnittlicher Begabung, haben in diesen Zeiten noch gelebt, die ihnen, den Alten, nichts zu schenken, aber auch nichts zu nehmen vermochten und haben in ihrer Weise fortgearbeitet; sie haben nur billige Ware geschnitzelt, Spielzeug, Soldaten, Reiter, Krippenfigürchen, alle mit den gleichen Gesichtern,

wie sie unsere farbige Tafel (XI) zeigt, aber es dünkt uns — und wir erinnern uns dabei des Entzückens eines Kindes, welches sie in Dosses einkaufen sah —, daß es doch besseres Spielzeug war als wir es heute herzustellen vermögen, vielleicht darum, weil jene alten Leutchen besser zu spielen verstanden als wir. Mit dieser naiven Kunst haben sie wohl auch noch manches andere mit ins Grab genommen, was die alte Hausindustrie besessen hatte und was ihr die heutige Schulbildung nie und nimmer wiedergeben kann, immerhin ist auch ihren Nachfahren manches gedeihliche Können verblieben und wir wollen nun ganz kurz noch der schulmäßigen Bildung dieser und der neueren Entwicklung der Grö-

dener Schnitzerei unser Augenmerk zuwenden. Schon 1825 wurde in Gröden und zwar zu St. Ulrich eine Zeichnungsschule errichtet, deren Vorstand, Jakob Schriffer, die Akademie der bildenden Künste in Wien besucht hatte und solchermaßen für befähigt gehalten wurde, die Grödener Schnitzkunst auf eine höhere Stufe zu erheben; nach 1850 wurde die Schule auch mit zahlreichen Lehrmitteln ausgestattet, Freihandzeichenvorlagen, Gipsmodellen u. dergl. und auf Zeichen- und Modellierkurse besonderes Gewicht gelegt<sup>1</sup>. Die Arbeiten, die mit dieser Schule in Beziehung gesetzt werden müssen, zeigen den Umschwung der Schnitztechnik, den sie anbahnte.

Voran stehen da an sich recht löbliche Leistungen klassizistischer Prägung, Kunstwerke aus Gips oder Marmor, in Holz „modelliert“, so die beiden abgebildeten Reliefplastiken, ein Herkules u. dergl. (Tafel XIV und Fig. 19); im kleinen kopiert man in derselben Technik die alten Figuren und schafft damit Erzeugnisse, die aller Individualität bar sind (Tafel IV, Fig. 3 und 4), besser steht es mit der auf die Porträtplastik abzielenden Richtung, die aber erst später eingesetzt haben dürfte; ein paar Andreas Hofer-Statuen sind recht gut geschnitzt und zwei Porträtfiguren des Grafen Radetzky, im Besitze des Museums für österreichische Volkskunde (Tafel IV, Fig. 11), verraten ein ziemlich bedeutendes Können; auch fügt sich hier das verwendete Material — Buchsbaum — leichter den höheren Zielen, ebenso sind unter den Tierfiguren ganz vortreffliche Stücke zu finden (Tafel IX, Fig. 11, Textfig. 17 und 18), allein was aus diesem viel zu hoch gespannten Betrieb für die jedermann erreichbare Bildung und technische Schulung abfiel, die man nunmehr in kürzerer Zeit denn je erlangen zu können glaubte, war herzlich wenig. Die große Menge der Erzeugnisse repräsentiert von dieser Zeit an eigentlich nur „Fremdenartikel“, ohne viel Sinn und Geschmack und aus diesem Zustand ist man bis in die letzte Zeit kaum herausgekommen.

Wir wollen uns hier nicht mit jenen, dem modernen Geschmacke gewiß in sehr ansprechender Weise angepaßten Figuren auseinandersetzen, welche die neuere Schultechnik bevorzugt hat, und welche mit ihrer Facettierungstechnik zweifellos sowohl dem Charakter des Holzes gerecht werden, als auch unserem modernen Stilempfinden; sie bilden eine Gruppe für sich und brauchen keine Anlehnung nach der Seite der Vergangenheit. Was wir hier auf Grund der reichen Umschau anregen möchten, welche uns die Grödener Schnitzerei in ihrer Entwicklung durch fast zwei Jahrhunderte bietet, ist, daß man sich auch den flotten Schnitt dieser alten Erzeugnisse heute wieder zu eigen mache und als wertvollsten Besitz den jungen Künstlern auf ihrer Laufbahn mitgebe. Weniger das Zeichnen und Modellieren, auch nicht das Kopieren von alten oder neuen Vorlagen bei bereits ausgebildeter Technik wird ihnen zur freien Handhabung ihrer Kunst verhelfen, als das geduldige Nachschnitzen guter alter Arbeiten, Stück für Stück in der gleichen Manier, bis das dreißigste oder vierzigste oder auch das hundertste gut wird. Nur so hatten die alten Schnitzer ihr Können gewonnen, und nur so werden die Neuen auf den Wegen der Technik fortschreiten können und auch ohne selbständige Erfindung unser Auge, unser Verständnis befriedigen. Dazu fehlt nun aber der Grödener Fachschule

<sup>1</sup> F. Moroder a. a. O. S. 75 f.

vorderhand freilich die Grundvoraussetzung, eine Sammlung alter Grödener Schnitzereien, die als Vorbild dienen könnten. Den Museen, welche solche Sammlungen besitzen, wird es gewiß eine gern erfüllte Pflicht sein, dieselben Lernenden zugänglich zu machen, allein ein wirklicher Erfolg in dieser Hinsicht scheint von dem Zustandebringen einer solchen Sammlung in Gröden selber abhängig, wozu private Opferwilligkeit vielleicht noch das Ihre zu tun vermag.

Ob man die alten Vorbilder auch gegenständlich verwerten soll, wie dies zum Teil ja schon geschehen ist, ob man gegebenenfalls dieselben einer modernen Auffassung angleichen soll, wie dies Tafel IV, Fig. 9, veranschaulicht, wird gewiß auch das Publikum mit zu entscheiden haben. Den Künstlern möchten wir raten, bei ihrer Wahl nahe der Heimat und beim künstlerischen Ernst zu bleiben; manch einer schnitzt schon heute zierliche Figürchen heimischer Art (Tafel III, Fig. 1—2), die uns in ihrer anspruchslosigkeit stets mehr behagen werden als jene fratzenhaften Puppen, mit denen uns ein immer faschinghaft aufgelegtes modernes Künstlertum bisweilen gegen unseren Willen beschenken will. An Begabung leiden die Grödener auch heute keinen Mangel. Die Arbeiten eines Josef Moroder (Tafel VI, Fig. 5) können jedem alten Stück an die Seite gestellt werden, auch versteht man wohl noch das Holz zu schneiden, so wird das Tal hoffentlich auch in Zukunft der Kunst im großen wie im kleinen noch manche wertvolle Gabe spenden.

Die Direktion des k. k. Museums für österreichische Volkskunde erfüllt eine angenehme Pflicht, indem sie dem hohen k. k. Ministerium für öffentliche Arbeiten für die Unterstützung ergebenst dankt, welche ihr zur Beschaffung der musealen Grundlagen vorstehender Arbeit gewährt worden ist.

## Tafelerläuterungen.

### Tafel I.

#### Religiöse Schnitzwerke aus Gröden.

Fig. 1. Madonna mit dem Jesuskinde, um 1700. Aufgefunden in Cortina d'Ampezzo.

Fig. 2. Martyrium des hl. Bartholomäus, vor 1800. Aufgefunden in Nordtirol.

Fig. 3. Palmentragender Märtyrer, um 1800. Aufgefunden in Hall in Tirol.

Fig. 4. Auferstandener Heiland. 18. Jahrhundert, zweite Hälfte. Aufgefunden in St. Leonhard bei Villach in Kärnten.

Fig. 5. Madonna in Strahlenkranz, auf der Weltkugel stehend, mit Bronzetinkturen gefaßt, 18. Jahrhundert, zweite Hälfte. Aufgefunden in Wien.

Fig. 6. Hl. Sebastian, Oberammergauer-Fassung, um 1800. Aufgefunden in St. Ulrich, Gröden.

### Tafel II.

#### Religiöse Schnitzwerke und Genrefiguren aus Gröden.

Fig. 1 und 4. Schäferpaar, Mitte des 18. Jahrhunderts. Aufgefunden in Nordtirol.

Fig. 2—3. Allegorien von Winter und Sommer, mit Bronzetinkturen gefaßt. 18. Jahrhundert, zweite Hälfte. Aufgefunden in Wien. (Hiezu Fig. 9, Tafel V.)

Fig. 5. Papst, den Segen erteilend. Nach 1800. Aufgefunden in St. Ulrich.

Fig. 6. Aufgebahrter Christus, mit Weiß und Gold gefaßt. 18. Jahrhundert, zweite Hälfte. Aufgefunden in St. Ulrich.

Fig. 7. Figurengruppe, Mutter Anna, Maria das Lesen lehrend, ungefaßt. 19. Jahrhundert, erste Hälfte. Aufgefunden in St. Ulrich.

## Tafel III.

## Genrefiguren, Gröden.

- Fig. 1—2. Grödenerinnen in alter Tracht. Moderne Arbeiten. St. Ulrich.  
 Fig. 3—4. Grödener Hochzeitspaar. Mitte des 19. Jahrhunderts. St. Ulrich.  
 Fig. 5. Grödenerin im Sonntagsstaat. 19. Jahrhundert, erste Hälfte. Aufgefunden in Innsbruck.  
 Fig. 6—7. Schäferpaar, nach Art der Ammergauer Figuren gefaßt. Um 1800. (K. K. Technologisches Gewerbemuseum in Wien.)

## Tafel IV.

## Genrefiguren, Gröden.

- Fig. 1. Figur aus Lindenholz mit Spuren ehemaliger Fassung. „Eleganter Herr.“ Um 1820. Vermutlich Ammergauer Erzeugnis. Aufgefunden in St. Ulrich.  
 Fig. 2. Wirt (?), mit Spuren ehemaliger Fassung. 18. Jahrhundert, zweite Hälfte. Aufgefunden in St. Ulrich.  
 Fig. 3—4. Bettler und Dirndl, ungefaßt. Schulmäßige Kopien älterer Typen. 19. Jahrhundert, zweite Hälfte. St. Ulrich. (K. K. Technologisches Gewerbemuseum in Wien.)  
 Fig. 5. Bettler, flach geschnitzt. 19. Jahrhundert, erste Hälfte. Aufgefunden in St. Ulrich.  
 Fig. 6. Bettler mit Krücke, vollrund geschnitzt, mit Bronzetinkturen gefaßt. 18. Jahrhundert, zweite Hälfte. Aufgefunden in Niederösterreich.  
 Fig. 7—8. Bettlerpaar, die Frau rückseitig flach geschnitzt. Nach 1800. (Museum für Tiroler Volkskunst.)  
 Fig. 9. Bettler mit Leier. Moderne Arbeit, durch Meunier beeinflusst. Verfertigt von J. Moroder, St. Ulrich. (?)  
 Fig. 10 und 12. Scherzfiguren, ungefaßt. 19. Jahrhundert, erste Hälfte. Aus der Sammlung Sr. Exzellenz Graf Lamberg in Steyr.  
 Fig. 11. Figur aus Buchsbaumholz, Feldmarschall Radetzky. Schulmäßige Arbeit aus dem Ausgange des 19. Jahrhunderts. Aufgefunden in St. Ulrich.

## Tafel V.

## Karikatur- und Genrefiguren, Gröden.

- Fig. 1. Sacktragender Bauer, vollrund geschnitzt. 18. Jahrhundert, zweite Hälfte. (Museum für Tiroler Volkskunst.)  
 Fig. 2. Scheltendes Weib, flach geschnitzt, um 1800. (Museum für Tiroler Volkskunst.)  
 Fig. 3. Bauernmädchen, vollrund geschnitzt. 19. Jahrhundert, erste Hälfte. (Museum für Tiroler Volkskunst.)  
 Fig. 4. Zwerg mit verdrehtem Kopf, vollrund geschnitzt. 19. Jahrhundert, zweite Hälfte.  
 Fig. 5 und 7. Jäger und Dirndl, vollrund geschnitzt. 19. Jahrhundert, erste Hälfte. (Museum für Tiroler Volkskunst.)  
 Fig. 6. Trompeter, vollrund geschnitzt. 18. Jahrhundert, zweite Hälfte. (Museum für Tiroler Volkskunst.)  
 Fig. 8. Nußknacker, in Gestalt eines „bösen Weibes“. Ammergauer-Fassung. Um 1800. Aufgefunden in Wien.  
 Fig. 9. Allegorie des Herbstes, vollrund geschnitzt, mit Bronzetinkturen gefaßt. 18. Jahrhundert, zweite Hälfte. Aufgefunden in Wien. (Zu Tafel II, Fig. 2—3.)  
 Fig. 10. Bettler mit Butte, vollrund geschnitzt, Grödener Fassung. Um 1800. Aus der Sammlung Seiner Exzellenz Graf Lamberg in Steyr.

## Tafel VI.

## Uhrständer und Genrefiguren, Gröden.

- Fig. 1—3. Uhrständer, geschnitzt und gefaßt, mit figürlichen Darstellungen. Bis ca. 1850 reichend. (Museum für Tiroler Volkskunst.)  
 Fig. 4. Salzmann, mit schlecht erhaltener Fassung. 18. Jahrhundert, zweite Hälfte. Aufgefunden in Wien.  
 Fig. 5. Gruppe, aus Holz geschnitzt, altes Paar. Moderne Arbeit des J. Moroder, St. Ulrich.  
 Fig. 6. Jäger, sitzend. 19. Jahrhundert, erste Hälfte. (Museum für Tiroler Volkskunst.)  
 Fig. 7. Schuster, mit verdrehtem Kopf, flach geschnitzt. Um 1800. (Museum für Tiroler Volkskunst.)  
 Fig. 8. Krippenfigur, Hirt in betender Stellung. Um 1800. Aufgefunden in Bozen.  
 Fig. 9—10. Geschirr- und Uhrenverkäufer, gefaßt, mit Wippköpfen versehen. 19. Jahrhundert. Fig. 10 aufgefunden in St. Ulrich, Gröden.  
 Fig. 11. Schnupfender Bettler, aus Holz geschnitzt, mit Stoffen bekleidet. Schulmäßige Arbeit des 19. Jahrhunderts. St. Ulrich. (K. K. Technologisches Gewerbemuseum in Wien.)

## Tafel VII.

## Genrefiguren und Schützenpreise, Gröden und Umgebung.

- Fig. 1 und 3. Zielerin und Zieler, aus Holz geschnitzt, mit Wippköpfen. 19. Jahrhundert. Aufgefunden in St. Ulrich.  
 Fig. 2. „Schützenliesl“, derb geschnitzt. 19. Jahrhundert, erste Hälfte. Aufgefunden in Nordtirol.

Fig. 4 und 6. Jäger und Dirndl, flach geschnitzt. 19. Jahrhundert, erste Hälfte. Aufgefunden in Wien.  
 Fig. 5. Wilderer, mit roher Fassung. Späte Arbeit des 19. Jahrhunderts. Aufgefunden in Nordtirol.

### Tafel VIII.

#### Tierfiguren, Gröden.

- Fig. 1. Löwe, sitzend, braun gefaßt. 19. Jahrhundert. Aufgefunden in Tirol.  
 Fig. 2. Schnecke, ungefaßt. 19. Jahrhundert, zweite Hälfte. (K. K. Technologisches Gewerbemuseum in Wien.)  
 Fig. 3. Elefantenmutter mit Jungen, gefaßt. 18. Jahrhundert. Aufgefunden in Innsbruck.  
 Fig. 4. Männliche Sphinx, gefaßt. 19. Jahrhundert. (K. K. Technologisches Gewerbemuseum in Wien.)  
 Fig. 5. Pelikan, mit Jungen, ungefaßt. 19. Jahrhundert. Aufgefunden in Oberösterreich.  
 Fig. 6. Löwe, braun gebeizt. 18. Jahrhundert, zweite Hälfte. Aufgefunden in Wien. (27.059)  
 Fig. 7 und 9. Tiergruppen, polychrom gefaßt. 18. Jahrhundert, zweite Hälfte. Aufgefunden in Bozen.  
 Fig. 8. Löwe, braun gebeizt. 18. Jahrhundert, zweite Hälfte. Aufgefunden in Wien.

### Tafel IX.

#### Tierfiguren, Gröden.

- Fig. 1. Osterlamm, ungefaßt. 19. Jahrhundert, erste Hälfte. Aufgefunden in Nordtirol.  
 Fig. 2. Kuh, polychrom gefaßt. 19. Jahrhundert. (K. K. Technologisches Gewerbemuseum in Wien.)  
 Fig. 3. Kameel, braun gebeizt. 19. Jahrhundert, zweite Hälfte. Aufgefunden in Tirol.  
 Fig. 4—7. Vögel und Pudel, ungefaßt. Volkstümliche Arbeiten. 19. Jahrhundert, zweite Hälfte. (K. K. Technologisches Gewerbemuseum in Wien.)  
 Fig. 8. Steinbock, braun gebeizt. Schulmäßige Arbeit. 19. Jahrhundert, zweite Hälfte. (K. K. Technologisches Gewerbemuseum in Wien.)  
 Fig. 9. Hahn, polychrom gefaßt, w. o.  
 Fig. 10. Storch, polychrom gefaßt. 19. Jahrhundert. Aufgefunden in Tirol.  
 Fig. 11. Kuh, ungefaßt. Schulmäßige Arbeit. 19. Jahrhundert, zweite Hälfte.  
 Fig. 12. Gans, ungefaßt. Volkstümliche Arbeit. 19. Jahrhundert, zweite Hälfte. (Beides K. K. Technologisches Gewerbemuseum in Wien.)

### Tafel X.

#### Schnitzereien ornamentaler Art, Gröden.

- Fig. 1. Kruzifixus, gefaßt; zur Verzierung wurde rückwärts ein Bilderrahmen angefügt. 18. Jahrhundert, zweite Hälfte. (K. K. Technologisches Gewerbemuseum in Wien.)  
 Fig. 2. Schlittenkopf, vergoldet, unten Geschlechtswappen in bunten Farben. Nach 1800. Aufgefunden in St. Ulrich, Gröden.  
 Fig. 3. Bilderrahmen, braun gebeizt. 18. Jahrhundert. Das Bild zeigt ein Gnadenbild und eine legendäre Szene. Aufgefunden in Bruneck im Pustertal.  
 Fig. 4. Fruchtstück, gefaßt. Nach 1800. Aufgefunden in St. Ulrich, Gröden.  
 Fig. 5. Rahmen mit Reliquienbild, dick gefaßt. 18. Jahrhundert. Aufgefunden in St. Ulrich.

### Tafel XI.

Konzertierender Affe, um 1800. Aufgefunden in St. Ulrich.  
 Krippenfiguren usw. aus Dosses. Um 1860.  
 Madonnenfigur, St. Ulrich. 19. Jahrhundert.

### Tafel XII.

Moderne Spielwaren. Katalogmusterblätter, Gröden. Mitte des 19. Jahrhunderts.

### Tafel XIII.

Krippen- und Soldatenfiguren (Museum in Bozen).  
 Katalogmusterblätter, Gröden. Mitte des 19. Jahrhunderts.

### Tafel XIV.

Figurale Holzplastiken der Grödener Fachschule. 19. Jahrhundert. (K. K. Technologisches Gewerbemuseum in Wien.)

# Trinitätsdarstellungen mit dem Dreigesichte.

Von Dr. KARL VON SPIESS.

(Mit Tafel XV—XVI und 15 Textabbildungen.)

Darstellungen der Trinität als eine Gestalt mit einem dreigesichtigen Kopfe sind bereits von verschiedenen Völkern, aus verschiedenen Zeitläuften stammend, bekannt. Es soll nun hier der Versuch gemacht werden, zunächst einige derartige Darstellungen aus den Alpenländern, die sich zum Teile im Besitze des k. k. Museums für österreichische Volkskunde befinden, vorzuführen, da diese Bildwerke aus diesem Gebiete eine zusammenhängende Darstellung bisher nicht erfuhren, ferner eine Übersicht über die bis jetzt bekannten Bildwerke dieser Art zu geben und schließlich den Ursprung und die Bedeutung derselben in Erwägung zu ziehen.



Fig. 20. Bemalte Holzstatuette aus Klein-Sölk (Steiermark) im Joanneum zu Graz.

## I. Beschreibung der Bildwerke.

Im Joanneum zu Graz befindet sich eine Holzstatuette (Fig. 20), darstellend die Trinität mit einem dreigesichtigen Kopfe, die deshalb von besonderem Interesse ist, weil es sich um eine Rundplastik handelt.

Das Bildwerk ist aus Lindenholz, ca. 17 cm hoch und stammt aus Klein-Sölk in Steiermark.

Die Trinität erscheint hier in der Gestalt eines Mannes von mittleren Jahren mit den typischen Zügen Christi, jedoch mit dreigesichtigem Kopfe. Die Figur ist in knieender Stellung. Das linke Knie berührt den Boden, während der rechte Fuß sich senkrecht auf den Boden stützt. Der rechte Arm ist segnend erhoben, die Finger nehmen die entsprechende Stellung ein.

Die Maße der einzelnen Körperteile verraten den Bauernkünstler. Völlig unproportioniert ist der Hals. Er ist viel zu lang. Der Kopf ist im Vergleiche zum Rumpfe viel zu groß. Der Körper als solcher zeigt ganz gute Verhältnisse. Das gibt zu denken. Man hat bei eingehenderer Betrachtung den Eindruck, als wäre das Haupt bewußt um Vieles zu groß gehalten. Der Künstler wollte doch die Dreieinigkeit darstellen. Auf den ersten Blick könnte man die Figur aber für eine Christusfigur halten. Um nun eine Verwechslung zu vermeiden, um auf das, worauf es bei dieser Darstellung vor allem ankommt, das Dreigesicht, besonders hinzuweisen, hat der Künstler in seiner Naivität die Maße ungewöhnlich groß genommen. Mit der Darstellung des Körpers hat er ja bewiesen, daß er den natürlichen Verhältnissen gerecht zu werden vermag.

Wenn man diesen dreigesichtigen Kopf von vorne betrachtet, so besteht er eigentlich aus einem Kopfe in Vorderansicht und zwei Köpfen in Dreiviertel-Profil. Der Kopf in Vorderansicht gibt dem seitlichen das eine Auge. Der seitliche besitzt Mund und Nase für sich. Der dreigesichtige Kopf hat mithin vier Augen, drei Nasen und auch den Mund in der Dreizahl.

Das Gesicht zeigt derb bäuerliche Züge, die sichtbaren Backenknochen geben ihm einen abgearbeiteten Ausdruck. Lippen und Backen sind glatt.



Fig. 21.



Fig. 22.



Fig. 23.



Fig. 24.



Fig. 25.



Fig. 26.

Fig. 21. Spanische Miniatur, Chronik des Isidor von Sevilla, 13. Jahrhundert. — Fig. 22. Aus einem Stundenbuche, gedruckt zu Paris 1524. — Fig. 23. Miniatur aus Heures latines (Bibliothek zu Sainte Geneviève), 16. Jahrhundert. — Fig. 24. Miniatur aus einem Manuskripte König Heinrich II., 16. Jahrhundert. — Fig. 25. Italienischer Holzschnitt, 15. Jahrhundert. — Fig. 26. Miniatur aus einem Orationale des Erzbischofes Arnestus von Pardubitz, 14. Jahrhundert.

Der Bart setzt erst unter dem Kinne an. Der Bart ist durch parallele, unverzweigt herablaufende Rippen im Holze einfach behandelt.

Die Statuette, aus kindlich gläubigem Geiste erfaßt, macht einen durchaus würdigen, ja ernstesten, feierlichen Eindruck. Zugleich spiegelt sich in ihr das ganze Wesen der Bauernkunst wider, deren Schwergewicht in der Wiedergabe des von den Vätern Überkommenen liegt. Und dieser fast lebensfremde Zug spricht aus aller Farbenfreude, auch aus gelegentlicher Hingabe an die Wirklichkeit vernehmlich zu uns.

Im k. k. Museum für österreichische Volkskunde befinden sich vier Bilder, darstellend die Trinität als ein Wesen mit dreigesichtigem Kopfe, die im Folgenden beschrieben werden sollen.

## I.

Das Bild (Tafel XV, Fig. 1) ist auf Leinwand gemalt, 35 × 43 cm; stammt aus Südtirol, in Bozen erworben.

Zur Darstellung gelangt neben Kopf und Hals nur ein kleines Stück der Brust. Auffallend ist die weitgehende Stilisierung.

An den Kopf setzt sich ein breiter unförmiger Hals an, der offenbar aus der Erwägung, daß ein Dreikopf auch einen dreimal so dicken Hals haben müsse, so massig ausgefallen ist.

Das Bild ist durchwegs in dunklen Farben gehalten. Alles erscheint dunkel mit Ausnahme des Gesichtes, das mit seinem gelblichen Tone um so unnatürlicher hervor leuchtet. Bei näherem Zusehen gewahren wir, daß der Körper mit Untergewand und Mantel bekleidet ist. Während das Untergewand offenbar schwarz ist, zeigt der Mantel eine tief dunkelgrüne Farbe.

Von dem Haupte geht ein leuchtender Schein aus.

Das Bild erweist sich als eine rohe ungelente Arbeit, der jede Plastik mangelt. Alles Räumliche erscheint sorgsam in die Ebene ausgebreitet.

## 2.

Das Bild (Tafel XV, Fig. 3) ist auf Holz gemalt, 40×50 cm; stammt aus Tirol.

Neben Kopf und Hals ist hier auch der Oberkörper gegeben. Die linke Hand ist segnend erhoben. Der Daumen ist den vier Fingern gegenüber gestellt, er berührt sie nicht. Die rechte Hand hält ein Szepter. Der Körper ist mit einem schwarzen Untergewande bekleidet. Der Künstler hat versucht, beim Untergewande Raumvorstellungen zu erwecken. Der Faltenwurf desselben ist jedoch recht kümmerlich ausgefallen. Dasselbe gilt von dem roten Mantel, den die Figur über der Tunika trägt.

## 3.

Auf Holz gemalt (Tafel XV, Fig. 4), 26×38 cm; stammt aus Taisten bei Welsberg.

Im Gegensatz zu dem früheren Bilde ist dieses auffallend in die Länge gezogen. Auch hier erscheinen die Gesichter flach neben einander, ohne den Eindruck der Räumlichkeit zu vermitteln. Steife konventionelle Falten an Tunika und Mantel erscheinen als die einzige Konzession an räumliche Belebung. In der linken Hand hält die Figur — es handelt sich um ein richtiges Brustbild — den Reichsapfel, der in seiner Ausbildung völlig mit dem der Holzstatuette überein stimmt, jedoch oben ein Kreuz trägt. In der rechten Hand führt sie ein Flammenschwert.

In einer Hinsicht ist diese Darstellung besonders merkwürdig. Unterhalb des Halses bemerken wir eine Taube, von der ein Strahlenkranz ausgeht. Offenbar soll sie den heiligen Geist versinnbildlichen.

Dieses Bild ist ebenso wie das erste in sehr dunklen Farben gehalten. Ein Fortschritt gegenüber dem zweiten Bild ist insoferne zu verzeichnen, als es doch eine Gestalt wieder zu geben trachtet und nicht drei oberflächlich mit einander verkittete, was sich schon in dem mehr länglichen Format im Vergleiche zu dem breiten des vorhergehenden Bildes anzeigt.

## 4.

Hinterglasmalerei (Tafel XV, Fig. 2), 25×34 cm; stammt aus Südtirol.

Über dem Bilde steht in hebräischen Buchstaben das Wort Jehovah. Entlang der rechten Seite lesen wir: Gott Vater, Sohn, Heiliger Geist, Dir sei

Lob Preis in Ewigkeit. Entlang der linken Seite: Heilige Dreyfaltigkeit O Hochgelobte Einigkeit. Unten steht: Sancta Trinitas. Drey sind die da zeugen im Himmel / Der Vater, das Wort und der Heilige Geist und diese Drey sind Eins. Joh. V. Cap. v. 7.

Von derartigen Darstellungen aus den Alpenländern ist mir noch ein Bild aus dem Ferdinandeum in Innsbruck bekannt, ferner ein Bild ähnlicher Art auf einem Büchschén im Museum zu Salzburg. Herr Landeskonservator Dr. Paul Hauser hat nach einer an mich gerichteten Mitteilung eine in Öl auf Glas gemalte, dem 17. Jahrhunderte angehörende Darstellung von gleichem Typus im oberen Gailtale angetroffen.

Der Gestaltung nach stimmt das Bild aus dem Ferdinandeum in Innsbruck völlig mit dem der genannten vier Bilder überein.

Aus Tirol wäre noch eine seltsame Darstellung der Trinität aus der sogenannten Spitalskirche in Bozen anzuführen, die man beim Abbruche in einer Wandnische entdeckte. Das Bild trägt die Jahreszahlen 1514 und 1712 (oder 1717) und zeigt eine von den bis jetzt genannten völlig abweichende Gestaltung. Von einem gemeinsamen Unterleibe entspringen drei Oberkörper, von denen der mittlere den Kopf eines Greises, die beiden seitlichen jugendliche Köpfe tragen. Die mittlere Gestalt hat die eine Hand segnend erhoben, während sie in der anderen den Apfel der Herrschaft hält. Die Gestalt zur Linken spendet den sechs Aposteln dieser Seite Wein aus einem Kelche, die zur Rechten reicht den sechs Aposteln der anderen Seite Brot.

Die darunter befindliche einzeilige Inschrift lautet: „Gelobt und gewenedeit sey die allerheiligste drei faltigkheit. Klopfet An der dir so wirt Jech auf gethan.“<sup>1</sup>

In dem Schnitzwerke des Hochaltares des Stiftes Seckau erscheint die heilige Dreifaltigkeit gleichfalls als eine Person mit drei getrennten Oberkörpern und drei völlig gleichgestalteten Köpfen auf einem Throne sitzend (Tafel XVI). Vor ihr kniet Maria. Die ganze Darstellung ist von einem Kreisringe umsäumt, der durch darinnen befindliche Figuren in sechs Teile geteilt ist.

## II. Darstellungen der Trinität im Wandel der Zeit.

In den ersten drei Jahrhunderten wurde die Trinität nicht dargestellt. Aus den drei folgenden Jahrhunderten besitzen wir eigentlich nur zwei Darstellungen, die die drei göttlichen Personen in Menschengestalt bringen.



Fig. 27. Glasgemälde aus der Kapelle des Landauer Klosters (erbaut 1507—1508) zu Nürnberg.

<sup>1</sup> Mittlg. d. k. k. Zentralkomm. Neue Folge, Bd. II, S. LIII.

Die früheste Darstellung findet sich auf einer Holzskulptur aus Ägypten, die sich im Besitze des kgl. Museums für Bildwerke der christlichen Epoche in Berlin befindet. Wahrscheinlich stammt das Bildwerk aus der Nähe von Eschmunein in Oberägypten. Strzygowski, der eine ausführliche Beschreibung davon in „Orient oder Rom“ geliefert hat, setzt es für die erste Hälfte des 4. Jahrhunderts an.

Das Schnitzwerk<sup>1</sup> stellt die Belagerung einer Festung dar. Da es sich um eine symbolische Darstellung handelt, wird man unter der Festung die Burg des Glaubens zu verstehen haben. Auf der höchsten Zinne befanden sich einst drei Köpfe, von denen nur zwei erhalten sind. Der mittlere ist abgebrochen. Beide Köpfe sind bärtig, der eine jedoch hat glattes, der andere krauses Haar. Strzygowski ist der Überzeugung, daß es sich hier ebenso wie auf der Skulptur des gleich zu besprechenden Sarkophages um eine Darstellung der Trinität handelt.

Ein Sarkophag des Lateran aus der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts oder dem Anfange des 5. Jahrhunderts, der in den Fundamenten der von Theodosius dem Großen erbauten Paulskirche gefunden wurde, zeigt in einer Szene, die die Erschaffung Evas zum Vorwurfe hat, eine Darstellung der Trinität als drei Personen in Menschengestalt.<sup>2</sup> Gott Vater sitzt auf dem Throne, dahinter steht der heilige Geist. Vor dem Vater steht der Sohn, der die Hand auf das Haupt der eben erschaffenen Eva legt.

In der Folgezeit wird Gott Vater meist durch eine aus den Wolken ragende Hand, der heilige Geist durch die Taube symbolisiert.

Auf einem Mosaik des 8. Jahrhunderts aus Capua<sup>3</sup> finden wir eine Trinitätsdarstellung von folgender Ausbildung. Unterhalb des Brustbildes des segnenden Vaters erscheint der heilige Geist in Gestalt einer Taube. Darunter sehen wir Christus auf dem Schoße Marias.

Also schon in frühester Zeit treten zwei grundverschiedene Darstellungen der Trinität auf. Während bei der ersten Art von Bildern die drei göttlichen Personen in Menschengestalt und neben einander gegeben werden, sind sie bei Bildern vom zweiten Typus über einander angeordnet und meist wesensverschieden. Der heilige Geist erscheint in Gestalt einer Taube.

Der letztgenannte Typus ist es, der sich schließlich durchgesetzt hat und heute allgemein verbreitet ist. Er ist, wie wir gesehen haben, sehr alt und ist sicherlich nicht, wie Didron glaubt, erst im 12. Jahrhunderte plötzlich entstanden<sup>4</sup>.

Die Darstellung der Trinität als drei vollständige Menschengestalten neben einander finden wir im 10. Jahrhunderte in einem Manuskripte des hl. Dustan, Erzbischofes von Kanterbury (908), im 12. Jahrhunderte im hortus deliciarum der Herrad von Landsperg<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Strzygowski, Orient oder Rom. Tafel III, S. 65 ff.

<sup>2</sup> Abgebildet bei Schultze, Archäologie der altchristlichen Kunst. S. 324, Fig. 99.

<sup>3</sup> Ciampini II, Tab. LIV.

<sup>4</sup> Den heute allgemein gültigen Typus gibt bereits eine irische Miniatur aus dem 8. Jahrhunderte, die sich in einer Handschrift der k. k. Hofbibliothek vorfindet. Gott Vater sitzt auf einem Throne und hat die Rechte segnend erhoben. Vor ihm befindet sich Christus, auf einem ägyptischen Kreuze gekreuzigt. Auffallend ist, daß das ganze Kreuz nur halb so groß als der Vater ist. Auf dem Haupte Christi sitzt eine Taube, das Symbol des hl. Geistes. (Hiezu: R. v. Perger, Die hl. Dreifaltigkeit, Mitteilung. der k. k. Zentralkommission, XV. 1870.)

<sup>5</sup> Abgeb. bei Didron, Ic. chrét. S. 565, Abb. 137.

Darstellungen dieser Art kommen in späterer Zeit immer wieder vor. Als Beispiele seien genannt: ein Tafelgemälde in der Leechkirche zu Graz, ein Fresko im Dome zu Graz, ferner eine Darstellung auf dem Grabmale Friedrich III. in Wien zu St. Stephan, eine weitere auf dem sogenannten Töpferaltare von St. Stephan zu St. Helena bei Baden.

Im 13. Jahrhunderte taucht auf einer spanischen Miniatur der Chronik des Isidor von Sevilla<sup>1</sup> (Fig. 21) eine Darstellung der Trinität mit einem Leibe und drei wohl noch von einander verschiedenen, aber bereits auf das engste mit einander verschmolzenen Köpfen auf. Auf dem Bilde sieht man nur zwei Köpfe. Der dritte ist offenbar hinter den beiden dargestellten, gleichsam als an dem dritten Eckpunkte eines Dreieckes liegend zu denken. Die Zeichnung macht den Eindruck, als wäre sie nach einer plastischen Darstellung angefertigt.

Aus Frankreich kennen wir aus dem 13. Jahrhunderte eine Skulptur aus Notre Dame de Châlons<sup>2</sup>, die die drei Köpfe bereits zu einem dreigesichtigen Kopfe verschmolzen bringt, der drei Nasen, dreifachen Mund und vier Augen aufweist.

Im 16. Jahrhunderte findet sich in Heures latines<sup>3</sup> der Bibliothek von Sainte Geneviève ein auffallendes Bild (Fig. 23) der Trinität in einer Mondsichel. Auf einem gemeinsamen Leibe sitzen drei deutlich von einander getrennte Köpfe, der Kopf eines Greises, der eines kräftigen Mannes und der eines Kindes. Die Darstellung erinnert einigermaßen an die der vorher erwähnten spanischen Miniatur.

Im 16. Jahrhunderte begegnen wir einer Darstellung der Trinität mit dem Dreigesichte in einem Stundenbuche<sup>4</sup> (Fig. 22), gedruckt zu Paris im Jahre 1524 von Simon Vostre. Die Bildung des Kopfes entspricht ganz der Ausbildung, wie wir sie auf den Bildwerken aus den Alpenländern beobachten konnten. Von den Augen ist jedes symmetrisch gebildet, die mittlere Nase ist in Vorderansicht, die linke und rechte sind in Dreiviertelprofil gegeben. Der Bart ist hier ungeteilt. Die Figur hält ein kompliziertes Symbol in Händen, das auf das gleichseitige Dreieck zurück zu führen ist, auf welches wir noch gelegentlich der Besprechung eines anderen Bildwerkes werden zu sprechen kommen.

Anders ist das Dreigesicht, das sich auf einer Miniatur eines Manuskriptes<sup>5</sup> des Königs Heinrich II. (Fig. 24) vorfindet. Der Kopf hat wohl drei Nasen und dreifachen Mund, jedoch nur zwei Augen, was darauf zurück zu führen ist, daß das mittlere Gesicht von vorne gesehen zu denken ist, die Gesichter links und rechts jedoch in reiner Profilstellung. Bart und Mund erscheinen auch in der typischen Seitenansicht. Das Werk stammt ebenfalls aus dem 16. Jahrhunderte.



Fig. 28. Kleinrussisches Bild aus der Sammlung Panlikowski in Lemberg, 16. Jahrh.

<sup>1</sup> Didron, l. c. S. 567, Abb. 138.

<sup>2</sup> Didron, Annales archéologiques, Bd. II, Tafel 2.

<sup>3</sup> Didron, Ic. chrét. S. 483, Abb. 123.

<sup>4</sup> Didron, l. c. S. 575, Abb. 141.

<sup>5</sup> Didron, l. c. S. 580, Abb. 142.

Auf einem Fresko der Kirche von Sedgford in England, dem 15. Jahrhundert angehörig, trägt der Riese Christophoros auf seinen Schultern ein Jesuskindlein mit drei Köpfen auf einem Leibe. Auch wenn diese Darstellung in England nur vereinzelt vorkommen sollte, so ist die bei Didron, *Ic. chrét.*, in der Anmerkung 1 zu Seite 581 von Taylor gegebene Erklärung, als wären von den drei Köpfen zwei bloße Skizzen des Malers für die Haltung des Hauptes, schon nach den Bemerkungen Didrons hierüber als unbegründet zurück zu weisen.

Auf einem italienischen Holzschnitte<sup>1</sup> einer zu Florenz 1491 gedruckten Dante-Ausgabe findet sich eine Darstellung der Trinität (Fig. 25) als eine Gestalt mit drei eng verschmolzenen Köpfen auf einem Halse. Die Gestalt hält in der linken Hand den Reichsapfel, die rechte ist segnend erhoben. Die Bekleidung besteht aus Mantel und Tunika. Von besonderem Interesse ist das von einem rechtwinklig-gleichschenkligen Dreiecke umrahmte Haupt. Von den drei eng mit einander verbundenen Köpfen ist der mittlere in Vorderansicht gegeben, die beiden anderen, im Profil dargestellten, sind seitlich angesetzt und durch die Konturen des Mittelkopfes von diesem deutlich getrennt. Die Züge des mittleren Kopfes sind die eines älteren Mannes, der Kopf rechts ist bartlos und sehr jugendlich, der Kopf links ist der eines Mannes in mittleren Jahren. Der mittlere Kopf wird als der Gott Vaters, der rechte als der des heiligen Geistes, der linke als der des Sohnes gedeutet. Die ganze Gestalt ist in eine Kreisscheibe gezeichnet, die von einem konzentrischen Kreise umsäumt ist. In den so entstandenen Kreisring sind acht Engelköpfe mit je sechs Flügeln derart eingezeichnet, daß dadurch der Eindruck eines achtspeichigen Rades erweckt wird.

Gegen Ende des 15. Jahrhunderts taucht in Italien der dreigesichtige Kopf als Symbol der Trinität sogar auf einem großen Gemälde der hohen Kunst auf, die gerade in Italien zu dieser Zeit ihrem auf die restlose Wiedergabe des Gegenständlichen gerichteten Wesen nach der umständlichen Ausdeutung von komplizierten Symbolen völlig verständnislos gegenüber stehen mußte. Auf dem Bilde der thronenden Maria des Fra Bartolommeo in den Uffizien zu Florenz erblickt man über dem Throne in einem Strahlenkranze die Trinität als einen Kopf mit drei Gesichtern. Immerhin läßt sich für eine in diesem Milieu so merkwürdige Erscheinung eine Erklärung finden. Fra Bartolommeo war Ordensbruder und stand dadurch alter Tradition nahe.

Wir wenden uns nun zum Nachweise derartiger Darstellungen nach Deutschland. Portig<sup>2</sup> führt an, daß sich zu Hildesheim auf einem Mosaik, das Kolberg<sup>3</sup> als ein Werk aus farbigem Gips bezeichnet, eine Darstellung der Trinität mit dreifachem Gesichte auf einem Kopfe befände. Die Arbeit wird für die Mitte des 12. Jahrhunderts festgesetzt. Aus neben dieser Darstellung befindlichen Medaillons allegorischen Inhaltes soll nach der Ansicht Kolbergs hervor gehen, daß es sich in diesem Falle nicht um eine Darstellung der Dreieinigkeit, sondern vielmehr um eine solche der Zeit handle. Der in Frage kommende Kopf ist der eines bärtigen Mannes mit drei Augen, drei Nasen, dreifachem Munde und dreifacher Stirn.

<sup>1</sup> Didron, l. c. S. 596, Abb. 147.

<sup>2</sup> Portig, Zur Geschichte des Gottesideals i. d. bildenden Kunst. S. 93.

<sup>3</sup> Kolberg, Ein Trinitätsbild an der Pfarrkirche zu Wormditt. (Zeitschrift f. christl. Kunst 1901, Bd. XIV.)

Ein, dem 14. Jahrhunderte angehöriges Bild der Trinität als Dreigesicht findet sich in der katholischen Pfarrkirche zu Wormditt<sup>1</sup> in Ostpreußen. Es ist ein kleines Bild, anlässlich von Restaurierungsarbeiten in einer in einen Stichbogen abschließenden Nische entdeckt. Es stellt lediglich den Kopf, von einem Kreuznimbus umgeben, dar. Die Farbe des Gesichtes ist fleischfarben, die Konturen sind schwarz, der Untergrund rot. An das mittlere Gesicht schließen links und rechts zwei Gesichter in Profilstellung an. Der Kopf hat nur zwei Augen, an das dreifache Kinn setzt sich ein gemeinsamer Bart an. Der Mund des mittleren Gesichtes ist viel tiefer angesetzt als der Mund der seitlichen Gesichter. Ein Unterschied hinsichtlich des Alters ist an den drei Gesichtern nicht wahrzunehmen. Kolberg ist der Ansicht, daß die Entstehung dieses Bildes auf Einfluß von Böhmen her zurück zu führen ist. Der Bau der Kirche fällt ins 14. Jahrhundert. In besonders naher Beziehung zu Wormditt steht in dieser Zeit Hermann, Bischof von Ermland, der daselbst seinen Sommerpalast hatte. Hermann war früher Domkustos von Prag und wurde 1337 zum Bischof ernannt. Es ist überliefert, daß er sieben Verweser von Böhmen mitnahm. Eventuell käme noch in Betracht Bischof Heinrich III., Sorbom (1373—1401), der früher Propst in der Diözese Olmütz und Notar Kaiser Karl IV. war. In Böhmen können wir aus dieser Zeit Darstellungen der Trinität ähnlicher Art nachweisen. Mithin glaubt nun Kolberg, für das Bild zu Wormditt Einfluß von Böhmen her annehmen zu müssen.



Fig. 29. Kleinrussisches Bild aus der Sammlung Panlikowski in Lemberg, 18. Jahrhundert.

Im Zinnaer Mariensalter findet sich eine Darstellung der Trinität als eine Gestalt mit drei Leibern und drei Köpfen, die an das Trinitätsbild zu Bozen gemahnt.

Das Berliner Kunstgewerbemuseum besitzt ein Glasgemälde (Fig. 27), das aus der Kapelle des Landauer Klosters (erbaut 1507—1508) zu Nürnberg stammt und den Weltrichter mit einem dreigesichtigen Kopfe zeigt, der nach bekanntem Typus vier Augen, drei Nasen und dreifachen Mund aufweist. Der Entwurf hiezu soll von Dürer stammen, was nicht weiter verwunderlich ist, da gerade bei diesem Künstler vielfache Beziehungen zu alter Tradition und symbolischer Ausdrucksweise zu finden sind.

In jener Zeit findet sich der Kopf mit dem Dreigesichte auch auf Amuletten. Auf einem solchen<sup>2</sup> von quadratischer Form gewahren wir den Kopf in der Ausbildung mit zwei Augen, drei Nasen und dreifachem Munde. Vom Scheitel und den Nasen links und rechts gehen je drei am Grunde vereinigte Zacken aus. Umschrieben ist das Symbol mit „pater“, „filius“ und „spts sts“.

Aus Deutschland (Nürnberg) sind vom Ende des 16. Jahrhunderts Medaillen bekannt (aus Silber oder aus Silber und vergoldet<sup>3</sup>), die die Dreifaltigkeit im

<sup>1</sup> Kolberg, Ein Trinitätsbild an der Pfarrkirche zu Wormditt. (Zeitschrift f. christl. Kunst 1901, Bd. XIV.)

<sup>2</sup> Abgeb. in „Atlas der Kulturgeschichte“ von A. v. Eye, Tafel 53, Abb. 2.

<sup>3</sup> Eine vergoldete legte Herr Alfred R. v. Walcher (Wien) vor, nach der mit dessen gütiger Bewilligung die Schlußvignette angefertigt wurde; überdies sah ich gelegentlich eine silberne von völlig gleicher Ausführung, von der mir gesagt wurde, daß derartige Medaillen in Nordböhmen (Joachimstal) verbreitet gewesen wären.

Brustbilde auf einer Wolke thronend mit dreigesichtigem Kopfe wieder geben (Fig. 34). Die Gesichter sind die eines alten Mannes mit langem Barte und herabfallenden Locken. Der Kopf trägt eine Krone, die Linke hält den Reichsapfel, die Rechte ist segnend erhoben. Die Umschrift der Medaille lautet: Tetragrammaton-Jehovah-Adonay-Eloy.

Die Rückseite der Medaille weist eine Dreifaltigkeitsdarstellung von der Gruppierung auf, wie sie uns von den Pestsäulen her geläufig ist, die drei göttlichen Personen in Dreieckstellung, zwischen sich eine Kugel; herum die Inschrift: *Benedicta semper sancta sit Trinitas*.

Ein dreigesichtiger Kopf gleicher Bedeutung findet sich noch auf einem Relief der Marienkirche zu Zwickau, ferner auf einem Medaillon einer Glocke zu Gudersleben (Prov. Sachsen).

Schon frühzeitig treten uns auf slavischem Boden, in Böhmen, Darstellungen entgegen, die sich mit den beschriebenen berühren. In einem Orationale<sup>1</sup> des Erzbischofs Arnestus von Pardubitz (1344—66), das die königliche Bibliothek zu Prag verwahrt, findet sich eine Miniatur (Fig. 26), die einen Bischof knieend, mit zum Gebete gefalteten Händen wieder gibt, dem in einer kugelförmigen Wolke die Dreieinigkeit erscheint. Es sind das drei Köpfe, eng neben einander befindlich, jedoch deutlich von einander getrennt. Jeder Kopf ist von einem einfachen Nimbus umgeben. Der Kopf rechts ist bartlos, der eines Kindes, der mittlere bärtig, der eines jugendlichen Mannes, der linke stark bärtig mit Falten auf der Stirne, der eines Greises.

In einer für Weißrußland 1519 zu Prag gedruckten Bibel<sup>2</sup> des Franz Skorina gewahren wir eine Darstellung der Trinität als einer Gestalt mit dreigesichtigem Kopfe. Ein Altersunterschied in den drei Gesichtern ist hier nicht wahrzunehmen; nur der Bart des mittleren ist länger und so wie der des linken zweigeteilt. Die Gestalt sitzt auf einem Thronessel, hat die rechte Hand segnend erhoben und hält in der linken den mit einem Kreuze versehenen Reichsapfel. Zibrť nimmt nun, wie ich glaube, mit Recht an, daß die Holzschnitte zu der Bibel in Prag selbst und nicht in Venedig, dem einzigen Orte, wo um diese Zeit nach Eingehen der Druckerei in Krakau slavische Werke gedruckt wurden, angefertigt wurden.

Aus späterer Zeit und aus allerjüngster finden sich nach den Angaben Zibrť's Bilder der Trinität mit dem Dreigesichte in slavischen Gebieten Böhmens. Meistens sind sie nach dem Geschmacke des Landvolkes in grellen Farben auf Glas gemalt. Sie wurden oder werden in abgelegenen Orten vielleicht heute noch auf Märkten und bei Kirchweihfesten verkauft. Zibrť wurde auf sie aufmerksam durch einen altertümlichen Holzschnitt ohne Angabe des Druckortes und Jahres, den er in einem slovakischen Bauernhause bei Ungarisch-Hradisch sah. Das Dreigesicht der Dreifaltigkeit war hier zusammen gesetzt aus dem Kopfe eines Jünglings zur Linken, dem Kopfe eines Greises in der Mitte und dem eines gereiften Mannes zur Rechten. Angeregt durch diese Darstellung fahndete Zibrť in seiner Heimat in Südböhmen nach Bildern ähnlicher Art, die er dann auch in Menge fand.

<sup>1</sup> Zibrť, Cen., *Zobrazovani Trojice skupinou tri hlav* usw., Sitzungsber. d. kgl. böhmischen Gesellsch. d. Wissensch., phil. Klasse, 1894, VII, S. 11, Abb. 9.

<sup>2</sup> Zibrť, l. c. S. 11, Abb. 10.

Auch von kleinrussischem Boden in Galizien sind Darstellungen ähnlichen Charakters bekannt geworden. Sokolowski<sup>1</sup> hat zwei derselben des Näheren beschrieben. Beide stammen aus der Sammlung Panlikowski in Lemberg. Betrachten wir zunächst das ältere (Fig. 28), das Sokolowski für das 16. Jahrhundert ansetzt. Es ist auf eine dünne Gipsschicht, die auf eine Holztafel aufgetragen ist, gemalt. Der Hintergrund stellt eine Art Teppich dar. Die Konturen der Rankenornamente, in Zinnoberrot und Silber gehalten, sind eingeritzt. Die Tafel wird völlig ausgefüllt von der Gestalt mit dem dreigesichtigen Kopfe. Sie hat die erzbischöfliche Mitra auf dem Kopfe und ist mit Untergewand und Mantel bekleidet. An dem Kopfe sind die drei Gesichter in der uns bereits bekannten Weise ausgebildet. Die Gesichter links und rechts sind in Dreiviertelprofil gedacht. Wir beobachten vier Augen, drei Nasen und dreifachen Mund. Alle Gesichter tragen greisenhafte Züge. Reichliches weißes Haar wallt von dem gemeinsamen Scheitel herab. Die Stirn ist in Falten gelegt. Ein großer gemeinsamer weißer Bart verbindet die drei Kinne. Von den kaum sichtbaren Lippen hängen lange, weiße Schnurrbärte herab. Dadurch unterscheidet sich das Bild von den bisher betrachteten, wo die Oberlippe und die Partie um den Mund herum nahezu bartlos waren. Der Kopf ist von einem Nimbus umgeben. In den ausgebreiteten Händen hält die Gestalt ein seltsames Symbol. Zwei Scheiben sind es, die wir zunächst in den Händen gewahren. Sie sind verbunden durch ein schwach gebogenes Band einerseits, andererseits durch ein stark nach abwärts gebogenes, an dessen Mitte eine dritte Scheibe hängt. Auf der linken Scheibe lesen wir in kirchenslavischen Lettern „Vater“, auf der rechten „Sohn“, auf der herabhängenden „hl. Geist“. In der Mitte dieser Anordnung befindet sich eine vierte Scheibe, die durch Bänder mit jeder der vorhergehenden verbunden ist und die Aufschrift „Gott“ trägt. Wie man leicht erkennt, handelt es sich hier um ein geometrisches Symbol der Trinität, so recht dem grüblerischen Denken des Mittelalters entsprechend.

Wesentlich verschieden von diesem Bilde ist das von Sokolowski abgebildete zweite (Fig. 29). Der Zeichnung und der Technik nach viel roher ist es das Werk eines Künstlers aus dem Volke. Die Bildung des Kopfes stimmt im großen Ganzen mit der des vorher besprochenen Bildes überein, nur sind hier die Züge viel weniger feierlich, sondern mehr natürlich. Ferner fällt auf, daß hier alle drei Gesichter in Vorderansicht erscheinen. Die Behandlung der Nasenkonturen und der sie verbindenden Augenbrauenbogen stimmt auffallend mit der auf dem im Besitze des k. k. Museums für österreichische Volkskunde befindlichen und hier als Nr. 1 beschriebenen Bilde überein, Merkmale, die sich aus der gleichen primitiven Technik erklären. Daß der Künstler für ein Symbol, wie wir es in den Händen der vorher besprochenen Gestalt gesehen haben und das in dieser Form ohne Zweifel erklügelt anmutet, kein Verständnis haben konnte, ist selbstverständlich. Es ist auf dem zweiten Bilde nur unvollständig wieder gegeben. Das Verbindungsband der zwei oberen Scheiben, die hier mehr den Charakter von Kugeln haben, fehlt. Das Haupt befindet sich in einem Nimbus, der die Form eines Rhombus hat. Sokolowski denkt sich das letztere Bild im 18., beziehungs-

<sup>1</sup> Sokolowski, Darstellung der Dreieinigkeit mit drei Gesichtern auf einem Kopfe in kleinrussischen Bauernkirchen. (Sprawozdania Komisji Do Badania Historji Sztuki W. Polsce. Tom. I. Krakow 1879, p. 43—50.)

weise anfangs des 19. Jahrhunderts entstanden. Er berichtet, daß um die Mitte des 19. Jahrhunderts in kleinrussischen Kirchen in der Umgebung von Kolomea viele derartige Bilder zu sehen gewesen seien.

Bei Sokolowski erfahren wir weiters, daß es auch auf russischem Boden derartige Darstellungen gegeben habe. Im archäologischen Museum zu Moskau befinden sich Darstellungen der Trinität mit dem Dreigesichte, die aus Kirchen der Sekte der Raskolniki stammen.

Der Vollständigkeit halber sei hier angeführt, daß ein Fresko aus dem 18. Jahrhunderte in einer Kapelle des Klosters auf dem Berge Athos ebenfalls die Trinität als eine Gestalt mit einem dreigesichtigen Kopfe zeigt.

Schließlich möchte ich noch auf eine byzantinische Münze verweisen, die im Münzkataloge des britischen Museums abgebildet ist. Sie stammt aus der Zeit Johann II. Komnenos (1118—1143) und bringt ein Christusbild mit einem dreigesichtigen Kopfe. Sie wird als sogenannter Doppelschlag erklärt, was insoferne nicht recht plausibel ist, da, wenn es sich um einen solchen handelte, nicht nur der Kopf, sondern auch der Leib mehrfach erscheinen müßte, was aber nicht der Fall ist.

### III. Vergleich und Herkunft.

Nunmehr soll ein Überblick über die besprochenen Formen folgen und sich daran eine Erörterung über das mutmaßliche Entstehungs- und Ausgangsgebiet anschließen. Dabei sollen nur jene Trinitätsbilder berücksichtigt werden, bei denen die Gestalten neben einander angeordnet sind.

Typus 1: Drei Köpfe neben einander. Beispiele: Die Darstellungen aus frühchristlicher Zeit, 4. Jahrhundert, in Italien und Ägypten. Die Köpfe knapp neben einander: Orationale des Erzbischofes Arnestus von Pardubitz, 14. Jahrhundert. Bei allen Darstellungen Differenzierung der Köpfe.

Typus 2: Drei völlig gleiche Gestalten neben einander. Beispiele: Im Manuskripte des hl. Dustan v. Kanterbury um 1000, im hortus deliciarum der Herrad v. Landsperg, 12. Jahrhundert; Bild in der Leechkirche zu Graz; Fresko im Dom daselbst; Töpferaltar zu St. Helena bei Baden.

Typus 3: Eine Gestalt mit drei Oberleibern und drei Köpfen. Beispiele: Zinnaer Mariensalter; Spitalskirche zu Bozen, Anfang des 16. Jahrhunderts; Altar von Seckau.

Typus 4: Eine Gestalt mit einem Oberleibe und drei Köpfen. Beispiele: Drei Köpfe sich berührend, ein wenig mit einander verschmolzen auf einer spanischen Miniatur der Chronik des Isidor von Sevilla, 13. Jahrhundert; Fresko zu Sedgford (England), 15. Jahrhundert; drei Köpfe, von einander gesondert, im lateinischen Stundenbuche von St. Geneviève, 16. Jahrhundert.

Typus 5: Eine Gestalt mit einem dreigesichtigen Kopfe.

a) Der Kopf mit zwei Augen. Beispiele: Drei völlig verschmolzene Gesichter, die seitlichen Gesichter in reiner Profilstellung, Fresko zu Wormditt; die drei Gesichter von einander abgegrenzt, mit deutlichem Altersunterschiede, Dante-Ausgabe (Florenz), 15. Jahrhundert; die drei Gesichter völlig verschmolzen, Manuskript Heinrich II., 16. Jahrhundert.

b) Der Kopf mit vier Augen, die seitlichen Gesichter in Dreiviertel-Profilstellung. Beispiele: Skulptur in Notre Dame de Châlons, 13. Jahrhundert. Im 16. Jahrhunderte in Frankreich, Italien, Deutschland und in den Alpenländern recht häufig. Der Typus, der zumeist auftritt.

Nach Didron, der nur französische Verhältnisse vor Augen hat, hätte sich aus dem Typus der drei Gestalten neben einander durch Annäherung derselben der Typus der einen Gestalt mit drei Köpfen allmählich gebildet, der dann durch Verschmelzung der drei Köpfe in den einköpfig-dreigesichtigen Typus im Laufe der Zeit über gegangen sei. Diese Argumentation eines christlichen Ikonographen im Jahre 1843 mutet ob ihrer entwicklungs-geschichtlichen Tendenz ganz seltsam an und ist danach angetan, um gerade gegenwärtig besondere Zustimmung und Beifall zu finden. Sehen wir jedoch näher zu, so bemerken wir, daß die angeblich innerhalb von Jahrhunderten verlaufende Entwicklung nur in der Phantasie, nicht aber in der Wirklichkeit vor sich geht. In Wirklichkeit haben wir es nicht mit einem Nacheinander, sondern mit einem Nebeneinander von Formen zu tun. Schon im 13. Jahrhunderte finden wir bereits die Form, die nach Didron das Ende der Entwicklung im 16. Jahrhunderte bezeichnet, die eine Gestalt mit dem dreigesichtigen Kopfe auf einer Skulptur zu Notre Dame de Châlons. Und was hier bei christlichen Denkmälern des Mittelalters zu sehen ist, das gleichzeitige Vorkommen von dreiköpfigen und einköpfig-dreigesichtigen Trinitätsdarstellungen neben Darstellungen von drei Gestalten neben einander, ganz dieselbe Erscheinung werden wir auf vorgeschichtlich-keltischem Boden Frankreichs beobachten können. Auch dort laufen verschiedene Typen von Darstellungen eines dreieitlichen Gottes parallel neben einander her. Die Frage hinsichtlich der Beziehungen der verschiedenen Trinitätsdarstellungen wird demnach so zu beantworten sein. Die künstlerische Lösung des Problemes der Verkörperung eines dreigestaltigen Gottes, der im Prinzip doch wieder einer ist, wird notgedrungen immer wieder dieselbe Reihe von Formen bringen und diese werden dann gleichzeitig auftreten, da ja keine vor der anderen den Anspruch erheben kann, die bessere oder vollkommeneren zu sein. Freilich spielen hierbei auch noch Momente ganz anderer Art mit, wie wir im Laufe der Auseinandersetzung hören werden.

Eine Frage, die man in Abhandlungen über derartige Darstellungen der Trinität des Weiteren aufzuwerfen pflegt, ist die nach dem Entstehungsherde solcher Erzeugnisse. Als solcher wird nach allgemeiner Meinung Frankreich angenommen, was mir jedoch nicht genügend begründet erscheint. Wäre Frankreich tatsächlich das Entstehungszentrum, so müßten die ältesten Darstellungen auf dieses Land beschränkt sein, was nun nicht zutrifft. Nach Didron stammt die älteste Darstellung der Trinität mit dem Dreigesichte in Frankreich aus dem 13. Jahrhunderte. Für Deutschland jedoch ist eine völlig ähnliche Darstellung bereits aus der Mitte des 12. Jahrhundertes belegt. Wenn diese Darstellung auch als eine solche der Zeit angesprochen wird, so ist sie doch als wesensgleich mit den Trinitätsdarstellungen anzusehen. Alle anderen von Didron



Fig. 30. Darstellung der Zeit, Pariser Handschrift aus dem 14. Jahrhunderte.

angeführten Beispiele aus Frankreich stammen aus dem 16. Jahrhunderte, während er selbst für England und Italien Beispiele aus dem 15. Jahrhunderte bringt. Im 16. Jahrhunderte aber treffen wir, wie bereits erwähnt, derartige Darstellungen außer in Frankreich auch noch in Italien, Deutschland, in den Alpenländern und im slavischen Osten. Mit diesen Bemerkungen möchte ich nur darauf hingewiesen haben, daß an der Hand der vorliegenden Daten die Bestimmung eines Verbreitungszentrums schlechterdings unmöglich ist, vor allem aber Frankreich als ein solches auf Grund des zur Zeit vorliegenden Beweismateriales nicht in Betracht kommen kann.

Ich möchte geradezu die Frage aufwerfen, ob es überhaupt angeht, für die Entstehung derartiger Schöpfungen eine bestimmte Zeit und ein eng umgrenztes Gebiet in Anspruch zu nehmen. Ich denke da an Bildungen wie das Hakenkreuz, den Triskeles, die sogenannten wappenartig gepaarten Tiere usw., die wir zunächst zu verschiedenen Zeiten und an ganz verschiedenen Orten auftreten sehen. Ob es sich in unserem Falle um ein Symbol aus so alter Zeit handle, mag zunächst dahin gestellt bleiben, das eine jedoch ist zu bedenken, daß es sich bei diesen Darstellungen nicht um die den Stempel der Persönlichkeit tragende Schöpfung eines Einzelindividuums handeln kann. Unzählige Generationen werden an der Ausgestaltung der vorgeführten Typen mitgearbeitet haben. Sie tragen, und das sei nachdrücklichst betont, nicht im geringsten den Charakter der Persönlichkeitskunst an sich. Sie sind wahre Werke der Volkskunst in dem Sinne, als es alte Volksgesänge sind, von denen niemand den Verfasser anzugeben vermag, die aber satt durchtränkt sind von uralter Überlieferung. Daß solche alte Überlieferung bei allen erwähnten Darstellungen tatsächlich mitspielt, das zu erweisen, sowie festzustellen, in welchem Maße das der Fall ist, soll die Aufgabe des folgenden Abschnittes sein.

#### IV. Ursprung und Bedeutung.

Gelegentlich der Beschreibungen der Trinitätsdarstellungen wurde erwähnt, daß sich aus Deutschland (Laurentiuskapelle des Domes zu Hildesheim) bereits aus dem 12. Jahrhunderte eine Darstellung mit dreigesichtigem Kopfe nachweisen lasse, daß dieses Bild aber nach den Darstellungen der Umgebung als ein Bild der Zeit anzusprechen sei. Im Chronikon Zwifaltense<sup>1</sup>, das ebenfalls dem 12. Jahrhunderte angehört, findet sich im Anfange eines Martyrologiums gleichfalls das Bild einer gekrönten Figur mit dreifachem Gesichte, das dreifache Nase und Mund, jedoch nur zwei Augen hat. Die seitlichen Gesichter sind demnach in reiner Profilstellung gegeben. Aus dem Zusammenhange und der Art der Darstellung ergibt sich, daß es sich um ein Bild der Zeit handelt.

Dieses frühe Auftreten von Gestalten mit dem Dreigesichte als Zeitsymbole vor dem Erscheinen der Trinitätsdarstellungen von gleicher Form ist zunächst auffallend. Auf Grund dieser Tatsache könnte man sich fragen, ob die besagten Trinitätsbilder zunächst nicht auf Darstellungen der Zeit zurück gehen. Das Gemeinsame in der Form legt die Vermutung nahe, daß für beide ähnliche Vorstellungen zu Grunde gelegen haben.

<sup>1</sup> Piper, Mythologie und Symbolik der christl. Kunst, S. 394.

Und diese Darstellungen mit dem Dreigesichte von Trinität und Zeit laufen auch in der Folgezeit parallel neben einander fort. In einer Handschrift des 14. Jahrhunderts zu Paris<sup>1</sup> finden wir eine Darstellung der Zeit (Fig. 30) mit einem dreigesichtigen Kopfe, der dreifachen Mund und Nase, aber nur zwei Augen zeigt, wieder. Die Gestalt sitzt vor einem gedeckten Tische und führt einen Becher zum mittleren Munde.

Nunmehr werden wir uns mit der Frage zu beschäftigen haben: Wieso kommt es denn, daß die Bilder der Zeit ein Dreigesicht aufweisen?

Janus, der Zeitgott der Römer, wie man ihn gewöhnlich nennen hört, hatte ein Doppelgesicht. Es wird so erklärt: Das eine Gesicht schaut in die Vergangenheit, das andere in die Zukunft. Auf unsere Darstellungen angewandt, gibt das die Verdeutlichung: Das eine Gesicht schaut in die Vergangenheit, das rechte in die Zukunft, während das mittlere die Gegenwart betrachtet. Eine derartige Deutung zu geben, fällt nicht schwer und klingt auch ganz plausibel. Es fragt sich nur, ob sie den tatsächlichen Verhältnissen gerecht wird. Diese Darstellungen mit dem Dreigesichte gehen weit, sogar, wie wir hören werden, in die Vorzeit zurück. Derartige abstrakte Erwägungen werden Leute auf primitiver Kulturstufe gewiß nicht anstellen. Das würde allem widersprechen, was wir von den Vorstellungen primitiver Völker wissen. Reflexionen über die Zeit wird das Bild ursprünglich sicher nicht haben ausdrücken wollen, sondern etwas aus der Anschauung Entsprungenes, den Gott, den Zeitmesser selbst. Und das ist in den frühesten Zeiten ausschließlich der Mond.

Das, was in der Natur hinter einander hergeht, sehen wir im Bilde zu einem vereinigt: Das linke Gesicht in Profilstellung ist das Bild des zunehmenden, das mittlere in Vorderansicht das des Vollmondes, das rechte Gesicht in Profilstellung ist das des abnehmenden Mondes. Der Vollmond galt von jeher als Rundgesicht, während die Mondsichel auch heute noch in den Kalendern als ein Spitzgesicht mit Spitzbart in reiner Profilstellung auftritt. Das Dreigesicht stellt somit die Mondgestalten während eines Monates dar, es ist tatsächlich ein Bild der Zeit, als deren Maßeinheit ein Phasenablauf des Mondes, ein Monat, anzusehen ist.

Daß die eben angestellte Erwägung tatsächlichen Verhältnissen Rechnung trägt, ergibt sich daraus, daß wir in der Lage sind, hiefür eine reichliche Schar von einschlägigen Darstellungen primitiver Völker als Belegmaterial beizubringen<sup>2</sup>.

Wiederholt haben wir bei den Trinitätsdarstellungen den merkwürdigen Zug gefunden, daß von den drei Personen die eine als Kind oder Jüngling, die zweite als reifer Mann, die dritte als Greis ausgebildet war<sup>3</sup>. Auch hier haben

<sup>1</sup> Bibl. des Arsenal, Ms. theol. lat. 133; abgeb. bei Didron, Ikonogr. Chret. p. 547.

<sup>2</sup> Schultz W., Die Anschauungen vom Monde usw., v. Spieß K., Prähistorie und Mythos, von demselben: Der Mythos als Grundlage der Bauernkunst, ferner: Die Bedeutung d. Mythos f. d. Kunstentwicklung d. Völker. (Monatsbl. d. wissenschaftl. Klubs, Wien, XXIII, Nr. 5.)

<sup>3</sup> Auch in der sogenannten hohen Kunst treffen wir ähnliche Darstellungen weltlichen Charakters als letzte Nachklänge eines primitiven Kunstschaffens an. So besitzt das kunsthistorische Hofmuseum in Wien eine Holzstatuette aus St. Florian in Oberösterreich, eine österreichische Arbeit vom Ende des 15. Jahrhunderts, die offenbar die drei Lebensalter wieder geben will. Wir sehen drei nackte Gestalten vor uns, die mit den Rücken an einander haften. Die eine stellt ein häßliches altes Weib dar, die zweite ein Weib in der Vollkraft der Entwicklung. Die dritte sollte nun die jugendliche Form des Weibes bringen, statt dessen aber finden wir einen Jüngling mit mädchenhaften Zügen.

wir es entschieden mit dem Zurückgehen auf alte Tradition zu tun, ich meine auf das Sphinx-Rätsel<sup>1</sup>.

Schon der Umstand, daß wir dieses Rätsel außer im Althellenischen noch im Neugriechischen, im R̥gweda, im Englischen, bei den Armeniern, den Burjäten, Finnen, Mordwinen, in Mecklenburg, Spanien, ja selbst auf den Fidschi-Inseln nachweisen können, weist genügend darauf hin, daß ihm eine tiefere Bedeutung zukommen müsse<sup>2</sup>. Es lautet bekanntlich: Was ist das für ein Ding, das anfangs auf vier Beinen geht, dann auf zweien und zuletzt auf dreien? Als Lösung wird angegeben: Der Mensch. Nun ist es aber bekannt, daß bei Volksrätseln die überlieferte beziehungsweise die dem Zuhörer am wahrscheinlichsten gemachte Lösung nicht die ursprünglich gemeinte zu sein braucht, ja in vielen Fällen ist durchgehends die falsche Lösung überliefert. Nach den Untersuchungen Hüsings und Schultz' lautet die echte, aus der Überlieferung erschlossene Lösung des Sphinx-Rätsels: Mond. Bei H. Wlislöcki, Märchen und Sagen der transsylvanischen Zigeuner, Nr. 10, erzählt die Ellermutter von ihrem Sohne: Ich bin die Mutter des Sonnenkönigs, der jeden Tag als kleines Kind aus diesem Hause heraus fliegt, zu Mittag ein Mann wird und abends als Greis heimkehrt. Dieser Sonnenkönig ist nach dem bekannten Ersatze des Schwarzmondes durch die Sonne unfehlbar als Mond<sup>3</sup> zu deuten. In Varianten aber tritt er, was uns besonders interessiert, als „Zeit“ auf.

Zu dieser Überlieferung besitzen wir übrigens volkstümliche Darstellungen. Die drei Lebensalter sind in Beziehung zu einer aufsteigenden und herab führenden Stiege gesetzt. Am Aufstiege steht das Kind, oben der Mann, an den Stufen des Abstieges der Greis. Nun sind wir in der Lage, nachweisen zu können, daß diese eigentümliche Darstellung bereits in ältester Zeit verbreitet ist<sup>4</sup>. Auf ägyptischen Wandmalereien finden wir eine Art Pyramide mit neun hinauf führenden Stufen, einer Plattform mit neun Feldern und neun hinab führenden Stufen. Nach Überlieferungen bei Plutarchos stellen sie den Weg dar, den Osiris, der Mondgott, während 3 · 9 Nächten bis zu seinem Tode geht. Entlang des Weges befinden sich überdies Symbole, die sich auf die im Laufe dieser Reise eintretenden Gestaltsveränderungen des Mondes beziehen.

Die Darstellung der Trinität mit drei verschiedenen Lebensaltern angehörigen Gesichtern auf einem Kopfe geht, wie wir somit sehen, auf uralte Tradition zurück, die insofern stark abgeschwächt erscheint, als die drei Gesichter nicht in der durch die Überlieferung geforderten Reihenfolge neben einander erscheinen. Das älteste Gesicht ist das mittlere, wo es doch der natürlichen Reihenfolge nach an der Seite stehen sollte. Nur eine Darstellung, die im Orationale des Erzbischofes Arnestus aus dem 14. Jahrhunderte, bringt die richtige Reihenfolge. Von rechts nach links sind die drei Köpfe dem Alter nach geordnet.

Die bei den Trinitätsdarstellungen zuweilen sich vorfindenden Symbole weisen ebenfalls darauf hin, daß die genannten Bilder mit dem Dreigesichte zunächst auf Darstellungen der Zeit zurück führen. Die Gestalt aus dem französischen Stundenbuche hält die Arme ausgebreitet über einem Symbol von der Gestalt eines gleichseitigen Dreieckes, von dessen Ecken Verbindungsgerade zum Mittelpunkte gehen. Das Symbol ist nichts anderes als ein umgewandelter Triskeles. Das auf dem polnischen Bilde der Sammlung Panlikowski befindliche Symbol zeigt das noch deutlicher. Die hier auftretende Form kommt der ursprünglichen wesentlich näher. Triskeles und Hakenkreuz gehören zu einer

<sup>1</sup> Vergl. für die folgenden Ausführungen: Schultz W., Rätsel aus dem hellenischen Kulturkreise, II. Teil, S. 60 ff.

<sup>2</sup> Für den deutschen Boden weist R. Köhler das Rätsel aus einer Handschrift des 15. Jahrhundertes nach.

<sup>3</sup> Daß es sich in diesem Falle wirklich um den Mond handelt, wird wohl niemand bezweifeln. Zunächst könnte man freilich an einen Tageslauf der Sonne denken, aber man wird sich fragen, welche Erscheinungen an der Sonne während dieser Zeit berechtigen zur Annahme der Gestaltsveränderung vom Kinde zum Manne und Greise. Solche Gestaltsveränderungen zeigt nur der Mond. Er ist aufnehmend, voll und abnehmend, entsprechend der Entwicklung des Menschen.

<sup>4</sup> Schultz W., Die Anschauungen vom Monde usw., S. 10 ff.

großen Gruppe von Formen, die, zu einer Einheit geschlossen und wechselseitig auf einander Bezug nehmend, nicht nur der Ausbildung, sondern auch der Überlieferung nach lunares Geschehen wider spiegeln. Gewöhnlich werden sie als Sonnen-, Feuer- oder Zeiträder bezeichnet. Die mexikanische Hieroglyphe für den Begriff Jahr ist ein in einem Kreise bogenförmig geschlungenes Hakenkreuz.

Die Darstellung der Trinität mit dem Dreigesichte auf dem italienischen Holzschnitte des 15. Jahrhunderts befindet sich, wie erwähnt, in einem Kreisinge, der durch acht hineingezeichnete Engelköpfe den Charakter eines achtspeichigen Rades annimmt. Jeder Engelkopf hat sechs Flügel, die zu je drei in Gestalt eines Triskeles angeordnet sind. Also abermaliger Hinweis auf das Rad.

In dem Handbuche griechischer Kirchenmaler des Mönches Dionysios aus dem 15. Jahrhunderte, das sicherlich auf alte Traditionen zurück geht, findet sich eine Anleitung zur Darstellung der Welt in der Gestalt eines Rades<sup>1</sup>. In der Mitte, an der Stelle der Nabe, ist die Welt gedacht, töricht, trügerisch und verführerisch. Darum befinden sich als vierspeichiges Rad die vier Jahreszeiten (an Stelle der alten drei), daran schließt das



Fig. 31. Relief von Donatello auf dem Tabernakel der Kirche Or St. Michele in Florenz.

Jahr mit den zwölf Tierkreiszeichen und daran wieder der Lebenslauf des Menschen, als achtspeichiges Rad gedacht. Die erste Station ist das Kind von sieben Jahren, die zweite das von 14 Jahren. Es folgt der Jüngling mit 21 Jahren. Dem Manne sind drei Stationen eingeräumt (28., 48., 56. Jahr). Hieran schließt der Greis mit 75 Jahren. Das Ende ist Tod und Höllenrachen.

Es ist also durchaus kein Zufall, wenn wir die Trinität mit dem Dreigesichte von einem achtspeichigen Rade umgeben sehen. Das Rad symbolisierte in der vorgenannten Darstellung die Zeit, beziehungsweise die Lebensalter.

Aus fernabliegendem Gebiete sei noch ein Beispiel angeführt, das geeignet erscheint, auf das Wesen der genannten Trinitätsdarstellungen weiteres Licht der Klärung zu werfen, zugleich aber auch zu zeigen, daß die Darstellungen, mit denen wir es hier zu tun haben, durchaus nicht lokal beschränkt, ganz und gar aber nicht das Erzeugnis einer späteren Zeit oder gar einer bestimmten Person sind, sondern vielmehr uralte, über weite Gebiete verbreitet sind.

Bei Bertrand, *La religion des Gaulois*<sup>2</sup>, finden sich zwei Abbildungen nach indischen Stein- und Bronzedenkmalern, angeblich Sonnenräder darstellend, die das Rad ebenfalls in Verbindung mit einem dreiköpfigen Wesen zeigen. Das eine Mal sehen wir ein zwölfspeichiges Rad über einem dreiköpfigen Elefanten, das andere Mal über einem dreiköpfigen Löwen<sup>3</sup>. Die Darstellung erfolgt in der von uns als typisch bezeichneten Form. Der mittlere Kopf ist in Vorderansicht, die beiden seitlichen sind in reiner Profilstellung wieder gegeben. Es ist klar, daß es sich auch hier um ein Zeitsymbol handelt. Die drei in den drei typischen Stellungen gegebenen, zu

<sup>1</sup> Piper, *Mythologie u. Symbolik d. christl. Kunst*, S. 335, Abb. S. 336.

<sup>2</sup> Bertrand, *La religion des Gaulois*, Tafel XXI.

<sup>3</sup> Auf einer weiteren Darstellung derselben Tafel finden wir unter einem zwölfspeichigen Rade drei Elefanten im Kreise herum gehen, von oben gesehen der Anordnung eines Triskeles entsprechend. Dem Wesen nach ist also dieses Bild identisch mit den besprochenen. Es drückt nur dasselbe in einer anderen Form aus.

einer Einheit verschmolzenen Köpfe können sich allerdings nicht auf die Sonne beziehen, dazu fehlt jeder Anhaltspunkt. Sie geben vielmehr den Mond in den drei charakteristischen Phasen wieder. Das zwölfspeichige Rad kommt ebenfalls in den ältesten Zeiten vor, in Perioden reinen Mondkultes. Es liegt daher keine Notwendigkeit vor, es auf die Sonne zu beziehen. Die Denkmäler, von denen die Bilder genommen sind, sollen aus dem ersten vorchristlichen bis ersten nachchristlichen Jahrhunderte stammen. Eine Umdeutung auf die Sonne mag ja später vorgenommen worden sein. Sie ist jedoch mit Rücksicht auf das Dargestellte als unzutreffend zu bezeichnen und als nachträglich erfolgt deutlich zu erkennen. Dagegen können wir die Darstellung jederzeit als Zeitsymbol ansprechen, da sie den ältesten Zeitmesser, den Mond darstellt.

Wenn wir das vorgenannte Trinitätsbild und die eben besprochene indische Darstellung vergleichen, so ist die weitgehende Übereinstimmung eine auffallende, aber keine zufällige. Hinter beiden steht die gleiche, gemeinsame Überlieferung.

Zu den Trinitätsdarstellungen mit dem Dreigesichte, die hinsichtlich dazutretenden Beiwerkes als auf alte Tradition zurückgehend zu bezeichnen sind, gehört auch die Darstellung Donatellos auf dem Tabernakel der Kirche Or St. Michele in Florenz (Fig. 31). Das Dreigesicht befindet sich hier in einer Art von Kranz, der nach oben deutlich in eine Scheibe über geht, die geflügelt ist. Es handelt sich hier um die uralte Darstellung der geflügelten Scheibe, die wir aus dem alten Ägypten, aus Babylonien und Persien kennen. Als geflügeltes Rad der Zeit hat sich diese Darstellung bis auf den heutigen Tag erhalten. Wir sehen also deutlich, daß auch diese Darstellung der Trinität auf solche der Zeit und noch weit ältere, die diesen wieder als Ausgangspunkt dienten, zurück gehen.

Um zu zeigen, um wie alte Überlieferungen es sich handelt, seien nunmehr Beispiele für das Dreigesicht respektive den Dreikopf aus mythischer Überlieferung und darstellender Kunst angeführt.

In ganz Mitteleuropa hat es auf dem Boden, auf dem sich in christlicher Zeit die genannten Trinitätsdarstellungen finden, schon in prähistorischer Zeit Bilder mit dem dreifachen Gesichte oder Kopfe gegeben.

Am ergiebigsten an solchen Darstellungen ist der Boden Frankreichs. Das erste Bild eines dreigesichtigen Gottes wurde im Jahre 1837 in der Nähe der Kathedrale von Reims ausgegraben. In unmittelbarer Nachbarschaft wurden später noch acht solcher „autels tricephales“ gefunden. Die Arbeit wies auf römische Provinzialkunst hin, die dargestellte Person wurde alsbald als keltische Gottheit erkannt, da in der römischen Mythologie Götter solcher Gestalt zu jener Zeit nicht bekannt sind. Hernach fand man auch an anderen Punkten ähnliche Skulpturen. Im Jahre 1880 war die Zahl der hieher gehörigen Denkmäler bereits auf 23 gestiegen, sie wurden aber später durch die Funde S. Reinachs noch vermehrt. Außer in Frankreich hat man auch in Belgien (Mons) und in der Nähe von Köln (Fliegenberg bei Troisdorf<sup>1</sup>) Vasen mit derartigen Darstellungen gefunden.

Es ist nun merkwürdig, daß wir schon für diese halb vorgeschichtlichen Zeiten dieselben Typen, die wir in den alpenländischen Trinitätsdarstellungen fanden, feststellen können.

<sup>1</sup> Rademacher C., Germanische Gräber der Kaiserzeit am Fliegenberge usw. (Mannus, II. Bd., 1910.) Dasselbst Abbildung: Tafel II, Fig. 3.

Der Altar von Beaume<sup>1</sup> zeigt deutlich einen dreiköpfigen Gott. Auf dem Altar von Reims<sup>2</sup> (Darstellung mit zwei Augen) sowie auf den Vasen von Mons<sup>3</sup> und einer Wochengöttervase<sup>4</sup> vom Fliegenberge (Darstellung mit vier Augen) ist ein dreigesichtiger Kopf dargestellt, und zwar erscheint das mittlere Gesicht in Vorderansicht, die beiden seitlichen sind in reiner Profilstellung gegeben. Auf dem Altare von Dennevy<sup>5</sup> gewahren wir eine ganze Gestalt mit dreigesichtigem Haupte. Die Gesichter sind in eine Ebene gebreitet. Zwei Gesichter sind in reiner Vorderansicht dargestellt, das dritte in Dreiviertel-Profilstellung. Wir zählen vier Augen, drei Nasen und dreifachen Mund.

Aus einem der La Tène-Zeit angehörigen Grabhügel bei Weißkirchen an der Saar besitzen wir eine merkwürdige Erznadel<sup>6</sup>. In der Mitte ist ein Rundgesicht in Vorderansicht dargestellt, zu beiden Seiten sitzen etwas tiefer zwei Köpfe in reiner Profilstellung mit hohen gekrümmten Mützen, unzweifelhaft an die Mondsichel gemahnend. Auch hier haben wir es mit der Darstellung einer Dreiheit, die zusammen genommen Eines ist, zu tun. Und die Lösung des Rätsels lautet auch hier: Mond.

Für das Vorkommen von Formen mit ähnlichem Gedankeninhalte in frühgermanischer Zeit haben wir einen Beleg in einer Darstellung auf dem mit Runen beschriebenen goldenen Horne von Gallarhuus<sup>7</sup>. Dort gewahren wir auf dem zweiten Streifen von oben eine Gestalt, die in der rechten Hand ein Beil, in der linken einen Ziegenbock hält und auf einem Körper drei Köpfe trägt.

Sepp<sup>8</sup> berichtet von einem Steinbilde mit drei weiblichen Köpfen auf einem Rumpfe, das er im Hofe des Klosters Polling (jetzt im Nationalmuseum zu München, Wessobrunnersaal) neben der Stalltüre eingemauert fand. Der Ausführung nach scheint es sich nicht um ein Werk, wie Sepp meint, aus früher, vorchristlicher Zeit zu handeln, sondern um eine Skulptur aus romanischer Zeit. (Man vergleiche damit die dem Stile nach übereinstimmenden drei Köpfe auf Kapitellen des Säulenganges im alten, dem Großmünster anliegenden Stifte in Zürich.) Der mittlere Kopf ist groß, während die beiden seitlichen Köpfe klein sind. Es ist wahrscheinlich, daß die Darstellung der drei Köpfe in verschiedener Größe beabsichtigt ist, daß es sich um die naive Wiedergabe der drei Lebensalter handelt. Dadurch erweist sich dieses Bild als wesensgleich mit den besprochenen Trinitätsbildern.

Sepp führt weiter an<sup>9</sup>: „Am Nonnenhaus im früheren Kloster Konradshofen in Oberhessen sieht man ein rohgehauenes Steindenkmal mit drei Köpfen in die Mauer aufgenommen, die einen Hauptschmuck tragen; der mittlere Kopf ist fast doppelt so breit, ebenso der Hauptschmuck, der auf den beiden anderen nur ein wenig vorspringt.“ Daraus ist ersichtlich, daß es sich bei dem vorerwähnten Bilde nicht um einen vereinzelt Fall handelt, sondern daß derartige Darstellungen in alter Zeit sehr verbreitet gewesen sein müssen.

Wenn wir bei Sepp weiter finden, daß am Rathause zu Guben<sup>10</sup> früher ein Nonnenbild mit dreifachem Kopfe angebracht war, mit einem Gesichte in natürlicher, einem zweiten in

<sup>1</sup> Bertrand A., *La religion des Gaulois*, S. 317, Fig. 43.

<sup>2</sup> Bertrand, l. c., Fig. 48, S. 344.

<sup>3</sup> Bertrand, l. c., Fig. 60, S. 371.

<sup>4</sup> So genannt nach der Siebenzahl der Götter, die darauf zur Darstellung kommen. Die Kölner Vase zeigt allerdings nur sechs Götterbildnisse. Nach Kossina ist sie für das 3. nachchristliche Jahrhundert anzusetzen. Was über das Wesen des auf diesen Vasen zur Darstellung kommenden Tricephalus bisher gesagt wurde, sind bloße Vermutungen, durch keinen Beweis gestützt.

<sup>5</sup> Bertrand, l. c. Fig. 42, S. 316.

<sup>6</sup> Lindenschmit, *Altertümer unserer heidnischen Vorzeit*, I., 4, Tafel III, Fig. 3.

<sup>7</sup> Sophus Müller, *Nordische Altertumskunde*, II. Bd., S. 155.

<sup>8</sup> Sepp, *Altbayrischer Sagenschatz*, S. 286.

<sup>9</sup> Ebenda, S. 287.

<sup>10</sup> Ebenda, S. 287.

feuerroter und einem dritten in schwarzer Farbe, so ist auch diese Mitteilung für uns wichtig. Die Farbenabfolge ist in mythischer Überlieferung von großer Bedeutung. Wenn wir hören, daß der Held, der den Glasberg hinauf reiten will, am ersten Tage auf einem schwarzen Rosse, am zweiten Tage auf einem roten, am dritten Tage auf einem goldenen Rosse angeritten kommt, so ist mit diesen Farben, ganz abgesehen von ihrer Bedeutung, zugleich eine zeitliche Aufeinanderfolge gegeben. Mithin sehen wir, daß die in drei verschiedenen Farben ausgeführten Köpfe des erwähnten Nonnenbildes an Stelle der Köpfe verschiedenen Alters der früher besprochenen Bildwerke stehen. Schließlich aber handelt es sich gar nicht



Fig. 32. Französische Miniatur,  
15. Jahrhundert.

um Nonnenbilder, vielmehr um Nornenbilder. In der Volksüberlieferung sind überall aus den Nornen Nonnen geworden<sup>1</sup>. Sie treten als drei verwunschene Schwestern, Fräulein (Nonnen) auf, die in unterirdischen Gängen hausen. Von ihnen sind zwei weiß, die dritte ist halb weiß, halb schwarz (gescheckt) oder eine ist weiß, die zweite ist halb weiß, halb schwarz, die dritte ganz schwarz<sup>2</sup>. Die Berichte sind meist arge Zerfallsprodukte, nur in wenigen Fällen<sup>3</sup> liegt zusammenhängende Überlieferung vor. Dann hören wir, wie aus den drei schwarzen Jungfrauen zunächst drei bis zur Brust weiße, dann drei bis zum Gürtel weiße und schließlich drei ganz weiße werden. Von diesen drei Jungfrauen ist eine immer die böse, so wie es auch von den Nornen eine ist, die den Tod bringt. Die schwarze der drei Schwestern ist, wie die eine Norne bei Kindstauen, dem Kinde immer entgegen<sup>4</sup>. Die drei Fräulein sind Spinnerinnen wie die Nornen. Wie die Norne der Zukunft für blind gilt, so ist von den drei Jungfrauen eine blind. Die drei Nornen sitzen am Urdbrunnen unter der Weltesche Yggdrasil. Von den drei Jungfrauen wird berichtet, daß dort, wo sie sich nieder ließen, eine Quelle entsprang und ein Birnbaum<sup>5</sup> empor sproß. Sogar die Namen dieser deutschen Nornen sind uns erhalten. Ohne Namensänderung sind sie zu Heiligen

geworden. Das erregte auch manchmal Anstoß. In einem bischöflichen Visitationsprotokoll vom Jahre 1650<sup>6</sup> heißt es daher: Die Namen dieser heiligen Jungfrauen werden von verschiedenen verschieden ausgesprochen; man könnte sie aber besser Fides, Spes und Caritas nennen. . . . In Meransen in Tirol heißen sie Anbetta, Gwerbetta, Vilbetta<sup>7</sup>, in Schlehdorf in Oberbayern werden sie Ainbett, Wolbett, Vilbett<sup>8</sup> genannt, in Leutstetten in Oberbayern Ainpet, Gberpet, Firbet<sup>9</sup>, in Schildturn in Niederbayern Einbeth, Warbeth, Wilbeth<sup>10</sup>, in Worms Einbede, Warbede, Villebede<sup>11</sup>, in Straßburg Einbetta, Worbetta, Wilbetta<sup>12</sup>. In den meisten Orten befinden sich in den Kirchen Bildwerke, welche die drei Jungfrauen mit den charakteristischen Merkmalen der Sagenüberlieferung darstellen. In der Kirche von Langenzenn<sup>13</sup> bei Nürnberg

<sup>1</sup> Im Liede von den zwei Königskindern löscht die böse Nonne das ausgestellte Licht aus, so daß der Jüngling ertrinkt. Die böse Nonne ist die böse Norne. Man vergleiche damit die Erzählung von Nornagest.

<sup>2</sup> Beispiele hiefür bringt in reicher Anzahl Fr. Panzer in seinen Beiträgen zur deutschen Mythologie, Bd. I u. II, in den Abschnitten: Die drei Schwestern.

<sup>3</sup> So im Märchen „Die drei verwunschene Frauen“ bei Panzer. Beitrag zur deutschen Mythologie, I, Nr. 211, S. 191. Im Märchen „Die drei schwarzen Prinzessinnen“, Nr. 137 von Grimm's K. u. H. M., wird die Entzauberung durch das Ungeschick des Befreiers unterbrochen. Die Mädchen werden nur halb weiß.

<sup>4</sup> Panzer, a. a. O. S. 180.

<sup>5</sup> Birnbaum, offenbar für Bornbaum, der Baum an der Quelle.

<sup>6</sup> Panzer, a. a. O. S. 6.

<sup>7</sup> Panzer, a. a. O. S. 5.

<sup>8</sup> Panzer, a. a. O. S. 23.

<sup>9</sup> Panzer, a. a. O. S. 31.

<sup>10</sup> Panzer, a. a. O. S. 69.

<sup>11</sup> Panzer, a. a. O. S. 206.

<sup>12</sup> Panzer, a. a. O. S. 208.

<sup>13</sup> Panzer, a. a. O. S. 157.

werden die drei Jungfrauen als Spinnerinnen abgebildet, in der Kirche zu Langenaltheim<sup>1</sup> in Mittelfranken erscheint die älteste in einem scharlachroten Kleide und schwarzem Talare mit weißem Schleier, während die beiden anderen mit himmelblauem Gewande und schwarzem Talare bekleidet sind. Die auffallende Betonung des Farbenunterschiedes ist noch weit deutlicher auf einem Motivbilde zu Leutstetten<sup>2</sup> in Oberbayern aus dem Jahre 1643 ausgeprägt. Ainpet trägt hier einen weißen Mantel über einem grünen Untergewande, Gberpet einen roten Mantel über weißem Unterkleide, Firbet einen schwarzen Mantel, der das dunkelrote Unterkleid kaum erkennen läßt. Die eine von den Jungfrauen ist also weiß, die zweite halb weiß, halb schwarz, die dritte ganz schwarz, entsprechend der alten Sagenüberlieferung.

In den Rheinlanden und in Luxemburg fußt der Kult der drei Jungfrauen offenbar auf dem römisch-keltischen Kulte der drei Matronen<sup>3</sup>, so daß wir vom rein kultischen Standpunkte eine ununterbrochene Überlieferung, belegt durch Denkmäler aus vorgeschichtlichen Zeiten bis in die Gegenwart vor uns haben.

Die Überlieferungen von den drei Schwestern wurden hier deshalb heran gezogen, weil die auf diese Gestalten Bezug nehmenden Bildwerke ein Gegenstück zu den Trinitätsdarstellungen bilden. Die dabei zu Tage tretenden Übereinstimmungen sind keine zufälligen, sondern, wie wir sahen, dadurch erklärt, daß sie in wesensgleicher mythischer Überlieferung wurzeln.

Der weitverbreitete Name Triglav bezeugt, daß auch bei den Slaven die Vorstellung eines dreiköpfigen Gottes allgemein geläufig war. Interessant ist nun die Nachricht, daß noch im 17. Jahrhunderte zu Grimma in Sachsen auf der Brücke eine steinerne Triglav-Figur mit drei aus einem Halse entspringenden Köpfen gestanden sei. Die drei Köpfe sollen vergoldet und durch einen Hut bedeckt gewesen, die drei nach vorne gekehrten Gesichter in einer Fläche neben einander gestanden sein<sup>4</sup>. Dieser Bericht enthält eine Angabe, die wir an dem bei Husiatyn<sup>5</sup> in Galizien gefundenen Steine verwirklicht sehen. Dieses mächtige Bildwerk, es ist in drei Stockwerken gearbeitet und 2,7 m hoch, zeigt zu oberst eine vierköpfige Gestalt, deren Köpfe von einem gemeinsamen Hute bedeckt werden. In der Mitte sehen wir vier kleine Gestalten, in ihrer Dürftigkeit nach Weigels Meinung offenbar das Menschengeschlecht darstellend im Gegensatze zu dem darüber befindlichen Himmelsgotte. Darunter gewahren wir ein dreiköpfiges Wesen, das alles darüber Befindliche trägt. Die vierte Fläche des viereckigen Steines ist unten frei. Ferner ist deutlich erkennbar, daß die seitlichen Gesichter auffallend kleiner gehalten sind als das mittlere<sup>6</sup>. Ebenso wie die unteren Köpfe wesensverschieden sind, ist auch jede der vier oberen Gestalten, die zusammen eine Einheit ausmachen, deutlich von den anderen unterschieden. Ich betone das ausdrücklich, um der Erklärung zu begegnen, als habe die dargestellte Figur nur deshalb vier Köpfe, damit man beim Anblicke des viereckigen Steines von jeder Seite her einen Kopf gewahre. Die zu unterst befindliche dreiköpfige Gestalt spricht deutlich dagegen.

<sup>1</sup> Panzer, a. a. O. S. 143.

<sup>2</sup> Andree-Eysn M., *Volkskundliches aus dem bayrisch-österreichischen Alpengebiet*, S. 54, Abb. 31.

<sup>3</sup> Ihm M., *Der Mutter- oder Matronenkultus und seine Denkmäler*, Bonn 1887, Kauffmann F., *Der Matronenkultus in Germanien*, *Zeitschr. d. Ver. f. Volkskunde* 1897, S. 24.

<sup>4</sup> Albinus, *Meißnische Land- und Bergchronika*, 1590, S. 149. Angaben über mehrköpfige slavische Gottheiten (Porewit fünfköpfig, Porenut vierköpfig mit einem fünften Gesicht auf der Brust, Rugiewit mit sieben Gesichtern an einem Kopfe und eben so vielen Schwertern an der Seite, Suantewit vierköpfig, mit zwei Gesichtern nach vorne, mit zwei nach rückwärts blickend) bei Saxo Grammatikus, *Gesta Danorum* ed. A. Hölder, p. 578.

<sup>5</sup> Weigel, *Bildwerke aus altslavischer Zeit* (*Archiv f. Anthropologie*, 1892), Fig. 17.

<sup>6</sup> Man vergleiche damit die Angaben über die Steinbilder von Polling u. Konradshofen.

Beispiele für Dreiköpfigkeit in der griechischen Mythologie sind Hekate, Hermes, Geryones und sein Hund Orthros, Kerberos, Hydra, Skylla und Chimaira. Von Bedeutung ist die Angabe des Pausanias (Graec. Descr. lib. II. c. 24), wonach ein uraltes, geschnitztes Bild des Zeus zu Argolis drei Augen besessen habe<sup>1</sup>.



Fig. 33. Tonplastik vor einem Hause in Brixen (Tirol).

Auf italischem Boden gibt es einen etruskischen Janus quadrifrons, einen zweigesichtigen Janus, dreigesichtige Gottheiten sind selten. Als solche wird Kakus angegeben. Das beweist jedoch noch nicht alles, da es sich in der offiziellen römischen Mythologie wie in jeder nur um solche Gestalten handelt, die zum Kulte in irgend einer Beziehung stehen. Die mythischen Unterströmungen, Überlieferungen, die vielleicht früher einmal weitaus größere Bedeutung besessen haben, bleiben dabei natürlich völlig unberücksichtigt. An solche müssen wir denken, wenn wir das auf einer von Bachofen<sup>2</sup> abgebildeten römischen Grablampe dargestellte seltsame Dreigesicht betrachten. In der Mitte befindet sich in Vorderansicht der Kopf eines Alten, links und rechts davon sind in Profilstellung unmittelbar die Köpfe zweier jüngerer Personen angesetzt, von denen eine wieder jünger zu sein scheint als die andere.

Auf einer von Pisano entworfenen Schaumünze des Lionello v. Este<sup>3</sup> (1407—1450) finden wir auf der Rückseite drei kindliche Gesichter auf einem Kopfe. Das ist aber ein durchaus nicht vereinzelter Fall. Die gleiche Darstellung soll sich auf Münzen der Trivulzi in Anspielung auf ihren Namen finden, und zwar ein gekrönter Kopf mit drei Gesichtern, das mittlere in Vorderansicht, die beiden anderen im Profil in der Art, daß alle drei zusammen nur zwei Augen haben. Welcher Art die Darstellung sein wird, kann aus dem Vorhergehenden nicht mehr zweifelhaft sein, ebenso, daß hier mythische Überlieferung mit im Spiele ist. Das eine nur ist seltsam, wie ungetrübt und unverändert diese durch alle Jahrhunderte, der Wandelbarkeit aller Anschauungen trotzend, gegangen ist.

Endlich noch einen letzten Beweis dafür, daß den Trinitätsdarstellungen mit dem dreigesichtigen Kopfe tatsächlich mythische Überlieferungen zu Grunde liegen.

Die Darstellungen mit dem dreigesichtigen Kopfe gingen, wie wir sahen, auf sogenannte Zeitdarstellungen zurück. Da als ältester Zeitmesser der Mond anzusehen ist, gehen sie letzten Endes auf die sinnbildliche Darstellung des Mondes, d. h. seines Phasenwechsels, zurück.

In den mythischen Überlieferungen spielt nun nicht nur der beleuchtete, helle Teil der Mondscheibe eine Rolle, sondern auch der unbeleuchtete, dunkle Teil, der Schwarzmond, der bei aufnehmendem Monde sehr gut zu beobachten ist. In der mythischen Überlieferung steht

<sup>1</sup> Darstellungen mit dem dreigesichtigen Kopfe lassen sich bis nach Indien verfolgen, was mit der Gemeinsamkeit arischer Überlieferung zusammen hängt.

<sup>2</sup> Bachofen, Römische Grablampen, Tafel XXXII, Fig. 1.

<sup>3</sup> Friedländer, Die italienischen Schaumünzen (Jahrb. d. kgl. preussischen Kunstsammlungen, Bd. 2).

daher überall dem Lichtmonde der Schwarzmond als dessen Widersacher gegenüber. Ebenso wie es Bilder des Lichtmondes schon in den ältesten Zeiten gibt, kennen wir auch solche des Schwarzmondes. Eines der bekanntesten ist das Gorgonenantlitz, von dem wir nachweisen können, daß es tatsächlich als das Bild des Schwarzmondes anzusehen ist. Charakteristisch für dasselbe sind die verzerrten, oft tierischen Züge, der aufgerissene Mund mit hauerartigen Eckzähnen, die weit heraus gestreckte Zunge. Dieser Typus ist weit verbreitet, von Europa bis nach Asien. Zusammen mit der mythischen Überlieferung finden wir ihn auch in Amerika wieder.

Nehmen wir einmal, abgesehen von allen vorgebrachten Beweisgründen, an, daß das, was wir über die wahre Grundlage der Trinitätsdarstellungen mit dreigesichtigem Kopfe gesagt haben, richtig ist, so folgt daraus rein theoretisch, daß wir Darstellungen mit dreigesichtigem Kopfe auch vom Widersacher Gottes, vom Teufel besitzen und daß diese den Charakter des primitiven Gorgonenkopfes haben müssen.

Das ist nun tatsächlich der Fall.

Ich wähle als besonders charakteristisches Beispiel eine französische Miniatur des 15. Jahrhunderts (Fig. 32). Sie stammt aus einem französischen Manuskripte der Pariser Bibliothek, betitelt „Histoire du Saint-Graal“<sup>1</sup>. Ich halte es nicht für einen Zufall, daß sich gerade in diesem Werke eine so treffliche Darstellung des dreigesichtigen Teufels findet. Durch v. Schroeder<sup>2</sup> und J. Pokorny<sup>3</sup> ist neuerdings wieder darauf hingewiesen worden, welchen reichen Schatz an mythischer Überlieferung die Gralsage enthält.

Wir sehen den gefesselten rauhaarigen<sup>1</sup> Teufel auf einer Art Thron sitzen. Der dreigesichtige Kopf hat zwei Augen, drei Nasen und drei von Bart umrahmte Mundöffnungen, aus denen die Zunge heraus gestreckt ist. Die Bildung des Kopfes ist von dem Typus: Das mittlere Gesicht in Vorder-, die beiden seitlichen Gesichter in reiner Profilstellung. Von der Stirne entspringen zwei Rinderohren, vom Scheitel drei hirschgeweihartige Bildungen. In der rechten Hand hält der Teufel ein an den Merkurstab erinnerndes Szepter, dessen Ende drei Tierköpfe zieren. Der mittlere Kopf, ein Stierkopf, ist in Vorderansicht gegeben, die beiden seitlichen in Profilstellung. Zu erwähnen wäre noch, daß auf Brust und Schulter des Teufels Köpfe eingezeichnet sind, desgleichen drei Köpfe auf dem Bauche und den Knien.

Eine Darstellung des Teufels mit dem Dreigesichte ist für Frankreich schon aus dem 12. Jahrhunderte zu belegen und zwar mit einer Skulptur aus Saint Bazile in Etampes<sup>5</sup>. In dem Manuskripte „Emblemata biblica“ der Pariser Bibliothek, dem 13. Jahrhunderte angehörig, findet sich eine Abbildung gleicher Art<sup>6</sup>.

Dante, der für seine Schilderung des Teufels, wenn auch unbewußt, mythische Überlieferung benützt, beschreibt ihn im Inferno 34. Ges., V. 37—45, als ein Wesen mit drei Gesichtern, von denen das rechte gelblich-weiß, das mittlere

<sup>1</sup> Abgebildet bei Didron, Ic. chrét., S. 545, Abbildung 135.

<sup>2</sup> v. Schroeder, Die Wurzeln der Sage vom heiligen Gral. Sitzungsber., Akad. d. Wissensch., Wien, 166. Bd., 2. Abh.

<sup>3</sup> J. Pokorny, Der Gral in Irland und die mythischen Grundlagen der Gralsage. Mitteilg. d. anthrop. Gesellsch., Bd. 42.

<sup>4</sup> Die Rauhaarigkeit ist ein besonders charakteristischer Zug der den Schwarzmond verkörpernden Gestalten.

<sup>5</sup> Didron, Ic. chrét., S. 546.

<sup>6</sup> Abbildung bei Didron, a. a. O., S. 544, Abb. 134.

rot, das linke schwarz ist. Diese Farbenabfolge findet sich, wie bereits erwähnt wurde, gesetzmäßig in mythischer Überlieferung wieder, wodurch deren Einschlag als nachgewiesen gilt. Der Teufel ist des weiteren mit schwarzen Fledermausflügeln ausgestattet.

Auf einem Höllenbilde des 13. Jahrhunderts in S. Maria Maggiore in Toskanella sehen wir den Luzifer mit gehörntem Kopfe, dem links und rechts ein Drachenkopf entspringt. Den Teufel mit dreigesichtigem Kopfe finden wir auf dem Höllenfresko des Orcagna zu Florenz in S. Maria Novella, desgleichen auf dem großen Bilde des Campo Santo zu Pisa, wo jeder der drei Rachen Verdammte verschlingt. Fra Angelico stellt den Teufel gleichfalls dreigesichtig dar auf Bildern, die sich in den Uffizien und im Palazzo Corsini zu Rom befinden.

Auch von deutschem Boden können wir eine Darstellung des Teufels mit dreigesichtigem Kopfe anführen. Herrn Dr. A. Haberlandt verdanke ich den Nachweis eines dreiköpfigen Schnitzwerkes (Fig. 33) aus Tirol (Brixen), das seiner Ausgestaltung nach an diesen Platz zu stellen ist. Es handelt sich um die Darstellung einer ganzen menschlichen Gestalt, die durch ungemein starke Behaarung am ganzen Körper und einen langen Knüttel einen Schrecken erregenden Eindruck machen soll. Beziehungen zu der Darstellung des Teufels auf der französischen Miniatur (Abbildung 32) sind nicht zu verkennen.

Im Kupferstichkabinett zu Berlin befindet sich eine Zeichnung Grünewalds, die drei zusammengewachsene Köpfe mit drei häßlichen, abscheulichen Gesichtern zur Darstellung bringt, die von einem Nimbus umrahmt<sup>1</sup> sind. Man dachte zuerst, daß es sich um eine Verspottung der Trinität handle. Das ist bei Grünewald zunächst schon sehr unwahrscheinlich, wird aber dadurch widerlegt, daß die Schergen auf dem Verspottungsbilde in München und dem Kreuzschleppungsbilde in Karlsruhe dieselben widerlichen, rohen Züge zeigen. Der



Fig. 34. Silbermedaille vergoldet, mit hl. Dreieinigkeit. Vermutlich gearbeitet von Jonas Silber, Nürnberg, Ausgang des 16. Jahrhunderts. (Sammlung A. von Walcher.)

Nimbus, der den dreigesichtigen Kopf umgibt, ist nicht von ausschlaggebender Bedeutung, da man ursprünglich durch ihn gar nicht die Heiligkeit, sondern nur die Macht bezeichnete. Das Bild ist auch vom kulturgeschichtlichen Standpunkte aus interessant, da es zeigt, wie sehr noch im 16. Jahrhunderte alte, mythische Überlieferung in die Werke der Künstler einer ganz anderen Weltanschauung hinein spielt. Ähnliche Züge finden sich ja auch in den Werken Dürers und Lukas Cranachs.

Schließlich ist noch zu erwähnen, daß die Kirche Trinitätsdarstellungen mit dem dreigesichtigen Kopfe nicht duldete. Sie wurden durch Urban VIII. 1628 und neuerdings durch Benedikt XIV. 1745 ausdrücklich verboten. Wurden solche Bilder bei Visitationen entdeckt, so fielen sie der Vernichtung anheim. Daraus erklärt sich ihre Seltenheit und ihr Vorkommen an vom Verkehre abge-

<sup>1</sup> „Die Zeichnung Grünewalds: Der Kopf mit den drei Gesichtern.“ Zeitschr. f. christl. Kunst, 1912, S. 215 ff.

schnittenen Orten. Der Grund des Verbotes ist durchsichtig. Man erkannte an den Darstellungen unkirchlichen, heidnischen Geist, den man zu beseitigen suchte. Auch die Darstellungen des Teufels mit dreigesichtigem Kopfe sah man nicht gerne. Sie setzen eigentlich ein der Gottheit vom Anfange an gegenüberstehendes dunkles, böses Prinzip voraus.

## Oberösterreichisches Hohlglas mit Emailfarbenbemalung.

Von ALFRED WALCHER RITTER VON MOLTHEIN, Wien.

(Mit Tafel XVII und XVIII und 6 Textabbildungen.)

Die deutsche Malerei mit Emailfarben auf Hohlglas setzt um die Mitte des 16. Jahrhunderts ein und erreicht im folgenden ihre Blütezeit. Böhmen und Franken sind es, welche zuerst bemalte Hohlgläser erzeugen. Im Fichtelgebirge, dem geographischen Berührungspunkte dieser beiden Länder, arbeiten zahlreiche Glashütten und vermitteln den Austausch der Darstellungs- und Ornamentmotive sowie auch der Emailfarben. Es folgen Hessen und Thüringen im Westen, Sachsen und Brandenburg im Norden. Dagegen schien das Alpengebiet von einer Erzeugung emaillierter Hohlgläser ausgeschlossen gewesen zu sein. Als südlichster Ausläufer der Industrie galt bisher der bayrische Wald mit seinen Glashütten im Tal der Ilz, in der Nähe der Stadt Passau. So hatte das waldreiche Oberösterreich bisher in der Kunstliteratur keinen Anteil an der Geschichte dieses kunstgewerblichen Zweiges.

Nun sind aber gerade in einem Gebiete, dessen Grenzen sich nahezu genau mit jenen des Kronlandes decken, eine große Anzahl kleiner vierseitiger Fläschchen mit Zinnschraubenverschluß und bemalt mit einzelnen Figuren in bunten Emailfarben aufgetreten. Die Herkunft dieser, als Branntweinflaschen bestimmten Hohlgefäße war lange rätselhaft; in letzter Zeit vermutete man eine Großindustrie in Südböhmen, doch fehlte auch hierfür der Nachweis eines häufigen Vorkommens im Norden Oberösterreichs. Dagegen mehrten sich die Argumente für eine heimische Erzeugung in überraschender Weise. Ich habe diesem Gegenstand auf dem Wege lokaler Forschung meine Aufmerksamkeit gewidmet und für einzelne Bauernhäuser in entlegenen Seitentälern des Salzkammergutes den Besitzstand von zwei bis drei derartigen Fläschchen nachweisen können. Noch immer aber versagte jede lokale sowie archivalische Arbeit hinsichtlich des eigentlichen Erzeugungsortes.

Oberösterreich besaß Glashütten in Sonnenwald bei Glöckelberg im Bezirke Aigen, in Freudenthal im Bezirke Kogel, weiters im Bezirke Frankenberg im sogenannten Platzl, in Weißenbach im Bezirke Mattighofen und schließlich in der Ortschaft Glashütten in der Pfarre Liebenau. Die letztgenannte soll etwa 1700 entstanden sein und befand sich im Jahre 1823 im Besitze eines Matthias Greisenecker. Älter noch als diese Hütte war die nach dem Eigentümer genannte Pumbhütte oberhalb der Stadt Grein an der Donau. Sie ist auf Vischers Karte eingezeichnet und stand 1690 noch im Besitze eines Glashüttenmeisters aus der Familie Pumb.



Fig. 35. Die Glashütte Freudenthal im Attergau.

Am 17. Oktober 1791 schließen die obderennsische k. k. Staatsgüter-Administration und das Oberstforstmeisteramt einesteils und der Glashüttenmeister des Stiftes Schlögl, Anton Hauer, anderenteils einen Kontrakt, wonach sich Hauer verpflichtet, zwischen Friedburg und Schneegattern eine Glashütte zu erbauen und einzurichten, wenn ihm jährlich 4—500 Klafter weiche frische Brennscheiter aus dem landesfürstlichen Kobernauserwald überlassen werden. In der Ortschaft Hecken entstand das zugehörige Flußhaus, wo die Bereitung der notwendigen Pottasche vor sich ging und in dessen Nähe die Steinmühle (am Ridlbach), in welcher die Kieselsteine zur Bereitung des Glases zerstampft wurden.

Dies ist so ziemlich alles, was wir über ältere Glashütten in Oberösterreich wissen. Im Vorjahre konnte ich nun Einsicht in ein aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts stammendes Warenverzeichnis nehmen und fand darin unter den oberösterreichischen Erzeugnissen die wichtige Post „Figurenflaschen aus Freudenthal“, womit nun endlich auch diese Gruppe der Hohlgläser ihre Aufklärung gefunden hat (Fig. 35).

Die Glashütte in Freudenthal, im Quellengebiet der Ache und südlich von Frankenmarkt gelegen, dankt ihre Entstehung der Familie Schmaus. Die Matrikelbücher von St. Georgen im Attergau führen im Jahre 1739 als Zeugen auf Johann Wolfgang Schmaus, Magister et officinae vitraniaie Dominus. In der Zeit vom 7. Januar 1728 bis 7. Februar 1737 wurden ihm von seiner Frau Maria Sabina acht Kinder geboren. Schmaus hatte vom Grafen Khevenhüller etwa 300 Joch Wald erworben, errichtete eine Glashütte, baute ein Wohngebäude für sich, mehrere Häuser für seine Arbeiter und eine Kapelle in diesem nur schwer zugänglichen Tal der Ache. Die Urbarmachung des Waldgebietes war harte Arbeit und als nach Fertigstellung der Arbeiterhäuser ein kleiner Ort entstanden war, bekam er den Namen Freudenthal. Ein Mitglied der Familie Schmaus, vermutlich der Glasmeister Josef Anton Schmaus, errichtete

im Jahre 1774 in der Pfarrkirche zu St. Gilgen eine Begräbnisstätte, mit welcher Glasermeister Franz Schmaus eine Stiftung verband. Inhaber der Glasfabrik ist nun schon in drei Generationen die Familie Stimpfl, welche auch die Hütte Schneegattern bei Weißenbach besaß.

Die Hohlgläser, welche wir nun auf Grund des vorhin erwähnten Warenverzeichnisses der Schmausschen Glashütte bei St. Georgen im Attergau, dem späteren Freudenthal, zuweisen müssen, sind teils vierseitige Branntweinflaschen, teils kleine Branntwein- und andere Gläser.

Die Flaschen sind in der Regel 12—16 cm hoch, Maße darunter sowie solche darüber bis zu 25 cm Höhe selten. Die Bemalung besteht vorderseitig zumeist in einer männlichen oder einer weiblichen Kostümfigur, in der Hand ein Branntweinglas oder ein Herz haltend. Die rückseitig auf einzelnen Gläsern befindlichen Aufschriften (regelmäßig in weißer Farbe) beziehen sich fast ausschließlich auf zwei Themen: Alkoholgenuß und Liebe. So diametral sich diese beiden Lebensfreuden auch gegenüberstehen, so erklärlich sind sie als Veranlassung für den Ankauf, wenn derselbe für den eigenen Bedarf oder als Gabe für den Liebsten oder für die Liebste erfolgte. Jedenfalls verraten diese Vorwürfe große Geschäftsfindigkeit. Die Röcke der Männchen und die Jacken der Weiblein sind blau oder rot, die Hosen und Röcke weiß bemalt. Auf der Rückseite finden sich die Sprüche:



Fig. 36. Freudenthaler Branntweinflasche mit der Darstellung eines Bärenführers:

1. Branntwein: „Brandtewein her ist mein Begeh 1763“; „Bruder kum herein zum brantewein“; „Herr wird (Wirt) herein — hundsfoth schenk ein“; „Bruter kum rein zum guten Brantewein“; „Trink ich wein bin ich gar fein“.
2. Liebe: „Vivat mein Hertz“; „O Jammer und Noth mein Schatz ist todt 1739“. Dies nur eine Auslese der zahlreichen Aufschriften. Daneben finden sich noch folgende Darstellungen:
3. Religiöse Motive: Pieta, Christusmonogramm, Marienmonogramm, Kirche mit einer Taube darüber usw.
4. Aus dem Tierreich (zum Teil der Tierfabel entnommen): Flüchtiger Hase, Zwei Tauben, Hirsch, Taube auf einem Herz, Flüchtiger Fuchs, Fuchs eine Gans im Rückenkorb tragend („Ich geh mein Weg“), Schimmel („Haber und Bier macht wilde Tier“), Weißer Hahn, Hase und Hund, Vogel auf einer Ranke usw. usw.
5. Pflanzenreich: Blumenvase, Tulpe, Maiglöckerl, andere Blumen in den verschiedensten Kombinationen.
6. Diverse Embleme der Landwirtschaft, des Gewerbes und Handwerkes.
7. Kostümfiguren: Bärenreiber (Fig. 36), Bauer mit schwarzem Filzhut, Bauer, eine lange Pfeife rauchend („Siegen oder sterben“).

Für den Versuch eines Nachweises, an welche größere Industrie sich die Emailgläser der Freudenthaler Hütte hinsichtlich der Auswahl ihrer dekorativen

Motive angeschlossen haben mögen, kommen in erster Linie die ornamentalen Verzierungen in Betracht, welche die Maler zur Ausfüllung des Raumes und zur Verschönerung des Hauptbildes verwendeten. Die Kenntnis der Emailfarben war ja im 18. Jahrhundert bereits eine allgemeine und gibt die Farbenskala daher keinen Anhaltspunkt.



Fig. 37. Glashumpen mit der Darstellung der Werkstatt des Hafners Christian Weisser.



Fig. 38. Rückseite des unter Fig. 37 abgebildeten Glashumpens.

Als Ornamente treffen wir an: die stehende oder liegende doppelte Schlinge entweder mit leeren Zwischenräumen oder mit eingesetzten Punkten, dann die Spirale mit zwei bis vier Gängen, weiters die Schlange, aufrecht oder liegend mit eng aneinanderstehenden Windungen oder mehr gestreckt, in letzterem Falle mit eingestreuten Punkten oder Kreisen und schließlich den Blattstab als obere Einfassung unterhalb des Halsansatzes. Dieser Blattstab trägt in regelmäßigen Abständen eine Gruppe von drei Blättern, dazwischen bisweilen Schuppen oder beiderseitig je drei kleine Blattansätze oder Kugeln.

Bevor wir uns mit der Provenienz dieser Ornamentmotive beschäftigen, müssen wir uns die Frage vorlegen, ob denn die Arbeiten der Schmaus-

schen Glashütte auf die vorhin genannten Glasfläschchen mit Zinnschraubenschluß und auf kleine Trinkgläser beschränkt bleiben konnten und nicht vielmehr über spezielle Bestellung oder als Meisterstücke einzelne größere, sorgfältiger gearbeitete Hohlgläser diese oder eine andere oberösterreichische Hütte verlassen haben. Die Wahrscheinlichkeit für die letztere Annahme liegt ja nahe und findet nun auch ihre Bestätigung in einem vom Grafen Hans Wilczek in Oberösterreich erworbenen gedeckelten Glashumpen (Fig. 37).

Er trägt die Darstellung einer Töpferwerkstatt und die Aufschrift: „Anno des 1698 Jahres — Christianus Weisser — Wer sich ernähret von seiner arbeit und lohn derselbige erlangt cöpter undt cron — An Gottes segen ist alles gellegen.“ Rückseitig besteht die Malerei in einer Kartusche mit ovalem Medailon und Darstellung des Sündenfalles unter dem Baume des Paradieses, zu beiden Seiten flankiert von einer Türkenbund-Pflanze (Fig. 38).

Von den vorhin genannten Ornamentmotiven auf unseren Glasflaschen kehren auf diesem Humpen die Spirale (unterhalb des Namens Weisser) und die Schlangenlinie wieder und zwar letztere auf dem Deckel des Humpens ohne Punkte, im Band unterhalb der Darstellung dagegen mit eingestreuten Scheiben.

Dieser Humpen und unsere gesamte Gruppe von Branntweinflaschen und Gläsern lehnt sich nun in auffallender Weise mehr an die fränkische als an die böhmische Glasgruppe an. Zum Vergleich ziehe ich ein weiteres Glas aus Kreuzenstein heran, ein blaues, 1618 datiertes Kännchen mit Bemalung in weißer und grüner Farbe (Fig. 39). Das Ornament zwischen den einzelnen Ziffern der Jahreszahl ist als Vorbild für die schlangenartigen Bandverzierungen auf den Freudenthaler Flaschen anzusehen. Mit dem gedeckelten Glashumpen des Christianus Weisser (Fig. 37) hat die fränkische Glaskanne die Vorliebe für das in Schlingen gezogene Einfassungsband gemeinsam. Die fränkische Herkunft der Kanne ist übrigens durch die auf ihrer Leibung angeordneten Rosetten festgelegt. Diese Rosetten bestehen aus einem scheibenförmigen Mittelfeld beziehungsweise aus einem Vierblatt mit Schnörkeln, lilienartigen Ansätzen und verschiedenfarbigen Punkten. Die Vierblattform dieser Rosetten kehrt auf Kreussener Krügen aus Steinzeug wieder, welchen auch die Maiblumenstauden als stereotypes Dekorationsmotiv angehören. Damit ist der intensive Kontakt zwischen fränkischer Keramik und fränkischen Gläsern hergestellt, in weiterer Folge auch die Beziehungen der letzteren zu jenen der oberösterreichischen Hütten.

Als zweites Vergleichsobjekt diene eine Kanne aus farblosem Glas (Fig. 40). Hier sind dieselben Tiere und in der gleichen Auffassung sowie in denselben



Fig. 39. Fränkische blaue Glaskanne.  
Bezeichnet 1618.



Fig. 40. Glaskanne, mit Tierfiguren in bunten Emailfarben bemalt. Fränkisch, 17. Jahrhundert.

Farben dargestellt, wie wir ihnen wiederholt auf den Freudenthaler Erzeugnissen, besonders aber auf den kleinen Trinkgläsern begegnen. Am Hals der hier abgebildeten kleinen Glaskanne jagen zwei Hunde einen Hirsch, einen Fuchs und einen Hasen zwischen Maiglöckchenstauden; auf der Leibung findet sich dieselbe Szene mit Hinweglassung des Hasen. (Vergleiche das kleine Trinkglas auf Tafel XVII.)

Meine Versuche, einzelne Maler der Glashütte Freudenthal ihrem Namen nach festzustellen, blieben erfolglos. Die Bücher der Pfarre Weißenkirchen im Attergau geben uns keinen Aufschluß. Das weiter entlegene St. Georgen konnte in seinen Pfarrmatrikeln wohl Freudenthaler Glasarbeiter nachweisen, so z. B. für das Jahr 1753 einen gewissen Johann Buchhart; doch erscheinen uns nur die Namen der Maler erfahrungswert, da den Glasbläsern kein Anteil an dem kunstgewerblichen Charakter dieser oberösterreichischen Gläser zufällt.

## Niederösterreichische Faßböden.

Von Professor Dr. M. HABERLANDT.

(Mit Tafel XIX.)

In den Weingebieten des fränkischen und schwäbischen Volksgebietes war ehemals die Sitte, die Fässer für bevorzugte Weingattungen aus besseren Rieden künstlerisch verziern zu lassen, bis nahe an die Gegenwart weit verbreitet. Speziell in Niederösterreich und den angrenzenden Weingeländen Westungarns sind die mit Reliefbildern verschiedener Heiliger oder mit bestimmten Gruppen solcher, ferner mit Szenen aus dem Alten oder Neuen Testamente geschmückten Faßböden aus dem 17. bis 19. Jahrhundert in den Museen und Sammlungen, vereinzelt sogar auch noch in den Kellern, namentlich von Klöstern und größeren Grundherrschaften, recht häufig anzutreffen. Das k. k. Museum für österreichische Volkskunde besitzt eine größere Zahl solcher Darstellungen, von denen eine kleine Auswahl in den sieben Bildern auf Tafel XIX zur Ansicht gebracht sind. Wir finden hier der Reihe nach die folgenden Darstellungen: 1. St. Anna, Mariae unterrichtend, um 1750. 2. Mariae Empfängnis, bez. 1856 in Weintraubenkranz. 3. St. Barpara (sic) mit Gloriaengel, bez. 1818, ebenfalls in zierlichem Weinkranz. 4. St. Johannes von Nepomuk, um 1700. 5. St. Magnus, bez. 1778. 6. Doppeladler umgeben von sieben Heiligen: Hl. Philipp, hl. August, hl. Jakob, hl. Maria, hl. Theresia, hl. Veronika, hl. Apollonia, bez. 1842. 7. Die hl. Familie in der Werkstatt Josefs, bez. 1798.

Unmittelbare Beziehungen der Darstellungen zum Besitzer der Fässer oder zu der Ortschaft, wo dieselben lagern, sind selten wahrzunehmen und immer unsicher, etwa in dem Sinne, daß der Namen- oder Ortspatron dabei begünstigt würde. Auffallend ist, daß der

hl. Johannes d. E., der doch durch den gefeierten „Johanneswein“ in enger volkskundlicher Beziehung zu unserem Gegenstand steht (vergl. Zeitschrift für österreichische Volkskunde I, S. 251 f.), auf den Darstellungen des Faßbodens meines Wissens niemals erscheint. Die Verbreitung des Gebrauches ist genauer noch nicht festgelegt. Mir ist dieselbe aus dem südlichen und östlichen Niederösterreich, dem Heanzengebiet sowie aus der Rothenburger und der Heilbronner Gegend<sup>1</sup> bekannt. (Hübsche Exemplare im Rothenburger und Heilbronner Museum.) In Bayern und Tirol ist mir ähnliches nicht untergekommen, Dr. v. Hörmann erwähnt auch in seiner Abhandlung über den Weinbau in Tirol und seine Gerätschaften (Z. d. D. u. Österr. Alpenvereines XXXVII, S. 98 ff.) nichts dergleichen<sup>2</sup>. Es ist wohl kein Zweifel, daß wir es in dem Gebrauch der geschnitzten und mit heiligen Darstellungen gezierten Faßböden mit einer ursprünglich klösterlichen Sitte zu tun haben, die dann auch von den weltlichen Kellern übernommen und nachgeahmt worden ist, wie ja so viele volkskünstlerische Übungen auch sonst der Nachahmung kirchlichen und klösterlichen Brauches entspringen.

## Eine albanesische Kupferkanne

im k. k. Museum für österreichische Volkskunde.

Von Dr. A. HABERLANDT, Wien.

(Mit Tafel XX und 3 Textabbildungen.)

Fast in allen Volkskunstgebieten gehören Arbeiten aus Holz und Ton auf der Männerseite, Textilien als Erzeugnisse der Weiber zum überwiegenden Bestande naturwüchsiger und bodenständiger Produktion, während Metallgegenstände nur selten Besitz des Volkes sind und noch seltener ihrer Erzeugung nach dem Bereiche der Volkskunst angehören, wenn wir vom Volksschmucke im Osten und Südosten Europas absehen. Diese Dinge sind eben dem Material nach zu kostbar, um im bäuerlichen Hause einen anderen Platz als den von Luxusartikeln oder Prunkgeräten einnehmen zu können.

Als ein solcher Gegenstand ist auch ein im Besitze des k. k. Museums für österreichische Volkskunde befindlicher Kupferkrug aufzufassen, der nach Form und Ornamentik bisher als ein Unikum bezeichnet werden muß, so daß es wohl der Mühe wert scheint, denselben einer kurzen kunsthistorischen Analyse zu unterziehen. Die darauf aufgebauten Schlüsse können freilich mangels irgendwelcher das Stück näher bestimmender Angaben oder ihm ähnlicher und so zum Vergleich heranzuziehender Gegenstände nur einen ganz vorläufigen Charakter beanspruchen.

Was Material und Form des Gefäßes betrifft, so sehen wir in demselben einen Krug oder eine Kanne mit breit ausladender bauchiger Leibung und schlank aufstrebendem Hals. Der Gefäßkörper ist aus zwei in der Mitte der Leibung zusammenstoßenden Teilen aus getriebenem Kupferblech zusammengesetzt, welche durch eine Art Verzahnung miteinander in Verbindung gebracht sind.

Zur Handhabung des Kruges ist an Mündung und Leibung ein massiver Henkel aus Kupfer angenietet, an dem auch ein Scharnier für einen Deckel zu ersehen ist; dieser selbst — gleichfalls aus Kupfer in Gestalt einer zwiebelförmigen Kuppel getrieben — ist nur zum Teil erhalten, es fehlt einerseits der Scharnierbügel, anderseits der Halskranz.

Den Hals umfaßt der Henkel mit zwei Endigungen, die je in einen Schlangenkopf auslaufen (Fig. 41). Der an die Leibung



Fig. 41. Ansatz des Henkels an der Krugmündung.

<sup>1</sup> Historischer Verein Heilbronn. Die Sammlungen des historischen Museums 1906, S. 89. — Im Elsaß kommen nach den Sammlungen des Museums für deutsche Volkskunde mit religiösen Motiven verzierte geschnitzte Faßriegel vor, desgleichen in Baden (Heidelberg).

<sup>2</sup> Dagegen erwähnt v. Hörmann a. a. O. S. 106 Anm., daß man hier und da an der Außenseite oder auch im Innern des „Torgglhauses“ (Preßhauses) einen gemalten oder geschnitzten St. Urban, der Patron des Weinbaues, antrifft.

angefügte Teil ist blattförmig verbreitert, Mittelrippe und Ränder sind erhöht, wogegen die tiefer liegenden Flächen mit ausgestanzten Durchlochungen geschmückt sind, die bald dreieckig oder sternförmig gestaltet sind, zumeist aber die Form eines griechischen Kreuzes annehmen (Fig. 42).

Wir sind damit schon bei der künstlerischen Auszier angelangt, welche dem Stück einen so eigenartigen Charakter verleiht. Soweit dieselbe am Gefäßkörper selbst angebracht ist, gliedert sie sich in eine rein ornamentale Halsverzierung und einen an der oberen Abschrägung der Leibung angebrachten figuralen Fries. Die Halsverzierung wird durch zwei schnurartige, getriebene Wülste in drei Zonen zerlegt, welche ihrerseits wieder durch Treibarbeit eine teils schräge, teils gerade Kannelierung erfahren haben. Die vorragenden Flächen sind in einfachster Art durch reihenförmig angeordnete kreis- und halbkreisförmige Punzornamente geziert. Ähnliche Punzen sind auch auf dem Henkelblatte angebracht. Die kunsthistorisch interessanteste Komposition bildet der figurale Fries, dessen einzelne Bestandteile in streng symmetrischer Anordnung fast sämtlich zweimal wiederkehren (Fig. 43). Im Mittelpunkt dieser beiden Gruppen steht jeweils eine Menschenfigur. Dieselbe ist auf der Vorderseite des Kruges zweifellos als nackter Mann aufgefaßt, wobei Brustwarzen, Mittellinie des Körpers, Kniegelenke und Knöchel in sehr primitiver Weise durch Punkte und Punktreihen angedeutet sind; sie wird beiderseits von einem hunde- oder löwenartigen, geschwänzten Tier flankiert, welche sie an den Köpfen ergreift; außen folgen zwei doppelgehenkelte Gefäße, die wir als Ebenbilder unserer Kanne erkennen, wenn wir den einen Henkel uns wegdenken, zu äußerst endlich zwei enten- oder taubenähnliche Vögel. Auf der dem Henkel zugekehrten Seite finden wir diesmal eine deutlich mit einem wulstförmigen Gürtel ausgestattete und also wohl mit Kniehose versehene Figur, die jedoch gemäß der Andeutung der Brustwarzen am Oberkörper nackt zu denken ist. An die Stelle der paarigen Tiere treten Hirsch und Hund, diesmal die gleiche Richtung verfolgend, außen stehen — wieder symmetrisch angeordnet — zwei unverhältnismäßig große Vögel, womit der Bilderkreis geschlossen erscheint. In Motivenschatz und Komposition verrät derselbe alle Kennzeichen volkstümlicher Gestaltung;



Fig. 42. Verbreiterung des Henkels an der Leibung.

die Figuren stehen gänzlich unproportioniert, wie es die Füllung der Fläche ergibt, nebeneinander, doch ordnet sich die gesamte Gruppierung dem Gesetze der Symmetrie streng unter.

Die Herkunft der Motive betreffend ist wohl kein einziges außer der doppelgehenkelten Kanne dem schöpferischen Geiste des Erzeugers entsprungen, in diesem Falle gab wohl das Werk selbst Anregung für das Motiv; der zweite Henkel, der auf dem Urbilde nicht vorhanden ist, entspricht zweifellos einem gewissen Gefühle für Symmetrie; der Künstler mag den Gedanken, einen solchen wenigstens in effigie anzufügen, um so eher gefaßt haben, als im westlichen Küstengebiete der Balkanhalbinsel, wohin die Entstehung des Kruges, wie wir sehen werden, mit ziemlicher Sicherheit verlegt werden kann, doppelgehenkelte Krüge aus Ton nach Art der griechischen Amphoren auch heute noch zu den häufigsten Gefäßgattungen zählen; auch unser Kupferschmied hat solche gewiß gekannt.

Die übrigen Motive stammen aus einem höheren Kunstbereiche, haben aber eine sehr bemerkenswerte Umdeutung in volkstümliche Formen erfahren.

Vorab die Vögel haben mit ihrem hühner- oder entenartigen Äußeren nichts mehr von jenen altertümlich strengen Tauben- und Pfauengestalten der frühchristlichen Kunst im östlichen Mittelmeer an sich, aus welcher dieses Motiv in hundert- und tausendfältiger Wiederholung, teils mittelbar, teils unmittelbar in die Volkskunst von ganz Europa übergegangen ist. „Naturalistische“ Beeinflussung des Künstlers, vom heimatlichen Geflügelhofe her, steht hiefür wohl

außer Zweifel, kaum wesentlich verändert — wohl aus Mangel an solcherlei Anregung — erscheint das gleichfalls in altchristlicher Symbolik so bedeutsame Motiv von Hirsch und Hund; ob dem Künstler die Bedeutung desselben noch klar war, scheint allerdings fraglich und wird im Zusammenhange nochmals zu besprechen sein.

Nicht ganz einwandfrei läßt sich der Ursprung der Menschengestalt mit den paarigen, von ihr am Halse umklammerten Tieren feststellen.

Auffällig ist es zunächst, daß die Menschenfigur nackt erscheint; hier liegt entweder eine direkte klassische Reminiszenz vor oder eine bewußte Absicht des Künstlers, der auf der



Fig. 43. Figuraler Fries des Kruges (abgerollt).

Rückseite die entsprechende Figur mit einer Hose bekleidet dargestellt hatte. Die Verbindung mit den Tieren geht sicher auf byzantinisch-christliche Motive als nächste Vorbilder zurück, vielleicht ist an einen Daniel in der Löwengrube zu denken, doch besteht hier die Schwierigkeit, daß diese Figur kaum je unbekleidet aufgefaßt war. Die Gruppierung als solche lebt übrigens auch sonst in der Volkskunst fort; es sei hier auf das Beispiel einer russischen Stickerei aus Olonetz<sup>1</sup> verwiesen.

Versuchen wir, uns weiterhin über den Stilcharakter des Stückes Aufschluß zu geben, so entspricht die gesamte Formgebung desselben am ehesten der der getriebenen Kupfer- und Messingkannen, welche im Bereiche der islamischen Kunstgewerbe von Zentralasien angefangen bis nach Bosnien zu finden sind, auch die sonderbar plattförmige, um nicht zu sagen palmettenartige Endigung des Henkels deutet diese Beziehungen an, der figurale Fries läßt es aber als ausgeschlossen erscheinen, daß es diesem Kunstkreis selbst entstammt. Ebenso hätte es ein mohammedanischer Künstler bestimmt vermieden, am Henkel Durchbrechungen anzubringen, die auffällig an das griechische (gleichschenkelige) Kreuz erinnern. Zweifelhaft scheint die Herkunft des zwiebelförmigen Deckels. Einerseits erinnert derselbe ganz unmittelbar an die an griechisch-orthodoxen Kirchen seit dem 16. Jahrhundert auftretenden Kuppeltürme, weist also gleichfalls auf orientalisches Kunstgut hin, andererseits charakterisiert ein wirbelförmiges Treibornament von ähnlicher Technik, wie die an der Kuppel verwendete,

<sup>1</sup> Peasant art in Russia Nr. 82 (Spezialnummer des „Studio“ 1912).

die bekannten Venezianer Emailschüsseln; so scheint es fast geboten, den Kannendeckel künstlerisch zwischen diese beiden recht weit voneinander abstehenden Motive einzureihen, ein Versuch, der eine geographische Rechtfertigung durch die Untersuchung der Provenienz des Stückes erfährt. Für die oberen Endigungen des Henkels, in Form von Schlangenköpfen ausgeführt, lassen sich keine direkten Entsprechungen beibringen, vielleicht verdanken sie einem individuellen Einfall des Künstlers ihre Entstehung. Als Fundort wurde von dem Sammler des Kruges der Materialhaufe eines Kupferschmiedes bei Valona an der albanischen Küste angegeben, der gesamte Charakter des Kruges scheint nun in der Tat danach angetan, den Erzeugungsort nicht weit von diesem Punkte im westlichen Küstengebiet der Balkanhalbinsel zu suchen. So verstehen wir es am ehesten, daß der Krug, der unverkennbar christlichen Ursprunges ist, doch deutliche Anklänge an orientalisches Kunstgut aufweist, auch die doppelte Henkelung des Kruges in effigie würde hiezu gut stimmen. Das Alter des Kruges darf bei aller Altertümlichkeit der Darstellung doch nicht überschätzt werden, nach der Gestaltung des Deckels zu schließen, wird er etwa ins 17. Jahrhundert zu versetzen sein. Keinesfalls ist es möglich, ihn vor diese Zeit zurückzusetzen, eher darf sein Alter — gegebenenfalls selbst um ein bedeutendes — geringer angesehen werden.

Es erhebt sich nun nach alledem die schwierige Frage nach Zweck und Bedeutung des Gegenstandes, womit bis zu einem gewissen Grade auch die Deutung des figuralen Frieses zusammenhängt.

Hervorragende Kenner der Volkskunst des Balkangebietes, wie Hofrat Prof. J. Strzygowski, Prof. H. Übersberger, Direktor S. Trojanovics in Belgrad, Dr. Franz Baron Nopcsa, Frau Generalkonsul von Lippich, der Sammler des Stückes und noch so mancher andere erklärten, nie ein derartiges Stück bisher gesehen zu haben und vermuteten gleich dem Verfasser, der sich trotz eifrigen Umsuchens in diese Unkenntnis teilt, Verwendung als Kaffeekanne, Weinkrug und alles mögliche andere. Ein gewisses Indizium in dieser Richtung bildet es vielleicht, daß der Inhalt des Kruges, nach dessen Geruch zu schließen, in der letzten Zeit Wein gewesen ist; er mag solchermaßen des öfteren beim Weingenuß gedient haben; allein diese Erklärung hat doch etwas Unbefriedigendes; die stattliche Ausführung des Kruges scheint so profanem Zwecke nicht ganz wohl angepaßt und vor allem bleibt dabei der figurale Fries gänzlich sinnlos, ein bloßes Spielen mit willkürlich zusammengetragenen Motiven.

Somit möchten wir eine andere Vermutung über den ursprünglichen Zweck des Gegenstandes, allerdings mit allem Vorbehalt äußern; vielleicht hat es sich ursprünglich um einen kirchlichen Gegenstand, einen Krug für Meßwein, Taufwasser oder ähnliches gehandelt. Mit dieser Deutung würde auch der figurale Fries auf einmal Sinn und Inhalt gewinnen; die Figur mit nacktem Oberkörper ist dann vielleicht als altchristlicher Täufling, sinnvoll einbegleitet von der symbolischen Jagd des Hirsches zu fassen; die vordere Figur wäre Daniel in der Löwengrube nicht bloß der Form, sondern auch dem Inhalt nach und auch das Erscheinen des Taufgefäßes neben dem Täufling wäre sinngemäß begründet. Vielleicht entsprechen dann auch die kreuzförmigen Durchlochungen, die Schlangenköpfe des Henkels einer gewissen künstlerischen Absicht, wie eine solche an dem Stücke ja doch gewiß gewaltet hat. Jedenfalls enthüllt sich uns schon jetzt die Tatsache, daß auch auf der Balkanhalbinsel die Kunst später Tage so manche, sei's nun formale, sei's inhaltliche Erinnerungen an Kunstepochen bewahrt hat, die dem später eingedrungenen islamischen Kunstgewerbe gänzlich fremd sind; es ist, wie wir sehen, ein ungewollt uns gekommener Nebenzweck dieser Zeilen, die Bedeutung des besprochenen Kruges auch für diese Probleme darzulegen.

### Berichtigung.

Infolge eines unliebsamen Druckversehens steht die Numerierung der Abbildungen auf den Tafeln XXXIV—XXXVII (Alte Tiroler Webmuster) des I. Bandes dieser Zeitschrift nicht im Einklang mit der im Text daselbst S. 104 ff. gebrauchten Numerierung. Es muß auf der Tafelnumerierung statt Fig. 39—49 fortlaufend richtig heißen: Fig. 96—106.

## Figurale Tonplastik aus Mähren.

Von Prof. JOSEF TVRDÝ, Wischau.

(Mit Tafel XXI—XXIII und 4 Textabbildungen.)

Der Zweck dieses Aufsatzes ist nicht, eine Geschichte der mährischen Tonplastik zu schreiben. Dazu sind nämlich die notwendigen Vorarbeiten noch nicht getroffen, so daß wir bis jetzt noch nicht im stande sind, die vorhandenen Tonarbeiten den verschiedenen Erzeugungsorten zuzuweisen. Nur die Keramik von Wischau und Umgebung bildet eine Ausnahme, da sie auf archivalischem Wege soweit aufgeklärt ist, daß man sich von ihrer Geschichte und Entwicklung eine annähernde Vorstellung machen kann.

Die Anfänge der selbständigen Tonplastik in Mähren stehen im engsten Zusammenhange mit der Kachelkunst. Plastischer Schmuck kommt schon auf den unglasierten gotischen Kacheln vor. Wir finden an ihnen sogar schon die später in der Volksplastik so verbreitete Figur der Gottesmutter mit dem Jesuskinde, die in der ganzen Körperhaltung große Verwandtschaft mit den byzantinischen Madonnen zeigt<sup>1</sup>. An den Renaissancekacheln sind die plastischen Motive bereits vermehrt worden und zu den schon in der Gotik üblichen religiösen und weltlichen Figuren erscheint besonders die Darstellung des Reichsadlers und der Wappen verschiedener Herren hinzugefügt. Die bekanntesten sind die in Wischau erzeugten erzbischöflichen Wappen<sup>2</sup>, die in bunten Farben ausgeführt sind und durch die Form des ovalen Lorbeerkranzes den italienischen Einfluß verraten.

Die älteste mir aus Mähren bekannte selbständige plastische Tonfigur — sie ist eine kleine Figur der Himmelskönigin mit dem Jesuskinde, welche sich im Wischauer Museum befindet<sup>3</sup> — bezeugt durch ihre reliefartige Form, daß sie nur eine Weiterentwicklung der Kachelplastik ist. Auf der flachen Rückwand trägt diese Figur die eingekratzte Jahreszahl 1678. Sie fällt also in die Zeit der größten Blüte der Wischauer Kachelhafnerei und zeigt, daß die Wischauer Hafner, die in der Ofenerzeugung höheren Stils bewandert waren und die verschiedene bunt glasierte Kacheln nach den überlieferten Renaissancetormen für die Schlösser (Chropyn) erzeugten, wenn sie selbständig arbeiteten, echte Werke der Volkskunst hervorbrachten. Daß die Erzeugung dieser Figur den Wischauer Hafnern mit Sicherheit zugeschrieben werden kann, bekräftigt der Umstand, daß sie aus demselben rötlichen Tone wie die im Wischauer Rathause befindliche Kachel aus dem Jahre 1668 hergestellt ist. In der Farbentechnik unterscheidet sie sich jedoch von der Kachel, da sie, anstatt der farbigen Glasuren, mit kalten Emailfarben bemalt ist. Diese Technik, die bei den Kacheln nicht üblich war, ist gewiß von der Glasmalerei auf die Tonwerke übertragen worden.

Die Figur (Tafel XXI, Fig. 6) ist eigentlich ein Anhängenbild; es zeigt das ältere Motiv der Himmelskönigin, das noch den strengen Charakter der Vorrenaissance trägt. Sie sitzt auf dem nur mit einem Quadratwändchen rückwärts

<sup>1</sup> Im Wischauer Museum befindet sich eine solche Kachel aus der Burgruine „Melice“, die anderthalb Stunden von Wischau entfernt ist.

<sup>2</sup> Die Abbildung findet sich in meinem tschechisch verfaßten Artikel „Vyskovská keramika a její vývoj“. Národopisný věstník československý. VI. 1911. Příl. 1., auch im „Katalog výstavy vyskovské keramiky“.

<sup>3</sup> Die Figur wurde auch in Wischau gefunden.

unten angedeuteten Throne und hält das gekrönte Jesuskind mit dem Reichsapfel auf ihrem Schoße. Beide Personen sind ganz frontal modelliert und der reliefartige Charakter der Figur wird nur durch die rechte Hand der Mutter Gottes, in der sie ursprünglich das Zepter hielt, gestört; wenn man jedoch näher zusieht, bemerkt man, daß die Hand dem übrigen Körper nur äußerlich



Fig. 44. Weihbrunnen mit dem Kruzifix, Wischau.  
Landesmuseum in Prag.

hinzugefügt wurde. Diese etwas ungelenke und sehr vorsichtige Modellierung gibt der Figur eine zu steife Haltung, die jedoch durch die Farbenwirkung, welche dem Bilde ein anmutiges volkstümliches Aussehen erteilt, aufgehoben wird. Der Hafner hat kaltes Email verwendet, um der Figur alle die Details geben zu können, welche ihrer Bestimmung als Anhängenbild auf der weißen Wand mehr entsprechen sollten, als wenn es sich um ein bloß untergeordnetes Kachelbild gehandelt hätte. Die Farbenwirkung ist etwas gedämpfter als bei der späteren volkstümlichen Plastik, welche Vorliebe für grelle Farben zeigt. Sie besteht in einem einfachen Farbenkontraste zwischen der dunkelblauen, fast schwarzen Grundfarbe des Gewandes, der grünbraunen Farbe des Thrones, von denen sich die gelbe der Krone, die weißviolette des Obergewandes und die weiße Farbe des Gesichtes abheben.

Mit dieser beschriebenen Figur ist die in verschiedenen Gegenden Mährens (jedoch am meisten in der Umgebung von Butschowitz) vorkommende triangelartige Figur der Himmelskönigin mit dem Jesuskinde (Tafel XXI, Fig. 5) in der Technik und in dem Motive verwandt. Die dreieckige Form verrät besonders den volkstümlichen Zug, welcher naive Menschen leicht zur Schematisierung der Gestalten

führt. Es ist ein Standbild und entwickelte sich aus der älteren Figur auf die Weise, daß der Thron zur Ausfüllung des dreieckigen Umrisses verwendet wurde. Von der Himmelskönigin aus dem Jahre 1678 unterscheidet sich letztgenannte durch die volkstümlichere Auswahl greller Farben, von denen die rote und goldgelbe besonders auffallend wirkt, was der volkstümlichen Tendenz, die Himmelspracht durch auffallende Farben auszudrücken, wohl entspricht. Solche Figuren wurden von verschiedenen Töpfern, auch von Landhafnern erzeugt und je nach der Geschicklichkeit des Arbeiters fiel auch die Ausführung aus, so daß manche Stücke ganz primitiv erscheinen. Es ist die-

selbe Art, welche auch in den Alpenländern vorkommt, wie im Werke Prof. M. Haberlandts solch ein besseres Stück abgebildet ist<sup>1</sup>. Unsere Abbildung zeigt ein jüngeres Stück dieser Art, das der Madonna des bekannten mährischen Wallfahrtsortes „Kiritein“ angepaßt ist.

In dieser Technik wurden auch andere heilige Figuren ausgeführt, besonders der in den Sudetenländern als Symbol der Gegenreformation erscheinende „hl. Johann von Nepomuk“. Solch eine kleine Figur, mit der Jahreszahl 1761, ist im Besitze des Museums in Trebitsch. Die Figur zeigt jedoch auch schon Einflüsse der Porzellanplastik. In Wischau hat der Apotheker H. Wilhelm Till eine Statuette desselben Heiligen, welche in derselben Technik durchgeführt ist (über 1 m hoch) und aus dem 18. Jahrhunderte stammt. Auch andere heilige Gruppen, wie die Pietà, gehören hieher.

Die andere Art der Hafnertechnik, die Glasurbemalung, die von den gewöhnlichen Hafnern (Kachelhafnern) geübt wurde, hat gewiß auch zu selbständigen plastischen Werken geführt; wir haben jedoch nur spärliche Erzeugnisse dieser Gattung erhalten. Im Wischauer Museum ist diese Gattung durch zwei einfarbig glasierte Weihkessel mit Kruzifixen vertreten, die beide der Zeitstellung nach, wohl dem 18. Jahrhunderte angehören. Beide Weihkessel sind in Wischau gefunden worden, so daß ihre Provenienz kaum zu bezweifeln ist, da überdies eine von ihnen außerdem an der Rückwand neben anderen teilweise beschädigten Buchstaben (Namensinitialen des Hafners oder Bestellers) auch den Buchstaben W aufweist, der gewiß Wyškow = Wischau bedeutet. Der architektonische Stil, in dem sie ausgeführt sind, läßt die Figur Christi nur wenig hervortreten; bei einem Stück ist sie sogar fast nicht zu sehen. Ein Bauer in Lultsch, einem Dorfe unweit von Wischau, besitzt einen weiteren braungrünen Weihkessel, der wohl auch Wischauer Arbeit sein dürfte. Dieser Weihbrunnen hat die Form eines nach unten mit der Spitze gewendeten Blattes, an dessen Spitze sich das Becken befindet. An die Blattwand ist ein sehr fein gearbeitetes Kruzifix angelegt, rings um dasselbe sind vier Rosetten und der Rand ist in der Form eines Rosenkranzes ornamentiert. Seine Provenienz ist jedoch nicht ganz sicher und man kann dabei auch an das andere Hafnerzentrum, von dem sich ebenfalls Hafnerplastiken dieser Art ausbreiteten, denken. Es ist dies Eibenschitz in Südmähren, wo die Hafnerzunft schon im Jahre 1573 bestand, die später über 40 Hafner zählte. Eibenschitz ist besonders durch die sogenannte schwarze Ware bekannt, es wurde jedoch dort auch die Technik des Auflegens von farbigen Reliefs geübt, von der zur selbständigen Plastik nur ein Schritt ist. Ich kenne einen Eibenschitzer Topf aus dem Jahre 1762 (im Besitze des Richters H. Chlehorád in Butschowitz), der eine reliefartige Ausschmückung hat. Mehrere diesem ähnliche Töpfe befinden sich im Eibenschitzer Museum. Die reliefartige Ausschmückung besteht in der Abbildung eines Mannes und einer Frau, die eine große Traube tragen. Ich glaube, daß man dieses Motiv auf das in den Alpenländern übliche Motiv „Josua und Kaleb“ zurückführen kann. Der Topf ist mit einer dunkelgrün marmorierten Glasur bemalt, und darnach könnte man die mit grüner Glasur bemalten Weihbrunnen und Plastiken, die auf die Technik des Reliefauflegens erinnern, Eibenschitz zuschreiben. Die nähere

<sup>1</sup> Österreich. Volkskunst, Tafel 45, Fig. 2, Tirol.

Feststellung dieses Umstandes muß jedoch einer anderen Gelegenheit vorbehalten bleiben.

Daß diese Art der Tonerzeugung nicht so häufig vorkommt, liegt auch an der großen Verbreitung der Majolikaplastik, die durch ihre höhere Qualität die Hafnerplastik fast ganz verdrängte. Da jedoch unsere Kenntnisse darüber sehr mangelhaft sind, belehrt uns manchmal der Zufall, daß die Hafner auch in späterer Zeit hervorragende Werke ausführten; darauf weist ein Christuskopf

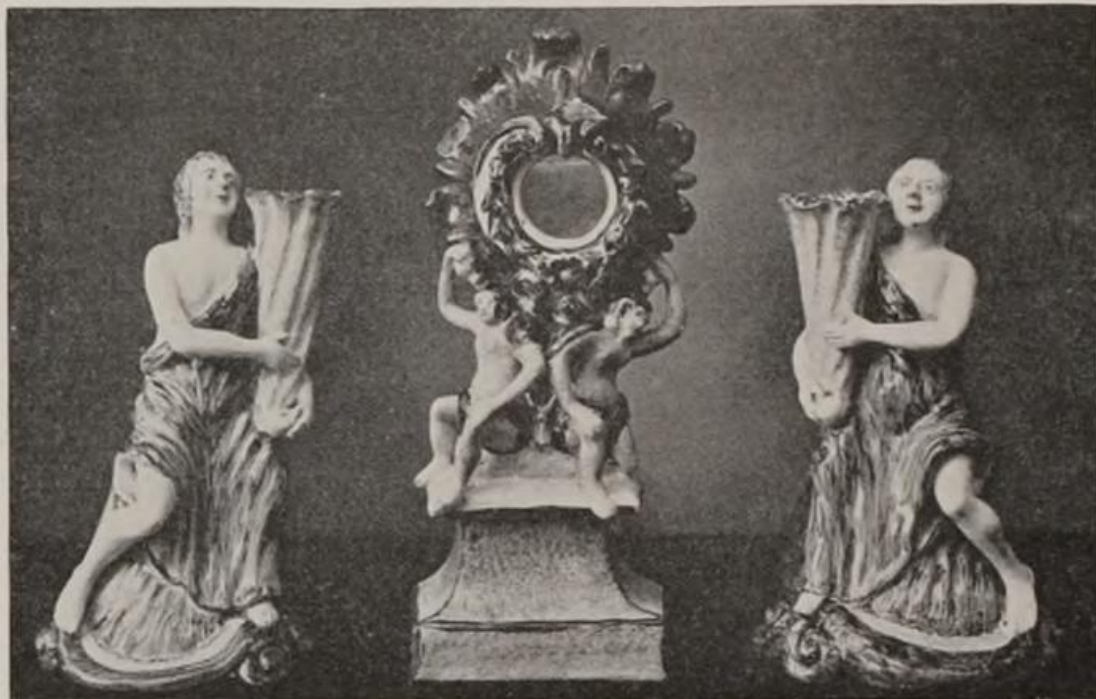


Fig. 45. Leuchter und Uhrständer, Wischau. Sammlung Dr. Franz Weiner.

hin, der in Wischau bei Gelegenheit des Brandes in der früheren Hafnergasse gefunden wurde. Der Kopf soll von einem großen Tonkruzifix abgebrochen worden sein und ist sehr schön ausgeführt.

Weit verbreiteter als die Hafnerplastik war in Mähren die Majolikaplastik. Sie war im 17. Jahrhunderte und am Anfange des 18. Jahrhunderts sehr unbedeutend und erst unter dem Einflusse des Porzellans hat sie sich reicher entwickelt.

Die Majolikahafnerei, die im 17. Jahrhunderte in Mähren nur an einigen Orten existierte, kam durch den lebhaften Einfluß von Ungarn am Ausgange des Jahrhunderts und am Anfange des 18. Jahrhunderts zur vollen Blüte und erst aus dieser Zeit sind uns die ersten Plastiken bekannt. Ich bin im Besitze eines Veronika-Weihkessels, den man nach dem Fundorte den Wischauer Majolikameistern zuweisen könnte (Tafel XXI, Fig. 2). Da die ersten Majolikahafner in Wischau ungefähr um das Jahr 1710 erscheinen (es sind nach den Archivaliennachrichten Slowaken aus Nordungarn), wäre anzunehmen, daß der Veronika-Weihkessel aus dem Anfange des 18. Jahrhunderts stammt. Dafür spricht auch die Tracht der Figur, die sogar auf den Ausgang des 17. Jahrhunderts hindeuten könnte. Der Weihbrunnen ist wahrscheinlich nach einer älteren Form ausgeführt, die die slowakischen Hafner nach Wischau mitbrachten. In der Slowakei kommt diese Weihkesselform zu allen Zeiten sehr häufig vor.

Die Figur ist in grellen Scharffeuer-Farben ausgeführt und weist eine sehr feine Glasur auf. Den Hauptton geben die dunklen Farben des Kleides und des Beckens (grün und blau), bei beiden ist die Farbenwirkung durch manganbraune Farbenstriche erhöht. Von diesem dunklen Tone hebt sich wieder die weiße Glasur des Antlitzes und des nackten Halses sehr wirkungsvoll ab. Die Plastik ist ganz volkstümlich und der Ausdruck des Gesichtes zeigt besonders eine naiv typische Modellierung.

Durch die Farbenwirkung mit diesem Veronika-Weihkessel verwandt ist die Statuette des heiligen Florian — des Hafnerpatrons — aus dem Jahre 1765 (Tafel XXII, Fig. 4). Sie ist im Besitze des Wischauer Museums; wurde in Wischau gefunden und diente als äußerer Schmuck eines Hafnerhauses. Nach den Initialen (MH), die sich am rückwärtigen leeren Raume befinden, kann man sie dem Wischauer Krügelmachergesellen Mathias Hála aus Butschowitz gebürtig, zuschreiben. Die Statuette zeigt, daß der Hafner die Figur selbständig modelliert hat und sie bleibt in der Durchführung, trotz ihrer Mängel, ein eigenartig volkstümliches Werk.

Die Statuette stammt aus dem Jahre 1765, also aus der Zeit, in der man schon den Einfluß der Porzellanplastik in Wischau annehmen kann. Dieser hat sich jedoch erst mit der Veränderung der Farbentechnik gezeigt, indem er die Verwendung der Muffelöfen (zur Erzielung der karminroten und anderer feinerer Farben sowie genauerer Detailmalerei) einführte. Da die Figur noch in Scharffeuer-Farben ausgeführt ist, also in der alten Farbentechnik, gehört sie eigentlich in die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts und kann uns als später erscheinender Repräsentant der freien Plastik dienen, die in dieser Hälfte in Wischau und Butschowitz erzeugt wurde.

Großen Einfluß auf die weitere Entwicklung der Majolikaplastik hat die Porzellanplastik gehabt. Dieser Einfluß wurde den mährischen und slowakischen Hafnereien durch die Holitscher Fayencefabrik übermittelt. In der Plastik stand die Holitscher Fayence ganz unter dem Einflusse der Wiener Porzellanfabrik und unterscheidet sich in ihren Erzeugnissen nur durch die Verwendung eines anderen Materials. Diese höhere Art plastischer Werke mit ihrer feinen Ausführung blieb den Majolikahafnern aus Mähren und Slowakei für lange Zeit ein künstlerisches Ideal.

Besonders waren es die religiösen Figuren, in denen auch die Holitscher Fabrik den Volkstraditionen am nächsten stand, die Gefallen im Volke fanden. Es sind Weihkessel verschiedener Art, Tafelbilder, freiplastische Heiligenfiguren, die in allen Majolikahafnereien in ziemlich großer Menge erzeugt wurden. Es war eben die neue karminrote (aus Gold vorbereitete) Farbe, der diese Gattung der Tonwerke ihre Verbreitung unter dem Volke dankt, da sie am besten der volkstümlichen Geschmacksrichtung entspricht. Da der Krügelmacher, der diese Farbe verwenden wollte, einen Muffelofen haben mußte, ist es selbstverständlich, daß die Hafnereien, die nicht auf der höchsten Stufe der Entwicklung standen, diese karminrote Farbe durch eine andere, wie gelbe, grüne usw., ersetzen mußten.

Alle diese Arbeiten unterscheiden sich von der früheren Gruppe durch bessere und feinere Modellierung und durch den Stil, der bei ihnen überall an den Rokokostil erinnert.

Zunächst waren es die am leichtesten hergestellten Plastiken, die allgemeine Verbreitung fanden, d. h. diejenigen, die mittels Formen erzeugt wurden. Nach Wischau wurden diese Formen wahrscheinlich schon durch Johann Novák von Holitsch gebracht, wo er vom Jahre 1751—1755 als Modelleur angestellt war. Die ersten mit der Jahreszahl bezeichneten Stücke und erhaltenen Formen dieser Gattung<sup>1</sup> sind jedoch erst aus dem Jahre 1769.



Fig. 46. Salzträgerin, Wischau.  
K. K. Museum für österr. Volkskunde, Wien.

Der älteste Veronika-Weihbrunnen (Tafel XXI, Fig. 1) zeichnet sich durch feine Modellierung und prächtige bunte Farben aus, von denen besonders die schöne violette Farbe an der Kopfbedeckung sehr selten vorkommt. Das ganze deutet auf eine geschickte Hand und einen feineren Geschmack hin, der sich besonders in der Anwendung der Farben verrät.

Der zweite Veronika-Weihbrunnen, der der erhaltenen Form aus dem Jahre 1769 entspricht (Tafel XXI, Fig. 3), ist volkstümlicher gehalten und zwar in der Modellierung wie in der Farbauswahl. Von dem vorigen unterscheidet er sich besonders durch die Modellierung des Kopfes, der ganz primitiv erscheint und keine Spur von Schmerzensausdruck im Gesichte zeigt. Die überwiegend karminrote Farbe, mit der nur unten am Rokokorande die grüne Farbe kontrastiert, entspricht mit ihrer gellen Wirkung dem volkstümlichen Geiste. Solche Weihbrunnen wurden auch in der Slowakei erzeugt und unterscheiden sich von den mährischen durch Farbschattierungen, die man nur durch Vergleichung erkennt und ferner durch die Form, die bei den Wischauer Veronika-Weihbrunnen den Rokokorand aufweisen. Es ist jedoch

nicht ausgeschlossen, daß in Wischau auch andere Formen aufkamen. Diese Weihbrunnen wurden über die ganze zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts in Mähren und der Slowakei erzeugt und als einen ihrer jüngsten Ausläufer kann man die Veronika-Weihbrunnen, die aus Stampfen von Josef Putz herrühren (bezeichnet 1817)<sup>2</sup>, auffassen. Außer den einfachen Veroniken gab es in der mährischen Majolika auch noch prächtige Weihbrunnenstücke, die in den Farben und der reichen Ornamentik des Rokokostils sich überboten. Es existiert ein

<sup>1</sup> In Wischau lebt noch der letzte Krügelmacher Karl Skalický, der noch immer nach den alten Formen arbeitet. Eine Veronika-Weihbrunnenform ist mit 1769 datiert.

<sup>2</sup> Josef Diner: Ungarische Fayencen und Töpferwaren. Kunstgewerbeblatt, Neue Folge, II. Jahrg., 1891, S. 48.

Butschowitzer Weihbrunnen mit dem Motiv der das Schlangenhaupt betretenden Maria unter dem Baldachin (Tafel XXIII, Fig. 1); in seiner Bemalung überwiegt ein dunklerer Ton die etwas pastose karminrote Farbe. Der andere, mit der Relieffigur einer Heiligen in abgetönten Farben ausgeführte, wurde in Wischau erzeugt, denn es hat sich von ihm noch die Form bei den schon oben genannten Wischauer Krügelmacher erhalten (Tafel XXIII, Fig. 2). Aus dem Ausgange des 18. Jahrhunderts stammt auch ein Weihbrunnen mit dem Kruzifix, der sich im Prager Landesmuseum befindet (Textabbildung Fig. 44), dessen Rokokoornamentik und Christusdarstellung volkstümlicheren Charakter zeigt. Nach der tschechischen Inschrift an der Rückwand, die auch die Jahreszahl 1798 trägt<sup>1</sup>, kann man sie der Werkstätte des Meisters Johann Čamek aus Wischau zuweisen.

In verschiedenen Privatsammlungen gibt es ferner auch eine Menge von einfacheren Weihbrunnen mit den Heiligenreliefs, Madonnen und Kruzifixen, die alle in Wischau und Butschowitz erzeugt wurden.

Von Johann Čamek rührt wahrscheinlich auch ein Tafelbild der Himmelskönigin her, die nach dem populären Bilde der sogenannten schwarzen Marie dargestellt ist (Tafel XXII, Fig. 1). Dieses Bild geht jedoch auf die ursprüngliche byzantinische Himmelskönigin zurück, mit der sie auch die griechischen symmetrisch um den Kopf gesetzten Buchstaben gemeinsam hat. Auf unserem Tafelbild sind jedoch die Buchstaben unrichtig (anstatt MP steht dort HP, was keinen Sinn hat); vielleicht hat diese unrichtigen Buchstaben schon die Vorlage gehabt. Das Bild befindet sich in einer Umrahmung, die in demselben Stil ausgeführt ist wie der Weihbrunnen aus dem Jahre 1798.

Neben solchen Bildern waren in den Bauernstuben auch kleinere ovale Bildchen beliebt, die kleine niedrige Heiligenreliefs in Medaillonform (Tafel XXIII, Fig. 3) zeigen. Sie sind sehr verbreitet und viele wurden von ihnen in Wischau und Butschowitz erzeugt.

Schon nach diesen Arbeiten kann man schließen, daß in Mähren die volkstümliche Majolikaplastik auf einer ziemlich hohen Stufe der Entwicklung stand und man wird nicht überrascht sein, wenn man erfährt, daß die Majolikahafner auch in freier Modellierung Beweise ihrer Leistungsfähigkeit erbracht haben. Aus Mähren stammen meistens mannigfaltige Statuetten, die in verschiedenen Museen ohne Anführung bestimmter Erzeugungsorte vorkommen und die in der Wischauer Figur des hl. Johann von Nepomuk aus dem Jahre 1769 ihren guten Repräsentanten haben (Tafel XXII, Fig. 3). Die Johannesstatuette steht einfach auf einem ganz niedrigen Postamente, das den Boden darstellen soll, und zeichnet sich durch eine glänzende Glasur und sehr hübsche Farbenauswahl aus. Die fast purpurrote Farbe des Mantels ist nicht so grell wie auf den übrigen Plastiken dieser Zeit. Die Figur zeigt auf den ersten Blick den Einfluß der Porzellanplastik, dabei wird jedoch auch der volkstümliche Zug besonders in der Gesamthaltung und Modellierung des Kopfes nicht verleugnet. Das Stück ist bestimmt eine Wischauer Arbeit. Es wurde als Familienandenken in Wischau gefunden

<sup>1</sup> Die Inschrift lautet: delal G. H (Gemacht von Jacob Hórák, Gesell?) 1798 dne 8. Juli (den 8. Juli) pali G. Cz (Gebrannt von Johann Czamek, Meister?). Die Nachricht darüber sowie die Photographie habe ich von Dr. Otto Fabian.)

und trägt an der Rückwand eine Inschrift, die keinen Zweifel darüber zuläßt, daß es aus der Werkstätte Simon Jánoš aus Wischau hervorgegangen ist (S. G. Wy). Ob sie der Meister selbst erzeugt hat, ist jedoch schwer zu bestimmen, da in der Inschrift neben den Initialen des genannten Meisters noch eine Verkürzung



Fig. 47. Kruzifix, Wischau.  
K. K. Museum für österr. Volkskunde, Wien.

(ML) vorkommt, deren sichere Lösung bisher nicht gelang. Da dieselbe Marke auf einer in derselben Weise verzierten Heiligenstatuette (in der Form eines Leuchters) mit der Jahreszahl 1777 im Prosnitzer Stadtmuseum vorkommt, kann sie von einem Gesellen herrühren, der im Jahre 1769 in Wischau angestellt war und später selbständig gearbeitet hat. Wie sehr die Abbildung des hl. Johann von Nepomuk, dieses Hauptsymbols der katholischen Gegenreformation, in der Majolikaplastik beliebt war, können wir aus späteren Nachbildungen schließen, denen sich die Majolikastatuette dieses Heiligen aus dem Jahre 1799 im Erzherzog Rainer-Gewerbemuseum in Brünn anreihen läßt. Sie gehört nach den vorn an der Statuette befindlichen Initialen (K. P.) dem Wischauer Meister Karl Pilz an.

Außer den religiösen Motiven kommen in dieser Plastik auch verschiedene weltliche Motive vor. Dr. Franz Weiner, k. k. Notar in Konitz, besitzt eine in prachtvollen Farben ausgeführte Statuette, die einen Hund auf einem Polster sitzend darstellt. Diese Statuette stammt aus Wischau und zwar aus der Krügelmacherfamilie Čamek und kann nach den im Innern angeführten Initialen dem schon oben genannten Krügelmachermeister Johann Čamek und seinem Schwager Franz Prokš zugewiesen werden. Sie ist

auch mit der Jahreszahl 1777 bezeichnet. Die Hundefigur bildete den Deckel eines Schmuckkästchens. Seine realistisch derbe Ausführung kontrastiert insbesondere mit den kräftigen Farben. Es gibt aber auch noch andere weltliche Motive, die in der Majolikaplastik dieser Periode erscheinen, die alle hauptsächlich den Einfluß der Porzellanplastik verraten. Es sind Leuchter, Uhrständer, Salzbehälter und andere Gegenstände im Rokokostil mit Kinderfiguren, wie sie auch sehr oft in der Porzellanplastik vorkommen. Von dieser unterscheiden sie sich durch das Material, das bei der volkstümlichen Majolika nicht so fein nuancierte Modellierung zuließ und ferner durch die volkstümliche

Farbenwirkung. In Wischau war es insbesondere der Krügelmacher Philipp Witta, von dem verschiedene solche Sachen herkommen. Von demselben besitzt Dr. Franz Weiner einen Uhrständer. Auf einem rotgetupften Postamente, das mit blaugetupftem Gipfel endet, sitzen zwei Putten, die den eigentlichen in Rokokostil durchgeführten Uhrkasten halten (Textabbildung Fig. 45, 2). An der Rückwand befindet sich die Jahreszahl und eine deutsche Inschrift (F. W. Maler in Wischau), in der bestimmt der Erzeugungsort genannt wird und die Initialen, die auf Philipp Witta weisen (F — Philipp wahrscheinlich durch den Einfluß des Tschechischen, wo Philipp = Filip geschrieben wird). In demselben Stil sind auch zwei in Wischau gefundene Leuchter gearbeitet (Textabbildungen Fig. 45, 1 und 3), die denselben Farbenakkord wie der Uhrständer von Witta aufweisen. Derselbe Sammler besitzt auch zwei Salzbehälter dieser Art, einen mit einer Ritterfigur, den anderen mit einer Kinderfigur, die alle beide ebenfalls dem Krügelmacher Philipp Witta zugewiesen werden können.

Ich glaube, daß wir in allen diesen Stücken nur einen geringen Teil der plastischen Arbeiten erhalten haben, die in großer Menge in verschiedenen Werkstätten Mährens erzeugt wurden. Wir haben Beweise dafür, daß die Wischauer Krügelmacher ihre Ware nach verschiedenen Ländern, wie nach Böhmen, Preußisch-Schlesien, Galizien, Ungarn und anderswohin exportierten, so daß die mährische Plastik auch sehr weit von den Erzeugungsorten gefunden werden kann. Sie wird gewöhnlich mit der Holitscher Plastik verwechselt. Die Holitscher Plastik ist jedoch immer mit der Holitscher Marke (H oder H mit einem anderen Buchstaben verbunden) bezeichnet und daher muß die unbezeichnete Fayenceplastik immer genau untersucht werden, ob sie nicht, insbesondere wenn ein mehr populäres Motiv vorliegt, den Volkskrügelmachern zuzuschreiben sei. Die mährische Volksplastik unterscheidet sich von der Holitscher Plastik (die nicht einheitlich ist und von der manche Stücke an Volksarbeiten erinnern) durch die Glasur, die nie so fein ist wie bei Holitscher Fayence, ferner durch den gesamten Farbeindruck und endlich durch das pastöse Anbringen der roten Farbe, deren Ton nie so rein ausfällt.

Mit dem Untergange der Holitscher Fabrik hat auch ihr allmächtiger Einfluß auf die Volkskeramik Mährens aufgehört. Die Krügelmacher vereinfachten meistens die Form ihrer Erzeugnisse und die Bemalung, indem sie sich von der bunten Farbenpracht der Porzellanmalerei abwandten und zu den einfachen Farben des scharfen Feuers zurückkehrten. Im Zusammenhange damit steht auch, daß sie zu den volkstümlicheren Plastiken zurückkamen und die religiösen Motive wieder in der Plastik überhand nahmen. Es sind meistens die Weihbrunnen, die zwar manchmal auch nach alten Formen erzeugt wurden, durch die Farbenverwendung jedoch mehr an die ältesten Arbeiten erinnern (Tafel XXI, Fig. 4, Tafel XXIII, Fig. 6 und 7). Als die blaue Farbe die meisten Majolikahafnereien beherrschte, begannen die Krügelmacher hauptsächlich die Weihbrunnen mit dem Kruzifix blau zu bemalen. Dadurch, da sie sehr billig waren, wurden sie sehr verbreitet und es kommen auch sehr primitive Stücke unter ihnen vor (Tafel XXIII, Fig. 8).

In Butschowitz dauerte die Rokokoperiode weit länger als in Wischau und der Holitscher Einfluß wurde hier mit demjenigen von Stampfen vertauscht. Neben der roten Farbe verwendete man dort im 19. Jahrhunderte auch andere feinere Farben des dritten Feuers, wie es der Weihbrunnen mit der Figur einer Heiligen (Tafel XXIII, Fig. 5) bezeugt. Die Reminiszenzen der Rokokoperiode erhielten sich da bis über das Jahr 1850 und bereicherten die volkstümlichen Motive, wie z. B. dasjenige der Himmelskönigin. Herr P. Josef Fabiánek, Kooperator aus Butschowitz, besitzt solch eine volkstümliche Statuette der Himmelskönigin. Die Statuette ist mit der Jahreszahl 1853 bezeichnet.

Der Wischauer Krügelmacher Ignaz Richter, der im 19. Jahrhunderte die besten Arbeiten unter allen Krügelmachern lieferte, hat auch in der Plastik mit Erfolg gearbeitet. Ein plastisches Werk ist auch sein Meisterstück. Er hat dazu ein altes, in der Volksplastik und Volksglasmalerei beliebtes Motiv benützt, das der „Pietà“. Jedoch welch großer Unterschied zwischen seinem Werke und den übrigen Nachbildungen dieses Motivs. Im Wischauer Museum gibt es mehrere Bruchstücke solcher Mariengruppen, von verschiedenen Meistern herführend, keine von ihnen erreicht jedoch, was den tiefen Ausdruck des Schmerzes anbelangt, die Richtersche Gruppe. Von großem Schmerz durchdrungen wendet die Mutter Gottes das Antlitz zum Himmel, von wo sie Beruhigung erwartet. Obzwar die Gruppe bis auf Michelangelos bekannte „Pietà“ zurück gehen kann, unterscheidet sich von ihr gerade durch diese auffallende Kopfwendung, die dem volkstümlichen Geist entspricht. Dies ist jedoch nur der individuelle Charakterzug der Werke Ignaz Richters, denn wir finden ihn auch auf anderen kleinen Plastiken. Auf dem schlichten Empirepostamente ist die tschechische Inschrift „matka neybolestneyssy“ (= Pietà) angebracht und rückwärts eine andere, ebenfalls tschechische Inschrift, die das Datum der Arbeit trägt (16. 7. 1837) sowie den ganzen Namen des Erzeugers: „Ignatz Richter“. Die Bemalung ist in den einfachen Farben des scharfen Feuers ausgeführt und ein wenig abgetönt. Von demselben Krügelmacher haben wir auch eine Statuette des hl. Franz Seraph. aus dem Jahre 1841. Die Figur des Heiligen steht auf einem runden Postamente und verrät auf den ersten Blick eine in der Modellierung gewandte Hand; unter den Scharffeuer-Farben herrscht Manganolett vor und es scheint, daß diese Farbe das alte Karminrot ersetzen sollte. Auch diese Statuette (Tafel XIII, Fig. 4) zeigt die für Richter charakteristische Äußerung religiösen Gefühles und trägt im Innern des Postamentes neben der Jahreszahl den ganzen Namen des Meisters.

Ich bin weit entfernt, zu glauben, daß ich in diesen Zeilen alles Material erschöpft habe. Sehr viel unverarbeitetes Material liegt noch in verschiedenen Lokalmuseen<sup>1</sup> und Privatsammlungen, und erst nach längerer Zeit wird man über diese Gruppe von Tonwerken ein Endurteil schöpfen können. Soviel ist jedoch, wie ich glaube, schon sicher, daß die mährische Tonplastik, insbesondere diejenige aus Wischau und Umgebung, nicht den letzten Platz in der volkstümlichen Plastik einnehmen wird.

<sup>1</sup> Die Fragebogen, die ich an die Museen geschickt hatte, blieben unbeantwortet.

# Ein Bildstock mit Darstellung der Klosterneuburger Schleierlegende.

Von Dr. OSWALD MENGHIN, Wien.

(Mit Tafel XXIV—XXVI und einer Textabbildung.)

Im Besitze des niederösterreichischen Landesmuseums befindet sich ein überaus reizvoller volkskundlicher Gegenstand, der seines einzigartigen Charakters wegen eine etwas ausführlichere Besprechung rechtfertigt. Es ist ein Bildstock aus Holz, der in seiner Gesamtform nichts anderes ist, als eine plastische Darstellung der Klosterneuburger Schleierlegende (Tafel XXIV). Er wurde im Altertumshandel mit der Ortsangabe Burgschleinitz erworben. Ob dieselbe richtig ist, muß ich dahingestellt sein lassen<sup>1</sup>; daß das Stück aber niederösterreichischer Herkunft ist, wird durch den Gegenstand der Darstellung so gut wie sichergestellt.

Der Bildstock ist nicht ganz 2 m hoch und gliedert sich in drei Hauptteile: den Sockel mit der Jagdszene, den Holunderbaum mit dem in den Ästen verschlungenen Schleier und in die davon umschlossene Bildnische, die zweifellos eine Muttergottesdarstellung enthielt. Die heute darin befindliche Plastik gehört nicht zum ursprünglichen Bestande. Sie ist neueren Ursprungs, eine schlechte Arbeit und soll also hier nicht weiter in Rede stehen. — Die Basis des Sockelteiles ist ornamental gestaltet; sie besteht aus einer an beiden Ecken nach vorn kräftig ausladenden, aber nur oben etwas profilierten Standplatte und einer darauf ruhenden hübschen Akanthusblätteleiste. Über dieser beginnt die

naturalistische Darstellung des Waldbodens, aus dem der Strauch sprießt und auf dem sich die Jagdszene bewegt. Links kniet der heilige Herzog Leopold auf einer kleinen Erhöhung, von der wunderbaren Erscheinung der Gottesmutter ergriffen; zu ihm blickt, ebenfalls fast erstaunt und erschreckt, ein Jagdhund auf; ein zweiter steht rechts und bellt wütend den Baum hinauf. Die ganze Szene ist außerordentlich lebhaft in der Bewegung, die Arbeit recht brav. — Der dicke Stamm des Holunderbusches gabelt sich bald in mehrere starke Äste, deren zwei in der Mitte eine kleine Nische bilden. Diese ist durch ein Glasfenster nach vorn verschlossen und von der rückwärtigen Seite des Bildstockes zu öffnen. Als Zierat und Aufbau liegt in der Nische, noch vor dem Glase, in Holz geschnitten, ein goldenes Tuch; hinter dem Glasverschlusse, etwas höher gestellt, ragt aus einigen vergoldeten Wolkenflocken ein Gegenstand auf, den ich, seiner Form und roten Bemalung nach, nur als das Abbild einer



Fig. 48. Votivzunge („Nepomukzunge“) vom Bildstocke mit Darstellung der Klosterneuburger Schleierlegende.

Zunge deuten kann (Abbildung 48). Ein tiefer Schnitt, der sich darin befindet, lehrt uns wohl, daß der ganze Bildstock als Votiv für Heilung einer schwer-

<sup>1</sup> Pfarrer Joh. Matula von Burgschleinitz schreibt mir, daß er zwar keine Kenntnis von dem Verkauf eines derartigen Bildstockes in Burgschleinitz habe, es sei jedoch nicht unmöglich, daß ein solcher vorhanden gewesen wäre, da im nahen Reinprechtspolla, einer Pfarre des Stiftes Klosterneuburg, ein solcher Bildstock sich befinden soll.

verletzten Zunge anzusehen ist. — Eine kleine Gloriole unter der Nische ist gewiß erst in neuerer Zeit angebracht worden. An einer eisernen Öse, die aus ihr hervorragt, scheint ein Lämpchen oder ein Opferstock befestigt gewesen zu sein.

Geäst, Laubwerk und Blüten des Holunderbaumes sind, wie der Stoff, in dem sie gearbeitet sind, ja gebietet, im einzelnen etwas plump geraten; der Gesamteindruck ist aber ein ganz entsprechender und wird durch die geschickte Art, mit der der silberbestennte und verbräunte Schleier hineinverschlungen ist, in der Wirkung noch erhöht. In dem Geäste ruht, die ganze Komposition beherrschend, die Bildnische. Ihr ist eine ziemlich einfache, aber gefällige Form gegeben, die Umrahmung ist ebenfalls ganz schlicht. Ihre Tiefe beträgt 26 cm; im Innern ist sie erst in neuerer Zeit blau und mit goldenen Sternen ausgemalt worden. Sonst ist an dem Bildstock fast überall noch die hübsche Originalfassung erhalten.

Die Beschreibung des Bildstockes zeigt uns, daß wir es bei diesem Gegenstande zwar mit der Arbeit eines Mannes zu tun haben, dessen Leistungsfähigkeit zweifellos den Durchschnitt ländlichen Künstlertumes bedeutend überträgt, daß das ganze Bildwerk aber andererseits vollständig aus dem Geiste des Volkes erwachsen ist, dem Gehalte nach mit volkstümlichen Traditionen und Anschauungen im vollen Zusammenhang steht und daher als Werk der Volkskunst mit mindestens ebenso viel Recht wie als eines höherer Kunstübung anzusprechen ist. Die Grenze zwischen beiden Gebieten ist ja durchaus fließend, vor allem in der österreichischen Barocke, deren Blütezeit (1700—1750) unser Werk angehört. Die Barockkunst hat sich von dem Momente an, wo die einheimischen Künstler die zugewanderten italienischen in der Führung abgelöst haben, überhaupt in weitem Maße der volkstümlichen Empfindungsweise angeschlossen — in der Provinz natürlich mehr als in den Kunstzentren —, so daß die künstlerischen Leistungen dieser Zeit für den Volkskundeforscher meist nicht weniger Interesse und Bedeutung haben wie für den Kunsthistoriker.

Schon diese allgemeinen Erwägungen machen es wahrscheinlich, daß der etwas auffällige Typus unseres Bildwerkes nicht ganz ohne Analogien dastehen könne. Ihn volkskundlich als Bildstock anzusprechen, werden wir keinen Augenblick anstehen, wenn er auch einiges Eigene hat, das ihn von allen Verwandten unterscheidet. Es gibt genug Bildstöcke, die nicht einen mehr oder weniger kapellenähnlichen Bau mit Altarnische und darin geborgenen Heiligendarstellungen repräsentieren, sondern von der architektonischen Umrahmung ganz absehen und nur die Bilder als freie Szene auf irgend einen Sockel hinstellen. Selten dürfte es aber vorkommen, daß das Verhältnis wie in unserem Falle direkt umgedreht wird und die szenische Darstellung den Rahmen eines architektonischen Gebildes, hier der Bildnische mit Muttergottes, abgeben muß. Ohne typologische Vorstufen scheint mir eine derartige Umkehrung kaum denkbar.

Solche sind denn auch nicht allzuschwer zu finden. Sie führen uns zunächst auf das Gebiet volkstümlicher Malerei, und zwar auf die Gruppe der Mirakelbilder, die oft genug handgreifliche Vorspiele unserer plastischen Darstellung bieten. Es dreht sich dabei vor allem um die Wiedergabe von Erscheinungen

(ähnlich unserer Schleierlegende), Auffindungen von Marienbildern in, an oder unter Bäumen u. dergl. Während in gotischer Zeit Bilder verwandter Anordnung noch zu fehlen scheinen<sup>1</sup>, werden sie vom 17. Jahrhundert ab immer häufiger. Ich erinnere nur an Darstellungen des Gnadenbildes von Maria Taferl, die, der Gründungssage entsprechend, das Vesperbild in der ausgehackten Nische einer Eiche zeigen. Von hier bis zur künstlerischen Bewältigung dieses volkstümlichen Motives ist es natürlich nur noch ein Schritt, seine Übertragung auf die Darstellung ähnlicher Legenden selbstverständlich.

Von diesen malerischen Darstellungen bis zu unserer Plastik ist es allerdings noch ein weiter Weg und auch sonst wird sich die Eigenart dieses Bildstockes nicht ganz von diesen Bildern ableiten lassen. In diese Lücke scheint nun ein Bindeglied besonderer Art, nämlich ein eng verwandter Monstranzentypus, einzuspringen. Das Stift Klosterneuburg besitzt eine wertvolle Monstranze aus vergoldetem Silber und mit Perlen- und Edelsteinbesatz, die in ganz ähnlicher Weise wie unser Bildstock die Schleierlegende darstellt (Tafel XXV)<sup>2</sup>. Nach Černik ist die Monstranze von dem Bildhauer Matthias Steinl (1644—1727) entworfen, vom Kammergoldschmied Johann Känischbauer in Wien 1710—1714 zur Feier des 600jährigen Bestandes für das Stift verfertigt worden. Sie dürfte also ungefähr gleichzeitig mit unserem Bildstock sein. Die Darstellung weist viele Ähnlichkeiten auf; was abweicht, ist zumeist auf Rechnung des eucharistischen Zweckes zu setzen, dem das Prunkstück dient. So die Strahlengloriole, die Hinzugabe der beiden anderen göttlichen Personen und vor allem natürlich der Umstand, daß hier statt der Bildnische die Kapsel mit der Lunula dominiert. Noch näher unserem Bildstocke steht, wenn man vom Gegenstand absieht, in der Auffassung und im Aufbau die Kolomansmonstranze des Stiftes Melk (Tafel XXVI)<sup>3</sup>. Hier ist, nach den Ausführungen Tietzes, wie bei dem Bildstocke, der Boden naturalistisch gestaltet und mit Pilgerhut, Mantel und Stab, Krone, Horn und Szepter belegt. „Aus dem Hügel steigt der Stiel in Form zweier verschränkter knotiger Baumstämme auf und verbreitert sich oben zu einem die mit bunten Steinen besetzte Kartuschenumrahmung der Lunula einfassenden Astgeflechte mit Blättern und Silberblüten.“ Unter der Kartusche, die in der Grundanlage Verwandtschaft mit der Bildnische des Bildstockes aufweist, wenn sie auch viel reicher umrahmt ist, sind Marterwerkzeuge angebracht. Die Monstranze trägt ein Wiener Beschauzeichen von 1752 und die Meistermarke J. M. (J. Mack oder J. Moser).

Diese beiden Vorkommnisse stellen es wohl außer Zweifel, daß wir es bei dem Bildstock von Burgschleinitz auch mit einer Beeinflussung durch den Monstranzentypus zu tun haben, ist doch der Aufbau des Bildstockes eigentlich

<sup>1</sup> Ich führe als Beispiel die Darstellung der Schleierlegende von Rueland Fruehauf im Stiftsmuseum zu Klosterneuburg an, wo die Muttergottes fern in der Luft schwebt. Abbildung s. bei R. v. Kralik, *Der hl. Leopold*, 1904, S. 69. Auch der Kupferstich von J. M. Lerch in Scharrer, *Österreichische Marg-Graffen*, 1670, S. 68 (abgebildet bei R. v. Kralik l. c. S. 107) befolgt noch das gleiche Schema. Im übrigen zeigt gerade dieses Bild viel ikonographische Verwandtschaft mit unserem Bildstock: der Herzog kniet rechts von dem Holunderbaum, ein Hund springt links den Stamm hinan, andere Hunde im Vordergrund.

<sup>2</sup> Abgebildet bei R. v. Kralik, l. c. S. 91 und bei Berthold Černik, *Das Stift Klosterneuburg*, 1914, S. 47. Der Güte des letzteren verdanke ich auch das hier gebotene Bild.

<sup>3</sup> Abgebildet bei H. Tietze, *Die Denkmale des politischen Bezirkes Melk (Öst. Kunsttopographie III)*, 1909, Tafel XXVI.

ganz der einer Monstranze<sup>1</sup>. Dieser Umstand rückt es mehr von der Sphäre der hohen Kunst ab und in die des Kunstgewerbes und der Volkskunst hinein; hier darf unser Bildwerk aber sicher einen ersten Platz beanspruchen.

## Frühhistorisches in der galizischen Volkskunst.

Von Dr. F. ADAMA VAN SCHELTEMA.

(Mit Tafel XXVII—XXVIII.)

Die Volkskunst der nördlichen und östlichen Karpathenabhänge, bis hinunter nach der Bukowina und Rumänien, hat schon wiederholt das Interesse der Forschung durch überraschend altertümliche Züge erregt.

Im folgenden möchte ich auf einen eigentümlichen Fall der Übereinstimmung von Zierformen aus der westgalizischen Volkskunst mit solchen aus frühhistorischer Zeit aufmerksam machen. So sehr ich davon überzeugt bin, daß die Forschung mit äußerster Nüchternheit und Sachlichkeit vorzugehen hat gegenüber der romantischen Tendenz nach einem unveränderlichen „urgermanischen“ Geist zu suchen in allen möglichen herbeigeschleppten Details der volkstümlichen Kunst, so glaube ich doch, daß die Formenverwandtschaft, die ich hier im Auge habe, auch bei vorsichtigster Betrachtung noch genügend Stoff zum Denken gibt.

Es handelt sich um eine, wie es scheint scharf lokalisierte, Gruppe von Messingschmucksachen, die in der Studioausgabe der österreichisch-ungarischen Bauernkunst abgebildet sind als Hemdschließen aus Zakopane. Diese Schnallen zeigen in einfachster Gestalt einen gegossenen flachen Ring mit dem Dorn und einem höchst primitiven aus Würfelaugen — Kreis mit Punkt — bestehenden eingestanzten Ornament (Tafel XXVII, Fig. 6). Diese einfachste Form erfährt nun aber eine Bereicherung durch eine Überfülle von rein ornamentalen Auswüchsen wie Knöpfen, Tierköpfen, einem kreuzförmigen Aufsatz usw. Die ursprünglich kreisrunde Öffnung kann herzförmig werden, oberhalb dieser Öffnung können neue hinzutreten, unten entsteht ein durchbrochener Rand (ibid., Fig. 3, 10, 12, 13, 15). Die Flächenornamentierung bleibt auf einfache Motive beschränkt: Kreis mit Punkt, Stern, Halbkreis. In der Gesamtform ist unschwer die Gestalt des Doppeladlers zu erkennen, sei es auch in stark abgeleiteter Form; die Bildung eines Schwanzes unten läßt darüber keinen Zweifel.

Was uns in erster Linie interessiert, sind die Tierköpfe. Es sind Vogelköpfe in Seitenansicht mit starkem, gekrümmtem Schnabel und großem, in der Mitte des Kopfes sitzendem und die ganze Kopffläche ausfüllendem, kreisrundem Auge mit Durchbrechung. Der Kopf wächst mit kurzgedrungenem, trapezförmigem Ansatz aus dem Schnallenkörper hervor, der Schnabel krümmt sich ihm wieder zu und verwächst leicht mit den benachbarten Knöpfen. Infolgedessen kann es zur Bildung eines einzigen durchbrochenen Randes kommen (Tafel XXVII, Fig. 2, 5). Der Bogenfries in Tafel XXVII, Fig. 11, vielleicht auch die durchbrochenen Ränder in Fig. 10, 12 usw. dürften aus einem solchen Ver-

<sup>1</sup> Als sachlichen Übergang kann man zwischen beiden Typen noch die im 17. und 18. Jahrhundert häufigen Reliquiarien in Monstranzenform anführen.

schmelzungsprozeß zu erklären sein. Erscheinen nun diese Vogelköpfe unter sich höchst variabel, schon durch das besprochene Verwachsen mit den Knöpfen, aber auch — und in Zusammenhang damit — durch die gelegentlich vorkommende Bildung einer Art von Rüssel, so erkennt doch das geschultere Auge in allen einen sehr bestimmten, fest ausgeprägten Typus, der sich schon weit von den halbwegs naturalistischen Vorlagen entfernt hat. Es ist in Zusammenhang hiemit von Wichtigkeit, genauer auf die Stelle zu achten, wo wir diese Köpfe antreffen: die reinsten Formen befinden sich an den Seiten. Oben sind immer zwei Köpfe zu einer Mischform mit zwei Schnäbeln und einem gemeinsamen Auge verwachsen. Die Rückbildung oder wenn man will Degenerierung der Köpfe, gerade an dieser oberen Stelle, geht viel leichter vor sich, als an den seitwärts gerichteten Ecken. Sekundäre Augen können auftreten, wenn die Form nicht mehr verstanden wird (z. B. Fig. 1), die ganze Augenbildung kann wegfallen (Fig. 3) oder auch umgekehrt, die Schnäbel verschwinden (Fig. 12, 13, 15), wobei nur ein Ring, das alte Auge, verbleibt. Und dabei erhält sich die organische Form der seitwärts angebrachten Köpfe ziemlich rein. Ein Beweis also, daß, wenn auch einmal der Doppeladler Pate gestanden hat, die vorliegenden Werke einen festen und dem naturalistisch-heraldischen Vorbilde fast feindlich gesinnten Eigenwillen in der Formgebung bekunden.

Vogelköpfe haben bekanntlich in der Volkskunst sehr oft Verwendung gefunden, was schon bei der großen Verbreitung des Doppeladlers kein Wunder nimmt. Aber so viel mir bekannt, sind ähnliche Formen wie die von Zakopane nicht zu finden — auch die Doppelköpfe an dem Messingschmuck der Huzulen (Werke der Volkskunst Bd. I, Tafel XII, Fig. 13, 14) sind höchstens mit den degenerierten Formen von Zakopane vergleichbar — und jedenfalls läßt sich zu der größeren, geschlossenen Reihe von Kopfformen, wie sie der Messingschmuck von Zakopane in selbstbewußter, fester Stilisierung aufweist, wohl kein Gegenbeispiel finden. Es sei denn auf dem Gebiete einer zeitlich sehr weit abliegenden Kunstübung: in der Metallkunst der Völkerwanderungszeit.

In seiner „Altgermanischen Tierornamentik“ kommt der schwedische Forscher Salin auf eine Form zu sprechen, die er mit Sicherheit der Kunst des südgermanischen Gebietes zuweist. Es ist das ein Vogelkopf, den er auf dem gotischen Gebiet der Nordküste des Schwarzen Meeres, in Ungarn, Süddeutschland, der Schweiz, Italien und Frankreich verfolgt bis hinauf zum Departement Seine et Oise. Auf nordgermanischem Gebiet kommt, einen einzigen Fund ausgenommen, dieser Kopf nicht vor; wohl auf den Inseln Gotland und Öland, wo aber direkter Kontakt mit den germanischen Stämmen der Donauländer nachzuweisen ist. A. Götze („Gotische Schnallen“) hat sich ebenfalls mit diesem Kopf, sofern er an Schnallen vorkommt, beschäftigt. Er findet ihn an Schnallen, die er wohl mit Berechtigung als ostgotisch bezeichnet und zwar vorzugsweise in Südrußland und Italien. Über die Verbreitung dieses Kopfes an den germanischen Fibeln läßt er sich nicht aus; gewiß ist er nicht auf gotische Werke beschränkt. Salin datiert die ungarischen Funde spät fünftes Jahrhundert; die aus der Krimgegend reichen bis tief ins sechste, während die italienischen Beispiele nach Götze Anfang fünftes Jahrhundert anzusetzen sind.

Dieser meist an den gegossenen Fibeln und Schnallen auftretende Profilkopf zeigt einen stark gekrümmten Schnabel und ein großes, in weitaus den meisten Fällen den ganzen Kopf ausfüllendes rundes Auge. Immer wächst er aus dem eigentlichen Körper des Objekts frei heraus, bald einzeln wie an den russischen Beispielen, bald in symmetrischer Gegenüberstellung wie an den italienischen Schnallen und besonders an den seitwärts ausladenden Fibel-scheiben der fünfköpfigen Fibeln, bald in Reihung wie an den Kopfen solcher Fibeln oder dicht gedrängt als ein den ganzen Fibelkörper umsäumender Rand wie in einigen ungarischen Fibeln und den damit zusammenhängenden der genannten Ostseeinseln. Dabei kann der Ansatz gedrängt, trapezförmig sein, oder, aber das scheint mehr für das westliche Verbreitungsgebiet zu gelten, lang gestielt. Erscheint dieser Vogelkopf auch in einer großen Fülle von Varianten, so handelt es sich hier doch angesichts des unübersehbaren Reichtums an tierornamentalen Formen der nach-römischen Eisenzeit im Norden für den Archäologen um einen einzigen, sicher erkennbaren Kopftypus, eine verhältnismäßig sehr konstante Form, deren Entstehung wir uns denn auch unter sehr bestimmten Verhältnissen, nämlich der direkten Berührung mit der spätantiken Kultur — und zwar wahrscheinlich bei den Goten im Krimgebiet — zu erklären haben. Denn über die Entstehung dieses auf nordgermanischem Gebiet fehlenden Kopfes kann kein Zweifel sein. Als bestimm-bare Tierform ist er von vornherein nicht mehr rein germanisch; Vorbild war — die russischen Formen beweisen es — der allgemein verbreitete antike Adler<sup>1</sup>. Die Fibeln von Petrossa, aber auch die Adler von Cluny, Nürnberg, bezeugen die nähere Bekanntschaft mit dem antiken Adler.

Vergleicht man nun solche Formen, wie Salin Fig. 81, 82, 60, 61, 468, 480 (Tafel XXVIII, Fig. 6, 8, 7, 4, 1, 2) sie bietet, mit unseren Zakopane-Köpfen, so ist die Übereinstimmung ganz überraschend. Hier wie dort hat sich eine primitive Kunstübung derselben Vorlage aus einem höheren Kunstkreis bemächtigt: des Adlers, und gelangt nun zu einer weitgehenden Schematisierung, Geometrisierung des losgelösten Kopfes und dessen höchst äußerlicher Verwendung als aufgesetztes Ornament für den gegossenen Metallschmuck. Ich mache darauf aufmerksam, wie dieser Kopf mit großem, rundem Auge, stark gebogenem, geschlossenem Schnabel hier wie dort mit Vorliebe aus den an den Seiten des Objektes vorspringenden Ecken herauswächst, immer aufwärts gerichtet, leicht wieder mit dem Rande verwachsen; auf die Atrophie zweier Köpfe an den Fibelkopfen (Tafel XXVIII, Fig. 6), bis nur ein Auge und zwei Schnäbel vorhanden sind — einen dem Forscher der germanischen Tierornamentik bekannten Prozeß. Salin weist nach, daß es vor allem die runden Knöpfe der Fibelköpfe waren, die sich die Umbildung zu solchen Vogelköpfen gefallen lassen mußten; es sind genau diese selben Knöpfe (Tafel XXVIII, Fig. 5), die zu-

<sup>1</sup> Hampel („Altertümer des Mittelalters in Ungarn“ I, S. 504 ff.) deutet den Kopf als den des antiken Greifen. Greife finden sich unter den ungarischen Altsachen in der Tat massenhaft, aber sie gehören ausnahmslos zu der zweiten — „sarmatischen“ — der vier von Hampel aufgestellten Gruppen, während unser Vogelkopf bloß in der ersten — „germanischen“ — Gruppe begegnet. Außerdem fehlen unserem Kopf die Ohren, das einzige sichere Kennzeichen des Greifenkopfes; die „sarmatischen“ Greife haben Ohren.

Entscheidend dürfte sein, daß sich in Hampels ersten Gruppe Fibeln befinden, die als Randfiguren vollständige, zweibeinige Vogelgestalten zeigen und zwar mit dem hier in Frage stehenden Kopf. (Hampel a. a. O. III, Taf. 54.)

sammen mit den Vogelköpfen an unseren Schnallen von Zakopane vorkommen. Hatte sich ein solcher Knopf etwa als Bekrönung des Fibelkopfes erhalten, so verwuchs sie mit den benachbarten Vogelschnäbeln und es entstand der durchbrochene Rand (Salin Tafel XXVIII, Fig. 7, 1; Zakopane Tafel XXVII, Fig. 2, 5, 11). Sogar Ansätze zur Bildung eines Rüssels sind zu erkennen, wie in dem Kopf am Fußende von Fibel Salin Fig. 61 (ibid., Fig. 4). Neben diesen Übereinstimmungen in der Erscheinung für sich, aber besonders auch in der ganzen Art und Weise, wie und wo dieser Kopf verwendet wird, gibt es keine prinzipiellen Unterschiede. Die Vogelköpfe der altgermanischen Fibeln haben das Auge oft aus Granat- oder Almandineinlagen gebildet; aber das ist nicht immer der Fall, die russischen machen eine Ausnahme. Und umgekehrt ist die Verwendung von farbigen Steinen oder Glasstücken bei dem bäuerlichen Metallschmuck sehr allgemein und gerade bei einem anderen galizischen Volke, den ruthenischen Huzulen, wird eine farbige Bereicherung erzielt durch das Einlegen mit roter oder grüner Maße, das uralte Zellenemail. Das Ornament, das die Körperflächen der südgermanischen Fibeln ausfüllt, wird in vielen Fällen durch die kerbschnittartig behandelte Ranke bestritten; aber ähnliche primitive geometrische Musterungen wie in Zakopane finden sich ebensogut (Salin Fig. 60, 81, Tafel XXVIII, Fig. 7, 6).

Weil doch von dem Metallschmuck galizischer Volksgruppen die Rede ist, möchte ich hier noch kurz ein weiteres Beispiel von der oben geschilderten Verwandtschaft zwischen noch bestehenden Volkskunstmotiven und solchen aus der Völkerwanderungszeit streifen. Es gilt dies dem vielumstrittenen Zangenornament. Die hier schon ein paarmal erwähnten Huzulen verwenden für die Verzierung ihres nach einem primitiven Verfahren aus dem Gelbguß hergestellten Metallschmuckes eine Reihe von eingestanzten oder eingravierten Motiven, die einen höchst altertümlichen Eindruck machen<sup>1</sup>. Darunter begegnet mit Vorliebe die Reihung von dreieckigen Figuren mit Kreis an der Spitze: das ominöse Zangenornament. Es würde zu weit führen, hier auf die Frage des frühhistorischen Zangenornamentes einzugehen, im besonderen habe ich hier nicht die plastische Form seines Vorkommens am Grabmal Theoderichs im Auge, auch nicht die aus den Randknöpfen hervorgegangenen Zangenreihen der Fibelköpfe. Nur eine dritte Form ist zu erwähnen: das gleichfalls eingestanzte, als Flächenbelebung gedachte Ornament an den dünnen Metallblechgegenständen der Heidenzeit. Vergleicht man solche sehr allgemein verbreitete Gegenstände (Tafel XXVII, Fig. 18) mit der Messingverzierung der huzulischen Beilstöcke (Tafel XXVII, Abbildung 17, nach Paul Traeger in Zeitschrift für Ethnol. 1903) oder Gürtelschnallen (vergl. „Werke der Volkskunst“, Tafel XII, Fig. 14), so möchte man fast glauben, in diesen den Konturen folgenden Ornamentstreifen von Dreiecken, Halbkreisen (vergl. auch Zakopane) und Zangen Werke derselben Hand vor sich zu haben. Vielleicht liegt hier ein Fingerzeig für den Forscher der frühgermanischen Ornamentik, nach dem Vorgehen Salins, die verschiedenen Erscheinungsformen des Zangenornaments scharf auseinander zu halten und das ausschließlich „urgermanische“ dieses Motives, soweit es als Flächenmusterung der Metallblechgegenstände vorkommt, nicht allzusehr zu betonen.

Ich möchte nun noch versuchen, die Bedeutung der hier gezeigten formalen Übereinstimmungen richtig zu würdigen. Vor allem liegt es mir fern, auf ethnische Zusammenhänge zu schließen. Ob in der Tat Reste der Goten oder späteren germanischen Donaustämmen in den Karpathen eine Zuflucht gefunden

<sup>1</sup> Über den „prähistorischen“ Charakter dieser Hirtenarbeiten besonders auch in der Technik vergl. auch M. Haberlandt in „Österreichische Volkskunst“ Wien 1910 und A. Haberlandt „Werke der Volkskunst“ (Prähistorisches in der Volkskunst Osteuropas) Wien 1913.

haben und in stark gemischtem, slavisiertem Zustand dort noch fortbestehen, ist eine Frage, worauf es hier keineswegs ankommt. Die Zakopane-Köpfe sind — es folgt aus dem Zusammenhang mit dem Doppeladler — verhältnismäßig neu und ihre große Variabilität, die Tatsache, daß sie vor unseren Augen in Auflösung begriffen sind, läßt den Gedanken an eine Jahrhunderte lang fortgesetzte Überlieferung nicht aufkommen. Auch kommt es mir vor, daß von der Auffrischung, der „Konservierung“ einer Tradition durch ein neues Motiv, in dem vorliegenden Fall nicht gut die Rede sein kann. Und besonders diesen Punkt, das Ausscheiden einer etwaigen direkten Tradition, möchte ich hervorheben bei dem, worauf es mir hier anzukommen scheint. Das ist die Tatsache, daß fast bis zur Identität ähnliche Formen — und zwar ziemlich komplizierter Natur — in der Kunst der Völkerwanderungszeit und der jetzigen Bauernkunst auftreten können, zu erklären aus demselben Prozeß der rein-ornamentalen Umwandlung eines und desselben aus der höheren Kunst aufgegriffenen Motives. Gewiß gibt es viele Fälle von wirklicher Überlieferung aus vor- und frühgeschichtlichen Zeiten. Die Hausforschung hat mit solchen Fällen wiederholt zu tun, der Sagen- und Sittenforscher ist mit solcher unmittelbaren Tradition vertraut. Und was die Volkskunst Galiziens anbelangt, so haben Al. Riegl und Luise Schinnerer auf die traditionelle Übermittlung „antiker“ Techniken in der Textilkunst der Ruthenen aufmerksam gemacht; in dem volkstümlichen Metallschmuck verschiedener osteuropäischer Gebiete weist A. Haberlandt Tradition aus vorgeschichtlichen Zeiten nach („Prähistorisches in der Volkskunst Osteuropas“, a. a. O.). In unserem Falle müßte man aber vielmehr reden von einer Art künstlerischer Wahlverwandtschaft, von einem ähnlichen Verhalten unter sehr ähnlichen Verhältnissen. Und es braucht nicht besonders betont zu werden, daß gerade dieses in hohem Maße geeignet ist, ein Licht zu werfen auf die tief bedeutsame Übereinstimmung in der künstlerischen Gesinnung der früh- und vorgeschichtlichen Entwicklungs-epochen mit der gewisser kulturell zurückgebliebenen Volksgruppen oder Volksschichten unserer Zeit.

## Ölbild mit Darstellung der europäischen Nationen.

Von Prof. Dr. M. HABERLANDT.

(Mit Tafel XXIX und einer Textabbildung.)

Das k. k. Museum für österreichische Volkskunde hat vor einiger Zeit in einer Kunstauktion des k. k. Versteigerungsamtes ein hübsches Ölgemälde des 18. Jahrhunderts mit Charakterisierung der europäischen Nationen erstanden, das in diesen Tagen des schwersten europäischen Konfliktes erhöhtes Interesse gewinnt. Das in Rede stehende Gemälde, dessen figuraler und malerischer Teil auf Tafel XXIX in Farben wiedergegeben erscheint, ist nach seiner ganzen Art und Anlage weder als ein Werk der hohen Kunst noch der Volkskunst anzusprechen; aber es hat als kulturgeschichtliche Illustration doch so viel geistige Verwandtschaft mit verschiedenen sonst in der Volkskunst beliebten Serieneinstellungen (der Stände, Nationen, Berufe usw.), daß es berechtigt erscheinen

dürfte, das Bild hier vorzuführen. Es zerfällt in zwei Teile: einen figuralen, malerischen, der 10 Kostümfiguren der wichtigsten europäischen Nationen bringt, und einen textlichen, in tabellarischer Form angelegten Teil (Textfigur 49).



Fig. 49. Darstellung der europäischen Nationen. Ölbild des 18. Jahrhunderts, angeblich aus Steiermark.

welcher in ziemlich unverblümter und derber Art die physischen, geistigen und moralischen Eigenschaften der europäischen Nationen mit starker satirischer Absicht abschildert.

Seit Sebastian Münsters Kosmographie (1588) sind Bücher, Stiche und sonstige Darstellungen, welche „der Völcker in gemein Religion / Gesätz / Sitten / Nahrung / Kleydung vnn d Vbungen“ zum Gegenstand haben, eine zu immer größerer Beliebtheit gelangende literarisch-künstlerische Erscheinung. Der Katalog der Freiherrlich von Lipperheideschen Kostümbibliothek (Berlin 1896—1901) führt vom 16. Jahrhundert, beginnend mit einer Bilderhandschrift aus 76 Trachtenbildern, bis zur französischen Revolution nicht weniger als 83 verwandte Nummern an. So beispielsweise das Werk: „Variorum (sic!) gentium ornatus Sebastian Vranex invent. J. S. Vischer excudebat“ (um 1600), worin Trachten aus Deutschland, Mailand, Rom, Florenz, Spanien, Portugal, Frankreich, England mit begleitenden vier- oder achtzeiligen lateinischen Versen zur Abbildung gelangten. Solche textliche, nicht selten satirisch angehauchte Beigaben finden

sich häufig unter den Trachtenbildern des 17. und 18. Jahrhunderts, und in diese Reihe gehört denn auch unser Bild. Illustrativ wie textlich ist der Standpunkt des Künstlers ein ziemlich unparteiischer zu nennen; es erübrigt sich wohl, für die Kostümdarstellungen, die mit besonderer Sorgfalt und Liebe ausgeführt sind, in den zeitgenössischen Trachtenwerken die Quellen aufzusuchen. Dagegen möge darauf hingewiesen werden, daß als letzte volksmäßige Ausklänge und Ableitungen solcher Darstellungen wohl die volkstümlichen Verspottungen und Charakteristiken der verschiedenen Nationalitäten gelten können, wie sie sich unter den Volksliedern gelegentlich finden. So veröffentlicht K. Mautner, Zeitschrift für österreichische Volkskunde, XVI (1910), S. 47 aus Gössl am Grundlsee, Oberösterreich, unter dem Titel „Landsleute“ 7 Strophen, in denen der Reihe nach die Steirer, Tiroler, Salzburger, Böhmen, Hessen, Krainer und Ungarn in derb satirischer Art geschildert werden. Vergl. auch „Handwerksburschen-Geographie“, Zeitschr. d. V. f. Volksk. Berlin, XVIII, S. 296—300. Ähnlich läuft die bildliche Schilderung der Nationen endlich volksmäßig in Bilderbögen, Schießscheibenbilder u. dergl. aus.

Die vorstehenden Ausführungen sollen nur vorläufige Randbemerkungen zu unserer Farbentafel XXIX sein, da Aussicht besteht, daß Herr Professor Dr. Max Dworžak auf diesen Gegenstand in kunstgeschichtlicher Verbreitung ausführlicher zurückkommen wird.



Fig. 50. Kupferteller aus Südtirol mit Darstellung des Eierlegers.

### Der Eierleger.

Von Prof. Dr. M. HABERLANDT.

(Mit 3 Textabbildungen.)

Vor einigen Jahren erwarb das k. k. Museum f. österr. Volkskunde von Herrn Direktor Alois Menghin in Meran den in Figur 50 abgebildeten Kupferteller mit der getriebenen Darstellung des „Eierlegers“. In der Mitte dieser merkwürdigen Szenerie erscheint der Eierleger auf einem Korb, seinem heiklen Geschäft obliegend, während über ihm die Gestalt einer Bäuerin, mit einer Henne in den Armen emporragt; dahinter ein Spinnrocken; links von der Frauengestalt be-

findet sich ein Hahn, rechts eine nackte, mit Lententuch bekleidete Knabenfigur. Der Hintergrund ist mit Trauben- und Weinblattranken ausgefüllt. Der Teller dürfte dem 17. Jahrhundert angehören.

Es ist kein Zweifel, daß wir es hier mit einem Schwankmotiv von weiter Verbreitung zu tun haben, wie sich aus den zahlreichen Varianten dieser Darstellung, die sich sowohl aus Tirol wie aus deutschen und flämischen Quellen beibringen lassen, ergibt.

Es seien zunächst nur einige Tiroler Parallelen angeführt. L. von

Hörmann bespricht, Wanderungen in Tirol S. 227 ff., die Fresken auf einem altertümlichen Hause in Fondo (deutsch Pfund) Nr. 7, die aus dem 16. Jahrhundert stammen und im Mittelfelde die Einnahme von Troja darstellen. Unter diesem Bilde befindet sich die Darstellung pokulierender Landsknechte und auch die Gestalt eines kahlköpfigen „Eierlegers“ mit den zwei Doppelversen in lateinischer Unzialschrift:

„(Herein Gäste) und Geselen  
Die Hünere und Eyer haben wöllen.“

Darunter:

„Die ich mit meinem H . . . . n ausgepruet (ausgebrütet),  
Die sind für den Pf (undser) guet.“

Nach demselben Gewährsmann, „Die Jahreszeiten in den Alpen“ S. 28 f., befindet sich beim sogenannten Tschallener in Telfs ein altdeutsches Gemälde, das ebenfalls einen über einem Korbe sitzenden „Eierleger“ darstellt.

Auf dem bekannten alten Sterngasthof zu Ötz, der durch seinen reichen Freskenschmuck des 16. und 17. Jahrhunderts (1553 und 1615) weithin berühmt ist, gewahrt man auf der rechten Seitenfassade in der Freskenumrahmung eines Fensters die gleiche Darstellung (Fig. 51). Ober der Fensteröffnung thront in en face-Stellung der „Eierleger“ über einem Korbe, zu beiden Seiten flankiert von Frauengestalten, von denen jede eine Henne in den Armen hält.

Der Güte des Herrn Prof. Dr. Johannes Bolte in Berlin verdanke ich weitere Nachweise von Parallelen zu diesem Gegenstande. Seinem diesbezüglich an mich gerichteten Schreiben entnehme ich die nachfolgenden Ausführungen: Zu den übersandten Bildern des eierlegenden (oder ausbrütenden) Bauern vermag ich nur aus dem Kopfe einen großen Holzschnitt des 16. Jahrhunderts auf dem Berliner Kupferstichkabinett anzuführen. Ältere Darstellungen verwandter Art zählt L. Maeterlinck (*Le genre satirique dans la peinture flamande* 1907, p. 110 und *Le genre sat. dans la sculpture flamande* 1910, p. 44, 249, 281, 295) aus Miniaturen des 13.—14. Jahrhunderts und aus holzgeschnitzten Misericordien auf. Er zitiert dabei Maude Thompson, *The grotesque and the humorous in the middle ages, L'art profane à l'église*. Man muß freilich Unterschiede machen; bald ist's ein Mönch, bald ein Bauer, der über einer Kufe



Fig. 51. Fensterumrahmung (mit Darstellung des Eierlegers) auf dem Sterngasthof in Ötz (Tirol).

oder einem Neste hockt; die Eier sind einmal (1910, p. 44) als Dukaten charakterisiert, ein andermal steht die Inschrift dabei: „Hy schyt eieren zonder schaaLEN;“ eine Henne ist nur 1910, p. 249, neben dem Hockenden zu schauen.



Fig. 52. Kupferstich mit dem Eierleger verwandter Darstellung.

Es ist nicht die Absicht dieser Mitteilung, den Gegenstand umfassend weiter zu verfolgen; bloß auf eine allerdings nur entfernter verwandte Darstellung auf einem Kupferstich des 18. Jahrhunderts sei noch verwiesen (Fig. 52), welche das ursprüngliche, wie es scheint, schon unverständlich gewordene Motiv satirisch zu einem Zank zwischen Bauer und Bäuerin weiter gebildet hat.

Es ist wahrscheinlich, daß es auch in der Literatur verwandte Schwankdarstellungen oder Fassungen dieses Motives geben dürfte; sie sind mir aber nicht bekannt. Auch Prof. Dr. J. Bolte schreibt mir, daß er eine mit Sicherheit auf diese Darstellungen zu beziehende literarische Fassung nicht kenne. Er macht aber auf Hans Sachsens Meisterlied (1547) vom Bauer, der aus Käsen Kälber ausbrüten wollte, und auf einige verwandte Schwänke aufmerksam, auf die J. Bolte in J. Freys Gartengesellschaft (Tübingen 1896, S. 214) hingewiesen hat: „auf einer Misericordie in Kempen (Maeterlinck 1907, S. 111, 1910, S. 281) ist ein Bauer dargestellt, der mit einem Dreschflegel auf die Eier schlägt. Eine satirische Absicht ist hier wie bei dem Eierbrüter kaum zu verkennen, wenn ich auch augenblicklich unter den vorgeschlagenen Auslegungen mich nicht entscheiden möchte.“

Die Absicht vorstehender Mitteilung ist nur, auf das in Rede stehende Schwankmotiv weitere Kreise aufmerksam zu machen. Es scheint einen mythischen Hintergrund zu haben, den klar zu legen vielleicht die vergleichende Mythen- und Märchenforschung in der Lage ist.

Herrn Prof. Dr. Johannes Bolte sei der verbindlichste Dank für seine wertvollen Mitteilungen auch an dieser Stelle zum Ausdruck gebracht.

## Weihbrotstempel in den Balkanländern.

Von Prof. Dr. Michael HABERLANDT.

(Mit Tafel XXX und 3 Textabbildungen.)

Die aus ältester Zeit überkommene Kultsitte, die Weihbrote zu Festeszeiten mittels Holzstempeln zu verzieren und, da die Ornamentik derselben eine vorwiegend religiöse ist, damit zu weihen, ist wie einst in Ägypten unter den Kopten, im vorderen Orient und in zahlreichen europäischen Volksgebieten auch in den Balkanländern traditionell noch vielfach in Übung. Auf Tafel XXX sind eine größere Zahl solcher Brotstempel aus Bosnien und von der griechischen Insel Cerigo nach Originalen im Besitz des k. k. Museums für österreichische Volkskunde abgebildet, während unsere Textabbildungen Fig. 53—55 ein aus Dalmatien stammendes Stück im Besitz des Museums von Spalato wiedergeben. Die beiden Gruppen, die bosnische und die griechische, unterscheiden sich deutlich und charakteristisch voneinander. Die erstere zeigt Ornamentmotive, die vollständig mit Motiven oder Motivsystemen auf



Fig. 53. Brotstempel aus Dalmatien  
(Stempelfläche).



Fig. 54. Stempelfläche  
des Griffes.



Fig. 55. Brotstempel,  
Seitenansicht.

Stickereien oder Spinnstäben Bosniens oder Serbiens übereinstimmen und mit einer gewissen spätrömischen und späterhin byzantinischen Ornamentik deutliche Beziehungen haben. Siehe darüber mein Werk „Österreichische Volkskunst“, Textband S. 48 f. und die dortige Textabbildung Fig. 13 und 14. Die griechische Gruppe wieder lehnt sich mit ihrer in quadratische Felder geteilten Ornamentik, die teilweise durch Schriftzeichen, teilweise durch typische Keilschnittmotive bestritten wird, an frühchristliche, besonders koptische Formen von Weihbrotstempeln an. Der allgemeinen Form nach sind die Stempel beider Gruppen einander ganz ähnlich; der Siegelplatte sitzt eine entweder prismatisch oder leistenförmig geformte Handhabe auf, deren Basisfläche in den meisten Fällen ebenfalls ornamentales Schnitzwerk mit Keilschnittmotiven zeigt; nur in einem Falle, bei dem Stück Tafel XXX, Fig. 6, von Cerigo ist auch diese Fläche mit der Stereotypeninschrift: „I sous Nika“, zwischen den Armen eines Kreuzes verteilt, verziert. Die Stempelplatten der griechischen Exemplare zeigen in stets durch die Kreuzform beherrschter Anordnung der Felder jene Weiheformel ISUS NIKA (in Kreuzverteilung) sowie je in einem Feld zwischen Lanzen oder Nägeln.

Einen älteren vorchristlichen Ornamenttypus repräsentieren jedenfalls die bosnisch-dalmatinischen Exemplare. Tafel XXX, Fig. 7, zeigt ein volkstümlich verrohtes Wirbelornament, Tafel XXX, Fig. 1, ein typisches Ornament in bester Ausprägung, mit dem die Darstellung von Tafel XXX, Fig. 3, Verwandtschaft hat, wobei aber durch die Einführung der Kreuze eine Verchristlichung des Symbols erreicht ist. Sehr individuell und von der Norm abweichend ist Tafel XXX, Fig. 4, gestaltet. Es zeigt in den typischen fünf Kreissegmenten verschiedene Ornamentfüllungen; in zweien ist ein rohes Geflechtmuster ausgebildet, in den übrigen Abschnitten finden sich teils unverständliche, teils mit der Ornamentik von Fig. 3 verwandte Formen.

Nähere Zusammenhänge zwischen den Brotstempeln der Balkanländer lassen sich weder mit den koptischen Stempeln (über welche man die Veröffentlichung von Dr. Otto Pelka, Koptische Altertümer im Germanischen Nationalmuseum, im Anzeiger des Germ. N. M., Jahrgang 1906, S. 38 ff. und J. Strzygowski, Koptische Kunst S. 230 vergleiche) noch mit den nordischen Formen (vergl. Höfler, Weihnachtsgebäcke, Zeitschrift für österreichische Volkskunde 1905, Tafel XII, wo hölzerne Brotstempel aus Småland [Schweden] mit dem Julkreuz [Radkreuz] abgebildet sind), in einen direkten ornamentalen Zusammenhang bringen. Es ist aber kein Zweifel, daß typologisch alle diese Formen zusammengehören und daß die Kultsitte der Verzierung von Weihebroten mittels hölzerner oder tönerner Stempel von Altägypten über die Antike nach Europa vorgedrungen ist und sich im volkstümlichen Besitz rückständiger Gebiete bis auf den heutigen Tag erhalten zeigt.



1-3



4-6



1-4

5-7

RELIGIÖSE SCHNITZWERKE UND GENREFIGUREN, GRÖDEN, 1750-1830.



1—5



6—7

GENREFIGUREN. GRÖDEN, 18. UND 19. JAHRHUNDERT.



1-5



6-9



10-12

GENREFIGUREN, GRÖDEN, 18. u. 19. JAHRH.



1-4

5-7

8-10

KARRIKATUREN UND GENREFIGUREN. GRÖDEN, 1780—1850.



1-3



4-7



8-11

UHRSTÄNDER UND GENREFIGUREN, GRÖDEN, ZUMEIST 19. JAHRH.



1-3

4-6

GENREFIGUREN UND SCHÜTZENPREISE, GRÖDEN UND NACHBARGEBIETE, 19. JAHRH.



1-3



4-6



7-9

TIERFIGUREN, GRÖDEN, 18. u. 19. JAHRH.



1-3



4-6



7-9



10-12

1



2



4



5



ORNAMENTALE SCHNITZWERKE, GRÖDEN, 18. u. 19. JAHRH.



1-7



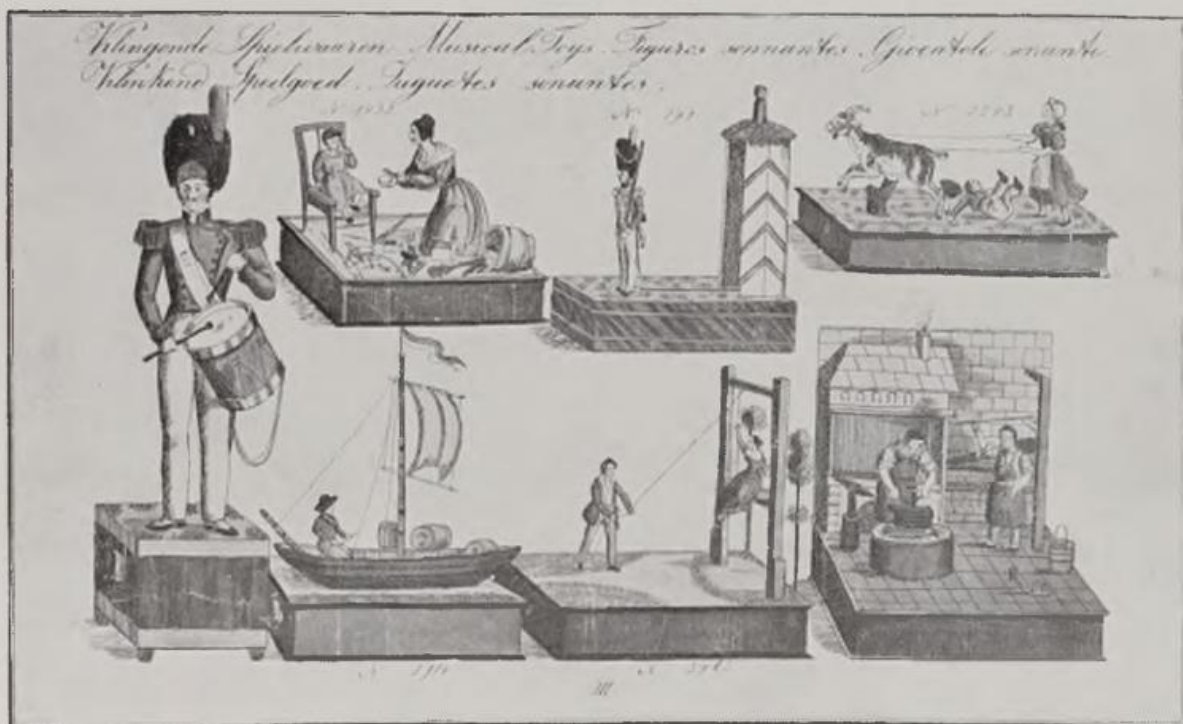
8-10

KRIPPENFIGUREN, GRÖDEN, UM 1860.

TAFEL XI.



MODERNE SPIELWAREN UND KATALOGMUSTERBLÄTTER, GRÖDEN, MITTE DES 19. JAHRHUNDERTS.



SPIELWAREN UND KATALOGMUSTERBLÄTTER, GRÖDEN, MITTE DES 19. JAHRHUNDERTS.



HOLZBILDWERKE DER GRÖDENER SCHNITZERSCHULE, NACH 1870.



1



2



3



4



DREIFALTIGKEITSALTAR IN SECKAU, STEIERMARK.



1—3

4—6

7—9

OBERÖSTERREICHISCHE GLÄSER UND FLASCHEN MIT EMAILFARBEN-BEMALUNG,  
18. JAHRHUNDERT.



OBERÖSTERREICHISCHE BRANNTWEINFLASCHEN MIT EMAILFARBENBEMALUNG, 18. JAHRH.



FASSBÖDEN AUS NIEDERÖSTERREICH, MIT RELIGIÖSEN DARSTELLUNGEN, 18. u. 19. JAHRH.



ALBANESISCHE KUPFERKANNE, 17. JAHRH.



FIGURALE TONPLASTIK AUS MÄHREN.



FIGURALE TONPLASTIK AUS MÄHREN.



FIGURALE TONPLASTIK AUS MÄHREN.



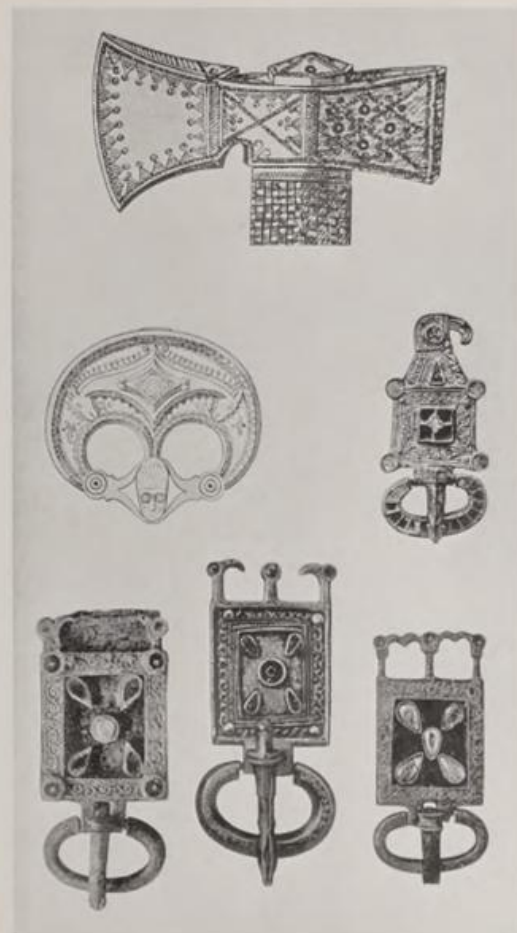
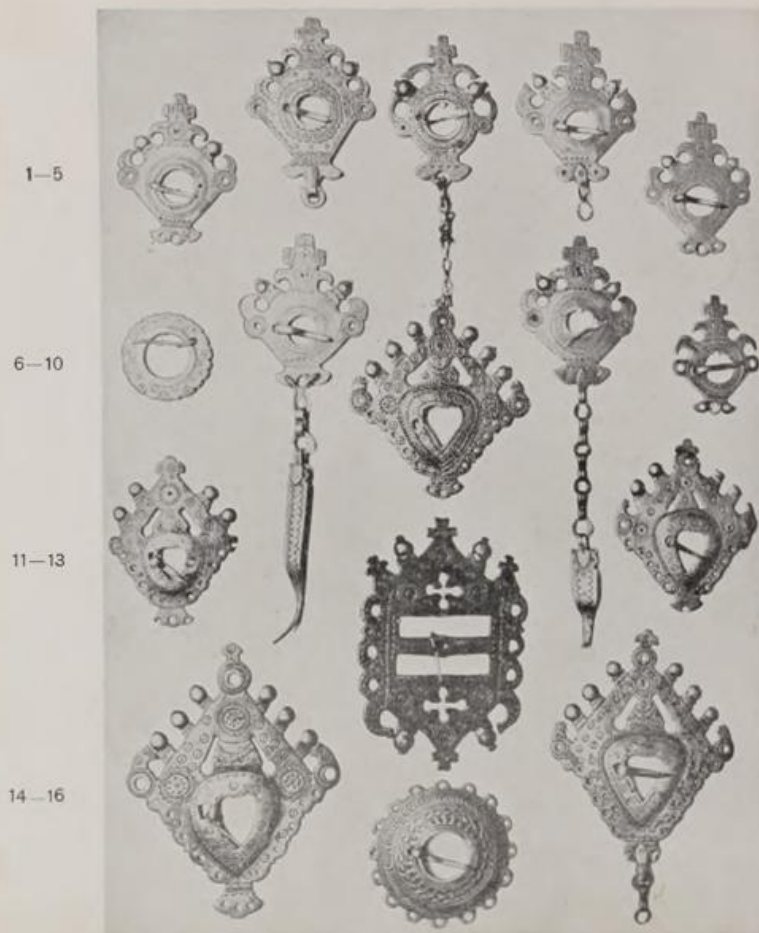
BILDSTOCK MIT DARSTELLUNG DER KLOSTERNEUBURGER SCHLEIERLEGENDE.



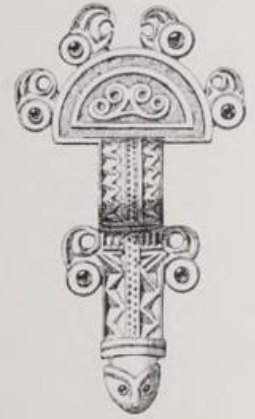
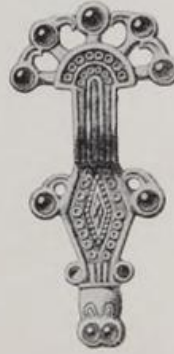
MONSTRANZ AUS KLOSTERNEUBURG.



KOLOMANUS-MONSTRANZ AUS MELK.



1—16 HEMDSCHLIESSEN AUS MESSING, ZAKOPANE, 17 HACKENSTOCK DER HUZULEN, 18—22 GOTISCHE SCHNALLEN.



FRÜHGERMANISCHE FUNDE (NACH B. SALIN).

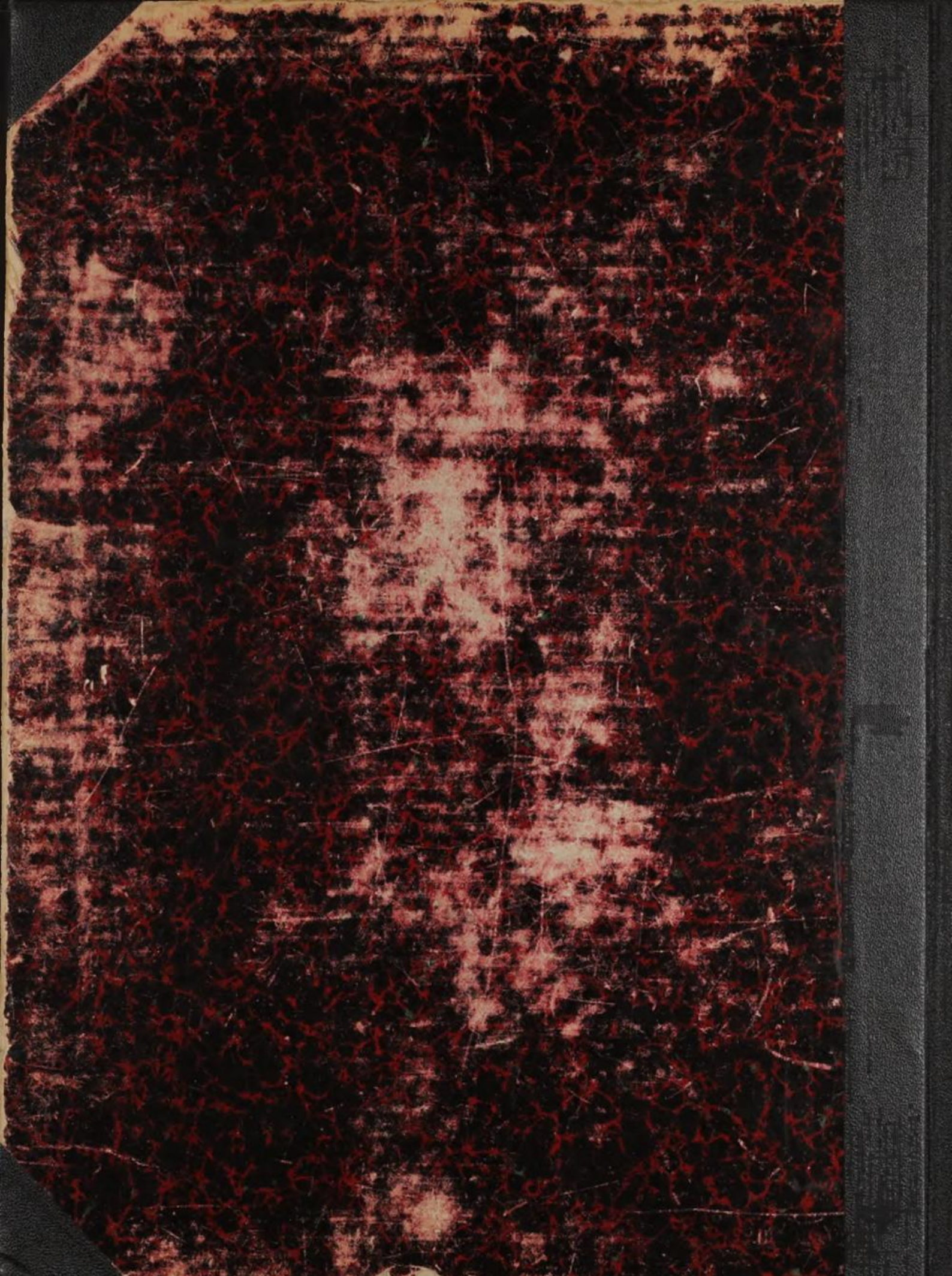


ÖLBILD MIT DARSTELLUNG DER EUROPÄISCHEN NATIONEN.



WEIHBROTSTEMPEL AUS DEN BALKANLÄNDERN.





Museum für Volkskunde  
Wien  
BIBLIOTHEK

Nr.: 2177/3 N:80

Standort: *Völkerkunde*

Handexemplar  
NICHT ENTLEHNBAR



K. K. KAISER KARL-MUSEUM FÜR ÖSTERREICHISCHE VOLKSKUNDE

---

# WERKE DER VOLKSKUNST

MIT BESONDERER BERÜCKSICHTIGUNG  
ÖSTERREICHS

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

PROF. DR. M. HABERLANDT

III. BAND

MIT 30 TAFELN (DAVON 1 FARBIG)  
UND 33 TEXTABBILDUNGEN



J. LÖWY, GRAPHISCHE KUNSTANSTALT UND VERLAG, WIEN  
1917.



## Inhaltsverzeichnis.

### Abhandlungen.

	Seite
HABERLANDT MICHAEL, Prof. Dr.: Alpenländische Bestecke und Messer von volkstümlicher Artung . . .	1
JOHN ALOIS: Die Federbilder. Ein erloschener Zweig Egerländer Volkskunst . . . . .	7
HABERLANDT ARTUR, Dr.: Metallene Amulettketten aus Serbien und Bosnien . . . . .	11
BRAUN EDMUND, Dr.: Schlesische Weihnachtskrippen . . . . .	23
RADINGER KARL von, Dr.: Spätgotische Flachdecken und Möbel aus dem Vintschgau und Graubünden .	32

### Kleine Mitteilungen.

#### Aus den Sammlungen des k. k. Museums für österreichische Volkskunde:

1. HABERLANDT MICHAEL, Prof. Dr.: 1. Bahrtuchschilder einer Töpferzunft des 17. Jahrhunderts . . .	14
— — 2. Die Wandlade einer Zunftvereinigung . . . . .	15
— — 3. Egerländer Patenbriefe . . . . .	17
MENGHIN OSWALD, Dr.: Eine Darstellung der Gründungslegende von Maria-Hietzing . . . . .	20

#### Aus den Sammlungen des k. k. Museums für österreichische Volkskunde:

4. HABERLANDT ARTUR, Dr.: Schmucktuch-Enden aus Ostgalizien . . . . .	38
5. HABERLANDT MICHAEL, Prof. Dr.: Ein Tiroler Volivbild 1616 . . . . .	40
6. SEMETKOWSKI WALTER von, Dr.: Ein Friesacher Holzrelief des 16. Jahrhunderts . . . . .	41
7. HABERLANDT MICHAEL, Prof. Dr.: Zwei Beispiele steirischer Hirtenkunst . . . . .	43
8. — — Zierkämme aus Steyr . . . . .	44

## Verzeichnis der Abbildungen.

Fig. 1. Beispiele der Verzierung von Scheiden von alpenländischen Bestecken. Um 1880 . . . . .	5
„ 2. Beispiele von Zierklingen aus den Alpenländern. Um 1800 . . . . .	5
„ 3. Eiserne Scheide eines Fleischermessers, bez. 1616 (Abrollung) . . . . .	4
„ 4. Federbild eines Laubfalken. Egerland . . . . .	9
„ 5. Silberne Amulettkette aus Altserbien . . . . .	11
„ 6. Kinderhaube der Spaniolen von Sarajewo mit Amulettkette . . . . .	12
„ 7. Wandlade einer oberösterreichischen Zunftvereinigung, um 1600 . . . . .	15
„ 8—11. Innenbemalung der Türen einer oberösterreichischen Zunftlade . . . . .	16
„ 12. Egerländer Patenbrief, handgemalt, bez. 1829 . . . . .	18
„ 13. Egerländer Patenbrief, handgemalt, bez. 1820 . . . . .	19
„ 14. Weihnachtskrippe des Josef Partsch im Kaiser Franz Josef-Museum in Troppau . . . . .	23
„ 15. Staffagefiguren zu einer Weihnachtskrippe von Jokl . . . . .	24
„ 16. „ „ „ „ „ „ . . . . .	25
„ 17. Mittelstück der Weihnachtskrippe von Josef Partsch . . . . .	26
„ 18. Hirte aus einer Weihnachtskrippe von Josef Partsch . . . . .	27
„ 19. Figur „ „ „ „ „ „ . . . . .	27
„ 20. Hirte „ „ „ „ „ „ . . . . .	28
„ 21. Jäger „ „ „ „ „ „ . . . . .	28
„ 22. Deckenbrett im Museum für Tiroler Volkskunst und Gewerbe (Innsbruck) . . . . .	32
„ 23. Deckenbrett aus Matsch, um 1530 . . . . .	33
„ 24. Deckenbrett aus Matsch, um 1530 . . . . .	34
„ 25a. Fragment eines Deckenfeldes aus Zirbelholz (Vintschgau) . . . . .	34
„ 25b. Schnitzerei einer Truhe aus Münster (im Landesmuseum zu Zürich) . . . . .	34
„ 26. Truhe aus Burgeis im Museum für Tiroler Volkskunst und Gewerbe (Innsbruck) . . . . .	35
„ 27. Schnitzerei von einer Truhe aus Münster (im Landesmuseum zu Zürich) . . . . .	35
„ 28. Truhe aus Vintschgau im Museum für Tiroler Volkskunst und Gewerbe (Innsbruck) . . . . .	36

	Seite
Fig. 29. Schmiedezeichen von der Decke aus Matsch . . . . .	37
„ 30. Zierkamm aus Steyr, Meisterstück des Kammachers Georg Rogg . . . . .	45
„ 31. Papier-Schablone für den Zieraufsatz eines Kammes, Steyr . . . . .	45
„ 32. Zunftzeichen der Kammacher von Steyr . . . . .	46
„ 33. Kreuz aus Schildkrot, in durchbrochener Arbeit geschnitzt . . . . .	47

## Verzeichnis der Tafeln.

- Tafel I: Alpenländische Messer und Bestecke.
- „ II: Alpenländische Messer mit Ziergriffen.
  - „ III: Alpenländische Bestecke und Messer samt Zierscheiden.
  - „ IV: Alpenländische Bestecke und Taschenfeitel.
  - „ V: Alpenländische Taschenfeitel, Bestecke und Scheiden.
  - „ VI: Alpenländische Messer mit Griffen in Metallschnitt verziert.
  - „ VII: Handgemalte Vorlagen zu Egerländer Vogelbildern.
  - „ VIII—IX: Bahrluchschilde der Töpferzunft zu Neu-Zettlitz, bez. 1652.
  - „ X: Innenbild der Wandlade einer oberösterreichischen Zunftvereinigung, um 1600.
  - „ XI: Handgemalte Patenbriefe aus dem Egerlande. (Mitte des 19. Jahrh.).
  - „ XII: Motivbild mit der Gründungslegende von Maria-Hietzing.
  - „ XIII—XVI: Schlesische Krippenfiguren.
  - „ XVII: Decke der Heiligkreuz-Kapelle im Kloster St. Johann zu Münster, 1520.
  - „ XVIII: a) Motive von der Decke aus der Kirche von Matsch; b) Motive von der Decke der Nikolauskirche in Burgeis.
  - „ XIX—XX: Schmucktuch-Enden aus Ostgalizien.
  - „ XXI: Motivbild auf Holz gemalt, bez. 1616, Tirol.
  - „ XXII: 1. Peitschenstiel mit eingeschnittenen Verzierungen, 18. Jahrh., Steiermark.  
2. Holzrelief mit Darstellung der Geburt Jesu, 16. Jahrh., aus Friesach in Kärnten.
  - „ XXIII—XXV: Ritzzeichnungen auf Hirtenpeitschenstielen aus Steiermark (Abrollung).
  - „ XXVI: Zierkämme aus Steyr, aus Horn geschnitten.
  - „ XXVII—XXX: Schablonen zu Zierkamm-Aufsätzen aus Steyr.

# Alpenländische Bestecke und Messer von volkstümlicher Artung.

Von Prof. Dr. MICHAEL HABERLANDT.

(Mit Tafel I—VI und 3 Textabbildungen.)

Metallarbeiten haben mit der eigentlichen Volkskunst in der Regel keinen unmittelbaren Zusammenhang. Sie sind immer aus den Händen des Gewerbes hervorgegangen<sup>1</sup>. Aber sie haben doch, zum Teil mit dem Leben des Volkes eng verwachsen, für seine Bedürfnisse bestimmt und in seinem Geschmack gearbeitet, in einigen Klassen so deutlichen volkskünstlerischen Charakter und eine so ausgeprägte volkstümliche Artung, daß sie ohne Bedenken als Werke der Volkskunst anzusprechen sind.

Zu diesen Metallarbeiten gehören auch die volkstümlichen Bestecke und Messer, besonders in jener reichen und phantasievollen Entwicklung, welche sie in der alpenländischen Produktion und Lebenssitte erfahren haben.

Die Geschichte des Tischbestecks und seiner wesentlichen Bestandteile, Messer, Gabel und Löffel, besonders aber der verbreitetsten Gerätform, des Messers, hat zuletzt von Alfred v. Walcher<sup>2</sup> eine sehr übersichtliche Darstellung erfahren. Es bestätigt sich auch bei diesem Gegenstand, daß das bäuerliche Leben und die Volkskunst die frühen Formen und älteren Dekorationsstile, wie sie einst ganz allgemein auf höherem Lebensniveau der adeligen und bürgerlichen Welt gang und gäbe waren, mit zähem Konservatismus aufbewahrt und sie nur in Material und Kunstvermögen geringer gestaltet hat. Die Besteckform als solche, mit ihrer Vereinigung von Messer, Gabel, dem Streicher und manchmal auch dem Löffel in einer Scheide, die Messer mit Zierheft in Scheide oder Köcher, die Taschenfeitel mit Schmuckschale, die Frauenmesser am Gürtel — es sind lauter im volkstümlichen Leben bewahrte alte Formen des Tafelgerätes, und wie wir im einzelnen sehen werden, sind auch die älteren Zierweisen derselben an unseren volkstümlichen Stücken mannigfach haften geblieben. Nur sinkt die Vornehmheit des Materials: statt des Elfenbeins oder des Bernsteins der kunstreich geschnitzten Besteckgriffe erscheint das volkstümliche Holz, statt Gold und Silber tritt Eisen und Messing sowie das Zinn auf und auch die Ziertechniken vereinfachen sich, wie die Ziermotive rustikaler werden und dem sonstigen Motivenschatz volkstümlicher Auszier entnommen erscheinen. Auch die Kennzeichnung der Tischgeräte als persönlicher Gebrauchsdinge durch Wappen, Namen oder Initialen setzt sich als volkstümlicher Zug mit Vorliebe fort, wobei sich das adelige Wappen gern in ein landläufiges Zunftzeichen oder Handwerkselement (der Schlosser, Fuhrleute, Jäger, Fleischer usw.) umwandelt.

Überblicken wir die wichtigsten und häufigsten einschlägigen Typen, so haben uns der Reihe nach zu beschäftigen: 1. Bestecke in Scheide. 2. Messer in Scheide oder Köcher. 3. Einschlagmesser (Taschenfeitel). Alle diese Typen finden sich nach Erzeugung und Gebrauch in den deutschen Alpenländern

<sup>1</sup> Vergl. des Verfassers „Österreichische Volkskunst“, Textband S. 155 ff.

<sup>2</sup> Alfred Ritter v. Walcher: Die Bestecksammlung im Schloß Steyr, Kunst und Kunsthandwerk, XV. Jahrg. 1912, S. 1 ff. — Derselbe: Katalog der Bestecksammlung Franz Emmerich Graf Lamberg (Zur Geschichte des Besteckes).

durchaus allgemein verbreitet vor, während in den außerdeutschen Volksgebieten Österreichs sonst die Bestecke — als das höchst entwickelte Tafelgerät — so gut wie vollständig im volkstümlichen Besitz fehlen. Hingegen sind die Messer in Scheide oder Köcher — allerdings in weit geringerer Ausstattung und mehr sporadisch sowohl unter Nord- und Südslawen, wie unter den Italienern, die Einschlagmesser dagegen überall und regelmäßig — auch hier in reicherer und mannigfaltiger Gestaltung anzutreffen.

### I. Die Bestecke.

Das eigentliche Besteck, die Zusammenstellung von Löffel, Gabel und Messer zu einem Ganzen bei analoger Ausbildung der Griffe, ist, wie v. Walcher sagt<sup>1</sup>, erst im 17. Jahrhundert entstanden. Im deutschen Handwerk- und



Fig. 1. Beispiele der Verzierung von Scheiden von alpenländischen Bestecken. Um 1800.

$\frac{2}{3}$  der natürlichen GröÙe.

Bauernstand, speziell in den Gebirgsgegenden, hat sich die Sitte der Führung eines eigenen Besteckes bis auf den heutigen Tag erhalten. Zu den genannten Geräten gesellte sich im bäuerlichen Besteck noch in der Regel ein Wetzger oder ein Pfriem, während der Löffel meistens aus dem Besteck verschwand. Entsprechend der Tragweise des Besteckes im Hosensack, aus dem die Griffe hervorsahen, oder in der weiblichen Tracht am Gürtel hängend, erhielt sich das aufsteigende Ornament in der künstlerischen Ausbildung der Griffe, welches durch die Sitte des am Gürtel tragbaren Besteckes begründet wurde (l. c. S. 18), in den volkstümlichen Exemplaren fast durchgängig, während bei den Tafelbestecken des 18. Jahrhunderts die umgekehrte Ornamentorientierung an den Griffen eintrat. Mit Ausnahme der in Sterzing, Südtirol, erzeugten Bestecke,

deren Dekorierung in sehr reich variiertes Art durch Beinauflagen mit höchst mannigfaltigen, echt volkstümlichen Motiven und Darstellungen erfolgte, bietet die volkskünstlerische Artung der bäuerlichen Bestecke kein besonderes Interesse. Sie ist im ganzen recht einförmig und einfach und beschränkt sich in der Regel auf mehr oder minder reichen Beschlag der Horn- oder Holz-

<sup>1</sup> Kunst und Kunsthandwerk 1912, S. 17.

griffe mit gravierten Messing- oder Zinn-, seltener Silberbesätzen, Knöpfen oder Rauten. Nur in seltenen Fällen ist durch Einlagen in Metall oder Perlmutter eine reichere motivische Dekoration durchgeführt, wobei Handwerkselemente (Tafel III, Fig. 1), agrarische Symbole, figurale Darstellungen (Tafel IV, 11) am häufigsten wiederkehren. Die Lederscheiden sind gewöhnlich durch mehr oder minder reiche Pressung verziert, wobei sich Namensinitialen, Jahreszahlen, volkstümliche Motive, wie die dreigeteilte Blüte (Tulpe), Rankenornamente, Trauben usw., in die sonstige Ornamentik eingemischt finden. Gravierte Metallkappen und Abschlußbänder sind eben nicht häufig an den Scheiden angebracht, wohl aber erscheinen mitunter ihre Imitationen in der Pressung des Leders. (Siehe Textabbildung Fig. 1.)

Reich variiert innerhalb eines typischen Dekorationsstiles sind die in Sterzing hergestellten Bestecke, von welchen das auf Tafel I, Fig. 7—9, abgebildete Exemplar mit

Darstellung der 12 Apostel auf den Griffen von Gabel und Messer einen hübschen Repräsentanten abgibt.

Da der Darstellung der sehr reizvollen

Sterzinger Beinindustrie in diesen Blättern demnächst eine eigene Monographie gewidmet sein wird, beschrän-

ken wir uns hier auf die Feststellung

des allgemeinen

Charakters der Sterzinger Bestecke: Die typische Zusammenstellung ist die von Gabel, Messer und Streicher; die Hefte sind regelmäßig beiderseits mit gravierten Beinplatten, davon manche zum Teil polychromiert, belegt. Darstellungen auf der einen Seite gewöhnlich figural: Heilige, Frachtwagen, Volkstypen, kleine Szenen, auf der andern Seite fromme oder scherzhafte Sprüche; die Darstellung auf den Griffen der Wetzter: religiöse Symbole (Auge Gottes, Christus- oder Marienmonogramm, Vögel, Blumenzweig). Diese Gleichförmigkeit in der Dekoration der Sterzinger Bestecke deutet auf hausindustrielle Massenerzeugung, die denn auch nachweislich in der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts stattgefunden hat.

Von sonstigen Erzeugungsstätten und namhafteren speziellen Herstellern der alpenländischen Bestecke sind außer den Werkstätten in Steyr, Trattenbach, Scharschach, Kleinraming bisher nicht viele Daten festgestellt. Nach den Datierungen der bezeichneten Stücke zu urteilen, liegt die Blütezeit dieser gewerblichen Arbeit etwa von 1780—1840.

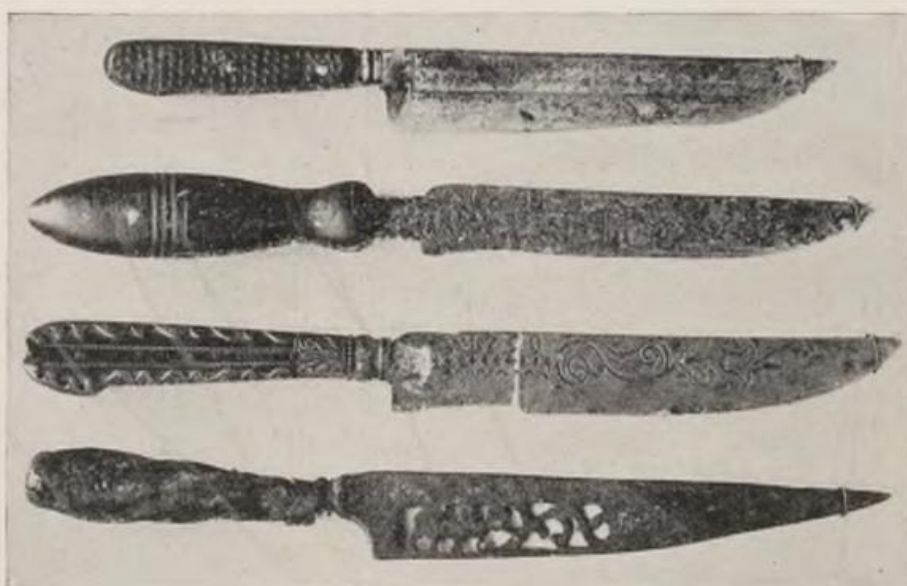


Fig. 2. Beispiele von Zierklingen aus den Alpenländern. Um 1800.

$\frac{2}{3}$  der natürlichen Größe.

## 2. Messer und Messerscheiden.

Viel älter, verbreiteter und daher bedeutungsvoller ist der Typus der Streckmesser mit Ziergriff und Scheide zur Verwahrung der Klinge. Eine Geschichte der Messertyps zu liefern ist hier durchaus nicht beabsichtigt, uns interessiert lediglich die volkskünstlerische Ausgestaltung, welche dieses populärste Gerät



Fig. 3. Eiserne Scheide eines  
Fleischermessers mit figürlichen, auf  
das Fleischhauergewerbe bezüglichen  
Darstellungen, bez. 1616. (Abrollung.)  
 $\frac{2}{3}$  der natürlichen Größe.

— Waffe, Werkzeug und Eßgerät zu gleicher Zeit — in Bezug auf Heft, Klinge und Scheide in so mannigfaltiger Art im volkstümlichen Besitz der Alpenländer erfahren hat. Die auf unseren Tafeln I und II vorgeführten Messer sind Jagd-, Weid-, Fleischer-, Tisch- und Arbeitsmesser: in ihrer Auszierung tragen sie für ihre Verwendung die untrüglichen Zeugnisse an sich: so zwei Messer von Hufschmieden (Tafel I, Fig. 5, 6), zwei Schlächtermesser (Tafel II, Fig. 7, 9), eines Bauers (ibid. Fig. 8), ein Fuhrmannsmesser (Tafel II, Fig. 1). Auf Motive des 17. Jahrhunderts, die sich an vornehmeren Tischmessern gern finden, leitet die Verzierung der Griffe (Tafel II, Fig. 3, 5, 6, Putten, Adam und Eva unter dem Paradiesesbaum) zurück; andere Stücke finden ihre Dekoration durch konventionelle figurale Darstellungen (Tafel VI, Fig. 4), Inschriften, Initialen und Datum.

Auch die Klingen dieser volkstümlichen Messer zeigen mannigfache Auszier durch Ätzung, Gravierung oder Stahlschnitt. So zeigt das Messer auf Tafel II, Fig. 2, auf beiden Seiten der Klinge reiche Gravierung: a) Spruch: „wer erst klug wird nach der that der braucht sein weisheit viel zu spat“, b) Bild eines Königs, darunter Spruch: „förcht Gott Ehre den König“. P. V. S. in Kranz. In Textfigur 2 ist eine weitere Serie solcher Zierklingen zur Abbildung gebracht, die entweder Sprüche („Behutsamkeit sei stets dein Schild, zuvor geschossen, dann gezielt Und eh gesprochen als gedacht hat gleiche Frucht hervorgebracht“) oder Datumsbezeichnungen (1804, 1799) neben bildlichen oder ornamentalen Darstellungen, Monogramm Jesu und Mariae u. dgl. eingätzt zeigen. Auch ziervoll ausgeschnittene Klingen wie beim vierten Exemplar unserer Abbildung kommen vor, jedoch seltener.

Im Volke genossen solche Klingen, deren Bildlichkeit und Buchstaben demselben, wenn abgewetzt, oft unverständlich wurden, vielfach abergläubisches Ansehen: man warf sie als „Hexenmesser“ in den Wirbelwind oder legte sie zur Abwehr böser Geister, Truden oder ähnlicher Unholde Säuglingen in die Wiege unter den Kopfpolster.

Auch die Klingen der volkstümlichen Einschlagmesser zeigen gern reiche Gravierung; so Tafel IV, Fig. 2, wo nach Genesis Ges. 4 eine reichbewegte Szene dargestellt ist, oder auf Tafel VI, Fig. 9, die Klinge des Rasiermessers mit dem Bild eines Schlüssels.

Ein Gegenstand besonders reicher volkskünstlerischer Ausschmückung sind, wie Griffe und Klingen, so auch die Messerscheiden oder Köcher zur Versorgung der Klingen. Namentlich das 17. Jahrhundert hat hier mit reicher und wirkungsvoller Treibarbeit am einfachen Eisenblech die besten Wirkungen erzielt. Auf Tafel III sind einige dieser prächtigen Köcher — zumeist nach den Motiven zu urteilen für Fleischermesser dienend — abgebildet, die teilweise untereinander Verwandtschaft aufweisen. Es sei nur auf die erlesenen Stücke, Fig. 3 und 6 dieser Tafel, verwiesen, auf welchen die Doppelspirale in geradezu virtuoser Weise als Dekorationsmotiv Verwendung gefunden hat. Bemerkenswert sind die figuralen Motive auf diesen Köchern: Soldatenfiguren, Fleischerszenen, ein Liebespaar. Die reiche Szenerie von Tafel III, Fig. 9, gibt in Abrollung unsere Textabbildung, Fig. 3, wieder. Ein prächtiges Beispiel von Rankenverzierungen im Stile der Spätrenaissance gewährt der große Fleischerköcher Fig. 4. Wie diese Spezialität der Messerköcher in der Volkskunst ausmündet, zeigt die Scheide von Fig. 1 dieser Tafel, in welcher die Köcherform noch festgehalten ist, während die Dekoration in Technik und Motiven Fortbildung und Vereinfachung erfahren hat. Wirklich volkstümlich sind aber erst wieder die Messerscheiden aus Holz, die mit Kerbschnitt und sonstiger Schnitzerei ihre Auszier finden, wofür die große Fleischermesserscheide, Tafel V, Fig. 7, mit ihren volksmäßigen Motiven Zeugnis ablegen mag.

### 3. Die Einschlagmesser.

Die Klapp- oder Einschlagmesser, von denen eine bestimmte Klasse in den Alpenländern volkstümlich „Taschenfeitel“ genannt wird, sind typologisch sehr alt und reichen bis in die Römerzeit zurück, in welcher Klappmesser mit durch Federung einspringender Klinge und Schale aus Horn mehrfach begegnen. Wie oben erwähnt, ist dieser Messertyp auch im volkstümlichen Besitz Europas und im besonderen Österreich-Ungarns am weitesten verbreitet und begegnet hier bei den Huzulen Ostgaliziens in charakteristischer Form so gut wie als derbes Gebrauchsmesser der Männer in den Balkanländern oder als zierlicheres Weibermesser mit reichverzierter Silberschale in Süddalmatien. Als Vorläufer unserer Taschenmesser können Exemplare wie die auf Tafel I, Fig. 1 und 2, oder auf Tafel IV, Fig. 5, abgebildeten Stücke gelten, deren volkskünstlerische Auszier in der allgemeinen Form des Heftes (laufender Hund, Stiefel usw.) oder in der Verzierung des Belags mit gravierten Beinplatten (Jagdszenen, Schlittenfahrt u. dgl.) besteht. Uns interessieren hier aber hauptsächlich die als Taschenfeitel im Volksmund bezeichneten Exemplare. Auch sie sind ein alter Typ. A. v. Walcher bildet a. a. O. Fig. 46 ein als Taschenfeitel anzusprechendes primitives Einschlagmesser mit Griffschalen aus Horn aus dem beginnenden 16. Jahrhundert ab, das in Steyr-Trattenbach, der späteren Haupterzeugungsstätte der alpenländischen Taschenfeitel, hergestellt worden ist. Von den kleinsten, zu spielerischen Zwecken hergestellten, knapp einen

Zentimeter messenden Exemplaren bis zu gewaltigen Stücken von 46 cm oder gar 53 cm Länge, die sich in der Sammlung des Grafen Franz Emmerich Lamberg auf Schloß Steyr (Nr. 992, 993 des Auktionskataloges) vorfinden, ist der Taschenfeitel erzeugt worden. Solche große Stücke finden sich auch auf unseren Tafeln I, Fig. 3 (10), V, Fig. 1, reproduziert. Das k. k. Museum für österreichische Volkskunde verwahrt drei weitere abnorm große Stücke (bis zu 28 cm Länge), von denen das älteste die Datumsbezeichnung 1551 trägt. Die Klinge zeigt die typische Klingensform mit 4 quadratischen Ausschnitten, das Heft ist aus Holz gearbeitet und durch Kerbschnittmusterung verziert. An solchen größeren Taschenfeiteln älteren Datums finden sich mitunter auch im Heftrücken eingesteckt kleinere Gabeln vor, wobei das Heftende, gewöhnlich in Form eines menschlichen Kopfes ausgeschnitten, das Widerlager für den Gabelgriff bildet (vgl. Tafel V, Fig. 8). Manchmal endigt auch der Gabelgriff in einen Kopf, wodurch die Abhängigkeit dieser Formgebung von derjenigen an den Griffen der Bestecke klar wird.

Unter den massenhaft erzeugten alpenländischen Taschenfeiteln treten durch ihre typische volkskünstlerische Artung hauptsächlich zwei Klassen hervor, deren Erzeugungsmittelpunkte in Sterzing und in Steyr-Trattenbach liegen. Erstere werden durch Stücke wie Tafel IV, Fig. 2 und 3, repräsentiert, letztere, von wesentlich anderem Charakter, durch unsere Exemplare Tafel VI, Fig. 2—6. Die Sterzinger Taschenfeitel zeigen in Übereinstimmung mit den übrigen Sterzinger Erzeugnissen in Horn und Bein reichen Belag der Holzgriffe mit eingelassenen gravierten Beinplatten, deren Darstellungen die engste Verwandtschaft mit den zierlichen Gravierungen Sterzings auf Bestecken, Dosen, Löffeln, Haarstechern usw. zeigen. Wir bemerken äsende Hirsche, Steinböcke, Füchse, Hasen zwischen Tannengruppen, das sogenannte „treue Herz“ (die Ziffer 3 eingeschrieben in eine Herzkontur), Namensinitialen, Sprüche, Jahreszahlen, die sich der Mehrzahl nach um 1800 halten, Blumenornamente, deren Vertiefungen zum Teil mit rotem Wachs ausgestrichen sind. Die Klingen zeigen als Marke meist eine Reihe von neun liegenden Kreuzen mit neun sichelförmigen Zeichen darunter und sind in vielen Fällen mit eingeschlagenen Blumenornamenten und den Buchstaben I. N. R. I. verziert. Die Gleichförmigkeit dieser Taschenfeitel deutet auf Massenerzeugung, ohne daß indessen darunter der volkstümliche Reiz des einzelnen Stückes gelitten hätte.

Eine besondere Stelle nehmen daneben die schönen Exemplare mit Verzierung der Hefte durch Metallschnitt ein (Tafel VI, Fig. 3—7). Ihre Ziermotive sind gänzlich volkstümlich (Wirtshaus, Wagen, Bauerntanz, Ochsentrieb), sie sind in reicher Abwechslung auf beiden Seiten der Griffe angebracht. Die Technik dieses Metallschnittes, insbesondere des Eisenschnittes, blühte in Steyr seit frühen Zeiten und ist in der Gegenwart bekanntlich durch einen Künstler wie Michael Blümelhuber in Steyr aufs schönste erneuert worden.

Neben diesen beiden scharf charakterisierten Gruppen alpenländischer Taschenfeitel gibt es noch eine ganze Menge anderer Typen, deren Auszier in der mannigfaltigsten Weise variiert, aber immer in Verwandtschaft mit der volkstümlichen Zierkunst an den alpinen Bestecken steht. Nur auf einige Exemplare sei besonders aufmerksam gemacht, so auf den hübschen figural behan-

delten Taschenfeitel Tafel V, Fig. 4, mit der Darstellung einer oberösterreichischen Bäuerin, auf die Taschenfeitel in Stiefelform (Tafel IV, Fig. 6), endlich auf die beiden großen und hervorragenden Exemplare Tafel I, Fig. 3 und 10 und Tafel V, Fig. 1. Namentlich das große erstgenannte Einschlagmesser ist ein wahres Prachtstück der Volkskunst, sowohl was Stoff als Form seiner Ziermotive betrifft. Sein Beinheft von 26 cm Länge ist rundum mit eingeritzten Serendarstellungen des Leidens Christi (Christus gefesselt, gestäubt, Christus trägt sein Kreuz, Ecce homo, Christus wird zum Kreuz geführt, ans Kreuz genagelt, gekreuzigt, auferstanden, Himmelfahrt), mit der Krönung Mariens und endlich mit Darstellung des hl. Georg in naivster Ausführung und Anordnung der Szenen geschmückt. Es ist laut Bezeichnung 1660 hergestellt und stellt gewiß eines der interessantesten Exemplare seiner Gattung dar, kein handwerksmäßiges Erzeugnis, sondern wohl in echt volkskünstlerischer Weise zu eigenem Gebrauche mit ungelernter Hand in mühsamer Art geschmückt.

Es ist nur ein kleiner Bruchteil aus der mehrere hundert ausgewählter Stücke zählenden alpenländischen Messer- und Bestecksammlung des k. k. Museums für österreichische Volkskunde, der vorstehend zur Abbildung und Besprechung gelangt ist; aber die getroffene Auswahl genügt wohl, um einerseits die formale Abhängigkeit auch dieses Zweiges unserer Volkskunst vom höheren Kunstgewerbe früherer Jahrhunderte zu erweisen und andererseits das siegreiche Eindringen des Volksgeschmackes auch in eine ihm technisch fernliegende Arbeitssphäre zu erhärten.

## Die Federbilder.

Ein erloschener Zweig Egerländer Volkskunst  
von ALOIS JOHN, Eger.

(Mit Tafel VII und einer Textabbildung.)

Zu den vielen, einst blühenden, heute längst erloschenen Arten der Volkskunst gehörten auch die sogenannten Egerer Federbilder.

In den Sechzigerjahren des vorigen Jahrhunderts waren sie noch allenthalben zu sehen, in der Stadt und auf dem Lande, in den guten Stuben der Bauernhäuser. Zu meinen Jugenderinnerungen und -eindrücken gehören noch zwei farbenfrohe Vogelbilder, die in der guten Kammer hingen: ein wunderschöner Gockelhahn mit prächtigen natürlichen, auf Papier geklebten Federn, gemaltem Kopf und Füßen und eine schlichtere Gans oder Ente. Heute ist diese eigenartige, wie es scheint auf Eger allein beschränkte Form der Volkskunst gänzlich erloschen; nur sehr selten und nicht geschätzt trifft man sie heute noch in irgend einem entlegeneren Bauernhofe an, die Federbilder sind Sammler- und Museumszwecke geworden und auch nur bei Antiquaren, Liebhabern und in Museen noch zu finden. Auch der früher so eifrige Stamm der ausübenden Männer und Frauen in Eger ist erloschen und damit ein für jene Zeit immerhin lohnender Nebenerwerb und Geschäftszweig. Über die Gründe dieses Niederganges läßt sich wenig sagen. Der Geschmack und das Gefallen der Zeiten ist wandelbar und wechselt, Gunst und Ungunst lösen sich ab. Was lange Zeit gefiel,

entsprach plötzlich nicht mehr den Ansprüchen, fand keinen Absatz mehr und die Herstellung stockte. Auch die Kenntnisse der Hersteller (Produzenten) ließen oft zu wünschen übrig, da viele Vogelbilder der Ornithologie geradezu widersprachen. Für wissenschaftliche Verwertung, für die Schulen und Naturalienkabinette fehlte es wahrscheinlich an dem richtigen Fachmann und Vermittler. Dieser Weg wäre vielleicht der einzige gewesen, diese primitive Kunst zu heben und für die Dauer zu erhalten und auch erträgnisreich zu gestalten, so blieb sie in der Liebhaberei stecken und erlosch, als das Gefallen an ihr versagte. Ein wohlmeinender Kenner meinte zwar einmal vor vielen Jahren, es wäre ein leichtes bei der (damals) gerade herrschenden Strömung nach dem japanischen Geschmack diesen Bildern den Weg in die Salons und das Kunstgewerbe zu bahnen, wenn nämlich dieselben auf Stoff aufgetragen und mit Flachstickerei verbunden würden, aber auch dieser Weg einer Neubelebung wurde nicht betreten und war aussichtslos, und so bleibt denn nichts übrig als das wenige, was über Geschichte und Technik dieser Kunst vorliegt, wieder ins Gedächtnis zu rufen. Nur ein einziger verschollener Aufsatz in der ganzen Literatur über die Egerländer Volkskunst hat sich bisher mit den Federbildern befaßt, der aus dem Jahre 1867 stammt<sup>1</sup>, und dem bisher meines Wissens keiner mehr nachfolgte. Auch er stellt bereits fest, daß der Handel mit Federbildern in dieser Zeit (1867) ins Stocken geraten ist und viel von seiner ehemaligen Intensität verloren hat. Als Anreger und Erfinder der Federbilder wird der Egerer Dominikanerpriester Hieronymus Trötscher (1774—1808) bezeichnet. Er beschäftigte sich mit der Darstellung von Vogelbildern mit natürlichen Federn, die eine größere Echtheit und Lebenswahrheit vermitteln sollten, als die mit Farben ausgeführten. Über die Art und Weise, wie er damit zu Werke ging und über seine sonstigen Geschäftsgeheimnisse verlautet nichts. Diese von einem Einzelnen ins Leben gerufene Liebhaberei wurde von der damaligen Malerzunft in Eger mit Begierde aufgegriffen, und zwar sowohl von Männern, wie schließlich und endgültig von Frauen allein, die man als Schüler und Schülerinnen des Meisters bezeichnen kann, die aber wenig oder nichts zur Ausbildung, Fortbildung und Vervollkommnung der neuen Fertigkeit taten, sondern lediglich schablonengetreu die gebräuchlichen und verlangten Muster herstellten und so schließlich einen lohnenden Erwerbszweig schufen, ohne höhere künstlerische Möglichkeiten ins Auge zu fassen. Der oben erwähnte Aufsatz zählt zahlreiche, heute zumeist erloschene Egerer Familien auf, die sich damit befaßten (Dörfler, P. Eifler als Student, der spätere Dechant von Eger, Hackl, Schloßgärtner in Wallhof, Christoph Maier und seine Schwester Susanne, verehelichte Müller, 1783 bis 1785, Schnurrer, Zehring). In den Sechzigerjahren waren noch die Frauen Marg. Deschauer, Magd. Dusch, Eva Löbl, Eva Triebel, Rosina Tauber damit beschäftigt, die täglich etwa 50—80 kr. verdienten.

Wie in der Instrumentenfabrikation, galt auch hier das System der Teilung der Arbeit. Selten, daß alle Bestandteile eines Bildes in einer Familie (bei Kleinbetrieb) hergestellt wurden, sondern die einen befaßten sich nur mit dem Aufkleben der Federn auf das „Auflegepapier“ (die sogenannten „Aufleger“), die

<sup>1</sup> H. Gradl, Die Federbilder in Eger (Mitt. des Ver. f. Gesch. d. D. i. B., Prag, V. Jahrg. 1867, S. 207).

anderen nur mit dem „Zusammenputzen“, der Verfeinerung des Rohentwurfes und Urbildes, schließlich bekam es der Maler, der nun das entsprechende „Milieu“: Vorder- und Hintergrund, Staffage, Baumgruppen, angedeutete Wege usw. dazumalte. Das nunmehr fertiggestellte Bild wanderte dann in die Hände der Hausierer und Händler, die es dann in aller Welt verbreiteten.

Zur Arbeit der „Aufleger“ gehörte vor allem die Beschaffung der Federn. Je nachdem ein Bild natürliche oder künstliche Federn (durch Farbstoffe gefärbte Gans- oder Taubenfedern) erhielt, unterschied man Naturbilder (Vögel) oder künstlich gefärbte. Die zweite

Arbeit war dann das Auflegen der Federn auf das „Auflegepapier“, einem groben, mit einer dicken Lösung von feinem Talk und Leimwasser überstrichenen Papier, das die Vorzeichnungen (Vorlagen, Modelle) enthielt. Auf diese wurden nun die einzelnen Federn mit Leim oder Tragant übereinandergeklebt und dann getrocknet.



Fig. 4. Federbild eines Laubfalken, Egerland.  
2/3 der natürlichen Größe.

Solche grobe Erstlingsbilder ohne Malerei hieß man „Blößlinge“.

Diese Blößlinge kamen nun zum „Zusammenputzer“. Schon der Name besagt, daß seine Arbeit ein Verfeinern und Verbessern war, ein Aufputzen! Das grobe, geleimte Auflegepapier wurde durch das eigentliche „Vogelpapier“, einer besseren Papiersorte, ersetzt, dann etwa vorstehende Federn festgeleimt („zusammengestrichen“), die Vögel flachgepreßt und so dem Maler übergeben, der nun die einzelnen Teile des Vogels, Schnabel, Füße, Augen, und die umgebende Natur dazumalte, und nach nochmaliger Prüfung und Musterung mit Namen, Versen, Devisen versah. Damit war nun das Vogelbild fertig, das in verschiedenen Größen („ganze Bogen“ oder „große“ von 10 Zoll Länge und 3 Zoll Breite, „halbe“, „Quart“ und „die kleinen“) und zu verschiedenen Preisen erschien (100 große 18 fl., halbe 10 fl., Quart 5 fl.). Von den kleineren Stücken erschienen mehrere Sorten. Sehr beliebt waren insbesondere Eichenblätter (gerippte Blätter mit aufgeklebten Bildern), dann allerlei Gelegenheits- und Gratulationskarten, auch Briefpapiere usw. Als Muster ist das Federbild eines Laubfalken in Fig. 4 obenstehend abgebildet.

Nach Fertigstellung der Ware gelangte sie nun in die Hände der Hausierer und Händler. Zumeist geschah der Vertrieb durch die Egerischen selbst und auf Geschäftsreisen nach allen, selbst den entlegensten Ländern Europas (Schweden, Norwegen, Frankreich, Italien, Türkei), aber auch nach Rußland und Amerika. Von älteren Händlern und Geschäftsleuten aus den Sechzigerjahren werden genannt die Namen: Becker J., Deschauer Jos., Dörfler, Dusch Ignaz, Faßmann, Gradl Georg, Gschihai, Hasel, Kölbl Jos. und Stephan, Pistorius, Pfeifer, Sprüßling, Wolf Georg und Martin — Familien, die heute größtenteils erloschen sind. Das ist so ziemlich alles, was durch den Bericht aus dem Jahre 1867 über diesen erloschenen Kunstzweig der Egerer Federbilder überliefert ist.

Die Aussicht, durch persönliche Nachfrage und Nachforschungen bei etwa noch vorhandenen Kennern und Ausübern dieses Kunstzweiges noch etwas zu erfahren, war denn sehr gering. Trotzdem gelang es mir noch einen ausfindig zu machen, Johann Dusch in Eger, den einzigen, der von all den früher genannten Familien noch übrig blieb und heute allein noch Hersteller Egerer Federbilder ist. Er teilte mir auf Befragen eingehend alles über die Verfertigung und die Technik bereits früher Erwähnte mit. Er arbeitet noch mit dem Werkzeug seines im Februar 1901 gestorbenen Vaters Karl Dusch, von dem er auch noch Modelle, einen Pfau und viele Bestimmungskarten und Aufträge aus fernen Ländern (selbst aus Ägypten) aufbewahrt. Er stellt nicht bloß Vogel- und Tierbilder in allen Größen und Formaten her, auch die früher so beliebten kleinen Stücke: Eichenblätter mit Vögeln oder Trachtenbildern beklebt, Briefpapiere mit schnäbelnden Tauben in der linken Ecke, Gratulationskarten mit Phantasievögeln usw.

Von Sammlungen besuchte ich zunächst die im Egerer Stadtmuseum. Hier hängen zehn Tafeln mit Vogelbildern (und zwar Hahn, Eichelhäher, Rebhühner, Ente, Papagei, Fasan, Schwäne, Wildente, Mauersegler), dann zwei Tafeln Eichenblätter, und zwar ein großes Blatt mit einem Egerländer Hochzeitszug und acht kleinere Stücke mit Egerländer Trachtenbildern. Die schönste und wertvollste Sammlung von Federbildern hat gegenwärtig Herr Ferdinand Bernard, Besitzer des Beethoven-Hauses „zum großen Meister“ in Franzensbad, Kaiserstraße. Zahlreiche der herrlichsten und schönsten Stücke hängen in den Korridoren dieses Hauses, das nahezu einem Museum gleicht und von den Kurgästen auch gebührend bewundert wird. Herr Bernard ist ein leidenschaftlicher Sammler von Geschmack und naturwissenschaftlicher Sorgfalt, der keine Kosten scheute, um aus diesem Kunstzweig das Vollendetste herauszuholen, und der heute die sehenswertesten Schaustücke dieser Kunst besitzt. Nicht nur die einheimische Vogelwelt und die bekanntesten Haustiere sind vertreten, auch fremde exotische Vögel aus der Tropenwelt. Eine kleinere Sammlung recht schöner Vogelbilder zur Ausschmückung eines Jagdzimmers hat auch Herr kaiserl. Rat J. Bittner, Antonienhöhe. Die Sammlung des verstorbenen Dr. Müller in Franzensbad enthält etwa 19 Stück. Sonst mögen in Privatbesitz wohl da und dort noch einige Stücke sich finden, aber groß ist deren Anzahl nicht. Es sind die letzten Reste dieses einst so blühenden Kunstzweiges.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Eine Sammlung von 34 handgemalten Vorlagen für die Anfertigung von Federbildern (um 1840) befindet sich im Besitz des k. k. Museums für österreichische Volkskunde. Eine Auswahl davon ist auf Tafel VII zur Abbildung gebracht; ihren besten Reiz bildet freilich die hier fehlende Farbe.

## Metallene Amulettketten aus Serbien und Bosnien.

Von Dr. ARTHUR HABERLANDT, Wien.

(Mit 2 Textabbildungen.)

Auf das Überleben höchst altertümlicher Formen in der Volkskunst Süd- und Osteuropas ist in dieser Zeitschrift schon des öfteren hingewiesen worden. Meist bildet Abgeschlossenheit der betreffenden Volksgebiete vom Verkehr, der höhere und neuere Kunstleistungen hätte herbeibringen können, den vornehmsten Erklärungsgrund für diese Erscheinung. Auf wesentlich konkretere, auch völkerpsychologisch bemerkenswerte Tatsachen stützt sich wohl der andauernde Gebrauch von Hals- beziehungsweise Kopfketten mit Anhängseln in Form von Amuletten und Emblemen aus Metall, wie man sie auf südslawischem Volksgebiet nicht selten antrifft. Die Abbildung Fig. 5 zeigt eine derartige aus Serbien stammende Kette. Nach brieflichen Mitteilungen von Direktor Š. Trojanović handelt es sich in diesem Falle um ein besonders reich ausgestattetes Stück, doch waren ähnliche Ketten in Altserbien (Üsküb, Veles, Kumanowo, Prilep, Ochrid, Monastir usw.) vielfach verbreitet, doch sind sie seit ungefähr 50 Jahren nur mehr höchst selten im Gebrauch. Alte Stücke sind sehr schwer mehr zu finden, da dieselben von den Gold- und Silberschmieden fortwährend im Guß eingeschmolzen werden. Sie sind jedoch keineswegs auf slawisches Volkstum beschränkt; das k. k. Naturhistorische Hofmuseum in Wien verwahrt eine Seidenmütze, auf welcher an einer Kette 18 silberne und Achat-Anhängsel ganz der gleichen Art angebracht sind; das Stück stammt von den spanischen Juden in Bosnien, ist etwa drei Generationen alt und wurde jeweils dem Erstgeborenen als Amulett aufgesetzt. Als Anhängsel trägt die erste Kette<sup>1</sup>: Sitzender Hase — Taube — Hand (Feige) — Ackerglätter — Streitaxt (mit

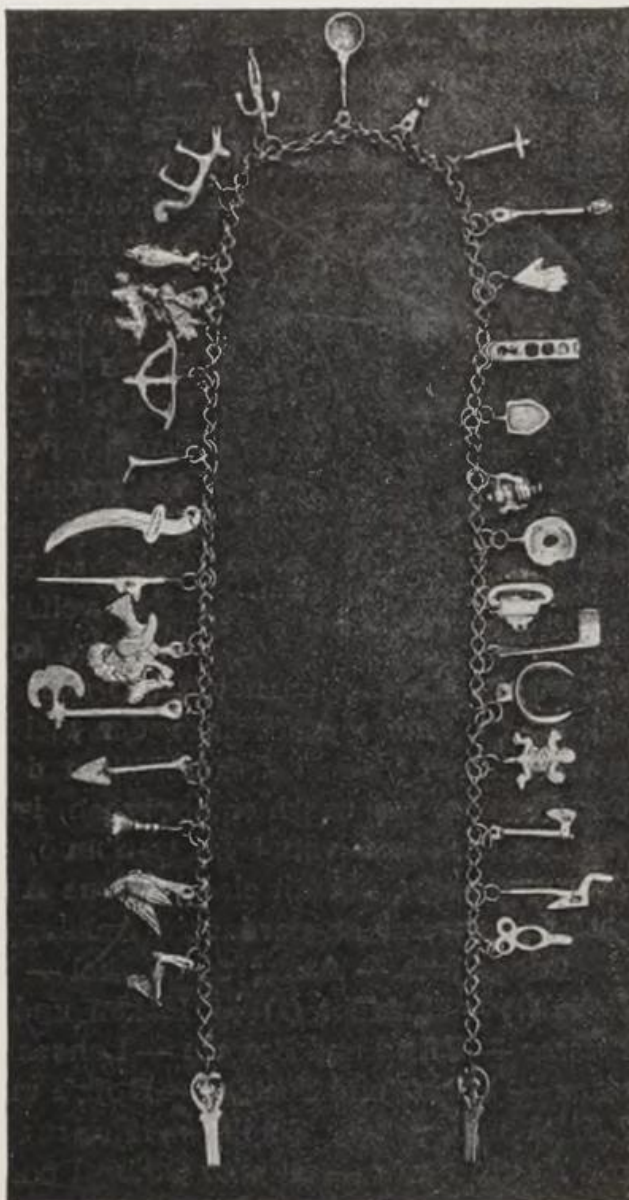


Fig. 5. Silberne Amulettkette aus Altserbien.  
1/2 der natürlichen Größe.

<sup>1</sup> Die den modernen Ketten gemeinsamen Anhängsel sind durch einen \* gekennzeichnet, die gesperrt gedruckt kehren an der weiter unten erwähnten Goldkette wieder.

halbbrunder Klinge)\* — Adler — Flinte\* — Krummsäbel\* — Stiefel — Bogen — Hirsch — Fisch — Hund\* — Männchen — Schaumlöffel\* — Amboß — Hammer — Streitkolben — Hand\* — Spiegel (?) — Leiter\* — Kanne — Hufeisen — Schloß — Schabschaufel — Halbmond\* — Kröte — Streitaxt\* — Pflug — Schere\*!

An der Haube finden wir in ganz ähnlicher Art angebracht: Hand (aus Perlmutter)\* — Kanne — Löffel\* — Schere\* — Leiter\* — Gewehr\* — Streitaxt\* — Säbel\* — Hahn — Blutstein — Mondsichel\* — Pistole — Tier\* — Axt — Gitarre — Hammeraxt — Amulettstein.

Versuchen wir eine Gruppierung dieser Anhängsel nach der ihnen innewohnenden Bedeutung, so zerfallen sie einerseits in eine Gruppe emblematischen Charakters, welche Waffen, Werkzeuge und ritterliche Abzeichen des Mannes umfaßt, andererseits in eine Gruppe von unverkennbar apotropäischer Bedeutung. Unter den apotropäischen Symbolen überwiegen durchaus diejenigen, welche den Träger vor dem bösen Blick schützen sollen, so Taube, Feige, Stiefel, Fisch, Hand, Leiter, Schloß, Halbmond, Kröte, vielleicht auch Löffel und Schere. Auch Hase, Hund und Hirsch sind ihrer apotropäischen Bedeutung genugsam bekannt<sup>1</sup>.



Fig. 6. Kinderhaube der Spaniolen von Sarajevo mit Amulettkette.

$\frac{1}{3}$  der natürlichen Größe.

Zweifellos sind diese Dinge keine Erfindung der Neuzeit, sondern gehen auf sehr altertümliche Vorstellungen zurück; wenn wir uns aber nach der Ahnenreihe dieser Ketten umsehen, so finden wir Stücke der gleichen Art erst — über eine weite Zeitspanne hinweg — in Amulettketten der antiken Welt. Die Übereinstimmung der Formen, die uns hier begegnen, ist eine um so schlagendere.

Der Goldfund von Szilágy-Somló, etwa dem 4. nachchristlichen Jahrhundert angehörig, enthält eine goldene Amulettkette antiker Arbeit mit folgenden meist paarweise angeordneten Anhängseln:

Doppeljoch — Anker und Sichel — Winzerschere und Zwicke — Säge und Feile (?) — Schiffer (?) — Haken und Schere — Zweizinkige Gabel (?) und Messer — Pflug und Bremse — Lanzen- und Pfeilspitze — Keule und Stemmeisen — Pflöck und Spaten — Dolch und Hand (Soldatenzeichen) — Schmalere Löffel und runder Schild — Dreizack — Hammer und Amboß — Hacke mit Keulenstab — Runder Striegel und Dechsel — Schleifeisen und Gießlöffel — Gezähnte Sichel und Winzermesser — Schleifstahl und Zange — zwei unbekannte Stücke — Schafscherer und Leiter — zwei Schusterwerkzeuge — Haken und Wagnerwerkzeug — Wagenbremse — Männchen in einem Kahn. Den Abschluß bildet eine Kugel aus Rauchtropas, die Kette wird durch Weinblätter in einzelne Abschnitte gegliedert<sup>2</sup>.

Was an den Übereinstimmungen zwischen dieser Kette und den oben beschriebenen Stücken auffällig und wesentlich erscheint, ist nicht nur die Gleichheit einzelner Anhängsel, und zwar innerhalb jeder einzelnen Gruppe, sondern

<sup>1</sup> Vergl. S. Seligmann: Der böse Blick (passim).

<sup>2</sup> Vergl. Jos. Hampel: Altertümer des frühen Mittelalters in Ungarn I, S. 70, II, S. 15 ff.

noch viel mehr die Identität des Serienbaues selber; dem Jünglinge oder Kinde soll das Geschenk einer solchen Kette eine heilbringende Vorbedeutung für alle Lebenslagen sein; je nachdem sich Lebensformen und abergläubische Vorstellungen geändert haben, haben sich die Typen im Laufe der Zeiten etwas verändert; bei den städtebewohnenden Juden sind die auf Landwirtschaft sich beziehenden Symbole naturgemäß in Wegfall gekommen, dafür erscheint als spanische Reminiszenz die Laute; der Grundcharakter aller Ketten ist aber der gleiche. Schon Dr. Burg in Wien hat gelegentlich eines Vortrages im Seminar von Hofrat Strzygowski die Behauptung eines kunsthistorischen Zusammenhanges der Kette von Szilágy-Somló mit der rezenten serbischen Kette ausgesprochen; sie scheint auf Grund systematischer Untersuchung durchaus gerechtfertigt.

An sich ist es gewiß nicht von der Hand zu weisen, daß das Überleben abergläubischer Formen aus alter Zeit immer wieder von neuem zur Herstellung von Amuletten führen könne und müsse. Dabei bliebe aber die Serienbildung und namentlich das Vorkommen von Gebrauchsgeräten in den gegenwärtigen Formen völlig unerklärt und außerdem muß sich auch der Amulettglaube durchaus nicht immer im Tragen von Emblemen aussprechen, es wird vielmehr vielfach dem betreffenden Gegenstand selber die Amulettrolle zugewiesen. So tragen die Italiener direkt einen Schuh als Schutz gegen den bösen Blick bei sich, die südslawischen Frauen hängen zu demselben Zweck ihren Kindern einen Löffel um den Hals u. dergl. Das Tragen von metallenen Amulettketten, deren Wirksamkeit zum großen Teil auch an dem klirrenden Geräusch hängt, das sie verursachen, ist eine uralte, aus dem Altertum überkommene Sitte; die Römer nannten solche Ketten „crepundia“ (von crepare: Klappern). Sie waren als Geschenk an die Kinder allgemein üblich; sie trugen dieses „Spielzeug“ um den Hals oder an einem Brustband. Über die Anhängsel erfahren wir leider nicht viel: Plautus erwähnt unter ihnen einen goldenen Säbel mit dem Namen des Vaters, einen silbernen Dolch, ein Doppelbeil mit dem Namen der Mutter usw., also dem gleichen Gesichtskreise angehörige Dinge, wie sie in allen späteren Zeiten herrschend geblieben sind<sup>1</sup>. Auch wird der Gebrauch von solcherlei Amulettketten auf serbischem Boden selbst durch ein Kindergrab aus der römischen Periode bezeugt. Auf der Brust des Skelettes „befand sich eine Halskette aus verschiedenen Figuren aus Bernstein — ähnlich der jetzigen serbischen. Aber sie enthält auch andere Dinge, z. B. schön geformte Teufelsköpfe, Affen, Phallus etc.“<sup>2</sup> Ihre Bewahrung bis in die Gegenwart erscheint uns auf Grund der reichen abergläubischen Überlieferungen aus dem Altertum und bei der konservativen Artung der Volkskunst Südosteuropas überhaupt leicht erklärbar.

Rein inhaltlich reihen sich die südosteuropäischen Amulettketten einer großen Gruppe ähnlicher Abwehrmittel an, die in Mitteleuropa, speziell im westlichen Niederösterreich und Oberösterreich, in Gestalt der sogenannten „Fraisenketten“ eine sehr ähnliche Anwendung erfahren; auch an diesen Fraisenketten finden wir stereotype Serien von Anhängseln in Verwendung, die aller-

<sup>1</sup> Seligmann a. a. O., II, 272 ff.

<sup>2</sup> Schriftliche Mitteilung von Dir. Trojanović.

dings zum Teil einen anderen Zauberglauben widerspiegeln als die südeuropäischen. Zur Verwendung gelangen hier tierische Bestandteile, Geld- und Weihenmünzen sowie seltsam geformte und Halbedelsteine. Sie bilden zumeist einen sorgfältig behüteten Familienschatz, der die Kinder nicht bloß vor den Fraisen, sondern überhaupt „gegen alle Krankheit, Not und Gefahr“ schützen soll<sup>1</sup>. Die sachlichen Übereinstimmungen sind somit ziemlich weitgehende; formell erweist sich der Süden in diesen letzten symbolistischen Ablegern künstlerischer Gestaltung volkstümlichen Glaubens dem Norden dank der Erhaltung klassischer und wohl auch darüber hinausreichender Tradition allerdings wesentlich überlegen.

## Aus den Sammlungen des k. k. Museums für österreichische Volkskunde.

Von Prof. Dr. M. HABERLANDT.

### 1. Bahrtuchschilde einer Töpferzunft des 17. Jahrhunderts.

(Mit Tafel VIII und IX.)

Im Leben wie im Tode umschloß das Zunftwesen die Angehörigen der Zünfte mit seinen Ordnungen und Einrichtungen. Wie den Bräuchen und Festen des Handwerkes eine große und mannigfache Zahl von Zunftdenkmälern, Becher und Pokale, Truhen, Laden, Fahnen usw., gewidmet waren, so diente auch für das kirchliche Auftreten der Zünfte und für ihren Totenkult ein feierlicher Apparat von Geräten und Dingen, die alle mehr oder minder volkskünstlerische Auszier an sich tragen. Dazu gehörten in der Regel auch die Bahrtücher der Zünfte, die über den Sarg der verstorbenen Meister gebreitet wurden und mit den Emblemen des Handwerks, den Bahrtuchschilden, geziert waren.

Das k. k. Museum für österreichische Volkskunde verwahrt vier Bahrtuchschilde einer Töpferzunft des 17. Jahrhunderts aus Neu-Zettlitz, in welchem wir wohl den jetzigen Ort Zettlitz bei Geras — nach der Provenienz der Stücke, die von der niederösterreichisch-mährischen Grenze stammen — vermuten dürfen. Aus den eingestickten Daten und Inschriften der Schilde, besonders des ersten in der Reihe, ist zu entnehmen, daß Hans Pirs von Neu-Zettlitz dieselben „zu Ehren und Gedächtnis eines ehrengedachten ehrsamten Handwerks der Töpfer 1652“ anfertigen ließ. Die Namen der Meister bringt einer der Schilde; es sind sieben Zechmeister durchaus deutschen Namens (Hans Kugler, Hans Phirsch, Caspar Schedel, Zahaeres Miller, Bartel Hörl, Adam Rohl, Nikolaus Rührecht). Die immerhin stattliche Zahl und die feine Ausstattung der Schilde läßt auf eine recht ansehnliche Töpferzunft, die damals im Bezirke Geras geblüht haben muß, schließen.

Was die Darstellungen der Schilde betrifft, so hängen zwei derselben in typischer Art mit dem Töpfergewerbe zusammen: Die Darstellung von Adam und Eva (Tafel VIII, Fig. 1) ist gemäß dem Bibelwort von der Erschaffung des ersten Menschenpaares aus Lehm und dem bekannten Merkspruch: „Gott der Schöpfer war der erste Töpfer“ ein sehr verbreitetes und beliebtes Hafnerziermotiv; das Töpferrad mit der Blumenvase von Fig. 2 gehört nicht minder dem typischen Bilderkreis der Hafner an. Bemerkenswert ist, daß das Töpferrad hier noch in seiner altertümlichen Form, wie es uns aus Plastiken des 16. Jahrhunderts bekannt ist, erscheint. Die zwei übrigen Darstellungen, die Kreuzigungsszene mit Johannes und Maria (Tafel IX, Fig. 1) sowie der Totenkopf (mit Blumenstrauß), stehen selbstredend mit dem Zweck der Schilde als Zierde von Bahrtüchern in Zusammenhang.

Die Technik der in Seidenflachstich ausgeführten Stickereien der Bahrtuchschilde ist insofern eine komplizierte, als die Figurkonturen der fertig auf dem Untergrund aufgeklebten schwarzen

<sup>1</sup> Vergl. Zeitschrift für österreichische Volkskunde XIII, S. 99.

Stickerei nachträglich mit Goldfäden umzogen sind, welche durch beide Stoffe, Ober- und Untergrund, geführt wurden. Die Stickerei ist farbig (in Rot, Gelb, Grün und Blau) ausgeführt und besonders bei dem Stück Tafel VIII, Fig. 2 recht gut erhalten; durch die Zerstörung des schwarzen Stoffgrundes und die teilweise starke Beschädigung der Seidenstickereipartien ist die künstlerische Wirkung der Darstellungen einigermaßen beeinträchtigt, aber im ganzen noch immer sehr wirksam. Sie stimmen stilistisch mit den ebenfalls gern in Flachstich ausgestickten Darstellungen auf Kelchtüchlein, Altardecken usw. des 17. Jahrhunderts vollkommen überein.

## 2. Die Wandlade einer Zunftvereinigung.

(Mit Tafel X und 2 Textabbildungen.)

Mehrfach in der Geschichte des Zunftwesens bestand die Einrichtung, daß sich mehrere Zünfte einer Stadt zur Mehrung ihrer Mittel und ihres Ansehens zu einer Vereinigung zusammenschlossen, die auch in der Anschaffung gemeinsamer Gerätschaften zur Ausübung der Zunftbräuche ihren Ausdruck fand<sup>1</sup>.

Ein sehr ansprechendes Zeugnis hiefür besitzt das k. k. Museum

für österreichische Volkskunde in dem nicht weniger als sechs verschiedenen Hand-

werken dienenden Zunftschränkchen aus der Zeit um 1600, dessen Abbildung die Text-

abbildung Fig. 7 bringt. Es war die Lade der Seiler, Glaser, Töpfer, Drechsler, Schlosser

und Sattler einer kleinen oberösterreichischen Stadt, die leider nicht näher bestimm-

bar ist, da das Stück ohne genauere Herkunftangabe aus dem oberösterreichischen

Altertumshandel in den Besitz des Museums gelangte. Sechs farbige Darstellungen, davon drei auf der Innenwand

des Schränkchens, drei andere auf den Innenseiten der Doppeltüre



Fig. 7. Wandlade einer oberösterreichischen Zunftvereinigung um 1600.  
1/5 der natürlichen Größe.

aufgemalt, führen uns der Reihe nach das Seilerhandwerk, eine Glaser- und eine Töpferwerkstatt, sodann einen Drechsler, einen Uhrmacher (Schlosser) und einen Sattler vor, die durch entsprechende Beigaben gekenn-

<sup>1</sup> M. Heyne, Das deutsche Handwerk, S. 151.

zeichnet sind; das letzte Feld rechts bringt die Namen der Zunftmeister in sauberer Schrift bei. Außenseitig auf den Türen sind nach der hübschen Sitte der Zeit, in welcher der Volkssinn mit Nachdenklichkeit und Humor in die Bildlichkeit hineinzusprechen liebte, vier diesen verschiedenen Handwerken gewidmete Reimstrophen aufgemalt, welche zum Teil sehr



Fig. 8—11. Innenbemalung der Türen einer oberösterreichischen Zunftlade (Drechsler, Sattler, Uhrmacher, Meisterliste).

$\frac{1}{2}$  der natürlichen Größe.

sinnige Betrachtungen enthalten und nach guter deutscher Art feuchtfröhlich ausklingen. Die drei Mittelbilder erläutern sich wohl von selbst. Das Drechslerhandwerk ist in Bild und Sprache durch das Spinnrad gekennzeichnet, wie der Schlosser durch die eiserne Hänguhr und das Bügelschloß; als Beigabe des Sattlers erscheinen Sattel und Pferdezeug.

Die außenseitigen Verse lauten:

(Seiler): Ich geh nach Krebsenart  
bei meine(m) Seilerspinnen  
So geht das Lebe(n) auch  
nur stets zurück vo(n) hinnen  
der Weg so vor sich geht  
führt zu des Himmels zinnen.

(Töpfer): Dass was meine leichte Schei(be)  
fihrt nichts dann erd und thon  
Erdne Töpfe sind wir menschen  
Wie der erste Erdensohn  
dass der Topf den Glaube(n) fasse  
ist bereits die Himmelskron.

(Glaser): Ja Glück und glass  
wie bald bricht dass  
das sprichwort pfl(egt) zu sage(n)  
Also geschwindt  
Ein Mensche(n)kindt  
Vom Todt wird zu schlag(en).

(Drechsler, Sattler und Schlosser): Ein dreher bin ich hier gena(n)t  
mein Spinnräder sehr wolbekant  
der Sattler thut auch machen  
Sättel dann allerhand Sachen  
Schlosser, bichsenmacher in gemein  
gar durstige brüder sie seyn.

Die Namen der Meister sind durchwegs deutsch und kommen noch jetzt häufig in Oberösterreich vor; sie lauten der Reihe nach: „Friderich Conle, Zunftm(eister); Jakob Paul Mair, Zunftm(eister); Georg Regenspurger, Tobias Zausch, Caspar Frey, Andreas Lettenbaur, Hannss Fischer, Leonhard Rauter, Wolff Philip Heiberger, Achatius Libolt“. Die Form der Wandlade ist, in volkskünstlerisch sehr charakteristischer Weise, der Form von Sakramentshäuschen aus der Zeit der Spätrenaissance nachgebildet. (Vergl. z. B. die Abbildung des Sakramentshäuschens einer Holzkirche in Siemiechów, Bez. Tarnow, abgebildet bei F. Kopera, die Holzkirchen Westgaliziens S. 43, Fig. 70.)

### 3. Egerländer Patenbriefe.

(Mit Tafel XI und 2 Textabbildungen.)

Weitverbreitet und in frühe Zeitläufe zurückreichend ist der Gebrauch der Patenbriefe oder Patenscheine. Es sind dies mit Bildern und Sprüchen gedruckte oder handschriftlich verzierte „Briefe“, in welche die Paten dem Täufling das Taufgeschenk, gewöhnlich ein Geldstück, „einbinden“. Kulturgeschichtlich ist der Patenbrief bis zum orientalischen „Geschenktüchlein“ zurückzuverfolgen, jenem weitverbreiteten Brauch, Geschenke in einem mehr oder minder kostbaren Stoffstück darzureichen. Über (ein Geschenk) binden, anbinden, und die sich hieran schließenden poetischen Bindebriefe des 17. Jahrhunderts vergl. J. Grimm „Über Schenken und Geben“ 134 ff. (Kleine Schriften 2, 191). Volkskünstlerisch kommt natürlich nur der gemalte und geschriebene Patenbrief in Betracht; und in solcher Ausstattung entspricht auch diese bescheidene volkskünstlerische Sache dem Wesen aller Volkskunst, derzufolge sie überall der primitive und selbstgeschaffene Ersatz oder Behelf für eine höherer kultureller Sphäre entstammende oder angehörige Erscheinung ist. Die ältesten Patenscheine sind gedruckt oder gestochen. Aus Amarantes (Corvinus) nutzbares, galantes und kuriozes Frauenzimmer III, T. 13, S. 302, sei angeführt (1715): „Patenzettel heißen diejenigen in Kupfer gestochenen oder

abgedruckten Blätter, auf Knäblein oder Mägdlein eingerichtet, und mit allerhand glückwünschenden Reimlein gezieret, worin die Gevattern das Geschenk oder Patengeld mit Unterschreibung ihres Namens einzuwickeln oder zu versiegeln pflegen“. Solche gedruckte Patenbriefe sind in Österreich aus Niederösterreich, dem Kuhländchen, von Schlesien, West- und Nordböhmen aus dem 18. und 19. Jahrhundert vielfach bezeugt. Sie sind gewöhnlich quadratisch (selten kreisrund), mehrfach gefaltet und innenseitig wie außen in regelmäßiger Anordnung mit Benützung der Ecken bildmässig und mit Sprüchen bedruckt; die handschriftliche Namensfertigung der Paten, gewöhnlich in Verbindung mit einer kurzen Wunsch- und Segensformel und das Taufdatum sind die einzige persönliche Zutat auf diesen Briefen. Die meist kolorierten Stiche bringen biblische Szenen und Symbole, die mehrfach in ideeller Beziehung zum Taufsakrament stehen, wie die Taufe Jesu, die Geburt Jesu, Anbetung durch die hl. Dreikönige usw., und an diesen Bilderkreis knüpfen in sehr naheliegender Art denn auch die handgemalten Darstellungen auf den eigentlich volkskünstlerischen, weil vollständig handgefertigten Patenbriefen an.



Fig. 12. Egerländer Patenbrief, handgemalt, bez. 1829.  
1/2 der natürlichen Größe.

war die Ladung zum Kinätaufschmause und ein Tüchel voll goldbraun gebackener „Kinel-Küchel“<sup>1</sup>. Daß auch die Pfarrer selbst sich dieser Mühe unterzogen, besonders wenn es galt, angesehenen Gemeindemitgliedern oder Kirchenpatronen dadurch eine Aufmerksamkeit zu erweisen, erfahren wir u. a. aus einigen handschriftlich hergestellten Patenbriefen aus Kapellen bei Neuberg, die sich im Besitz des k. k. Museums für österreichische Volkskunde befinden, und in Spruch wie in bildlichem Schmuck nachweislich von einer Hand, der eines dortigen Seelsorgers aus dem Ende des 18. Jahrhunderts, herstammen. Der Text eines Exemplars ist für Absicht und Herstellungsart dieser Patenbriefe so charakteristisch, daß ich ihn hiehersetze: „Hier befindet sich die förmliche Taufbescheinigung. Ich zierte sie etwas auch in der frommen Absicht, um sich dadurch bei den Nachkömmlingen desto leichter zu erhalten, und dann bei Manchen, wenn du schon in Staub zerfallen bist, zur gefälligeren Gelegenheit zu seyn, sich segensvoll an dich zu erinnern: ja, ich hab ihn kennt — Gott, gib ihm die ewige Ruhe. Womit ich verharre dein dienstfertiger Seelsorger Ignaz Kreidl.“ Die handgemalten Verzierungen der Patenbriefe Kreidls wiederholen sich mit geringen Variationen auf allen von ihm herrührenden Exemplaren.

Was nun die Egerländer Patenscheine betrifft, so stütze ich mich auf ein ziemlich umfangreiches Material im Besitz des k. k. Museums für österreichische Volkskunde. Es sind 25 Stücke aus der Zeit von 1798—1862, unter welchen deutlich verschiedene Typen be-

<sup>1</sup> Unser Egerland, XI, 1907, „Taufbräuche und Aberglauben im ehemaligen Elbogner Kreise“. Von Josef Hofmann. Derselbe in Deutsche Heimat 1907, S. 62.

ziehungsweise Hände zu unterscheiden sind, und in welchen ebenso unzweideutig eine fortschreitende Entwicklung des Stils zu reicherer Ausstattung bis zum Verfall erkennbar ist. Unser ältestes Exemplar<sup>1</sup>, bez. 1798, ist auch zugleich das einfachste. Ein einfacher grüner Blätterkranz, oben und unten mit roten Schleifen gebunden, schließt die Inschrift ein, oben befinden sich drei Kreuze (Typus I). Der nächste Typus II, bez. 1820, zeigt den gleichen grünen Kranz, in den aber schon ganz einfache farbige Sternblümchen eingestreut sind; oben findet sich eine ungelentk gemalte Miniatur mit einfachen Symbolen.

Daraus entwickelt sich, schon reicher ausgestaltet, Typus III: Grüner Kranz, etwas mehr blumig, unten mit rotem Schleifenband, oben schließt ein Bildmedaillon ab, bez. Exemplare: 1829, 1830, 1836, 1837 (Fig. 13). Typus IV ist am stärksten vertreten: Blumenkranz mit zwei Schleifen und drei Heiligenbildern, bez. 1820—1847 (12 Exemplare). Zwei der reichsten Exemplare bringt unsere Farbentafel XI. In diesem Typus lassen sich unschwer in unserm Material vier Ausfertigungsweisen beziehungsweise Hände unterscheiden. Die Auflösung dieses Typus zeigt das spätestdatierte (1862) Exemplar: Auflösung des Kranzes, Randgehänge, oben Zierat.

Die reiche und im Vergleich mit den in andern Landschaften verbreitete sehr ziervolle volkskünstlerische Ausgestaltung, die der Patenbrief im Egerlande erfahren hat, hängt gewiß mit der in diesem Gebiete auch sonst blühenden Bildermalerei zusammen. Es sei nur an die prächtigen, auch trachten- und kulturgeschichtlich bedeutungsvollen Egerländer Hochzeitsbilder des 18. und 19. Jahrhunderts erinnert, welche, einer Landessitte entsprechend, zur Erinnerung an die Hochzeitsfeiern begüterter Egerländer Bauern im 18. und in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zahlreich hergestellt wurden<sup>2</sup>. Es dürften vielfach dieselben Volkskünstler gewesen sein, die diese Bilder und die Taufbriefe hergestellt haben. Es sei weiter an die ganz verwandten volkstümlichen Kreuzgangmalereien aus dem Egerlande erinnert, an Darstellungen von Himmel und Hölle u. dgl., die alle in diesen Gebieten als Stubenschmuck beliebt und verbreitet waren. Diese farbenfrohe, figurenreiche Malerei tritt im Egerlande in ausgesprochenem Stile auch auf dem bäuerlichen Mobiliar zu Tage, so daß in allen diesen Äußerungen insgesamt eine einzige besondersartige volkskünstlerische Liebhaberei zu Tage tritt. Damit stimmt auch das Bestehen einer eigenen Malerzunft in Eger am Ausgange des 18. Jahrhunderts und der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts aufs beste überein.



Fig. 13. Egerländer Patenbrief, handgemalt, bez. 1820.  
1/2 der natürlichen Größe.

<sup>1</sup> Nach Mitteilung von Dr. Arthur Haberlandt hat derselbe im Egerländer Antiquitätenhandel sogar ein Stück aus dem Ende des 16. Jahrhunderts gesehen.

<sup>2</sup> Vergl. Sebastian Grüner, Über die ältesten Sitten und Gebräuche der Egerländer, herausgegeben von Alois John, Beitrag zur deutsch-böhmischen Volkskunde, IV. Bd., Tafel I.

## Eine Darstellung der Gründungslegende von Maria Hietzing (Wien XIII).

Von Dr. OSWALD MENGHIN, Wien.

(Mit Tafel XII.)

Das niederösterreichische Landesmuseum hat aus dem Altertumshandel eine Darstellung der Gründungslegende der ehemals sehr blühenden, heute nur mehr wenig besuchten Wallfahrt Maria Hietzing, die mit der zum Stifte Klosterneuburg gehörigen Pfarrkirche Hietzing verbunden ist, erworben. Das Bild (vergl. Tafel XII) ist auf Leinwand gemalt, 80:60 cm groß, und wurde vom k. u. k. Restaurator Fr. Antoine gereinigt, neu aufgezo-gen und gespannt, so daß es nun einen sehr repräsentablen Eindruck macht, der durch einen prachtvoll geschnitzten, in Schwarz und Gold gehaltenen Barockrahmen noch wesentlich erhöht wird. Wie die Rahmenschnitzerei dem höheren Kunstgewerbe angehört, so darf auch das in die Zeit um 1750 zu datierende Bild als eine Leistung bezeichnet werden, die den Grad rein volksmäßiger Kunstübung weit übersteigt. Durch den Gegenstand und die Auffassung der Darstellung reiht es sich aber in die große Zahl jener Dinge ein, die wegen des überaus volkstümlichen Charakters der späteren Barocke in gleicher Weise als Werke der Volks- wie der höheren Kunst betrachtet werden dürfen. Der Meister unseres Bildes ist nicht bekannt, es verrät ihn auch keine Signatur. Zu den ganz Großen seiner Zeit, deren Hand auch bei unserem noch viel zu geringen Wissen über die Epoche schon eine Bestimmung zuläßt, gehört er nicht; sein Können steht aber gewiß über dem Mittelmaß.

Die Darstellung zeigt im Vordergrund einen Baum, in dessen Zweigen, von Licht umflossen, das Gnadenbild von Maria Hietzing ruht. Unten befinden sich fünf Männer, alle in lebhaftester Bewegung, stehend oder knieend, die einen zur Gottesmutter emporflehend, die andern mit allen Zeichen der Überraschung zu ihr emporblickend. Sie tragen an Händen und Füßen Ketten, die jedoch zumeist gebrochen sind. Im Hintergrunde bewegt sich auf einer gebirgigen Landschaft eine Kriegsszene; einige friedliche Bürger werden von türkischen Reitern verfolgt und mißhandelt; auch sie eilen flehend dem Gnadenbilde zu.

Die Erklärung dieses Bildes liefert uns die Gründungslegende der Wallfahrt. Dorf und Kirche zu Hietzing sind uralt und haben viele Zerstörungen mitgemacht; der jetzige Bau der Kirche stammt im Wesen aus der Zeit nach 1529, wo die alte kleine Kapelle von den Türken gänzlich zerstört worden war<sup>1</sup>. Während wir also darüber genügend unterrichtet sind, liegt die Frage, wann die besondere Marienverehrung begonnen hat, so ziemlich im Dunkeln. Augustin Ristl, der 1730—1740 und dann noch einmal 1750 Administrator der Pfarre Hietzing war, will sie in seinem Traktat „Maria voll der Gnaden zu Hietzing, Das ist ausführlicher Bericht von dem uralten Gottes-Haus der regulirten Chorherren des H. Aug. zu Hietzing ohnweit Wienn in Österreich, und daselbst sonderbahr verehrten Gnaden-Bildnus Mariae“<sup>2</sup> bis ins 14. Jahrhundert hinaufschrauben<sup>3</sup>, indem er der Ansicht Ausdruck gibt, es sei an der Widmung von drei Pfund Wiener Pfenningen „zu einer ewigen Messe vnd zu einem ewigen selgeret hincz vnser vrowen gen Hyetzing auf sand Bryden altar“ durch Johanna, Herzogin

<sup>1</sup> Über die Geschichte von Hietzing vergl. Topographie von Niederösterreich IV., 1896, S. 248, besonders aber den ausführlichen und inhaltsreichen Aufsatz von W. Paucker, Die Pfarrkirche von Hietzing, Alt-Wien, VIII, 1899, S. 1, 13, 29, 55, 73, 100, 124.

<sup>2</sup> Wien, Kurtzböck, 1738. Eine zweite Auflage des beliebten Büchleins erschien 1759. Es enthält, wie die meisten dieser Schriftchen, verschiedene volkskundlich bedeutsame Dinge, so insbesondere S. 99 ff. einige Volksmeinungen und Sagen über das Stift Klosterneuburg und den Kahlenberg, gegen die Ristl Stellung nimmt, ferner S. 187 ff. Erzählungen von Wundertaten und Votivspenden zu Maria Hietzing, S. 200 ff. eine Dankrede zur „zwey hundert-jährigen Feyer-Begängnus“ der Wallfahrt. — Ristl verweist (S. 199) alle, die noch mehr von den Wundern der Hietzinger Gnadenmutter wissen wollen, auf „die zwey in Jahren 1662 Lateinisch- und 1717 Teutschgedruckten Büchlein“. Unter dem ersten ist Hartmann Kaisers „Maria Hietzingensis, seu miraculorum multitudo famosissimae Imaginis Hietzingensis, Beatae et Gloriosae Virginis Mariae“ gemeint. Das Schriftchen von 1717 hat Ristl selbst verfaßt und betitelt sich „Wunder und Andacht vor und zu dem marianischen Gnaden-Bild zu Hietzing in Unter-Österreich“. Vergl. Paucker l. c. S. 124 f.

<sup>3</sup> L. c. S. 121.

von Österreich, im Jahre 1340<sup>1</sup> „nicht dunckel abzunehmen, daß diese Gotts-förchtige Fürstin öfters nach dem Gottes-Haus zu Hietzing eine andächtige Wahlfahrt mit ihrer Hertzoglichen Hofstatt, absonderlich Zeit ihrer funffzehen-jährigen unfruchtbahren Ehe, um durch die Fürbitt Mariae von Gott einen Leibs-Erben zu erlangen; wie sie dann hernach vier Männliche und zwey Weibliche erzeiget; verrichtet haben.“ Da die Stiftung der frommen Herzogin doch eigentlich zu Ehren der hl. Brigitta gedacht ist, dürfen wir es wohl dahingestellt sein lassen, ob in so früher Zeit zu Hietzing schon eine Marien-Wallfahrt bestanden hat; sicher scheint nur, daß die Kirche bereits der Muttergottes geweiht war. Im übrigen wurde auch von Ristl der eigentliche Beginn des Wallfahrtsortes in das Jahr 1529 verlegt, in dem das in unserem Bilde dargestellte Ereignis sich zugetragen haben soll<sup>2</sup>; auch richteten sich die Jubiläen der Wallfahrt stets nach diesem Datum<sup>3</sup>. Wir dürfen den Bericht darüber also ohneweiters als die Gründungslegende der Wallfahrt bezeichnen. Wir bringen sie hier wörtlich aus dem Büchlein Ristls von 1738<sup>4</sup>, was sich um so mehr empfiehlt, als er ungefähr gleichzeitig mit dem in Rede stehenden Bilde ist:

„Vor anderen demnach haben die mächtige Hülff, Schutz und Fürbitt Mariae zu Hietzing erfahren jene vier Männer, welcher da, als Solymannus der Christen Blutdurstig Türkische Kayser der Stadt Wienn eng belagerte, von denen Türcken gefangen und indessen, damit von diesen noch mehr solcher Raub eylends eingejaget wurde, an dem nächst unseren Gottes-Haus stehenden Baum an Hals und Füßen mit eisernen Banden und Ketten vest angebunden worden. In dieser gegenwärtig-unvermeidlichen Gefahr entweder durch den Sabel das Leben zu verliehren, oder in die unerträgliche Slavery mitgeschleppt zu werden; von wem ware diesen unglückseeligen Christen eine Hülff zu hoffen? sie sahen sich allenthalben herum, sie seuffzten, und rufften: aber alles vergebens: es liesse sich niemand sehen, der die Hand könnte anlegen, sie zur Freyheit zu bringen. Sie berathschlagten sich untereinander, und wurden eines; nemlich ein vestes Vertrauen auf die allgemeine Hülff deren Christen, auf die Mutter der Barmhertzigkeit auf Mariam zu setzen, und sie anzuruffen, welche sich nicht lang bitten lassen. Es ware schon die finstere Nacht eingefallen. Nun sihe man! die Gefangene hatten gähling den Baum erleuchtet und das unter denen Asten und Blättern in höchster Eyl verborgene Mariae-Bild (um von dem Erb-Feind nicht verunehret zu werden; man kunte es auch nicht mehr weiter bringen) mit ungemein hellen Glantz umgeben gesehen. Sie hatten aber auch diese Trost und Hülff- volle Wort: Hits euch, hits euch, wiederholt gehört, welche von solcher Krafft, und Würckung gewesen, daß zugleich die eisene Band, und Ketten vom Hals und Füßen gefallen. Als sie nun die gewünschte Freyheit aus denen Banden erhalten, haben sie sich eylends mit frohlockenden Gemüth davon gemachet; seynd auch nicht nur allein gantz sicher zu den ihrigen nach Haus gelanget, sondern haben noch mehrer Sicherheit gesucht und glücklich gefunden. So bald Solymannus wegen vom Carl dem Fünfften vorgekehrten äussersten Gegenwehr mit Verlust sechtzig tausend Mann Wienn und Österreich verlassen; seynd jene vier Gefangene und mit Ketten vorhin angefeßlete Männer unverweilet mit danckbahren Hertz und Mund nach Hietzing gezogen: allwo sie ihre Hoffnung weit übersteigende Wohlthat angerühmet, und daß es also geschehen seye, mit einem leiblichen Eyd bestättiget.“

Man kann wohl keinen Augenblick daran zweifeln, daß es sich hier um eine der typischen Gründungslegenden handelt, wie sie fast an jeden Wallfahrtsort sich knüpfen. Ja ein bestimmter Zug der Erzählung, der im Berichte Ristls allerdings verwischt wird, zeigt sogar, daß das Volk an dieses Ereignis die Gründung des Ortes Hietzing überhaupt anschloß. In der Mundart wird jener wundervolle Ruf „Hits euch“ nämlich „Hiets eng“ gesprochen und daraus leitet volkstümliche Etymologie den Namen Hietzing ab<sup>5</sup>. Auf den Ursprung der Sage näher einzugehen, ist hier nicht der Ort und würde vermutlich auch zu keinen positiven Resultaten

<sup>1</sup> Vergl. Maximilian Fischer, Merkwürdige Schicksale des Stiftes und der Stadt Klosterneuburg. 1815. II. S. 368.

<sup>2</sup> L. c. S. 203.

<sup>3</sup> Ristl l. c. S. 200, Paucker l. c. S. 126.

<sup>4</sup> L. c. S. 180.

<sup>5</sup> Vergl. Fr. Schweickhardt: R. v. Sickingen, Darstellung des Erzherzogtums Österreich u. d. E. V. U. W. W. II. 1837. S. 222, J. W. Nagl, Ortsnamen aus der Wiener Umgebung, Alt-Wien, I. 1891, S. 20.

führen. Hier soll nur soviel festgehalten sein, daß sie vor der Mitte des 17. Jahrhunderts nicht nachweisbar ist. Darüber hinaus kann ich weder auf Grund schriftlicher noch bildlicher Quellen, welche letztere Paucker in seiner mehrfach zitierten Arbeit in reichlichem Maße zusammengestellt hat<sup>1</sup>, kommen.

Von bildlichen Darstellungen der Legende ist vor dem 18. Jahrhunderte überhaupt nichts erhalten, wenn es auch solche zweifellos gegeben hat. Bisher ist aber keine ältere bekannt geworden als diejenige des Altares zu Hietzing selbst, der nach Paucker aus der Zeit zwischen 1735 und 1751 stammt und in dem letztgenannten Jahre umfassend renoviert wurde. Die ältere Aufmachung ist uns durch einen Stich F. L. Schmitners, die jüngere durch einen Kupfer von F. L. Schmutzer überliefert, der spätestens 1759 entstanden ist, da er in diesem Jahre bereits als Titelbild zur zweiten Auflage der Schrift Ristls erscheint. Der Hietzinger Altar zeigt bis heute (die seit 1751 vorgenommenen Veränderungen sind nicht von besonderer Bedeutung) über dem Tabernakel, von barocken Säulenordnungen und Heiligenfiguren umgeben, als Mittelstück einen naturalistisch gebildeten Baum, in dessen Laubwerk das Gnadenbild angebracht ist. Darunter stehen die vier befreiten Männer. (Abbildung s. Österreichische Kunstphotographie, II. 1908, Tafel III.) Die beiden Stiche geben nicht den ganzen Altar wieder, sondern nur die Legendendarstellung aus seiner Mitte und auch diese durchaus nicht in sklavischer Nachahmung. Besonders der Baum ist sehr frei wiedergegeben. Man würde überhaupt bezweifeln können, ob Nachbildungen des Altares vorliegen, wenn nicht die Gestalten der vier Männer auf beiden Stichen den Originalen zu Hietzing in Bewegung und allen Details vollständig entsprächen. Dieses Moment macht es sicher, daß eine auffallende Verschiedenheit zwischen den zwei Stichen in einem anderen Punkte auf die Renovierung des Altares im Jahre 1751 zurückzuführen ist. Bei Schmitner ist das Gnadenbild von einem gewaltigen Baldachin mit Draperien umgeben, die einen großen Teil des Baumes verdecken; bei Schmutzer fehlt derselbe und es erscheinen an seiner Stelle zwei Putti mit einer silbernen Krone über der Gloriole der Gnadenmutter.

Mit der Darstellung am Hietzinger Altar steht nun auch unser Bild zweifellos in einem gewissen Zusammenhange. Vielleicht nicht in einem direkten, indem der Künstler an Ort und Stelle Motive für seine Arbeit geschöpft hätte; wohl sicher aber in einem mittelbaren, da Beziehungen zwischen dem Stiche Schmutzers und unserem Bilde evident sind. Vor allem die Darstellung des Baumes macht diese klar, da hier sogar Details der Verästelung (die im Original am Altare ganz anders gebildet ist) übereinstimmen; auch die Art der Einfügung des Gnadenbildes in das Laubwerk, das gelegentliche Übergreifen des Laubes beweist den Zusammenhang zwischen Schmutzers Kupferstich und unserem Ölgemälde. Die unter dem Baume sich bewegende Szene mit den vier Gefangenen hat der Künstler unseres Bildes hingegen ganz selbständig bewältigt; ebenso ist der Hintergrund sein Eigen. Es genügen aber die übrigen Momente, um zu erhärten, daß das Ölbild nicht ohne Einfluß des weitverbreiteten Kupferstiches von Schmutzer entstanden ist.

Die volkscundliche Gattung unseres Bildes ist nicht ganz eindeutig zu bestimmen. Dem Inhalte nach berührt es sich zweifelsohne mit den Wallfahrtsgründungsbildern, deren Typus ich unlängst in einem kleinen Aufsätze der Zeitschrift für österreichische Volkskunde umgrenzt habe<sup>2</sup>. Wenn diese auch zumeist die Gründungsgeschichte der Gnadenstätte in einer ganzen Serie von Bildern erzählen, so ist es doch nicht ausgeschlossen, daß gelegentlich auch nur ein einziges Bild dafür eintritt. Näher liegt es aber, an einen anderen volkscundlichen Typus, an ein Motivbild zu denken, wenn auch jede darauf hinweisende Inschrift fehlt. Die vorzügliche Ausstattung des Bildes spricht bei einem Wallfahrtsort, der von Leopold V. bis auf Maria Theresias Zeit von hohen und allerhöchsten Personen so bevorzugt war, nur für diese Vermutung. Aller Wahrscheinlichkeit nach ist die Tafel von einer Person höheren Standes der Kirche dediziert, in Kaiser Josefs Zeit aber wieder entfremdet worden.

<sup>1</sup> L. c. S. 29 ff.

<sup>2</sup> Zeitschr. f. österr. Volksk. XX. 1914. S. 14.



Fig. 14. Weihnachtskrippe des Josef Partsch im Kaiser Franz Josef-Museum in Troppau.

## Schlesische Weihnachtskrippen.

Von Dr. EDMUND WILHELM BRAUN (Troppau).

(Mit Tafel XIII–XVI und 8 Textabbildungen.)

Die schöne alte Sitte, das Geburtsfest des Herrn in der Weihnachtszeit durch die Aufstellung plastischer, meist aus Holz geschnitzter Darstellungen, der sogenannten „Weihnachtskrippen“, sowie durch gereimte Aufführungen, die „Christkindelspiele“, zu feiern, war in Schlesien früher allgemein verbreitet, ist aber leider in den letzten Jahren ziemlich abhanden gekommen. Am längsten lassen sich diese Christkindelspiele in der kleinen freien Bergstadt Engelsberg nachweisen, die seit der Gegenreformation, seit dem Jahre 1621, dem deutschen Orden gehört.

Aus einem alten Weberhaus in Engelsberg (Nr. 144) bei Herrn Franz Schneider fand ich eine Handschrift, betitelt „Das Krippelbuch“ mit dem teilweise in schlesischem Dialekt geschriebenen Texte eines solchen alten Weihnachtsspiels. Das Manuskript wurde vom Kaiser Franz Josef-Museum in Troppau erworben und ich habe den Inhalt desselben in der von mir herausgegebenen „Zeitschrift für Geschichte und Kulturgeschichte Österr.-Schlesiens“ (VIII, Troppau 1913, S. 124–149) zum Abdrucke gebracht. Dieses Weihnachtsspiel wurde bis zum Jahre 1914 alljährlich in Engelsberg aufgeführt. Meistens zum ersten Male am Stephanstag, dann zu Dreikönige, manchmal sogar bis zu Maria Lichtmeß. Die Vorstellungen fanden zum größten Teil in Privathäusern statt und zwar jeweils vor der erleuchteten Weihnachtskrippe unter direktem Hinweis auf dieselbe. Die Kostüme der Darsteller waren auf die primitivste Weise in Anlehnung an diejenigen der Krippenfiguren hergestellt. Josef Partsch, der Hauptschnitzer der Engelsberger Weihnachtskrippen, von denen gleich die Rede sein wird, war selbst ein eifriger „Krippelspieler“ und hat öfters Gottvater und einen der Hirten gegeben. Der Text des Engelsberger Weihnachtsspiels ist außerordentlich interessant. Einmal besitzen wir in demselben ein überaus wertvolles Dokument uralter Volkspoesie, das besonders in seinen Dialektstellen von großer Bedeutung

ist, sodann ist die Veröffentlichung desselben in extenso für die Wissenschaft geboten, weil die Vergleichung dieses bisher unbekanntes Engelsberger Krippenspiels mit denen der übrigen schlesischen Weihnachtsspiele sehr wichtig ist. Aus dem österreichischen Anteil von Schlesien sind leider bisher noch recht wenig derartige Spiele veröffentlicht worden. Der hochverdiente Peter hat in seinem grundlegenden Werke „Volkstümliches aus Österreichisch-Schlesien“ (Bd. I, Troppau 1865, S. 361) das recht umfangreiche Obergrunder Weihnachtsspiel, ferner die kleineren Zuckmantler, Jauerniger und Pickauer Christkindelspiele mitgeteilt. Im engen Zusammenhang mit diesen Weihnachtsspielen steht das Zuckmantler Passionsspiel, das man daselbst in der Osterwoche aufführt und das gleichfalls Peter zuerst herausgegeben hat (Programm des k. k. Obergymnasiums zu Troppau 1868 und 1869.)

Den Weihnachtsspielen in Preußisch-Schlesien hat Friedrich Vogt den I. Band von „Schlesiens volkstümliche Überlieferungen“ (Leipzig, B. G. Teuber 1901,



Fig. 15. Staffagefiguren zu einer Weihnachtskrippe.  
Staffagefiguren von Jokl.

500 Seiten) gewidmet und angesichts dieser reichen umfassenden Fülle von Texten, die auf streng wissenschaftlicher Grundlage angeordnet sind, muß der Wunsch ausgesprochen werden, daß auch im Bereiche unseres Kronlandes Freunde der alten deutschen Volkspoesie sich finden mögen, die mit Eifer die übrigen noch ungehobenen Texte solcher Weihnachtsspiele sammeln und veröffentlichen. Dann erst, wenn das gesamte noch vorhandene Material vorliegt, kann

man an eine fruchtbringende und systematische Verarbeitung desselben denken. Dann werden die inneren Zusammenhänge und die Verschiedenheiten der einzelnen Spiele sich feststellen lassen und damit auch die ursprünglichen Fassungen, die Archetypen derselben. So wie das Jauerniger Spiel zum Teil wörtliche Übereinstimmungen mit demjenigen des Leobschützer Kreises zeigt, so wie das Pickauer Spiel „fast Vers für Vers Parallelen“ zu den oberschlesisch-preußischen Stücken aufweist, so lassen sich auch zahlreiche Analogien zu den anderen Spielen in Preußisch- und Österreichisch-Schlesien in der Engelsberger Fassung festlegen. Die Melodien der Gesänge in denselben sind übrigens auch nicht verloren, sondern vor zirka 3 Jahren von Professor Götz, dem Obmann des Volksliederausschusses für Mähren und Schlesien, aufgezeichnet worden. Sie werden seinerzeit in der vom Unterrichtsministerium beabsichtigten Veröffentlichung erscheinen.

Die gemütvolle naive Hingabe an die heilige Handlung, die rührende Schönheit der Empfindung, die uns solche altehrwürdige Werke deutscher Volksdichtung so überaus wert und lieb machen, sprechen wohl unmittelbar zu dem Gefühle des Lesers. Aber es erwächst auch aus diesen künstlerisch und volkstümlich gleich bedeutsamen Werken die Forderung, daß man, ehe es zu spät wird, alle noch erreichbaren Texte ähnlicher alter Volksspiele in sämtlichen Gegenden unseres Landes sammelt. Eine schöne Aufgabe für die schlesischen Germanisten.\*)

Die Weihnachtskrippen waren von verschiedener Art, nämlich einfacher und sorgfältiger ausgeführt. Die einfachsten waren ausgeschnittene und bemalte Staffagefiguren, wie sie die Bilderbogenerzeuger lieferten. Man klebte die Bogen auf Pappendeckel, konturierte sie und steckte sie dann mittels eines auf der Rückseite angeklebten zugespitzten Stäbchens in den aus geleimtem Pappendeckel (als Felsen), Sand und Moos hergestellten Boden. Derartige Staffagebilder besitzt z. B. das Kaiser Franz Josef-Museum zu Troppau in einer Folge von 9 Lithographien aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, von denen Fig. 15 und 16 zwei Gruppen veranschaulichen.

Eines der Blätter ist signiert „Jakel“, aber weder die k. graphische Sammlung in München, noch die Albertina in Wien kennen die Folge. Der Name des Künstlers ist in keinem mir erreichbaren Künstlerlexikon nachweisbar. Um Wiener Blätter scheint es sich nicht zu handeln, da das

Wasserzeichen „A. Heller“ nach freundlicher Mitteilung von Dr. A. Schwarz, dem Be-



Fig. 16. Staffagefiguren zu einer Weihnachtskrippe.  
Lithographien von Jakel.

sitzer des Wiener Kunstantiquariats Gilhofer & Ranschburg, auf Wiener Blättern nicht vorkommt. Solche konturierte Krippenfiguren sind für die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts in Wagstadt und Freudenthal verbürgt. Die Krippe, die alljährlich zu Weihnachten in der Troppauer Pfarrkirche zu Mariä Himmelfahrt zur Aufstellung kommt, ist ein modernes Grödener Werk.

Sodann gibt es noch zirka 20 cm hohe vollrund modellierte und bemalte Figuren aus Pappmasse, die gleichfalls aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts herrühren.

\*) Vgl. E. W. Braun a. a. O.

Den Höhepunkt der Krippenfiguren im deutschen Sudetenlande Schlesiens bilden aber die zahlreichen reizvollen Krippen von Josef Partsch in Engelsberg, die noch in ziemlicher Anzahl vorhanden sind. Eine Ausstellung, die das Kaiser Franz Josef-Museum zu Troppau im Jahre 1913 veranstaltet hat, vereinigte sämtliche noch erhaltenen und erreichbaren Krippen. Eine derselben, die größte (Abb. 14 und 17), kaufte das Troppauer Museum, eine zweite, gemischt mit sogenannten „Freudenthaler Figuren“ erwarb das Schlesische Museum für Kunstgewerbe und Altertümer in Breslau, und 34 sehr gute Figuren von Partsch kaufte endlich das Museum für österreichische Volkskunde in Wien. Gleich vollständig und reichhaltig wie die Krippe des Troppauer Museums ist die im Besitze des Fabrikanten kaiserl. Rates Plischke in Freudenthal.

Die biographischen Daten über Josef Partsch verdanke ich einem Verwandten desselben, Herrn Lehrer Max Weimann in Engelsberg.

Josef Partsch, ein Zeitgenosse des ihm wesensverwandten Schnitzers Johann Kieninger\*), wurde zu Engelsberg im Jahre 1811 als Sohn der Eheleute Josef und Klara Partsch geboren. Seine Eltern besaßen eine kleine Wirtschaft. Unter seinen vier Geschwistern war er der körperlich schwächste. Er konnte bei den schweren Feldarbeiten nicht mittun und wurde deshalb meist zum Viehhüten verwendet. Bei dieser Beschäftigung fing er an zuerst Tiere, dann andere Figuren aus Holz zu schnitzen. Die Geduld und Ausdauer, die er dabei ent-



Fig. 17. Mittelstück der Weihnachtskrippe von Josef Partsch im Kaiser Franz Josef-Museum zu Troppau.

\*) Vgl. Haberlandt im „Werke der Volkskunst“, I., S. 4 ff.



Fig. 18. Hirte aus einer Weihnachtskrippe von Josef Partsch im Museum in Troppau.

wickelte, machten es, daß er es in der Fertigkeit des Holzschnitzens aus sich selbst, ohne jeden Lehrmeister, verhältnismäßig sehr weit brachte. Sein Vater hätte den Knaben gern zu dem jenerzeit vielgenannten Bildhauer Kutzer in Obergrund in die Lehre gegeben. Allein bei den mißlichen Vermögensverhältnissen der Familie war es ihm unmöglich, ein Lehrgeld von 300 fl. zu entrichten. Josef Partsch blieb also nach der Volksschule zuhause und widmete sich ganz der Holzschnitzerei. Nach Verlangen verfertigte er Verzierungen für Möbeltischler und war auch zu diesem Zwecke eine Zeit lang bei einer vornehmen Familie in Teschen. Ebenso verfertigte er Verzierungen und Engelsfiguren für Orgelbauer. So kam es, daß seine Kunstprodukte weit im Lande bekannt wurden. Von ihm stehen z. B. Figuren St. Peter und Paul beim Hochaltar in der Olmützer St. Mauritiuskirche, desgleichen zwei Figuren in Ottmachau u. v. a. m.

Seine Spezialleistung sind aber die Krippenfiguren, die er nach seiner Auffassung in mannigfachster Weise in ungezählten Stücken anfertigte. Nebenbei staffierte er Grabkreuze und fertigte mit vieler Mühe und größter Genauigkeit Grabinschriften und Schilder an. Nicht selten kam es vor, daß er für einen Bildstock den Heiligen auf Holz oder Blech in Ölfarben seiner Zeit entsprechend gut malte. Manch solcher Bildstock erinnert heute noch an seinen längst dahingegangenen Verfertiger. So verfloß dem Bedürfnislosen unter Mühen und vielen Krankheiten ein langes und entbehrungsvolles Leben, bis ihn der Tod im September 1886 im Alter von 75 Jahren vom Schauplatze seiner Tätigkeit abrief.

Der außerordentliche Fleiß, die meisterhafte Sicherheit des Schnitzmessers und die liebevolle Hingabe machten aus den kleinen schlichten Krippenfiguren eines Autodidakten wirkliche Kunstwerke von hohem poetischen Reiz. Außerdem sind sie als wertvolle Dokumente der vererbten Geschicklichkeit im Holzschnitzen anzusehen, die unser deutsches Volk im schlesischen Gebirge von jeher auszeichnet. Im allgemeinen läßt sich annehmen, daß Partsch seine Figuren Vorbildern entnommen hat; so scheint es als sicher anzunehmen, daß er Tiroler Krippen kannte.\*)



Fig. 19. Figur aus einer Weihnachtskrippe von Josef Partsch. Museum für österr. Volkskunde in Wien.

\*) Den Bozener Figuren von Moser in der Krippensammlung des Bayerischen Nationalmuseums zu München stehen sie inhaltlich und stilistisch am nächsten. (Man vergleiche das Werk von Georg Hager „Die Weihnachtskrippen“, München 1902, welches in reich illustrierter Darstellung diese einzigartige Sammlung von Weihnachtskrippen schildert.)



Fig. 20. Hirtenfigur aus einer Weihnachtskrippe des Josef Partsch. Museum für österr. Volkskunde in Wien.

Für einzelne Figuren, die Partsch öfters kopiert hat, wurden ihm nachweisbar von den Besitzern und Sammlern von Krippenfiguren fremde Modelle gebracht. So hat z. B. der frühere „Kirchenvater“ (Mesner) von Engelsberg, Herr Weber Kuhnert, der seit einer langen Reihe von Jahren die Weihnachtskrippen des Partsch aufstellt, so bei Herrn Plischke in Freudenthal, und der auch die Krippen bei der Troppauer Ausstellung montiert hat, dem Josef Partsch einmal ein Bild geliefert, nach welchem er den stehenden, schlafenden Hirten (Taf. XIV, 1. Mitte) geschnitzt hat. Ferner hat er ihm für den sogenannten „Guten Hirten“ mit dem Mantel und dem Lämmchen auf dem Arm (Taf. XVI, 3. Mitte), das Vorbild in Gestalt einer graphischen Darstellung gebracht. Einen Teil seiner Figuren hat Partsch wohl auch älteren, noch in Engelsberg vorhandenen Krippenfiguren nachgeahmt, aber trotz

der vielseitigen Entlehnungen: die rührende Naivität der lebenswürdigen Vertiefung in sein Werk und das große technische Können machen aus den Krippen, die von seiner Hand herrühren, wirkliche Meisterwerke, die wie aus einem Guß vor dem Beschauer stehen.

Es ist wichtig, darauf hinzuweisen, in wie engem Zusammenhange die von Partsch geschnitzten Figuren zu dem Texte des Engelsberger Weihnachtsspieles stehen, weil wir in den schlichten holprigen im Dialekt des Engelsberger Volkes geschriebenen Versen die Hauptanregung für die Werke des wackeren Meisters zu erblicken haben. Die aus der alten Volkspoesie wehende rührende Anteilnahme an den Leiden unseres Herrn und Heilandes hat auch das Schnitzmesser unseres Josef Partsch geführt und so stehen diese kleinen, mit kräftigen matten und glanzlosen Leimfarben getönten Figuren der Engelsberger Krippen vor uns als Schöpfungen echter deutscher Volkskunst, deren Wert immer höher wachsen wird, je mehr uns eine nivellierende Gegenwart und Zukunft von jener stillen gesunden und tiefen Gedankenwelt entfernt, in der sie erblüht sind.

Zur Veranschaulichung des oben Gesagten bringe ich im Folgenden aus dem Engelsberger Weihnachtsspiel die wundervollen naiven Gespräche der Hirten, in der sie sich besprechen, was sie an Gaben dem neugeborenen, heiligen Kinde darbringen wollen.



Fig. 21. Jäger aus einer Weihnachtskrippe des Josef Partsch. Museum für österr. Volkskunde in Wien.

Damon:

Wohl meine Gob a Lomb soll sein,  
So weiß als wärs geblacht,  
On Hols trägts ein Schällein,  
Damit wenn sichs verkracht,  
Wenn sichs will verlaufen,  
So treibt mers wieder zu dan Haufen,  
Damit der Fresser un genonnt,  
Sich nie tut fressen gor zu schond.

Cordon:

A weißes Zegla ech schenka wehl  
Mit drei kohlschorza Flacka,  
Es mocht mir noch Freuden Spiel  
Und Solz kons anoch laka  
Und mit Luft springa sich ergetza.  
Volt wenss Kotz und Hund thun hetza  
Und mit Lämmern sich stolz spreitzen  
Und zum Zweykompf ondere reizen.

Holton:

Ech ho a zohmes Hoselein,  
Wenn echs aus dan Schranka los,  
So springts bold herraus, bald hinein,  
Offen Tisch und of die Bonk  
Und wens ruh hot, do mers nie rum jogt  
Auf den Fenster die Drommel schlogt,  
Ech wos dos werd dan Kindla a liebes  
Hosla sein.

Cordon:

An Hühnerhon ech schenka wel,  
Dar stolz und prächtig geht,  
Wenn er die Stunden meldet on,  
Oll ondra eber kreht  
Er blekt er an of sein Mest,  
Zum zweykompf er ar glei gerest,  
Er trägt allzeit den Sieg davon  
Und singt darauf den Jubelton  
Gi-grih-hon.

Damon:

Wos werd den dan Kind a Hohnelein  
Zu seiner Wirtschaft notzen,  
Wenn ka Hühner bei ihm sein,  
Dos ar sie konn beschützen.  
Von meinen zwey oder drei dazu will geben,  
Die noch der Reih Eyer legen  
Und junga Keichlein hegen.

Holton:

Ein zohmes por haustäubelein,  
Ech noch derzu noch schenke well,  
Ihr Hols geziert mit Ringelein,  
Ihr Brust gar wohl gesprengt,  
Ans ohne dos ondere geht kan Tret,  
Ans ohne dos andere wondert nie,  
Zu Nochts in an Körbelein  
Beysomma ruhig schlofa ein.

Cordon:

Mein Opfer soll ein Rößlein sein,  
A Schecken Steckenpferd  
Mit einem hübschen Glöckelein,  
Dos mans von weiten hört,  
Damit wenss Kind wird lernen schreiten,  
Auf den Gaul es möge reiten  
Und spielen mit den Glöckelein,  
Wens wird recht fresch und munter sein

Damon:

A Körbla Äpfel, Berna und Neß,  
A Tünla fresches Schmolz,  
Gedörta Kerschen, Honig süß,  
A Hand voll weißes Solz,  
Ech noch gan a weißes Mahl  
Met Honig und von gun Öhl  
Dos Josef konn dan Kindla  
A Breyla kon ein rühren.

Holton:

A Trommel wohl ongesponnt  
Mit zwa Schlägelein,  
Die soll on dan Rond gor schön gemohlt sein  
Das wird dan Kind sein a beliben  
So oft sichs wird o dan Pauken üben.  
Die Kinder hören gor gerne dan Drummel  
scholl,  
Und des Klinges Wederholl.

Damon:

Ech schenken well a Glöckelein,  
Gemocht aus einem Glos,  
Wo moncher sich beim gutten Wein  
Den Hols mocht noß.  
Und von Zeen a Klöppelein,  
Sein Scholl geht stork zum Ohr hienein,  
Und wenss geht pink pink pink,  
So gehts a nie anders wie a Destel fink  
fink fink.

Ihr Hirten, was macht ihr da?  
 Wißt ihr nicht die große Wundersach,  
 Daß die ganze Welt vor Freude lacht,  
 Ihr Hirten, daß ihr euch das recht betracht!

C o r d o n (einer der Hirten):

Inner je je, dos große Wunder, wos do es geschahn,  
 Dos hob bir schund lang zu Bethlehem gesahn,  
 Des a wohl wor es, daß Gottessohn geboren es.

J ä g e r:

Ist euch gebohren Gottessohn,  
 So singt, und springt, und seid froh,  
 Cordon ergreif deine Hirtenpfeif  
 Und spiel mir eine darauf.

(Cordon pfeift und tanzt)

Außer den buntgetönten grauen Holzfiguren finden wir bei den Krippen des Partsch noch kleine, ca. 3—4 cm hohe Figürchen aus einer weißen gipsähnlichen Masse, Lämmchen und Engelgestalten, die wegen ihrer Kleinheit, in weichen Holz zu schneiden wohl zu schwierig und heikel gewesen wären und welche aus Specksteinmodellen ausgegossen wurden. Die menschlichen Figürchen waren für Krippen von kleinerem Maßstabe und zur Bekrönung der Gebäude in der Stadt Jerusalem bestimmt, wenn er die Krippe ohne gemalten Hintergrund, sondern mit plastischer architektonischer Staffage ausführte. Diese Hohlformen aus Speckstein hat das Tropaupauer Museum gleichfalls aus einem Engelsberger Weberhause von einem alten passionierten „Krippelspieler“ aus dem Freundeskreise von Josef Partsch erworben.

Außer Josef Partsch gab es in Engelsberg um die Mitte des 19. Jahrh. noch einen zweiten Schnitzer von Krippenfiguren, den Leiermann Theier, die aber nach der Aussage der alten Freunde des Partsch nur recht „geringe“ Arbeiten waren, etwa in der Art der durch die Hausierer vertriebenen sogenannten Grulicher Figuren.

Eine zweite Gruppe von schlesischen Krippenfiguren, gleichfalls aus Holz geschnitzt, sind in Freudenthal, der Engelsberg benachbarten größeren Stadt.



Fig. 23. Kameelfigur aus einer Weihnachtskrippe des Josef Partsch im Museum in Troppau.

entstanden. Ihr Schnitzer war ein gewisser Bittner und sie sind den Engelsberger Figuren technisch sehr nahestehend und auch recht geschickt geschnitzt (Taf. XV. 1. bis 4. XVI. 3. die aufopfernde Frau rechts; alle aus dem Besitze des Kaiser Franz Josef-Museums in Troppau). Aber sie sind größten Teils weniger natürlich und weniger bewegt. Sie machen vielmehr den Eindruck von Theaterfiguren, doch liegt dies wohl an den Vorbildern des Schnitzers, sei es, daß diese Bilderbogen oder Tiroler Krippenfiguren waren.

Ein drittes Zentrum volkstümlicher Holzschnitzerei konnte in der zweiten alten schlesischen Bergstadt Zuckmantel festgestellt werden. Es sind derbe Figuren und Gruppen, größer als die des Partsch, aber dafür sind vielmehr weltliche Typen nachweisbar als in Engelsberg.

Wir finden einen Musikanten aus einer Bergkapelle, einen Rabbiner in langem Mantel mit breitem flachen Hut (Taf. XVI. 1), allerlei Hirtenfiguren, eine Bäuerin, die ihre Hühner füttert (Taf. XVI. 2), Schleifsteinverkäufer, Soldaten, eine sitzende Obst- und Gemüseverkäuferin, sowie den in den Sudetländern wohlbekanntem wandernden Slowaken.

Diese Zuckmantler Figürchen reichen bis in den Beginn der Neuzeit herein und bezeugen bei aller Lebendigkeit doch eine starke Verrohung und Vereinfachung der Technik gegenüber den sorgfältig durchgearbeiteten Schnitzwerken des Josef Partsch. Auch die glänzenden Ölfarben, mit denen sie überstrichen sind, wirken viel aufdringlicher und härter, als die Bemalung mit den matten, ruhigen und tiefen Leimfarben der Partsch-Figuren.

#### Erläuterung der Tafeln.

Tafel I. Krippenfiguren von Josef Partsch. 1. Kaiserlicher Rat Plischke in Freudenthal. 2—4, Museum für österreichische Volkskunde in Wien.

Tafel II. Krippenfiguren von Josef Partsch. 1 und 2. Museum für österreichische Volkskunde in Wien. 3 und 4, Kaiserlicher Rat Plischke in Freudenthal.

Tafel III. 1—4. Krippenfiguren von Bittner in Freudenthal, Kaiser Franz Josef-Museum (Schlesisches Landesmuseum in Troppau).

Tafel IV. 1 und 2. Figuren aus Zuckmantel, Museum in Troppau, 3. links und in der Mitte: Figuren von Josef Partsch, Museum in Troppau 3 rechts. Freudenthaler Figuren: Museum in Troppau. 4. Figuren von Partsch. Museum für österreichische Volkskunde in Wien.



## Spätgotische Flachdecken und Möbel aus Vintschgau und Graubünden.

Von Dr. KARL von RADINGER (Innsbruck).

(Mit Tafel XVII und XVIII, sowie 8 Textabbildungen).

In kleineren Kirchen Vintschgaus und des benachbarten Bündnerlandes sind flache Holzdecken seit jeher beliebt gewesen, ich erinnere nur an die bemalte romanische von ungefähr 1130 in Zillis, die spätgotische mit Maßwerk gezierte von St. Vigilius in Morter und die fast schmucklose der Schloßkapelle Matsch vom Jahre 1648. Eine zeitlich und örtlich begrenzte Gruppe dieser Flachdecken, interessant durch ihre Technik und volkstümliche Ornamentik, soll im Folgenden besprochen werden. Ich lege zuerst das mir bekannt gewordene Material vor :



Fig. 22. Deckenbrett im Museum für Tiroler Volkskunst und Gewerbe (Innsbruck).

1. Kloster St. Johann in Münster (Graubünden), in der romanischen Heiligkreuzkapelle am Friedhof, die nach dem Brande von 1499 unter der Äbtissin Barbara von Kastelmur (1511–29) wieder hergestellt wurde. Im 17. Jahrhundert wurde das Innere durch Einziehen eines Zwischenbodens in zwei Stockwerke geteilt, so daß die Decke sich jetzt im Obergeschoß befindet. Maße 4'00×7'20 m, Zirbelholz, durch Leisten in 4×3 nicht ganz gleich lange Felder geteilt (Länge 1'60–2'00 m, Breite 1'30 m). Die Teilungsleisten zeigen in Flachschnitzerei die gewöhnlichen, spätgotischen Blattranken, die Randleisten sind einfacher gehalten. In den Seitenfeldern wechseln verschiedene gebildete Rosetten mit zwölfstrahligen Sternen. Die Mittelreihe zeigt von unten nach oben die Gestalt eines Narren, der aus einem Distelkopfe hervorwächst, die Jahreszahl: milesimo quingen / tesimo et vigesimo (1520), einen Kübel voll Ähren und als baldachinartigen Abschluß phantastisches Laubwerk. Die Konturen sind scharf eingeschnitten, Spuren grüner Farbe wahrnehmbar, der Grund ist holzfarben. I. Zemp und R. Dürer: Das Kloster St. Johann zu Münster in Graubünden. Kunstdenkmäler der Schweiz. Mitteilungen der Schweizerischen Gesellschaft für Erhaltung historischer Kunstdenkmäler. Neue Folge VII. Genf 1906. Tafel LIII nach Zeichnung von Th. Wehrli, darnach verkleinert Tafel XVII.



Fig. 23. Deckenbrett aus Matsch, um 1530.

2. Romanische Nikolauskirche beim Dorfe Burgeis auf dem Wege nach St. Valentin auf der Heide. Der Grundriß ist ein unregelmäßiges Rechteck von 11·18 bzw. 11·75 m Länge und 7·80 bzw. 8·20 m Breite; Zirbelholz, profilierte Leisten teilen die Decke in 6×8 Felder von fast quadratischer Form (1·15—1·20 m). Die Rahmenleisten zeigen die gewöhnlichen spätgotischen Stabranken oder ein Rautenband. In der Mitte verläuft der Länge nach ein gleichfalls geschnittener Unterzugbalken. Die Felder enthalten in buntem Wechsel zwölfstrahlige Sterne und verschieden gebildete Rosetten.\*) In der zweiten Längsreihe erscheint wieder die Gestalt eines Narren, der aus einer Butte wächst und in der Rechten eine Kanne hält, während die Linke den Becher zum Munde führt. Darüber steht in Minuskeln die geistreiche Beischrift: „Item ben / waren lang / leben so ber / den salt“. Ein anderes Feld enthält die Datierung: „Item im tausent / fuf hunder / und drei z ba / ns iar (1523) das Gem / achet ist sei der / cristus gepurt“. Die krause Orthographie verrät den Romanen, was nicht wunderlich erscheint, da man in der Gegend bis ins 17. Jahrhundert ladinisch sprach. Die Konturen sind auch hier scharf eingerissen, die Bemalung hat sich verhältnismäßig gut erhalten, so sind zum Beispiel die Sterne weiß-rot, die Rosetten weiß-rot-blau, die Inschriften schwarz, der Grund zeigt die Holzfarbe. Paukert, *Zimmergotik*, VI, 22; R. Atz, *Mitteilungen der Zentralkommission* 1895, S. 113, wiederholt im *Kunstfreund* 1896, S. 3 f, und in der *Kunstgeschichte von Tirol*, 2. Aufl., 1909, Seite 629 f. Abbildung bei Deininger, *Malerische Innenräume*, III, 22.

3. Aus der Pfarrkirche in Matsch (Vintschgau), jetzt im Museum für tirolische Volkskunst und Gewerbe, Innsbruck, Nr. 7537. Bei der letzten Restaurierung der Kirche im Sommer 1907 wurde ein ungefähr meterhohes Brustgetäfel, das die Schiffwände verkleidete, entfernt. Zu diesem waren die Bretter einer Decke ohne Rücksicht auf ihre Verzierung verwendet worden; man hatte die ursprünglich ungefähr 2—2·10 m langen Zirbelholzbretter auseinander gesägt und auch noch zugeschnitten, so daß jede Tafel in der Mitte eine Lücke von mehreren Zentimetern aufweist. Die Rahmenleisten, deren Vorhandensein durch Nagellöcher feststeht, wurden als unbrauchbar vernichtet. Diese rohe Verstümmelung wird im Jahre 1799 erfolgt sein, als die Kirche eingebaut und verlängert wurde. Eine genaue Rekonstruktion der Decke ist unmöglich, da weder die Maße des Ganzen noch die Aufeinanderfolge der Bretter bekannt sind; nur das eine steht fest, daß

\*) Die Verteilung ist folgende: I. Längsreihe 2 Sterne, 2 Rosetten, 4 Sterne II. Narr, Inschrift, Korb, Inschrift, 4 Sterne. III. 4 Rosetten, 4 Sterne. IV. 8 Sterne. V. 2 Sterne, 2 Rosetten, 4 Sterne. VI. 8 Sterne; somit 36 Sterne, 8 Rosetten und 4 andere Felder.



Fig. 24. Deckenbrett aus Matsch, um 1530.

einst mindestens 40 Felder im Ausmaße von 56 m<sup>2</sup> vorhanden waren. In der Technik und den Motiven herrscht Übereinstimmung mit den vorher besprochenen Decken, nur erscheint die Arbeit roher, wozu die Verstümmelung und Entfernung von der ursprünglichen Höhe viel beitragen wird. Außer den schon oben genannten Motiven der gotischen Rosette und des zwölfstrahligen Sternes

kommen hier häufig stilisierte Blumen in Gefäßen vor, und zwar Nelken, Dolden, Weintrauben u. a. in Kübeln, Kelchen und Krügen; auch die Rosetten sind noch als Organismen, nicht als reine Ornamente empfunden. Daneben finden wir je einmal die Sonne und die Embleme der Schneider-

und Schmiedezunft in Kartusche. Narr und Inschrift sind wohl bei der Umarbeitung verloren gegangen. Von Farben hat sich neben Weiß und Grün besonders das kräftige Rot stellenweise gut erhalten. Da die Kirche von Matsch 1521 geweiht wurde, ist auch die Entstehungszeit festgestellt. (Tafel XVIII, 6—9.)

4. Museum für tirolische Volkskunst und Gewerbe, Nr. 7827, in Schlanders erworben. Vier Zirbelholzbretter, verschieden abgeschnitten (0,93×0,48 und 1,22×0,50 m), erhalten die Oberstücke vom Typus Tafel XVIII. Wie ein angefügtes Gesimsstück und die Stellbrett-nuten der Rückseite zeigen, später zu einem Kasten verarbeitet. Bei einem Brette Spuren weißer und roter Farbe in den Blüten. Nicht versprengte Stücke des Matscherplafonds, sondern Reste eines ähnlichen Exemplares.

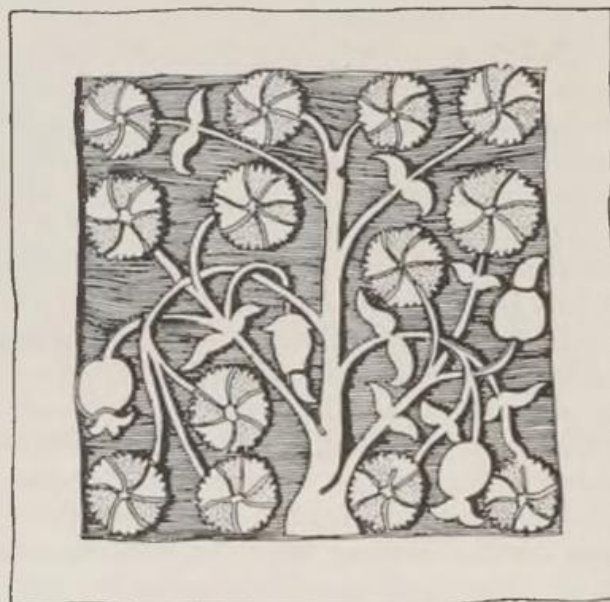


Fig. 25 a und b. a) Fragment eines Deckenfeldes aus Zirbelholz (Vintschgau). b) Schnitzerei einer Truhe aus Münster (im Landesmuseum zu Zürich).

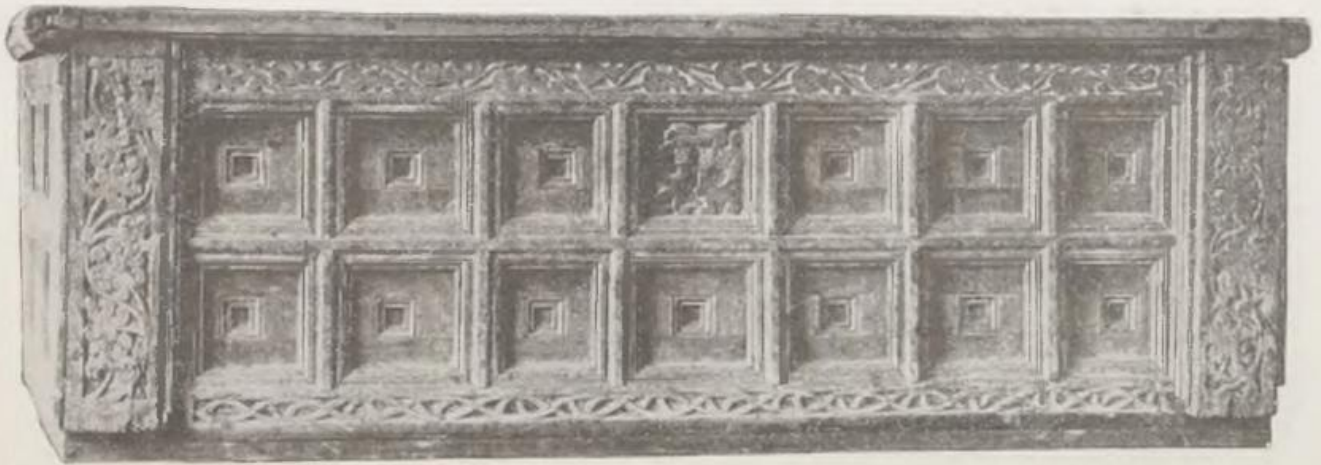


Fig. 27. Truhe aus Burgeis im Museum für Tiroler Volkskunst und Gewerbe (Innsbruck).

5. Museum für tirolische Volkskunst, Nr. 2543, Herkunft unbekannt. Fichtenholzbrett,  $1'05 \times 1'25$  m, gotische Rosette, darin das Monogramm Jesu, Reste roter Farbe und Spuren der Rahmenleisten (Abbildung 22).



Fig. 26. Schnitzerei von einer Truhe aus Münster (im Landesmuseum zu Zürich).

Wir haben also mindestens vier Decken nachweisen können, die sämtlich in der Zeit von 1520 in einem Umkreise von wenigen Meilen entstanden sind. Als Entstehungsort darf wohl für alle eine Werkstätte in Mals, dem uralten kirchlichen Mittelpunkte der Gegend, angenommen werden. Gemeinsam ist allen, trotz der Verschiedenheit in der Größe, die Konstruktion der Felderdecke aus rechteckigen Zirbelholzbrettern, deren Stoßfugen durch mehr oder minder breite profilierte Leisten verdeckt werden. Diese tragen die gewöhnlichen gotischen Flachschnittornamente, mit denen in Burgeis auch der Unterzug geschmückt ist. Viel interessanter ist in Technik und Motiven der Dekor der von den Leisten umrahmten Felder. Der Grund bleibt stehen und behält seine Holzfarbe. Die Umrisse aber werden scharf ausgestochen und die Zeichnung in den Farben Rot, Weiß und Blau oder Grün bemalt, eine Technik, die auch frühe Truhen des Ötztales zeigen. Der Motivenschatz ist nicht umfangreich, er beschränkt sich im Großen Ganzen auf Rosette, Stern und Blumenstock. Diese werden aber, wie ein Blick auf die beiden Tafeln lehrt, außerordentlich variiert. Eigentliche religiöse oder kirchliche Motive fehlen ganz; nur auf dem Brette 5 erscheint in der Rosette das Monogramm Jesu. Natürlich hat der ehrsame Meister weder Technik noch Motive erfunden,<sup>\*)</sup> aber er hat in der Art der Volkskunst das

<sup>\*)</sup> Eine ähnliche Decke mit Rosettenfeldern aus Stein a. Rhein besitzt das Züricher Museum und in der Kirche zu Serfaus, im obersten Inntale, sah ich den erneuerten Boden der Orgelempore ganz ähnlich verziert.

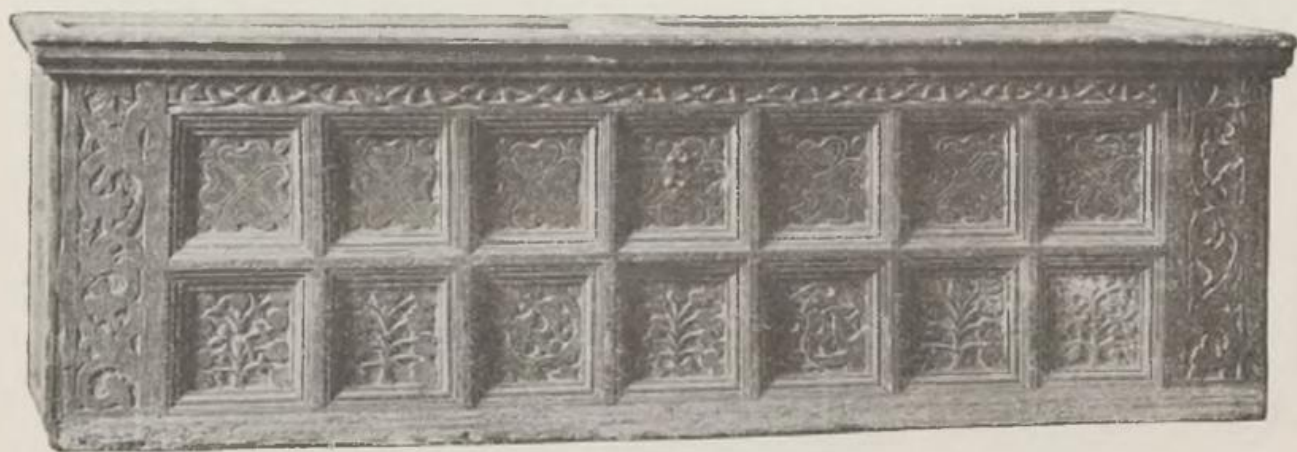


Fig. 28. Truhe aus Vintschgau im Museum für Tiroler Volkskunst und Gewerbe (Innsbruck).

Überkommene frei benützt und weitergebildet. So ist durch Kombination von Rosette, Stern und burgundischem Kreuz ein ganz eigenartiges neues Gebilde entstanden. (Tafel XVIII.) Kein Blumenstock ist dem anderen gleich, wenigstens die Gefäßform wechselt, unbekümmert um die Gesetze der Statik werden die schwersten Blumenzweige in ganz leichte Gefäße gesetzt. Echt mittelalterlich volkstümlich ist auch die Gestalt des Narren mit der Schellenkappe, die dem modernen Gefühl so fremd ist, daß man in Burgeis auf die Vermutung kam, die Decke sei erst später aus einem Profanbau in die Kirche übertragen worden.

Etwas jünger als diese Flachdecken mit konturierter Zeichnung dürften in Vintschgau solche in Flachschnitzerei sein. Da die meisten Burgen der Gegend wie Matsch, Reichenberg und Lichtenberg Ruinen sind oder wie Churburg ihre Ausstattung erst in der Renaissance erhielten, ist das Material äußerst dürftig. Ich konnte bisher nur zwei Fragmente nachweisen.

1. Museum für tirolische Volkskunst, Nr. 7537 b. Das  $2'48 \times 0'75$  m messende Zirbelholzbrett wurde 1907 bei Entfernung des alten Fußbodens in der Kirche von Matsch entdeckt. Da es umgekehrt als Bodenbelag verwendet war, ist es stellenweise stark vermodert. Die vier Felder, welche durch 20 cm breite Leisten eingerahmt waren, zeigen in derber Flachschnitzerei Rankenwerk, eine kelchförmige Vase mit Blumen, die Figur eines Landsknechtes in Traubengerank, ein von einem geschlossenen Helm bekröntes Wappen. (Pflug auf Dreieberg). Der Grund ist bis zu  $\frac{1}{2}$  cm tief ausgestochen und war schwarz gefärbt, von ihm hoben sich die Schnitzereien in den Farben Weiß, Rot und Grün ab. Das nur eingeritzte Wappenbild ist, nach gütiger Mitteilung des Herrn Gotthard Graf Trapp, das des Richters von Matsch, Caspar Tabertzhofer, der seit 1530 in Urkunden nachweisbar ist. Das Brett stammt aus einem Profanbau, vielleicht dem ehemaligen Gerichtshause. Die Anordnung der Felder ist abweichend von den anderen Decken horizontal (Abb. 23 u. 24).

2. Museum für tirolische Volkskunst, 8008, Provenienz Vintschgau. Zirbelholzbrett, oben und links abgeschnitten, j.  $85 \times 23$  cm; erhalten noch die Hälfte eines Feldes, Nelken in Kübeln darstellend. Darnach lassen sich die ursprünglichen Maße eines Deckenfeldes auf  $62 \times 40$  cm berechnen, die Reste des oberen Feldes sind nicht zu deuten. Auch hier ist der ausgehobene Grund geschwärzt, die Blume weiß rot und grün (?) gefärbt; andere zugehörige Stücke glaube ich vor Jahren im Handel gesehen zu haben. (Abb. 25 a.)

Nahe verwandt mit diesen Deckenresten sind in Technik und Motiven die Schnitzereien einer Truhe im Züricher Landesmuseum, welche aus dem Kloster zu Münster stammt und von Zemp um 1530 angesetzt wird. (Seite 75 und Tafel LI, 5.) Sie ist aus Zirbelholz, ungefähr 1'95 m lang und ohne den neuen

Fuß 0'60 m hoch, die Schauseite wird durch sorgfältig profilierte Leisten in 14 Felder geteilt, die Eckleisten zeigen das übliche Rankenwerk in Flachschnitzerei. Diese Truhe steht aber nicht allein, sondern gehört zu einer Gruppe, deren mir bekannt gewordene Exemplare mit größerer oder geringerer Sicherheit dem Vintschgau zugewiesen werden können.

2. Museum für tirolische Volkskunst, 10941, aus Burgeis. Zirbelholz, 1'90:0'65:0'70 cm. Vorderseite mit 14, Seitenteile mit 8 Feldern, nur die Schlüssellochkassette mit Flachschnitzerei, überall Spuren roter Farbe. Die Eckleisten mit Blumenranken und die obere Längsleiste verdächtig. Der Fuß nicht zugehörig. (Abb. 27.)

3. Museum für tirolische Volkskunst, 10464, im Münchner Kunsthandel 1909 erworben, angeblich aus Vintschgau. Zirbelholz, 1'98:0'65:0'70 m, Vorderseite mit 14, Seitenteile mit 8 Feldern. In der oberen Reihe Rosetten, in der unteren verschiedene Blumenmotive; überall Spuren roter Farbe, der Grund geschwärzt, Eckleisten und Längsleiste flachgeschnitzt, Deckel und Boden neu, der Fuß fehlt. (Abb. 28.)

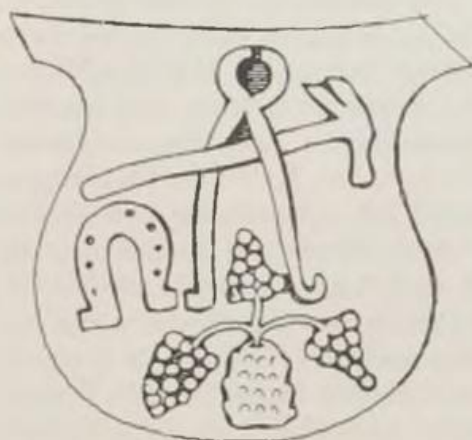


Fig. 29. Schmiedezeichen von der Decke aus Matsch.

4. Seinerzeit bei Antiquar Überbacher in Bozen. Zirbelholz, ungefähr 2'00:0'60 m ohne den Fuß. Vorderseite mit 3×11 Kassetten, die Seitenteile gleichfalls kassettiert, Längsleisten mit Zinnen und Ringornament, Eckleisten mit Ranken, Deckelleiste mit Fischmotiv beschnitzt, der Fuß reich mit gotischem Laubwerk überzogen. Abb. Paukert, Zimmergotik, V., Bl. 26.

5. Museum für tirolische Volkskunst, 7763, Provenienz unbekannt. Föhrenholz, 1'83:0'65:0'60 m. Vorderseite mit 8 quadratischen Feldern und zwei schmalen Doppelfeldern, also Teilung wie bei 1—3. Astbandumrahmung in Flachschnitzerei, Seiten glatt mit gedrehten Griffen, Deckelleiste und Fuß fehlen.

Alle diese Truhen entstanden in der Zeit von 1530 bis 1560, bewahren im Format, in der Einfassung durch flachgeschnitzte Leisten und den aus-

geschnittenen separaten Sockel noch den spätgotischen Typus, aber die Gliederung der Schauseite und das fein profilierte Rahmenwerk kündigt schon die Renaissance an, die um 1540 auch in der Architektur und Malerei Etsch aufwärts vordringt. Dadurch unterscheidet sich diese Gruppe auffällig von den gleichzeitigen Truhen des Pustertales oder des Ötztals, die noch ganz gotisch geteilt sind. Die Rahmenfelder, in welche die Schauseite meist im Verhältnis 2×7 zerlegt wird, sind entweder als Kassetten gebildet und bleiben dann leer oder erhalten eine Füllung von Schnitzerei, so daß fast ein verkleinertes Abbild einer Felderdecke entsteht. Die Motive sind wieder die alten, Rosette und Blumenstock, die sich farbig von dem geschwärzten Grunde abheben. Die Seitenteile schließen sich in der Anlage der Stirnseite an, nur bei der Truhe aus Münster zeigen sie feine Schnitzereien im Charakter der besprochenen Deckenfragmente, einen Nelkenstock und eine Gemse in Blumengerank (Abb. 25 b und 26). Mit Recht nennt sie Zemp Erzeugnisse köstlicher Heimatkunst, nur wird man die Heimat dieser Kunst wohl eher in dem kultureichen Vintschgau als in dem weltabgeschiedenen Münstertale suchen dürfen.

# Aus den Sammlungen des k. k. Museums für österreichische Volkskunde.

## Schmucktuch-Enden aus Ostgalizien.

Von Dr. A. HABERLANDT, Lt. d. R., Wien.

(Mit Tafel XIX–XX.)

Die umseitig gebotenen Tafeln zeigen eine Reihe von Schmucktuch-Enden aus Podolien, (Bez. Kolomea, Sniatyn und Nadworna) — und dem Gebiet der Huzulen in Ostgalizien, im Besitze des Kaiser Karl-Museums, von denen die ersteren in Wirktechnik verziert sind (Tafel XIX\*) und Tafel XX, linke und rechte Reihe Nr. 4), wogegen die anderen ihren Schmuck durch Stickerei und Fransenbesatz erhalten. Derlei Schmuck- und Handtücher in Form bald breiterer, bald schmalerer Schärpen spielen heute noch unter den künstlerischen Erzeugnissen weiblicher Handfertigkeit in ganz Osteuropa, — auch der mährischen Slawen, wie der Völker der Balkanhalbinsel eine sehr bedeutende Rolle. In Mähren gebraucht man sie als Kopftücher, auch wickeln die Mädchen beim Kirchgang ihre Gebetbücher darin ein, ebenso gebrauchen sie die Balkanvölker als Kopf- und Ziertücher, die von Männern und Frauen in der Hand getragen werden, auch bringt man sie als Weihgaben den Klöstern und Kirchen dar. Bei den Russen und Ruthenen dienen sie, unter der Decke an Balken aufgehängt, als Schmuck der Stube und auch hier wieder als fromme Zier von Heiligenfiguren und Altären. Dieser Gebrauch, der sicherlich in heidnischer Vorzeit wurzelt (vergl. Sidamou-Eristoff in »Peasant art in Russia«, Studioheft), wo man Lappen und dergl. an heiligen Bäumen aufhängte, läßt sich weit nach Osten bis Tibet und in die Mongolei verfolgen. Hier werden »katha's«, Schärpen mit Fransen an den Schmalseiten nach Huc und Gabet ganz allgemein als Tempelzier, wie auch als Geschenk- und Glückstücher bei jeder Begrüßung verwendet. Reste solch uralter herkömmlichen Gebrauchs haben sich auch in Mitteleuropa erhalten, so wenn in Obersteiermark der Patenbrief für den Täufling in ein gesticktes Tüchlein eingewickelt wird (vergl. M. Haberlandt, diese Zeitschr. Bd. III, S. 17), und vielleicht klingt auch in der vielfältigen Gewohnheit der Landbevölkerung, das »Bschoad«-Essen, das Essen für die Wöchnerinnen, überhaupt Besitztum und Einkäufe aller Art im bunten Tuch nachhause zu tragen, solcherlei altes Herkommen nach.

Mit der Altartigkeit der Verwendung geht meist auch ein recht altertümlicher Zierstil dieser Stücke Hand in Hand. Hier sei zunächst nur auf die unmittelbar vorliegenden Stücke eingegangen. Die in Wirkarbeit verzierten Enden zeigen eine durch die Technik bestimmte, streng geometrische Ornamentik in einfachem Wechsel von gelb, rot und blau mit Ausnahme von Taf. XX, Nr. 4 der linken Reihe. Der Grund wird vom Muster zur Gänze ausgedeckt. Die Musterung der vorliegenden Stücke findet Entsprechungen am ehesten im Kreise großrussischer Wirkarbeiten (vergl. die »Ethnogr. Materialien des Alexander-Museums«, Bd. I, S. 11 ff.) und an gewirkten Borten, wie sie in Schweden in sehr altartiger Technik mittels des Bandwebstuhls hergestellt werden. (M. Collin in Fataburen 1915, S. 214 ff.) Ein Stück (Taf. XX, linke Reihe Nr. 4) fällt aus dieser Reihe heraus, es ist mit Schafwolle in dunkleren Farben durchwirkt (gelb, rötlich und schwarz), wobei das Zickzackband des Musters in scharfem Kontrast vom weißen Grunde sich abhebt;

\*) Tafel XIX wurde durch ein Versehen verkehrt gestellt; die Besatzstreifen sind in der Weise herabhängend zu denken, daß der untere Saum der farbig eingefärbte ist.

auch verleihen die gezackten Kanten, die das Muster gegen den Mittelteil zu abschließen, ihm einen lebendigeren Charakter. Entsprechungen findet man am ehesten an gewirkten Schultereinsätzen ruthenischer Weiberhemden.

Auch die mit Stickerei verzierten Enden zeigen streng geometrischen Stil, zum Teil sicherlich unter dem Einfluß der Wirkarbeiten — wenn auch hier als Unterlage vielfach pflanzliche Motive anzunehmen sind. So ist das Hauptmotiv, eine vierfach in herzförmige Zwickel geteilte Blütenrosette, als Element von Streumustern auf Wirkereien neuerer Artung, d. h. dem Bereich der historischen Kunst entstammend, wohlbekannt. Im übrigen ist auch hier das Moment der strengen flächenfüllenden Aneinanderreihung der Elemente beibehalten; die Formen sind durch dunklere Konturierung scharf in Einzelteile gegliedert, die verschiedenfarbig gehalten sind, so daß das ganze Muster eine Art Farbenmosaik bildet. Fast völlig aus dem Bereich der geometrischen Zierformen der Wirkarbeiten schreibt sich die Verzierung von Nr. 5 der linken Reihe Tafel XX her (Kreuz- und Rautenmusterung); beachtenswert ist die strenge Abgliederung der einzelnen Felder durch senkrechte Trennungsstriche. An pflanzliche Elemente gemahnen nur die Aufsätze mit knötchenförmigen Ausblütungen am Mittelrande des Streifens.

Kaum mehr zu enträtseln ist der Ursprung des Musters von Nr. 1 der rechten Reihe; auffällig ist die Isolierung der Elemente voneinander; vielleicht sind sie aus einer stilisierten Hausdarstellung, einem nicht eben seltenen Vorwurf östlicher Textilmuster, hervorgegangen. Jedenfalls ist dieses Muster mehr noch als die anderen zum reinen Farbenmosaik ausgestaltet.

Gut erkennbar ist das Grundmotiv der Blumenrosette bei Nr. 3 der linken, 5 der rechten Reihe; es erübrigt noch Nr. 3 der rechten Reihe zu besprechen. Das Grundmotiv dürfte die bekannte »dreiteilige Blume« abgegeben haben, die Seiten erscheinen einigermaßen verkrümmt; der plumpe Mittel-„Stamm“ ist wieder mit einer Rosette ausgefüllt. Auch diese Arbeiten zeigen ganz auffällige Übereinstimmungen mit großrussischen Mustern nach Technik und Zeichnung.

Nr. 1 und 2, Taf. XX, linke Reihe, zeigen bei geänderter Technik einheitlichere Zeichnung und Farbengebung (mattrot mit dunkleren Konturen). Hier tritt auch keine Mosaik-Teilung auf.

Das Muster ist eines der altartigsten, das bei den Huzulen in Verwendung steht (vergl. Österr. Volkskunst, Textband, Abb. 13 u. 14), wobei als Grundelement das gleichschenkelige Kreuz mit eingerollten Enden anzunehmen ist.

Weiter soll hier nicht auf die ornamentale Zergliederung der etwa der 2. Hälfte des 19. Jahrh. angehörenden Stücke eingegangen werden; immerhin sei darauf hingewiesen, wie hier auf verhältnismäßig kleinem Raum typische Erzeugnisse der Volkskunst von sehr verschiedener Artung stehen, die alle möglichen Stilfragen in sich tragen. Aber freilich dürfen sie uns nicht dazu verleiten, aus der Betrachtung dieser oder irgendwelcher Einzelstücke eine allgemeine gültige Lösung dieser Fragen zu schaffen; diese kann nur durch umfassendste und dabei streng historisch verführende Vergleichung gewonnen werden.

## Ein Tiroler Votivbild 1616.

Von Prof. Dr. M. HABERLANDT.

(Mit Tafel XXI.)

Tafel XXI stellt ein angeblich aus Hall in Tirol stammendes Votivbild dar, das vermutlich zur Erinnerung an ein stattgefundenes und in seinen verheerenden Wirkungen glücklich abgewendetes Grubenunglück gestiftet worden ist. Es trägt auf dem reichen holzgeschnitzten und teilweise vergoldeten Prunkrahmen die Datumbezeichnung 1616. Die Darstellungen sind leider zum Teil so stark beschädigt, daß der Sinn des Ganzen nur unvollständig erraten werden kann.

Als Votiv- oder Gedächtnisbild — zum Zeichen dankbarer Gesinnung gestiftet — charakterisiert sich das Gemälde durch seine Hauptdarstellung: die im Kreise eingeschlossene Heiligengruppe, in welcher wir eine Darstellung der Mutter Anna Selbdritt und des H. Josef erkennen. Die übrigen um diesen bildnerischen Mittelpunkt gruppierten Szenen schildern Hergang und Begleitumstände jenes Ereignisses, ohne daß allerdings auch nur annähernde Klarheit der Darstellung herrschen würde. Die Szenerie bildet das Bergwerk selbst: links ein Schacht, nach rechts oben erstreckt sich ein Stollen, in welchem sich eine aus Holz aufgezimmerte Förderungsmaschine mit Göpel befindet. Der Kasten oben ist mit Förderungsmaterial (Erz oder Salz?) angefüllt, das Pferd darunter mit der nur halb erhaltenen Figur des Knechtes treibt den Göpel. Im linksseitigen Schacht vor der Ausmündung eines Seitenschachtes eine in heftiger Abwehrbewegung befindliche Menschenfigur mit flatternder Schürze, anscheinend im Kampf mit einem Phantom befindlich; ebenso darunter die Figur eines alten Mannes, nach rückwärts sich überneigend, im Kampf mit einem schwarzen Drachen, der zwischen drei Tonnen emporsteigt, dem er mit beiden Händen ein Schwert (?) entgegenstreckt. Die übrigen Szenen und Figuren stehen mit diesen linksseitigen Darstellungen in keinem klaren Zusammenhang: am ehesten begreiflich erscheint noch die Gruppe aufgeregter gestikulierender Figuren rechts unten, welche wohl die Grubenherren in der Tracht der Zeit darstellen. Unverständlich in ihrem Bezug auf den Bildinhalt bleibt vorläufig die Trinkszene am Tisch oben links und die Frauenfigur rechts mit Halskrause und Faltenschürze, die in der rechten Hand einen kleinen Hund emporhält. Vielleicht sind diese Figuren, namentlich die Trinkszene, aus anderen Kompositionen übernommen. Es sei nur diesbezüglich auf eine Bergwerksdarstellung im Kuttener Graduale des ausgehenden 15. Jahrhunderts verwiesen, wo ebenfalls eine Trinkszene neben andern Darstellungen aus dem Arbeitsgetriebe der Berggrube vertreten ist.

Das vorliegende Votivbild, inhaltlich einem höheren Lebenskreis und formal einem höheren Kunstkreis angehörig, lehrt, daß auch das volkstümliche Votivbild von einer höheren sozialen Stufe zur rein volkstümlichen Sphäre herabgelangt ist, der es dann späterhin als Typus ausschließlich verblieben ist.



## Ein Friesacher Holzrelief des 16. Jahrhunderts. Anbetung der Hirten.

Von Dr. WALTER von SEMETKOWSKI, Graz.

(Mit Tafel XXII.)

Das in Holz geschnitzte und bemalte Bildwerk fesselt den Beschauer in erster Linie durch die Eigenart, in der Gepflogenheiten der hohen Kunst mit urwüchsiger volkstümlicher Auffassung des dargestellten Vorganges verbunden sind.

Die „Anbetung der Hirten“ ist in einem großen Hof mit deutlich unterschiedenem Wohn- und Wirtschaftsgebäude verlegt; während im ausgedehnteren linken Teil die Bauwerke vorwiegen, spricht im rechten, inhaltlich wohl begründet durch den biblischen Bericht, die Landschaft, u. zw. nicht allein in ihrem ursprünglichen Zustand, sondern teilweise bereichert durch Menschenwerk.

Die Hauptfiguren befinden sich in einem großen, vorne offenen, mit der Bildfläche gleichlaufenden Raum, dem Stall; zwei in Absätzen verjüngte Steinpfeiler tragen das Holzgefüge des mit Biberschwanzziegeln gedeckten Walmdaches, der niedrige Kniestock ist mit Brettern verschalt, in die kleine, stehende Fenster eingeschnitten erscheinen. In der Mitte springt ein holzverschalter Dacherker vor. Am rechten Walm ist ein Dachauge angebracht. Der Abschluß der rechten und linken Seitenwand läßt sich nicht klar erfassen; der Bildschnitzer hat sich die rechte Seite vielleicht offen vorgestellt. Eine rechts an der Rückwand hoch angebrachte Raufe kennzeichnet den Raum als Stall.

In dieser Umgebung ruht auf hochgeführtem Boden in einem aus Weidenruten geflochtenen Korb das Christkind ohne jedes Kennzeichen seiner Göttlichkeit; zwei Garben Getreide liegen vorne an der Krippe. Auf einer aus dem Raumzusammenhang nicht erklärbaren Stufe kniet links Maria in höfischer Gewandung (hoher Kragen, eng anliegende Ärmel mit Schulterbauschen weisen ins XVI. Jahrhundert); hinter dem reichen, über die Schultern hinabwallenden Haar sieht man deutlich den Heiligenschein. Marien gegenüber steht der hl. Josef: sehr zum Unterschied gegen sie in bäuerlicher Tracht. Nach einem Rest in der erhobenen Hand zu schließen, scheint er sich in seiner etwas gebeugten Haltung auf einen Stab gestützt zu haben. Auffallend ist die über dem großen, bärtigen Antlitz aufragende Kopfbedeckung, die sich auf zahlreichen Bauerndarstellungen in Kupferstich und Holzschnitt aus der Mitte des XVI. Jahrhunderts findet. Hinter dem heil. Josef schreitet ein Hirte mit Stock und Hut in den Stall. Ochs und Esel sind links in den Hintergrund gedrückt.

Links schließt sich an den Mittelbau das Wohnhaus. Die perspektivisch dargestellte Hauptseite zeigt ein großes Rundbogentor, zu dem eine Stufe hinabführt, links und rechts davon kleine Fenster. Das Obergeschoß dagegen hat zwei große, rundbogige Doppelfenster mit wagrechter Teilung. Ein aus Biberschwanzziegeln bestehendes Satteldach schließt das Haus nach oben ab, dem eine auf einfachem Gerüst hängende Glocke noch besonderes Ansehen verleiht. Der linken oberen Ecke ist ein großer Erker mit drei Fenstern vorgebaut. Nicht ganz deutlich sind die gegen den Bildrand sich anschließenden Bauteile; zuerst eine niedere Mauer mit Zinnen und Schießscharte, sodann ein Pfeiler als Träger eines schräg zum Wohnhaus ansteigenden Pultdaches, wohl als Torpfeiler gedacht, da

eine aus hölzernen Latten gefügte Türe sichtbar wird, von der drei Stufen zur Fläche des Hofes hinabführen. Zwei Pfauen beleben diesen Vorplatz.

Von den landschaftlichen Darstellungen der rechten Bildseite schildert das obere Stück Vorgänge im Freien (die Verkündigung an die Hirten), das untere aber stellt die noch zum Hofe gehörigen Anlagen dar. Am rechten Pfeiler der Mittelbühne setzt ganz tief eine gerade abgeschlossene Mauer mit drei kleinen Durchbrechungen an, darauf folgt eine perspektivisch dargestellte Türe; auf einer leichten Bodenwelle steht ein großer Brunnentrog mit dahinter sichtbarer Nische. Über die Mauer ragen die ästereichen Kronen zweier Bäume empor; eine starke Bodenerhebung hinter ihnen schwingt sich entsprechend dem Bildrand über der eben genannten Nische empor. Dort ist ein ganz von der Seite gesehenes Kreuz aufgerichtet.

Mit der im Vordergrund dargestellten Mauer läuft als Grenze des Mittelgrundes ein Holzzaun gleich, der aus senkrechten, ziemlich weit von einander abstehenden Pfosten und wagrechten, eingeschobenen Brettern besteht.

In freier Landschaft spielt sich das Wunder ab: aus Wolkenballen neigt sich ein Engel mit der Friedensbotschaft zur Erde nieder, ein zweiter hebt preisend seine Arme empor. Man sieht das bergige Gelände, auf dem die Schafe weiden, belebt durch einen Baum und einen Almzaun. Von den beiden Hirten hat der linke die frohe Kunde erfaßt: den Stock in der linken, den abgenommenen Hut in der rechten Hand, blickt er zum Wunder empor. Der rechte Hirte aber ist aus seinem Gleichmute noch nicht erwacht: er sitzt auf der Wiese, den Hut auf dem Kopfe, mit übergeschlagenen Beinen, zu denen er in einer lässigen Gebärde die eine Hand hält, als kümmere ihn die Himmelserscheinung nicht. Es ist die in allen Hirtenspielen und Krippenliedern stets wiederkehrende Gestalt des schlafenden Hirten, der lange Zeit braucht, bis ihm das Wunder aufgeht.

Schon die eingehende Beschreibung hat auf wichtige Eigenheiten des Bildwerkes hingewiesen. Diese werden noch deutlicher, wenn man es zu ähnlichen Leistungen der sogenannten »hohen Kunst« in Beziehungen bringt.

Es sind nicht Gründe geschichtlicher, sondern vielmehr landschaftlicher Natur, wenn zu dieser aus der Gegend von Friesach stammenden Schnitzerei das bedeutendste Kunstwerk dieses Bereiches, der in den ersten Jahrzehnten des XVI. Jahrhunderts entstandene Flügelaltar in der St. Wolfgangskirche zu Grades herangezogen wird, um die volkstümlichen Züge unseres Bildwerkes näher zu beleuchten. Der rechte Flügel zeigt auf der Innenseite in der oberen Hälfte die ins Quadrat eingeordnete figurenreiche Szene der Geburt Christi und der Verkündigung an die Hirten. Zu einer breiten Darstellung von Bauwerk und Landschaft fehlte es bei der quadratischen Relieftafel an Raum; Maria, das im Korb liegende Jesuskind — von drei Engeln behütet — Josef in reicher Gewandung mit einer turbanähnlichen Kopfbedeckung, mit einer Laterne leuchtend, beanspruchen die ganze untere Bildfläche.

Beim Vergleiche fallen an unserem Bildwerke auf: die fast höfische, an Grabsteine vornehmer Frauen erinnernde Kleidung Mariens, die zum Unterschied vom Relief in Grades durch den Heiligenschein ausgezeichnet ist; der Verzicht auf die das Christkind wartenden Engel und auf jedes Abzeichen göttlicher Sendung. Ärmer und schlichter kann kein Menschenkind im Flechtkorb liegen. Während in Grades der heil. Josef als eine in Tracht und Haltung der Jungfrau gleichwertige Person erscheint, ist er hier etwas derber und bäuerlicher aufgefaßt.

War der Künstler des Flügelaltars in der Darstellung von Bauwerk und Landschaft notgedrungen sparsamer und knapper, so hat er außer dem Motiv mehrerer Doppelfenster mit Rundbogen auf die Andeutung eines Dacherkers und eines geschlossenen Bretterzaunes als Abschluß gegen die freie Landschaft nicht vergessen.

In der Tracht der Hirten bestehen weitgehende Übereinstimmungen.

Es ist klar, daß das Volkstümliche sich dort am stärksten ausspricht, wo es sozusagen durch den Gegenstand veranlaßt ist; und das scheint mir einerseits in der Breite der landschaftlichen Darstellung der Fall zu sein, andererseits aber vor allem in der Auffassung des heil. Josef und der Hirten. Hier sind Gestalten aus den bäuerlichen Weihnachtsspielen lebendig geworden, Gestalten, wie sie fast auch jede alte Krippe enthält.

Mit der Gegend, aus der unser Bildwerk stammt, verbinden es manche Andeutungen im Beiwerk, so vor allem die Zaunform rechts (Pfosten und wagrechte Bretter) und die Glocke auf dem Hausdach, deren Verwendung gerade für den steirisch-kärntnerischen Grenzgebiet St. Lambrecht-Friesach sowie für den Lungau erwiesen ist, obwohl sich die Glocke in ihrem schlichten Balkengerüst auf dem Ziegeldach des ansehnlichen Herrenhauses (wer denkt nicht an einen Gülthof?) ganz merkwürdig ausnimmt.

Irgendwelche Möglichkeiten für eine genaue Zeitbestimmung fehlen; Altertümliches wie die bünenmäßige Darstellung der Hauptszene, jüngerer wie die Auffassung der heil. Maria (Art des ausgehenden XVI. Jahrhunderts), oder die Tracht des Hirten kommt nebeneinander vor.

Die Bedeutung des Bildwerkes aber liegt in seinen die überlieferten Formen der Darstellung des Ereignisses durchaus erfüllenden volkstümlichen Zügen.

## Zwei Beispiele steirischer Hirtenkunst.

Von Professor Dr. M. HABERLANDT.

(Mit Tafel XXIII—XXV und Fig. 1 auf Tafel XXII.)

Zu den eindruckvollsten und schlagendsten Bekundungen des volkskünstlerischen Triebs in den tiefsten bäuerlichen Schichten der deutsch-österreichischen Bevölkerung gehören unstreitig die *Hirtenarbeiten*. Ohne unmittelbare Vorbilder aus den höheren Kunstsphären stehen ihre Erzeugnisse als reine volksmäßige Formschöpfungen da, lediglich spielerischer Lust entsprungen, wie sie das ungelernete Kind des Volkes in seinen Mußestunden manchmal schöpferisch verspürt.

Zwei Peitschenstiele aus Steiermark, vom Typus der großen für das Aperschnalzen verwendeten alpenländische Stücke, wie sie auch aus verschiedenen Tiroler Tälern (so dem Ultental) in reicher volkstümlicher Auszier bekannt geworden sind, bilden ein interessantes volkskünstlerisches Problem. Sie sind im Laufe einiger Jahre, auf ganz verschiedenen Wegen, durch eine merkwürdige Zufallsfügung dem k. k. Museum für öst. Volkskunde durch den Altertumshandel aus Steiermark zugekommen. Beide Stücke rühren unzweifelhaft von einer Hand her, entstammen (bez. 1760 und 1777) der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, also jener Zeit, aus welcher wir die meisten, vorzüglichsten und mannigfaltigsten Arbeiten der Volkskunst in Österreich überkommen haben. Sie sind ein geradezu klassisches Zeugnis jenes oben erwähnten, zunächst bloß zu eigener Lust, oft mit undankbarster Wirkung, dabei mit dem größten Aufwand an Zeit und Mühe durchgeführten volkskünstlerischen Schaffens. Die derben und langen Stiele, die beide mit den charakteristischen Faustknäufen ihren Abschluß finden (Taf. XXII, Fig. 1) zeigen sich, wie in ihrer allgemeinen Form, so auch in ihrer Verzierung und deren Stil als absolut analoge und gleichartige Werkstücke, die fast auf handwerklichen Ursprung schließen ließen, wenn dem nicht der ganze Charakter der unglaublich zeitraubenden und undankbaren Verzierungsart entgegenstehen würde. Beide Stücke sind in ganz verwandter Art mit feinsten, dem freien Auge nicht überall deutlich erkennbaren Zeichnungen, in

mühsamster und sorgfältigster Ritzmanier mit erhitztem Stichel ausgeführt, von oben bis unten, bis auf geringe freigebliebene Zonen, überzogen. Diese zierlichen, streifenweise angeordneten Darstellungen, in welchen sich die Phantasieformenwelt eines echten Volkskinds auf das Naivste abspiegelt, sind auf unsern Tafeln XXIII—XXV zur Abrollung gebracht. Ersichtlich haben einerseits die alten Volkskalender mit ihren typischen Zeichnungen und Symbolen, andererseits soldatische Reminiszenzen aus irgend einer alten militärischen Bilderquelle dem Volkskünstler Stoff und Motive für seine Kompositionen geliefert. Vielleicht verrät sich aus dem auffälligen Vorwalten des kriegerischen Soldatenwesens in diesen Darstellungen irgend eine nähere biographische Beziehung des Künstlers. Bei aller Schematisierung der Soldatenfiguren weisen dieselben doch deutlich mit Turbans und Krummsäbeln auf die Zeit der Türkenkämpfe hin. In echt volkskünstlerischer Weise sind dabei so viele individuelle Züge und Einfälle, mitunter auch humoristischer Art, eingestreut, daß der volkskünstlerische Charakter der Darstellung überall in die Augen springt und jede Monotonie glücklich vermieden ist. Die Einzelanalyse ist hier tatsächlich lohnend und erquicklich, mag aber dem Beschauer selbst überlassen bleiben. Die Frage nach der militärischen Bilderquelle des Volkskünstlers muß derzeit noch offen bleiben.

Auch eine zweite Serie von Darstellungen findet sich übereinstimmend auf beiden Exemplaren: bewegte Tierfriese mit mannigfaltigen Tiergestalten in durchaus volkstümlicher Darstellung und Gruppierung. Mitunter sind einzelne Tierfiguren auch zur Ausfüllung in den Zonen mit andersartigen Motiven verwendet. Der Darstellungsstil dieser Tiergestalten ist ein so ausgesprochen naiv-naturalistischer und dennoch gebundener, daß er auf das Lebhafteste an prähistorische Darstellungen, namentlich der Hallstatt-Zeit erinnert. Er hat aber in der alpenländischen Volkskunst durchaus seine stilistischen Wurzeln.

Gewiß auf kalendermäßige Zeichnungen und Motive führen die häufig verwendeten Darstellungen der Bischofhalbfiguren, weiters die typischen Symbole von Sonne und Mond (in verschiedenen Phasen) zurück. Ganz volkstümlich sind ferner die Motive der Monstranz, der Taube, des Bechers, der Monogramme Jesu und Mariä, die dreigeteilte und langgestilte Blüte (Tulpe), die besonders reich und zierlich variiert erscheint.

Noch auf einen sehr altertümlichen Zug in diesen primitiven Kompositionen möchte ich hinweisen: es ist dies die Trennung der einzelnen Zonen durch sich kreuzende Wellenbandsysteme oder Linienzöpfe, welche in ähnlicher Art im Dekorationssystem der Latène-Zeit (namentlich in der Keramik) begegnet.

Jedenfalls bekunden solche eigenste Werke der Volkskunst, wie die vorgeführten, stets eine Reihe von Zügen, die sie auch ohne unmittelbare und ununterbrochene Tradition inhaltlich wie stilistisch an frühe Epochen der künstlerischen Produktion anknüpfen.

## Zierkämme aus Steyr.

Von Professor Dr. M. HABERLANDT.

(Mit Tafel XXVI—XXX und 4 Textabbildungen.)

Im städtischen Museum zu Steyr in Oberösterreich befinden sich als Zeugnisse der reichentwickelten Gewerbetätigkeit dieser betriebsamen Stadtbevölkerung in vergangenen Tagen eine größere Zahl vortrefflicher Hervorbringungen der Kammacher Kunst. Durch ältere Arbeiten und zahlreiche Mustervorlagen des ausgehenden 18. Jahrhunderts und der

ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist ein guter Überblick über die Leistungen des Steyrer Gewerbes der Kammacher ermöglicht.

Ursprünglich bildete dies Gewerbe in Steyr eine Zunft für sich und zwar bis auf die Zeit Michael Mayers (1803—1866). Erst später verbanden sich die Kammarbeiter mit den Bürstenmachern, und nach der neueren Genossenschaftsordnung sind sie der Genossen-



Abb. 30. Zierkamm aus Steyr, Meisterstück des Georg Rogg.

schaft der „Bürstenmacher, Korbflechter, Holzschuhmacher, Kammacher, Drechsler, Holzwarenerzeuger, Rohrbesenerzeuger, Schweinehaarzurichter“ zugeteilt. Ihre Herberge ist seit alter Zeit im Gasthause „zum goldenen Pflug“ in Steyrdorf.

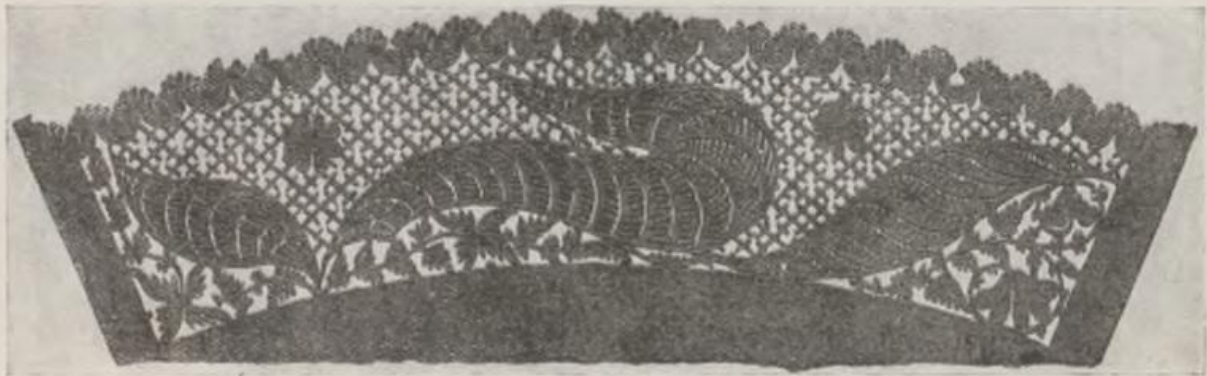


Abb. 31. Papierschablone für den Zieraufsatz eines Kammes, Steyr.

Die ältesten Kammacher in Steyr waren Johann Georg Rogg, von dem das Steyrer Museum mehrere Kämmen besitzt und von dem 1794 Josef Mayer das Geschäft übernahm. Der Letztere und der Kammacher Michael Watzberger hatten ihr Geschäft in der Vorstadt Ort. Der Sohn von Josef Mayer war Michael Mayer, geboren 1803, er arbeitet bis 1866 und starb 1871. Im Jahre 1835 sind als Kammacher angeführt: Alois Erb, Kammacher in Steyrdorf, Nr. 11 und 11<sup>1/2</sup>, Franz Ramoser, Wiesenfeld und Josef Michael Hofmann, Wiesenfeld Nr. 56. Nach den Aufzeichnungen des Jahres 1848 bestanden in Steyr 6 Kammacher, wovon 2 Gewerbe als ruhend angegeben waren, darunter Piringer, Johann Haudwig und Alois Erb. Das Gewerbe nahm immer mehr ab, worauf das Ab-

kommen der Haarmode, welche ziervolle Einsteckkämme begünstigte, den größten Einfluß hatte. Im Jahre 1860 waren noch vier, 1866 nur mehr zwei Geschäfte im Betrieb, eines ruhend, und in den letzten Jahren nur mehr ein Kammacher im Steyrer Gewerbeleben vertreten. Die Kammacherei starb mit andern gewerblichen Künsten ab.<sup>\*)</sup>

Die Tafeln XXVI—XXX sowie die Textabbildungen Fig. 30—33 bringen nun eine Reihe von hervorragenderen Beispielen von Steyrer Arbeit, sowie eine Anzahl von Mustervorlagen zur Darstellung, wie sie von den Kammachern bei der Ausarbeitung der Zieraufsätze der Kämme verwendet wurden. Abb. 30 stellt ein Meisterstück des ältesten Kammachers Georg



Abb. 32. Zunftzeichen der Kammacher in Steyr.

Rogg (im Besitze von Frau Marianne Kautsch in Steyr) dar. Die eckige Form mit dem durchbrochen ausgeschnittenen Namenszug des Verfertigers ist für diese (1760—1800) Zeit typisch; ein im Besitze des k. k. Museums für österr. Volkskunde befindliches analoges Stück, mit durchbrochenem Namenszug „Peter Haag“, ist datiert 1780. Vergleiche auch die beiden verwandten Stücke aus Schlesien („Völkerschmuck“, Die Quelle 7, Tafel 19 Fig. 7 und 8.)

Besonderes Interesse verdient auch das in Abb. 32 wiedergegebene Meisterstück, ein Zunftzeichen der Kammacher von Steyr, von ganz besonders reicher und sorgfältiger Ausführung. Ebenso ist das in Abb. 33 reproduzierte Kreuz aus Schildkrot in reichster durchbrochener Arbeit ausgeschnitten, sicherlich ein beachtenswertes Zeugnis sowohl der

<sup>\*)</sup> Vorstehendes nach gef. Mitteilungen des Herrn Museumdirektors Jakob Kautsch in Steyr.

technischen Kunstfertigkeit wie des künstlerischen Geschmacks der Steyrer Kammarbeiter des verflossenen Jahrhunderts.

Was nun aber unsern eigentlichen Gegenstand, die von der weiblichen Haartrachtmode der Empire- und Biedermeier-Epoche begünstigten reich verzierten Steck- und Zierkämme betrifft, so stehen die dabei zur Verwendung in mannigfaltigster Variation gelan-



Abb. 33. Kreuz aus Schildkrot in durchbrochener Arbeit geschnitzt.

genden Musterungen und Motive, wie aus den Originalen auf Tafel XXVI, sowie aus den Vorlagemustern von Tafel XXVII—XXX ersichtlich ist, innerhalb der einzelnen Stilepochen in sicherem stilistischen Zusammenhang mit einem in der Volkskunst auch sonst zur Entfaltung und Äußerung gelangten Formenreservoir, das ist mit den Papierdurchbrüchen und Spitzenrahmungen zur Auszier von Heiligenbildern und Patenbriefen und verwandten Dingen. Ich habe darüber *Österreichische Volkskunde*, Textband S. 163 kurz gehandelt und dort auf die kalligraphischen Vorlagen, wie sie bei Urkunden und Namensunterschriften des 17. und 18. Jahrhunderts üblich waren, als eine Formenquelle dafür hingewiesen. Auch die um die gleiche Zeit wie unsere Kamminindustrie blühende Kunst der Silhouette

namentlich in ihrer volkstümlicheren Weiterentwicklung ist sowohl bezüglich der Technik, wie der Ornamentik (in Umrahmungen u. dgl.) heranzuziehen, wenn man die vorliegenden Kamm-Musterungen in ihre künstlerischen Zusammenhänge bringen will. Es ist interessant zu beobachten, wie sich in den herrschenden stilistisch beschränkten Formenkreis, volkstümlichen Neigungen entsprechend, bei unsern Kämmen hier und da bereits volksmäßige Motive einzuschleichen beginnen, wie beispielsweise der Kamm Nr. 3 auf Tafel XXVI mit seiner kleinen Gruppe der H. Familie inmitten des Rankengewirres zeigt, eine Richtung, die bei der Erzeugung der reich durchbrochenen Hornkämme von Sterzing in Tirol zu schönster und gewinnendster Entfaltung gekommen ist, indem hier die volksmäßig beliebtesten Motive des Doppeladlers, des Fuhrmannwagens, bäuerlicher Figuren, Vögel, des Christus- und Marienmonogramms das Übergewicht über die rein ornamentalen Partien erlangen.

An die Formengeschichte des Frauenzierkammes ist mit Vorstehendem natürlich noch nicht im geringsten herangegangen; es würde sich verlohnen, diesen Gegenstand im Zusammenhang mit einer Geschichte der weiblichen Haartrachtmoden, besonders auch nach ihrer volkstümlichen Weiterentwicklung hin, zu verfolgen und darzustellen.

---

1-2

3-10



ALPENLÄNDISCHE MESSER UND BESTECKE.  
 (1/4 DER NATÜRLICHEN GRÖSSE.)



ALPENLÄNDISCHE MESSER MIT ZIERGRIFFEN.  
( $\frac{1}{4}$  DER NATÜRLICHEN GRÖSSE.)

1-7



ALPENLÄNDISCHE BESTECKE UND MESSER SAMT ZIERSCHIEDEN.  
(I. DER NATÜRLICHEN GRÖSSE.)



1-11

ALPENLÄNDISCHE BESTECKE UND TASCHENFEITEL.  
 (1/2 DER NATÜRLICHEN GRÖSSE.)



ALPENLÄNDISCHE TASCHENFEITEL, BESTECKE UND SCHEIDEN.  
( $\frac{1}{2}$  DER NATÜRLICHEN GRÖSSE.)

1-9



ALPENLÄNDISCHE MESSER MIT GRIFFEN IN METALLSCHNITT VERZIERT.  
(NATÜRLICHE GRÖSSE.)



HANDGEMALTE VORLAGEN ZU EGERLÄNDER VOGELBILDERN.  
(ORIGINALGRÖSSE.)



CHV. 19-162

BAHRTUCHSCHILDE DER TÖPFERZUNFT ZU NEU-ZETTLITZ, BEZEICHNET 1652.



BAHRTUCHSCHILDE DER TÖPFERZUNFT ZU NEU-ZETTLITZ, BEZEICHNET 1652.



INNENBILD DER WANDLADE EINER OBERÖSTERR. ZUNFTVEREINIGUNG, UM 1600.  
 (1/2 DER NATÜRLICHEN GRÖSSE.)



HANDGEMALTE PATENBRIEFE AUS DEM EGERLAND.  
(MITTE DES 19. JAHRHUNDERTS.)



VOTIVBILD MIT DER GRÜNDUNGSLEGENDE VON MARIA-HIETZING.



SCHLESISCHE KRIPPENFIGUREN, ANGEFERTIGT VON JOSEF PARTSCH.

(1 IM BESITZE VON KAIS. RAT PLISCHKE IN FREUDENTHAL: 2 — 4 IM K. K. MUSEUM FÜR ÖSTERR. VOLKSKUNDE)



SCHLESISCHE KRIPPENFIGUREN, ANGEFERTIGT VON JOSEF PARTSCH.

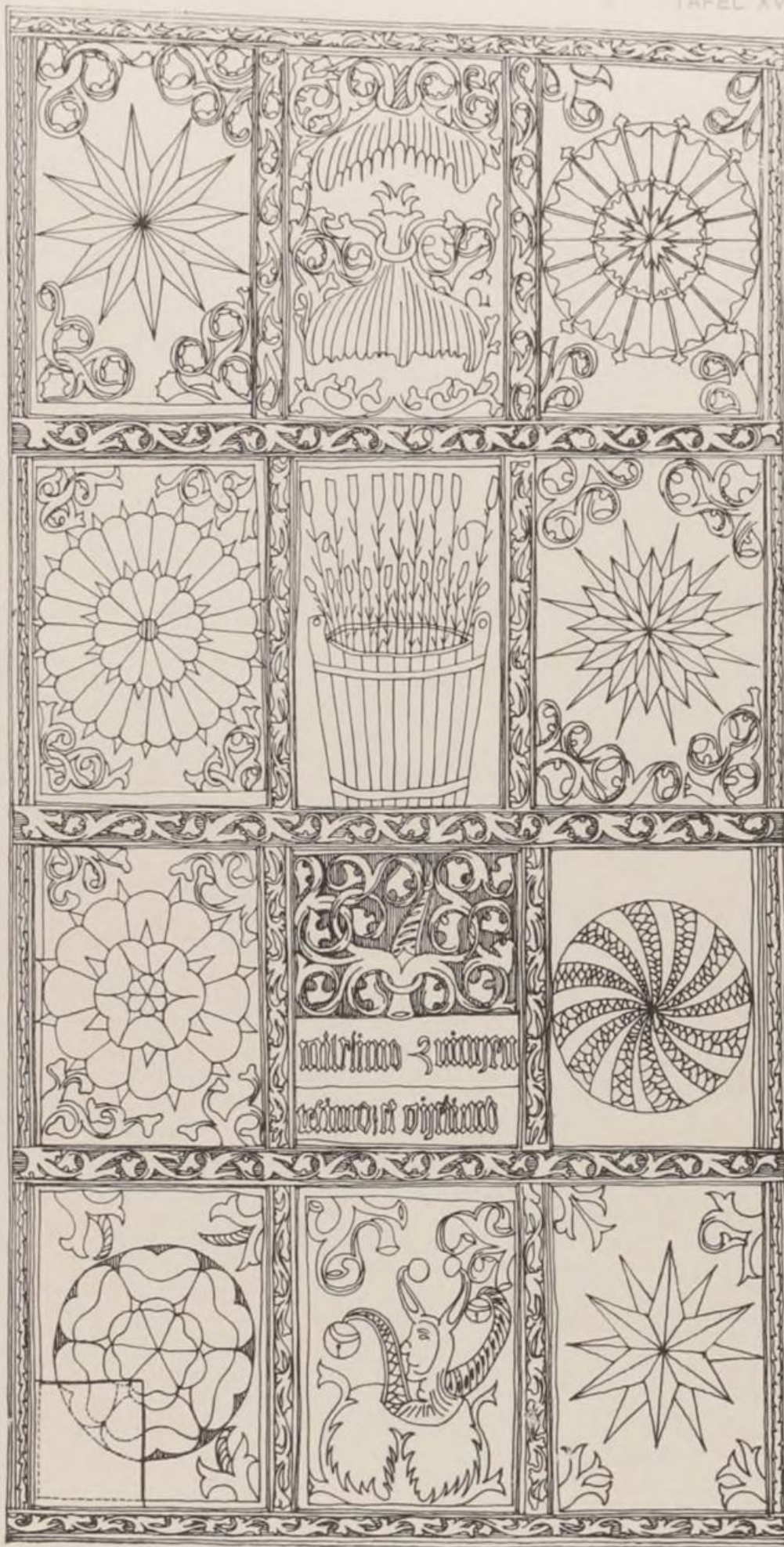
(1 — 2 IM K. K. MUSEUM FÜR ÖSTERR. VOLKSKUNDE; 3 — 4 IM BESITZ DES KAIS. RATES PLISCHKE IN FREUDENTHAL.)



SCHLESISCHE KRIPPENFIGUREN, ANGEFERTIGT VOM SCHNITZER BITTNER IN FREUDENTHAL.  
(IM BESITZE DES KAISER FRANZ JOSEFS-MUSEUMS IN TROPFAU)

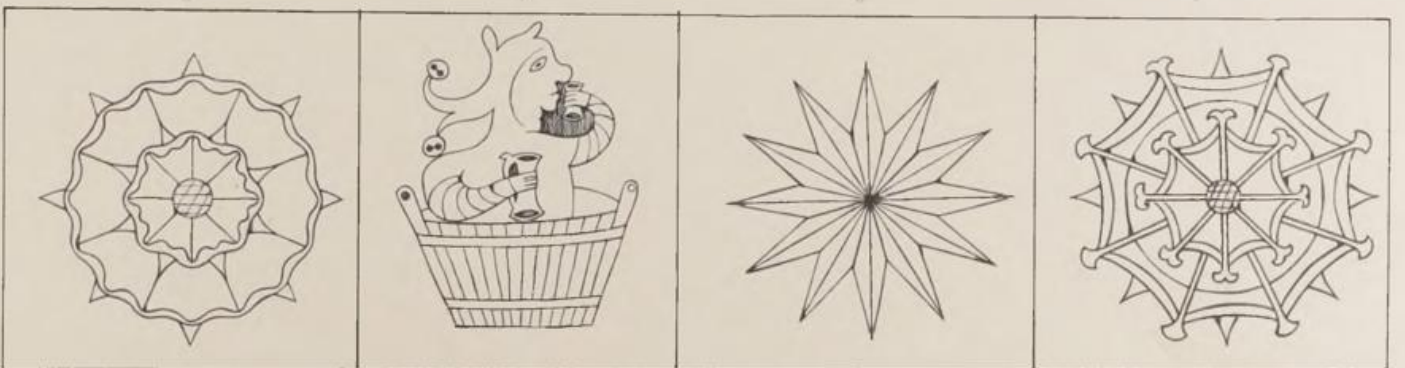
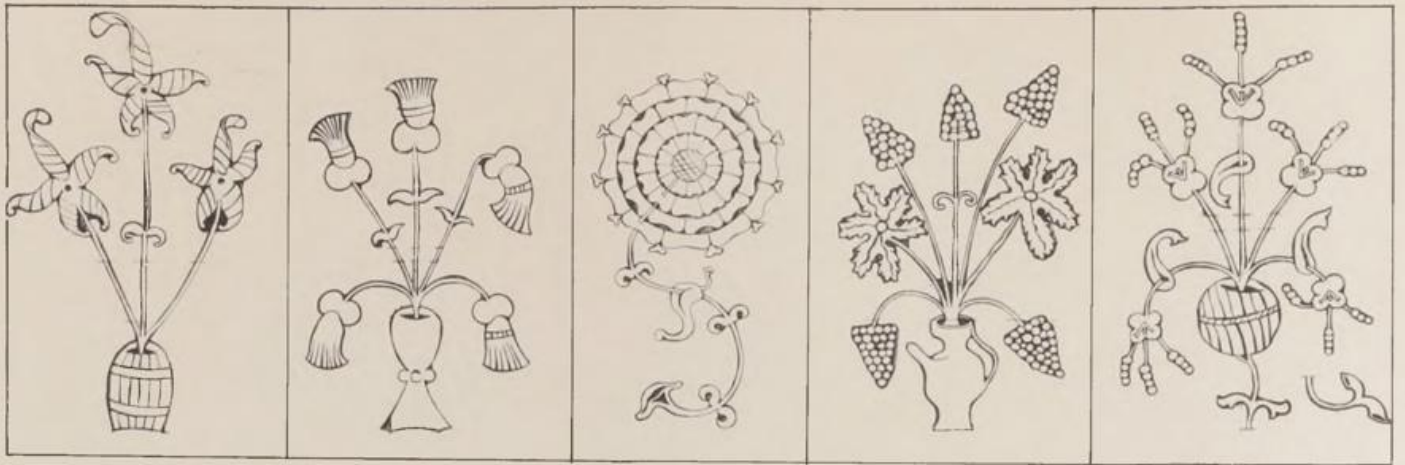


SCHLESISCHE KRIPPENFIGUREN AUS ZUCKMANTEL, ENGELSBERG UND FREUDENTHAL.  
 (1-2: AUS ZUCKMANTEL. 3: LINKE UND MITTELFIGUR ANGEFERTIGT VON JOSEF PARTSCH, 3 RECHTE FIGUR AUS FREUDENTHAL.  
 4: FIGUREN VON JOSEF PARTSCH.

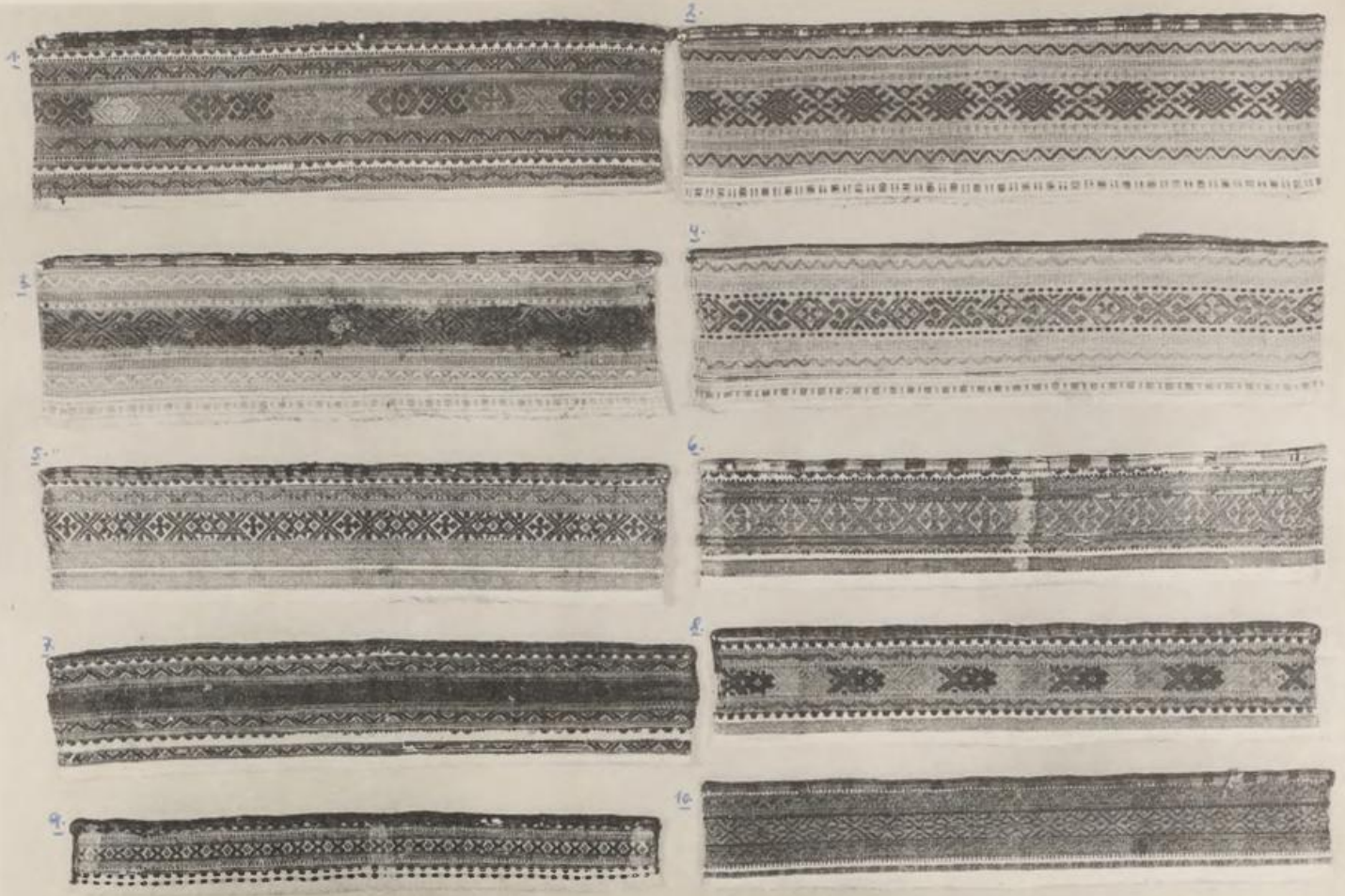


DECKE DER HEILIGKREUZKAPELLE IM KLOSTER ST. JOHANN ZU  
 MÜNSTER 1520

(NACH ZEICHNUNG VON TH. WEHRLI.)



MOTIVE VON DER DECKE AUS DER KIRCHE VON MALSCH (1-5).  
 MOTIVE VON DER DECKE DER NIKOLAUSKIRCHE IN BURGEIS (6-9).



GEWEBTE UND FARBIG GEMUSTERTE BÄNDER. OSTGALIZIEN.

rot, gelb,  
schwarze, blau-  
braun, grün, gelbe  
Färbungen



rot, blau, hellgrün,  
gelb

rot, Grün, braun  
schwarz



rot, gelb, hellgrün,  
blau, grün



rot, gelb, grün,  
schwarz

rot, schwarz, gelb,  
apfelgrün, weißer  
Grund

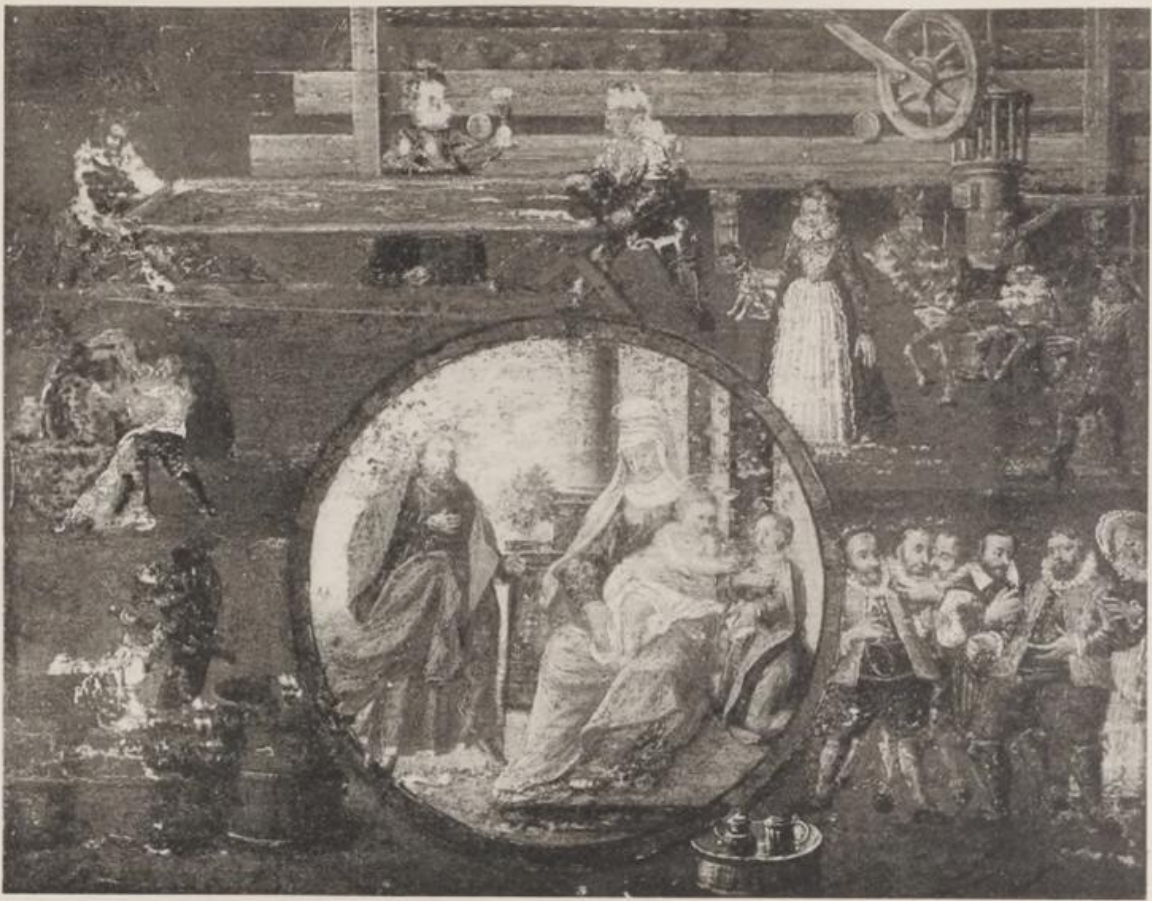


rot, gelb, hellgrün,  
schwarz



rot, blau, gelb, hell-  
grün, schwarz

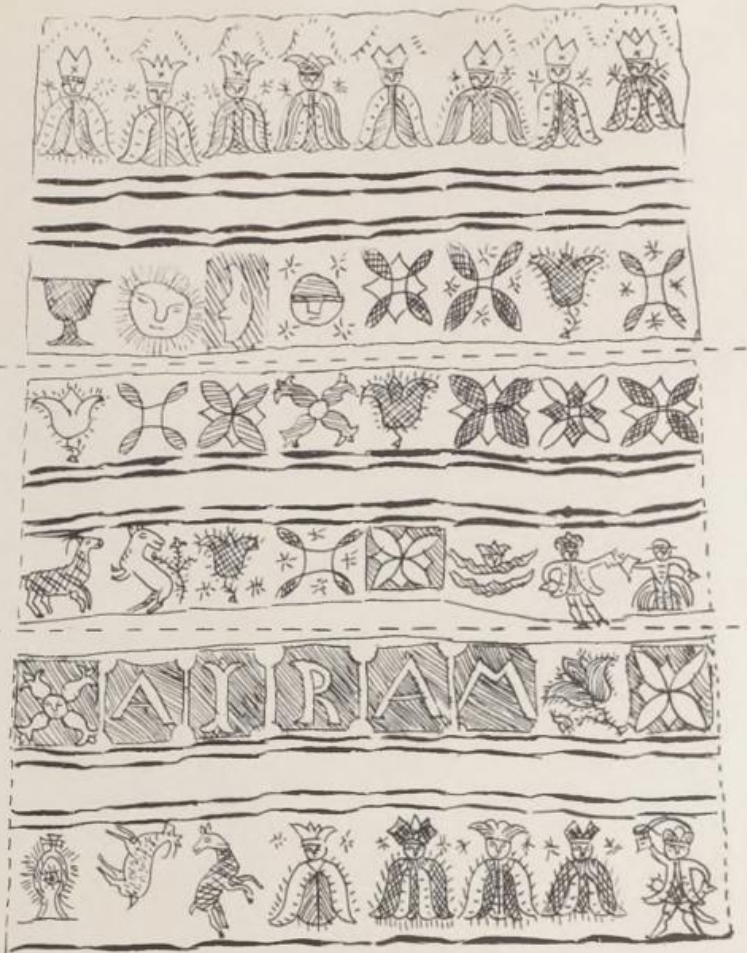
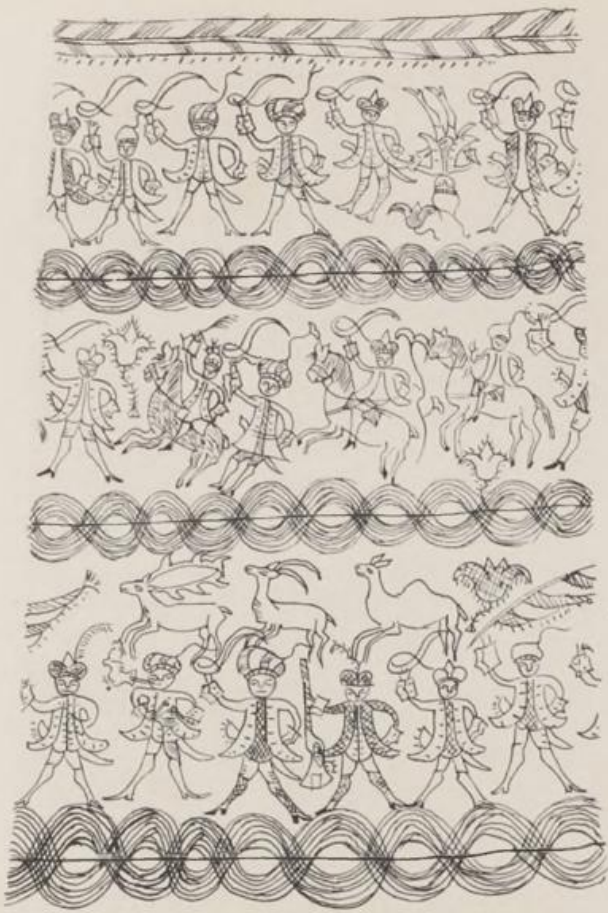
GESTICKTE UND FÄRBIG GEMUSTERTE BESATZSTREIFEN DER HUZULEN, OSTGALIZIEN.



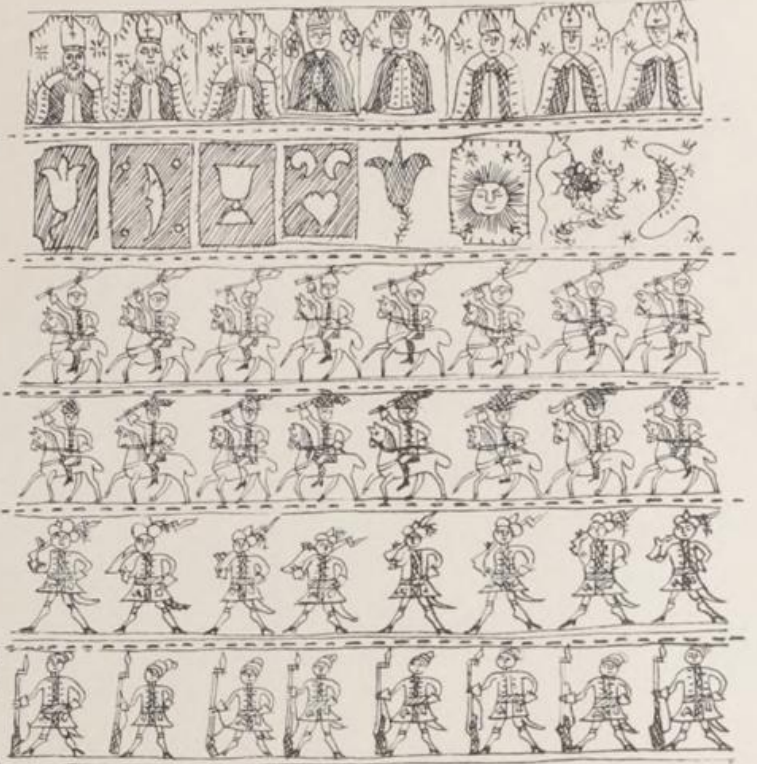
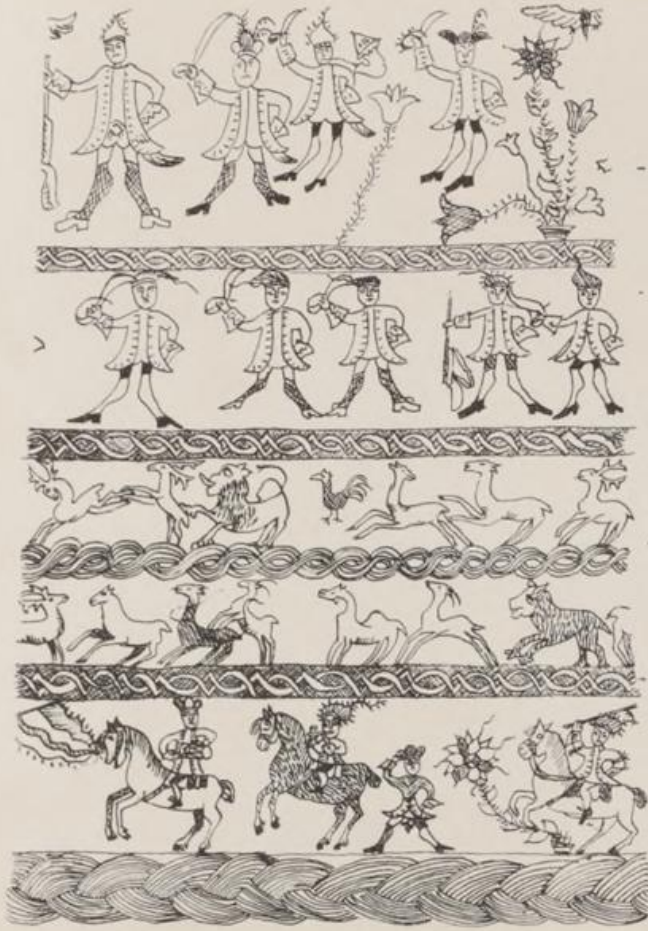
VOTIVBILD. AUF HOLZ GEMALT. BEZ. 1615, TIROL.



1. PEITSCHENSTOCK, MIT EINGESCHNITTENEN VERZIERUNGEN, 18. JAHRHUNDERT, STEIERMARK.  
 2. HOLZRELIEF, GEFASST, MIT DARSTELLUNG DER GEBURT JESU, 16. JAHRHUNDERT, AUS FRIESACH IN KÄRNTEN.



EINGERITZTE DARSTELLUNGEN AUF EINEM PEITSCHENSTIEL. BEZ. 1760. STEIERMARK.



EINGERITZTE DARSTELLUNGEN AUF EINEM PEITSCHENSTIEL. 18. JAHRHUNDERT. STEIERMARK.



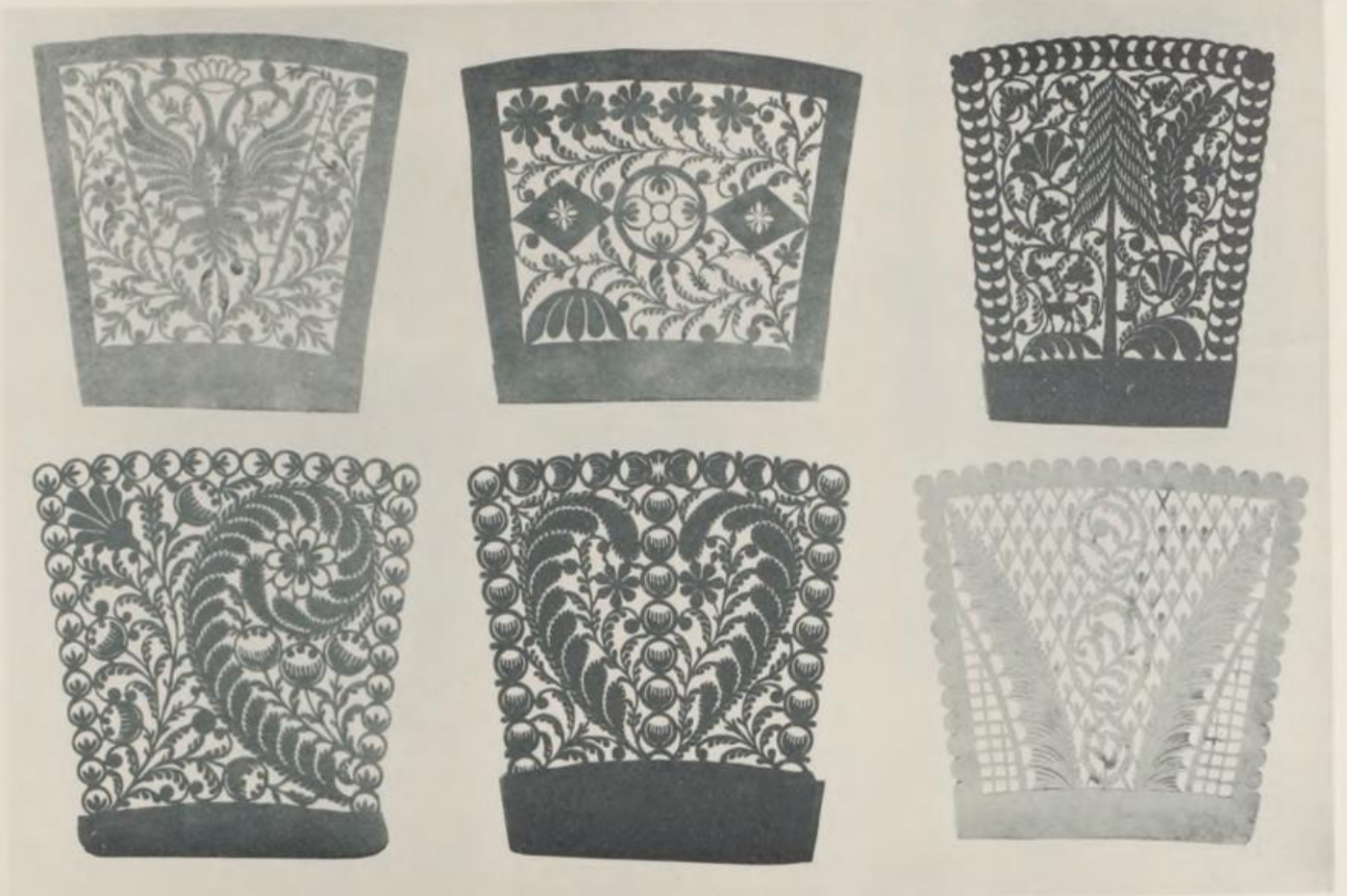
EINGERITZTE DARSTELLUNGEN AUF DEN GRIFEN VON PEITSCHENSTIELEN.  
18. JAHRHUNDERT, STEIERMARK.



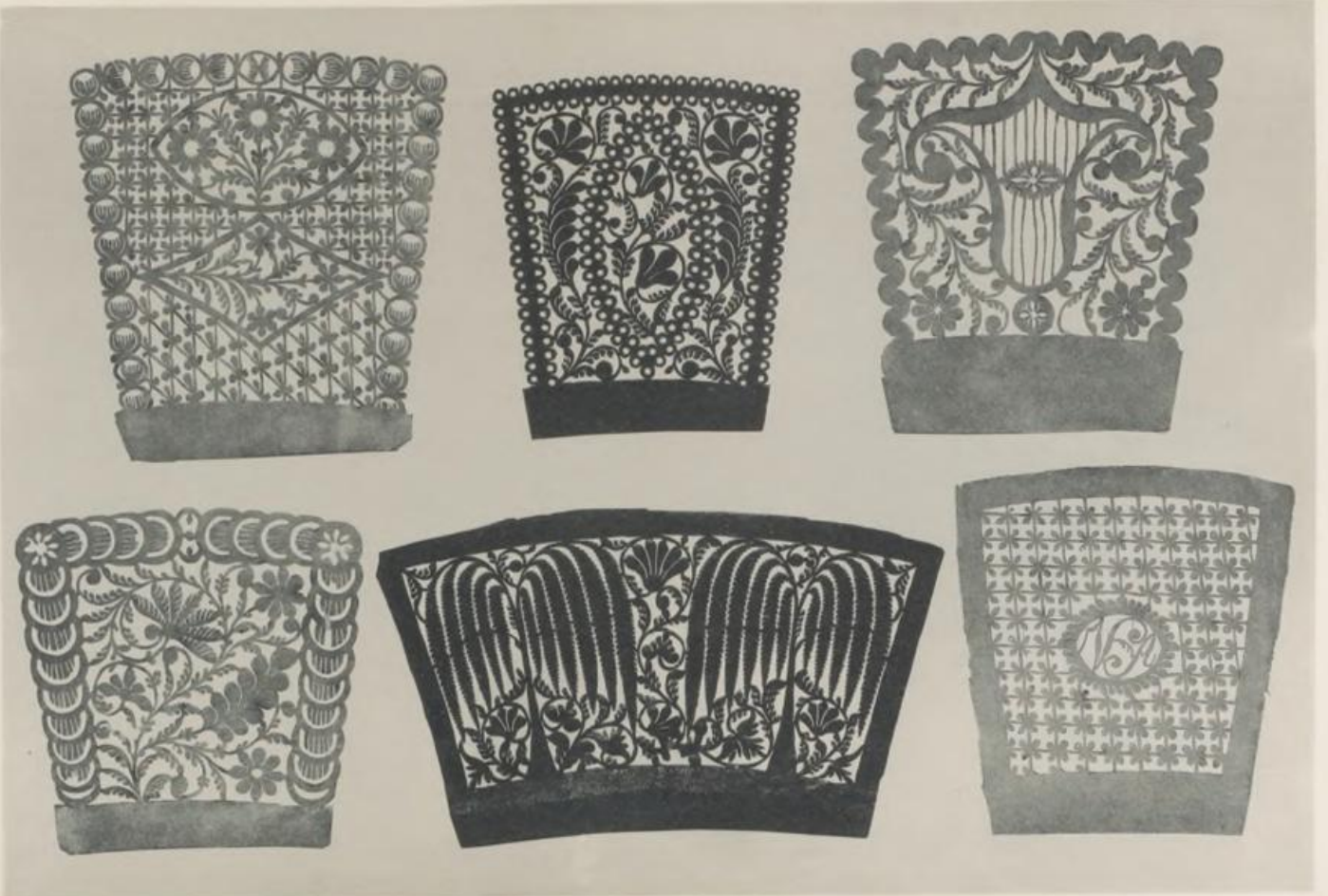
HORN-KAMME, IN STEYR ERZEUGT.



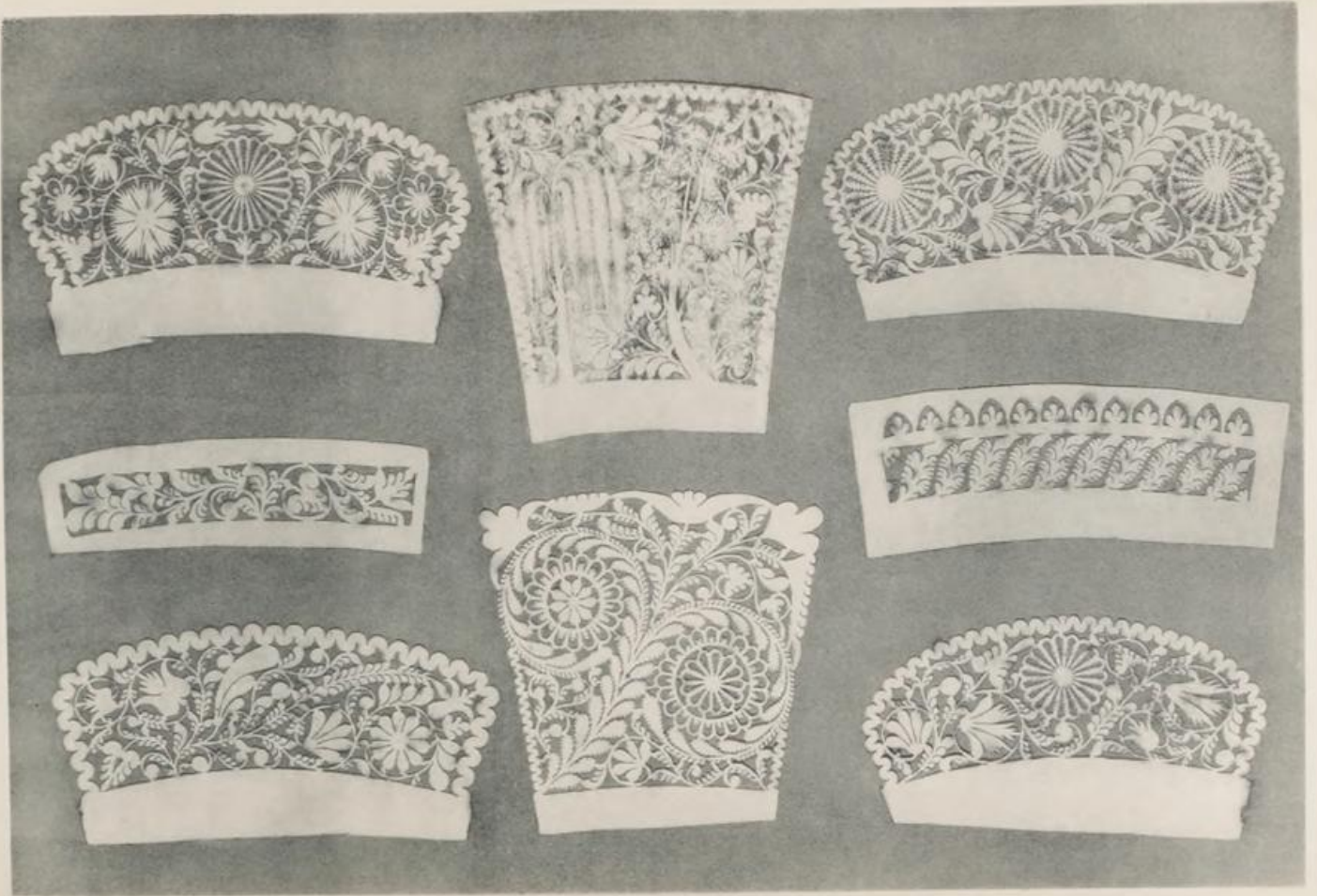
SCHABLONEN FÜR KAMMAUFSÄTZE, STEYR.



SCHABLONEN FÜR KAMMAUFSÄTZE. STEYR.



SCHABLONEN FÜR KAMMAUFSÄTZE, STEYR.



SCHABLONEN FÜR KAMMAUFSÄTZE, STEIN.



