

Museum für Volkskunde  
Wien  
BIBLIOTHEK

Nr.: 2177/3 N:80

Standort: *Völkermuseum*

Handexemplar  
NICHT ENTLLEHNBAR



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 Votivbild 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 . . . . .	3
„ 2. Beispiele von Zierklingen aus den Alpenländern. Um 1800 . . . . .	3
„ 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: Bahrtuchschilde 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: Schmuck Tuch-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.

<sup>2</sup>/<sub>3</sub> der natürlichen Größe.

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 Wetzter oder ein Pfriem, während der Löffel meistens aus dem Besteck verschwand. Entsprechend der Tragweise des Bestecks 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 Bestecks 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, beschränken 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.

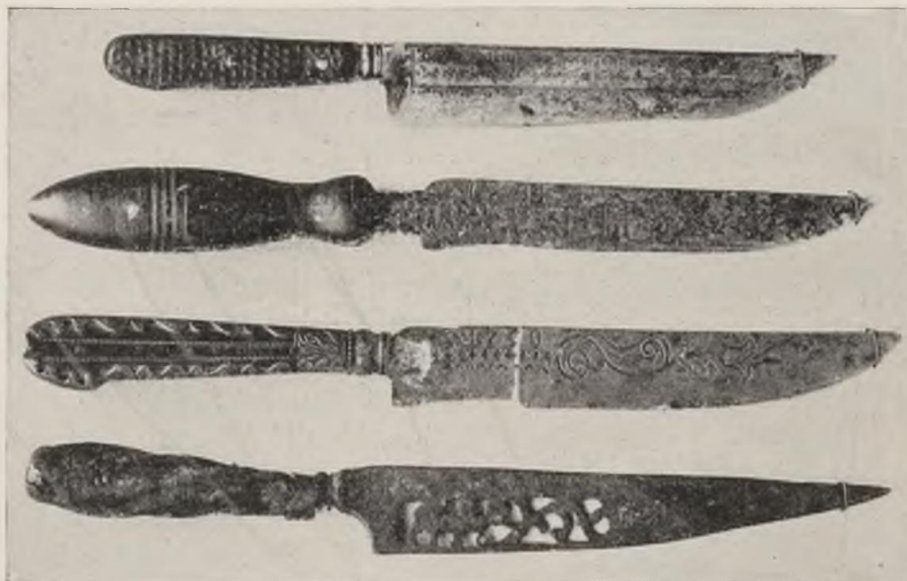


Fig. 2. Beispiele von Zierklingen aus den Alpenländern. Um 1800.  
2/3 der natürlichen Größe.

## 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: „fürcht 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 Heftücken 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 endet 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 Serieldarstellungen 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, verheiratete 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.  
 $\frac{2}{3}$  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

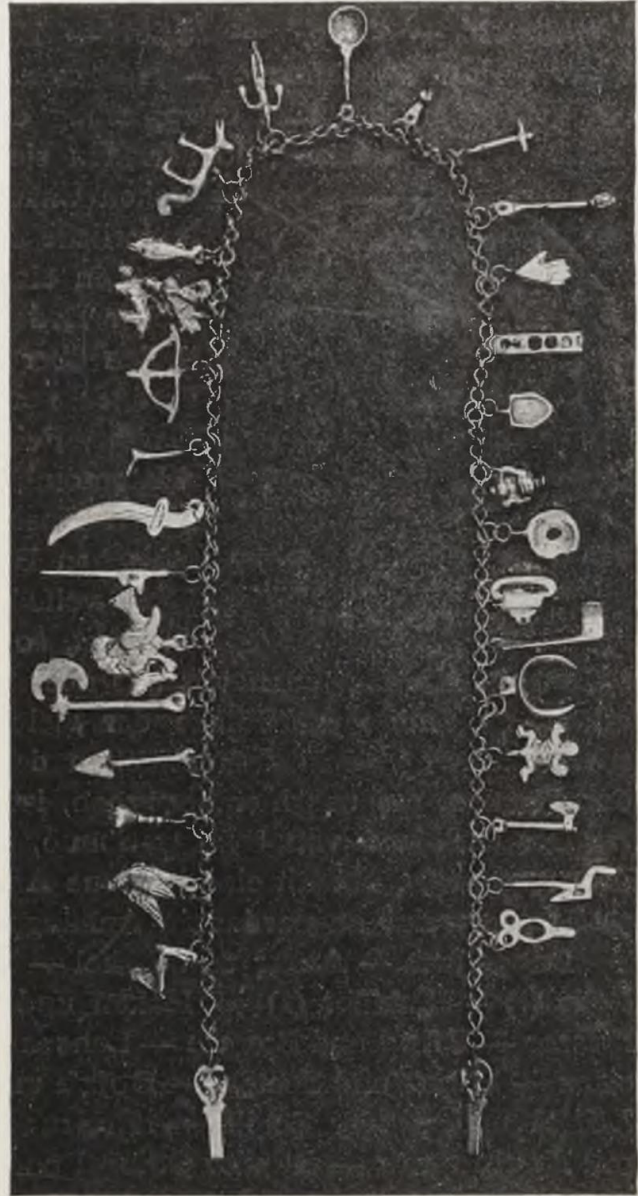


Fig. 5. Silberne Amulettkette aus Altserbien.  
1/2 der natürlichen Größe.

<sup>1</sup> Die den modernen Ketten gemeinsamen Anhängsel sind durch einen \* gekennzeichnet, die gesperrt gedruckten 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 — Pflock und Spaten — Dolch und Hand (Soldatenzeichen) — Schmalen 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 „Fraisenkette“ eine sehr ähnliche Anwendung erfahren; auch an diesen Fraisenkette 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 ehrengerechtem ehrsamen 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 bestimmbar ist, da das Stück

ohne genauere Herkunftsangabe 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.

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)  
führt 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 Zeitaläufe 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 knüpften 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 Pfennigen „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 Wallfahrt mit ihrer Hertzoglichen Hofstatt, absonderlich Zeit ihrer funffzehen-jährigen unfruchtbahnen 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 Türckische 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 verlieren, 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 gemacht; 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. Östereichische 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 geschnittener 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 Weihnachtsspieles. 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 Weihnachtsspieles 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 Weihnachtsskrippe.  
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 gemütvoll 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



Fig. 16. Staffagefiguren zu einer Weihnachtskrippe.  
Lithographien von Jakel.

„A. Heller“ nach freundlicher Mitteilung von Dr. A. Schwarz, dem Be-

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<sup>\*)</sup>, 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 Weihnatskrippe von Josef Partsch im Kaiser Franz Josef-Museum zu Troppau.

<sup>\*)</sup> Vgl. Haberlandt im „Werke der Volkskunst“, I., S. 4 ff.



Fig. 18. Hirte aus einer Weihnachtskrippe von Josef Partsch im Museum in Troppau.

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 genennt,  
Sich nie tut fressen gor zu schond.

Cordon:

A weißes Zegla ech schenka wehl  
Mit drei kohlschworza Flacka,  
Es mocht mir noch Freuden Spiel  
Und Solz kons anoch laka  
Und mit Luft springa sich ergetza.  
Volt wens 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 herhaus, 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 wens 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 wens 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 Troppauer 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 Sudetenländern wohlbekannten 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.

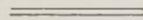
#### Erläuterung der Tafeln.

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  $6 \times 8$  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 geschnitzter 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, Weintraubenu. 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 Stelbretttnuten 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.

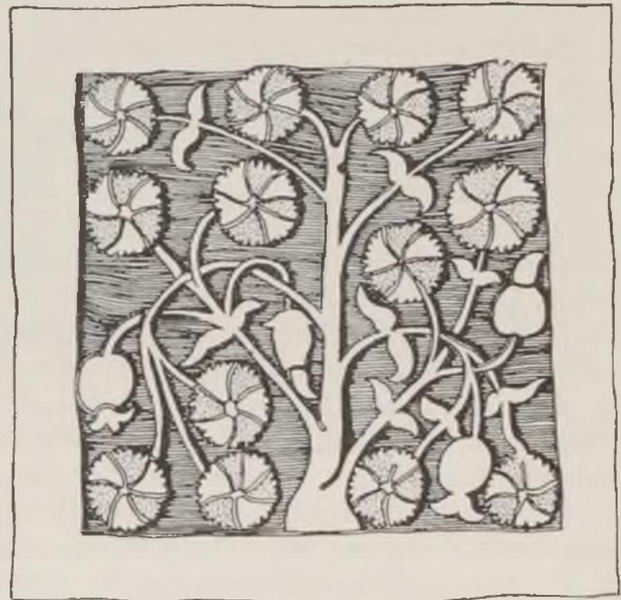


Fig. 25 a und b. a) Fragment eines Deckenfeldes aus Zirbelholz (Vintschgau). b) Schnitzerei einer Truhe aus Münster (im Landesmuseum zu Zürich).

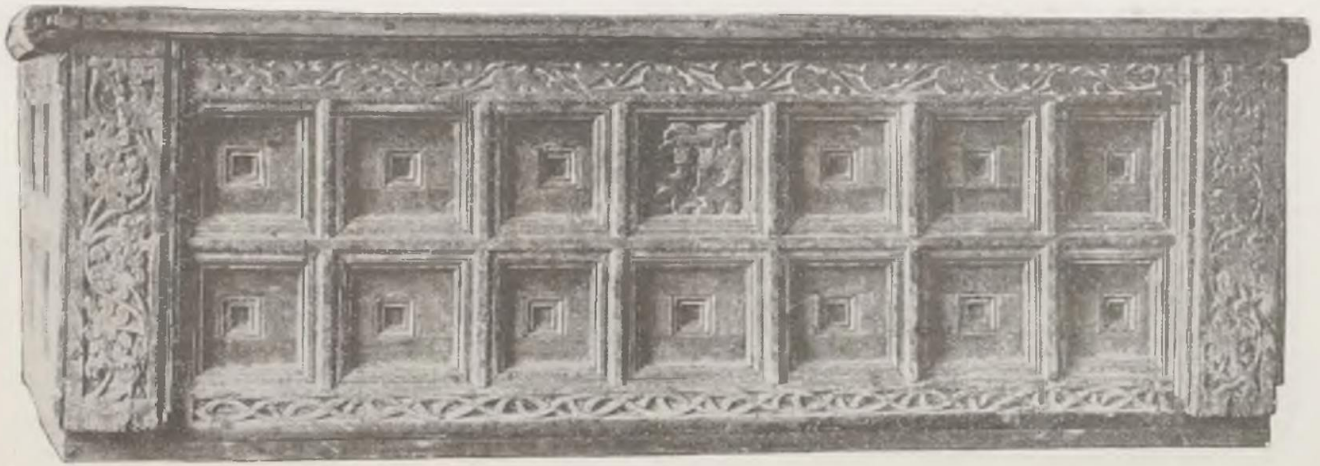


Fig. 27. Truhe aus Burgeis im Museum für Tiroler Volkskunst und Gewerbe (Innsbruck).

5. Museum für tirolische Volkskunst, Nr. 2543, Herkunft unbekannt. Fichtenholzbrett, 1'05×1'25 m, gotische Rosette, darin das Monogramm Jesu, Reste roter Farbe und Spuren der Rahmenleisten (Abbildung 22).

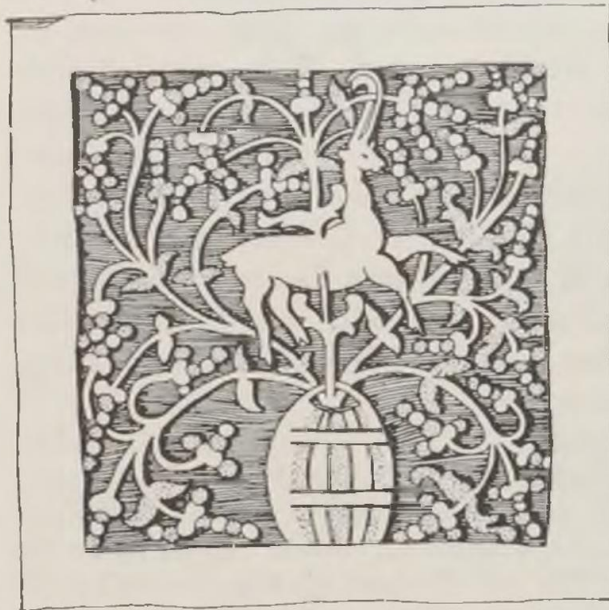


Fig. 26. Schnitzerei von einer Truhe aus Münster (im Landesmuseum zu Zürich).

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 Mittelpunkt 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 Ötztals 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,\*) aber er hat in der Art der Volkskunst das

\*) 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.

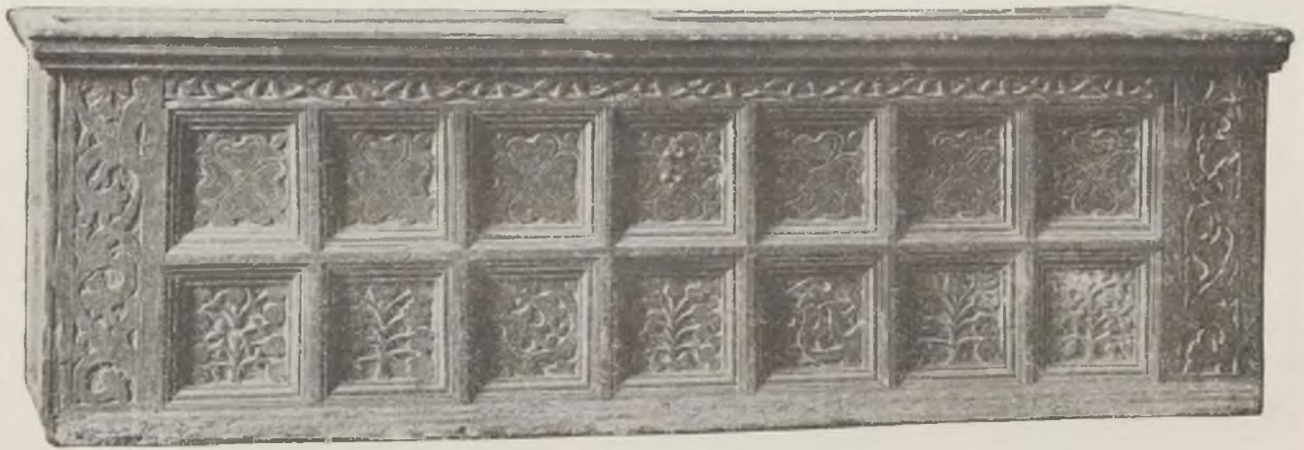


Fig. 28. Truhe aus Vintschgau im Museum für Tiroler Volkskunst und Gewerbe (Innsbruck).

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 Zirbelholz Brett 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. Zirbelholz Brett, 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 Schlüssellockkassette 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.)

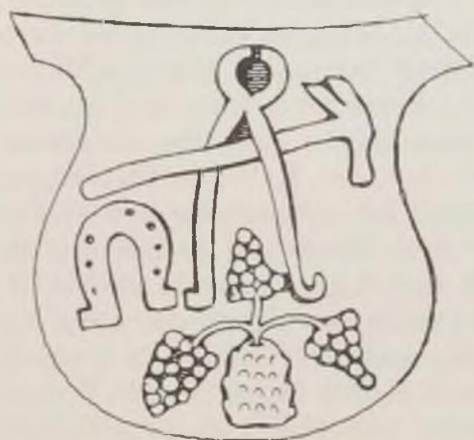


Fig. 29. Schmiedezeichen von der Decke aus Matsch.

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 kulturreichen 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 Weihegaben 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 eingefasste 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. Abseits 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 verfahrenende Vergleichung gewonnen werden.

## Ein Tiroler Votivbild 1616.

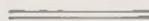
Von Prof. Dr. M. HABERLANDT.

(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 bauerlicher 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 bühnenmäßige 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 Triebes 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-

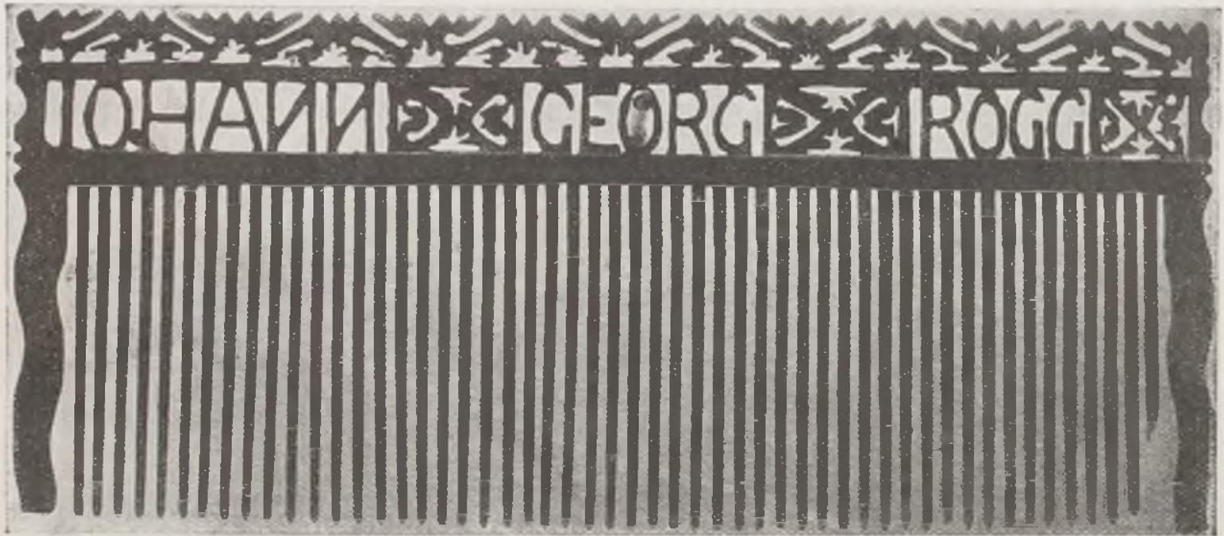


Abb. 30. Zierkamm aus Steyr, Meisterstück des Georg Rogg.

schaft der „Bürstenmacher, Korbflechter, Holzschuhmacher, Kammacher, Drechsler, Holzwarenerzeuger, Rohrbesenerzeuger, Schweinehaarzurichter“ zugeteilt. Ihre Herberge ist seit alter Zeit im Gasthause „zum goldenen Pflug“ in Steyrdorf.

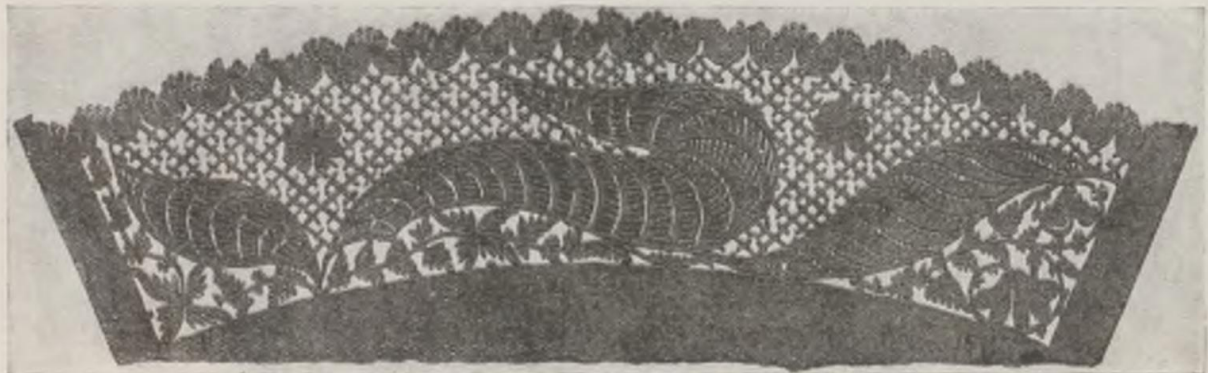


Abb. 31. Papierschablone für den Zieraufsatz eines Kammes, Steyr.

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 arbeitete 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 Piringner, 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.\*)

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 ausgeschnitzt, sicherlich ein beachtenswertes Zeugnis sowohl der

\*) Vorstehendes nach gef. Mitteilungen des Herrn Museumdirektors Jakob Kautsch in Steyr.

technischen Kunstfertigkeit wie des künstlerischen Geschmackes 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 beispielweise 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.  
( $\frac{3}{5}$  DER NATÜRLICHEN GRÖSSE.)



ALPENLÄNDISCHE MESSER MIT ZIERGRIFFEN.

( $\frac{2}{3}$  DER NATÜRLICHEN GRÖSSE.)

2-9

1

1-7



ALPENLÄNDISCHE BESTECKE UND MESSER SAMT ZIERSCHIEDEN.  
 (2/3 DER NATÜRLICHEN GRÖSSE.)



1-11

ALPENLÄNDISCHE BESTECKE UND TASCHENFEITEL.  
 (2/3 DER NATÜRLICHEN GRÖSSE.)



ALPENLÄNDISCHE TASCHENFEITEL, BESTECKE UND SCHEIDEN.  
 (2/3 DER NATÜRLICHEN GRÖSSE.)

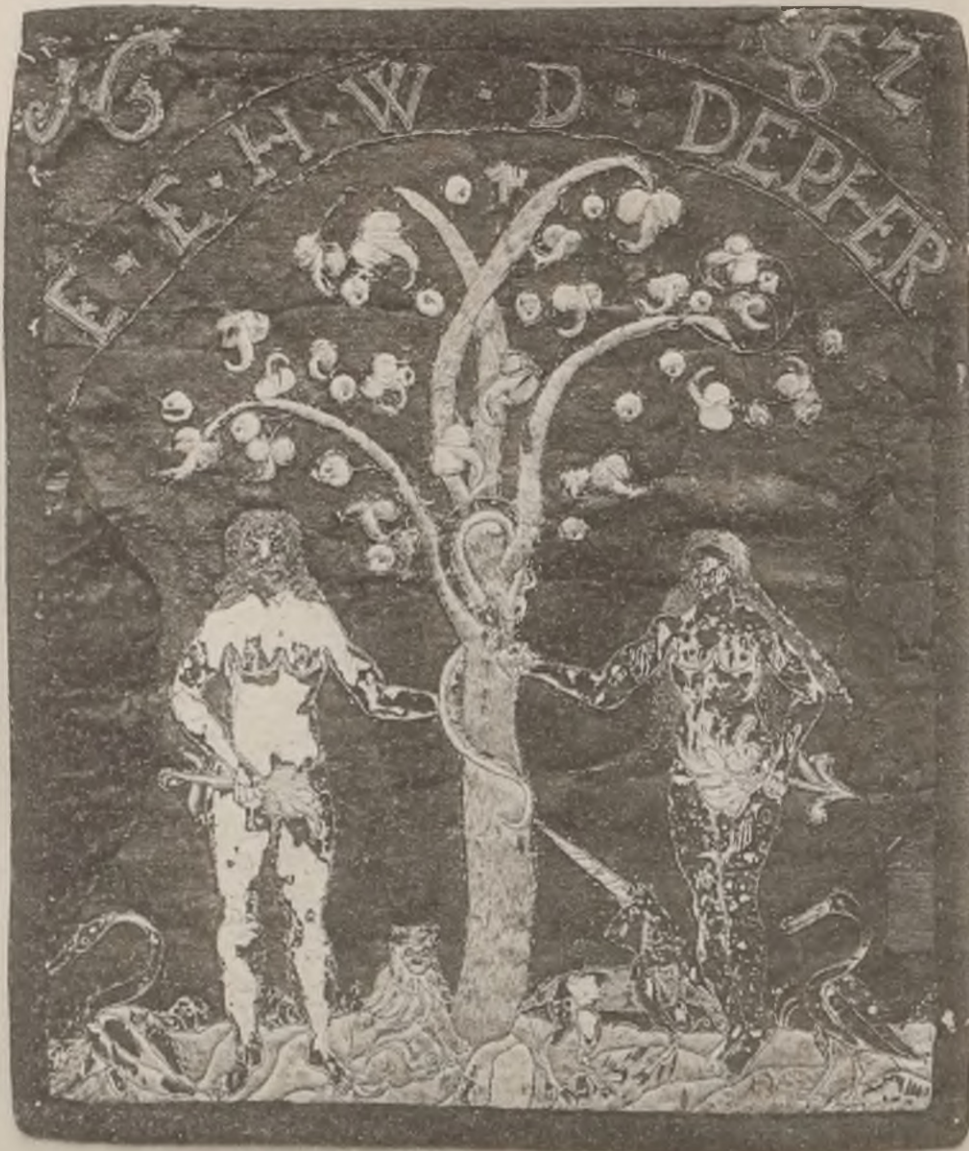


1-9

ALPENLÄNDISCHE MESSER MIT GRIFFEN IN METALLSCHNITT VERZIERT.  
(NATÜRLICHE GRÖSSE.)



HANDGEMALTE VORLAGEN ZU EGERLÄNDER VOGELBILDERN.  
(ORIGINALGRÖSSE.)



OHV 19182

BAHRTUCHSCHILDE DER TÖPFERZUNFT ZU NEU-ZETTLITZ, BEZEICHNET 1652.



BAHRTUCHSCHILDE DER TÖPFERZUNFT ZU NEU-ZETTLITZ, BEZEICHNET 1652.



INNENBILD DER WANDLADE EINER OBERÖSTERR. ZUNFTVEREINIGUNG, UM 1800.  
 (1/3 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.)



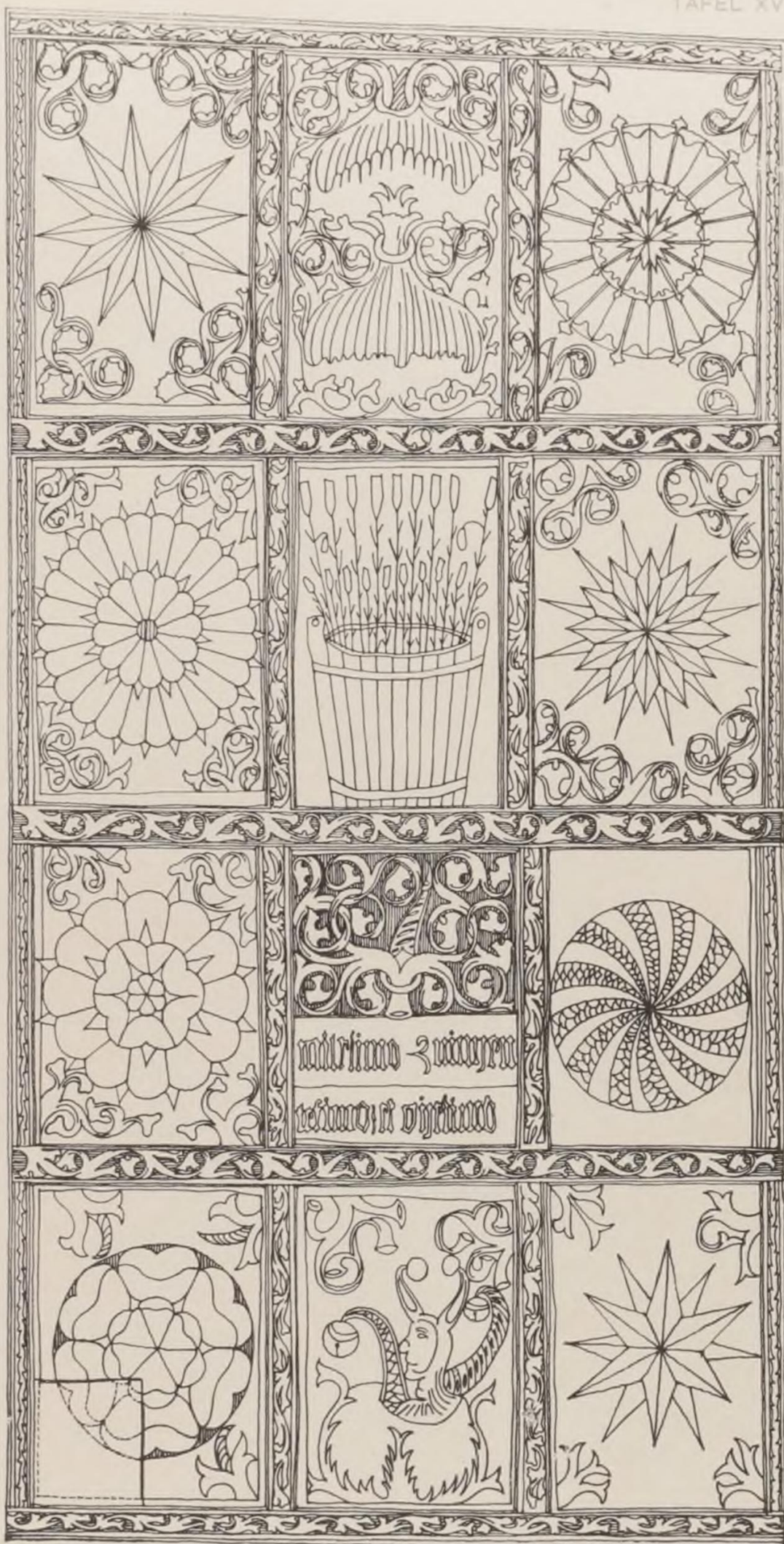
SCHLESISCHE KRIPPENFIGUREN, ANGEFERTIGT VOM SCHNITZER BITTNER IN FREUDENTHAL.  
(IM BESITZE DES KAISER FRANZ JOSEFS-MUSEUMS IN TROPPAU.)



SCHLESISCHE KRIPPENFIGUREN AUS ZUCKMANTEL, ENGELSBERG UND FREUDENTHAL.

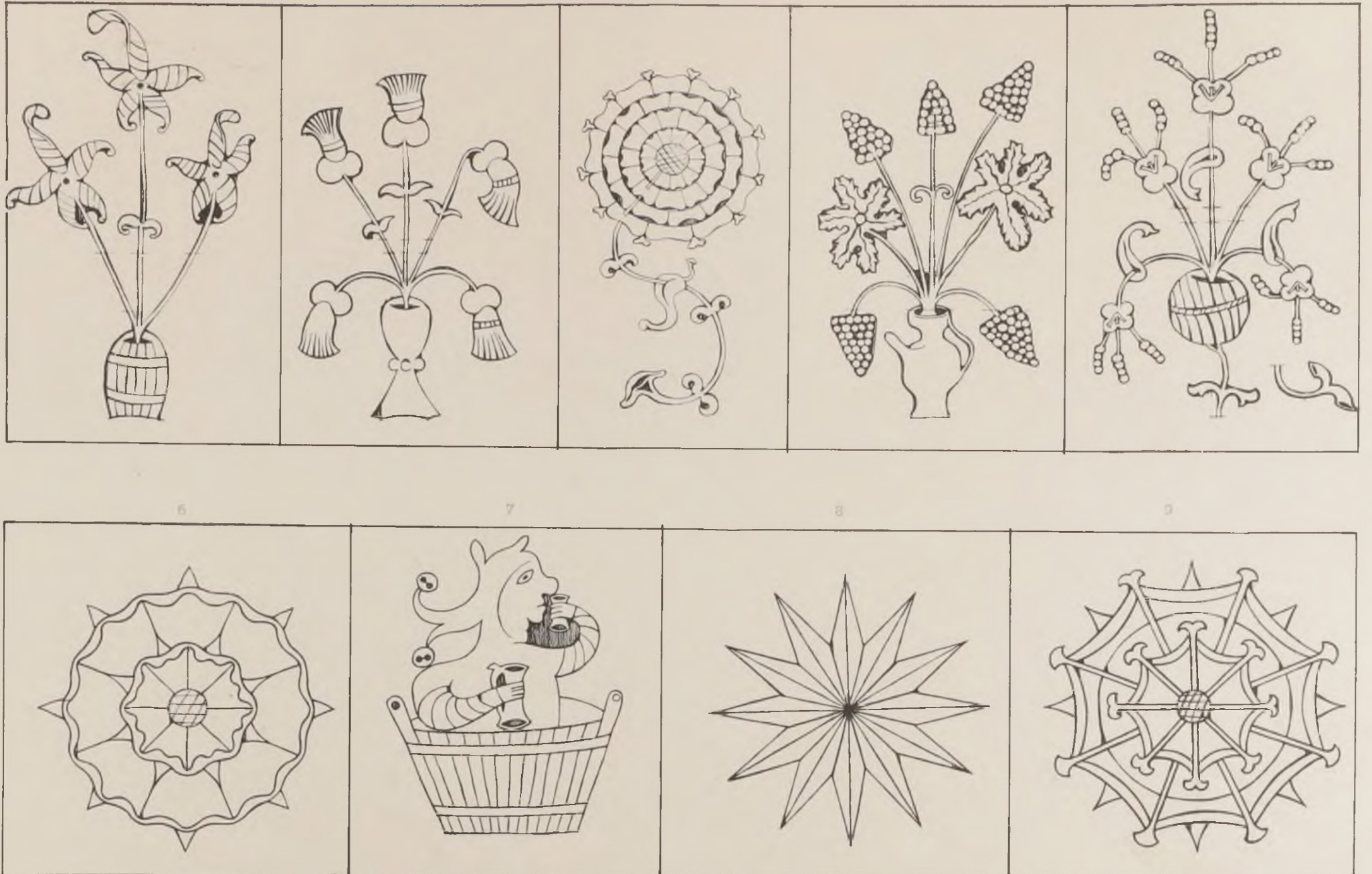
(1)–2: AUS ZUCKMANTEL. 3: LINKE UND MITTELFIGUR ANGEFERTIGT VON JOSEF PARTSCH, 3 RECHTE FIGUR AUS FREUDENTHAL.

4: FIGUREN VON JOSEF PARTSCH.

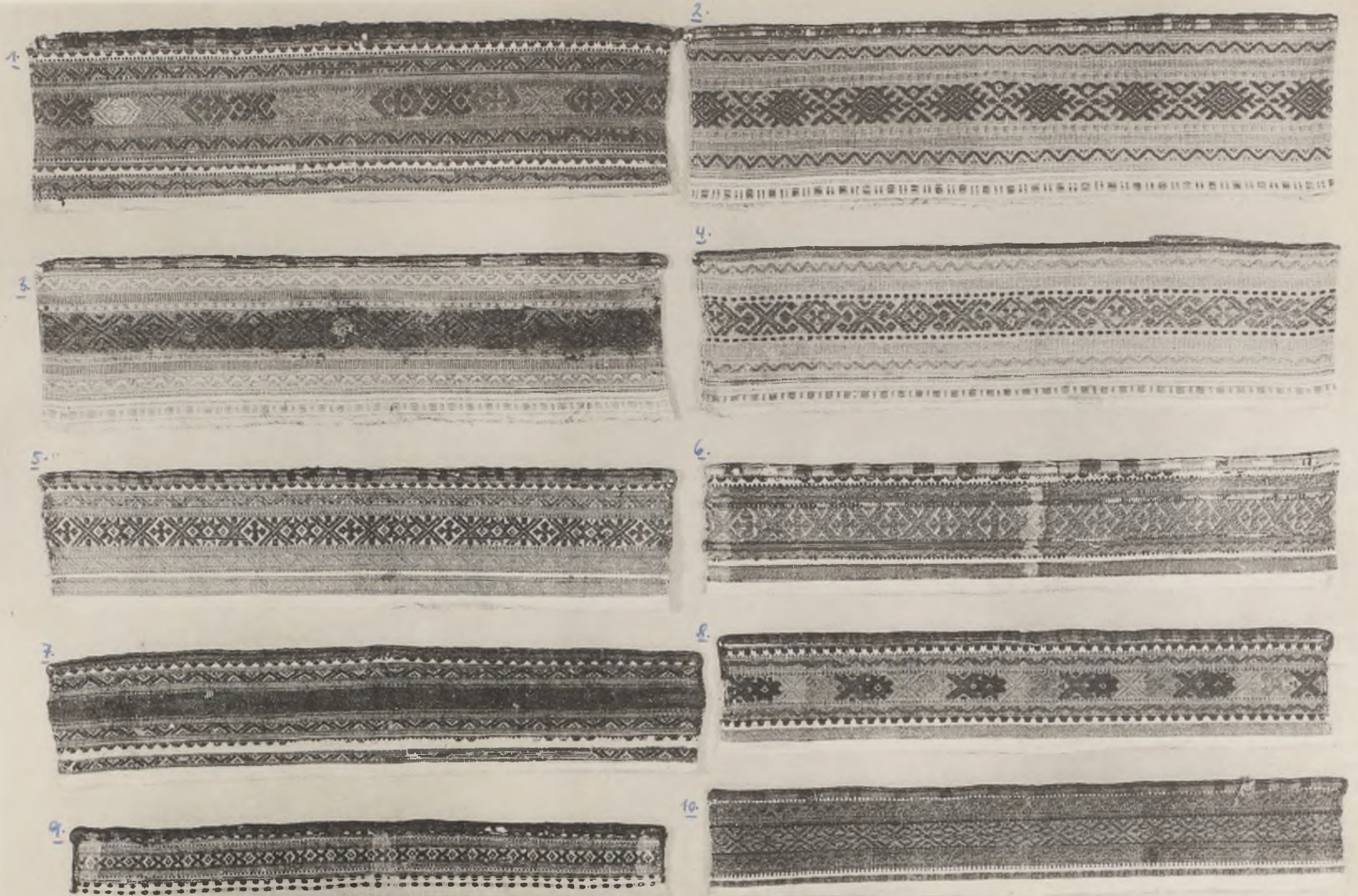


DECKE DER HEILIGKREUZKAPELLE IM KLOSTER ST. JOHANN ZU  
MÜNSTER 1520

(NACH ZEICHNUNG VON TH. WEHRLI.)

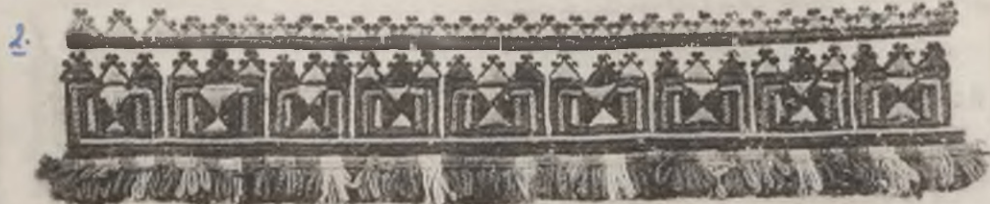
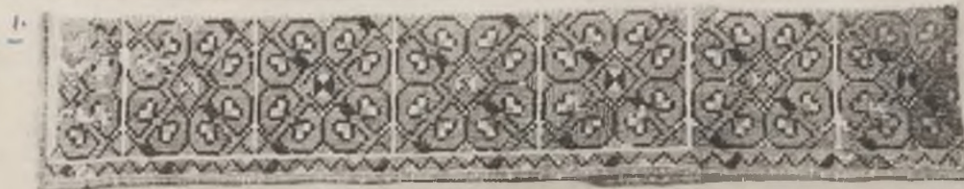


MOTIVE VON DER DECKE AUS DER KIRCHE VON MALSCH (1—5).  
 MOTIVE VON DER DECKE DER NIKOLAUSKIRCHE IN BURGEIS (6—9).



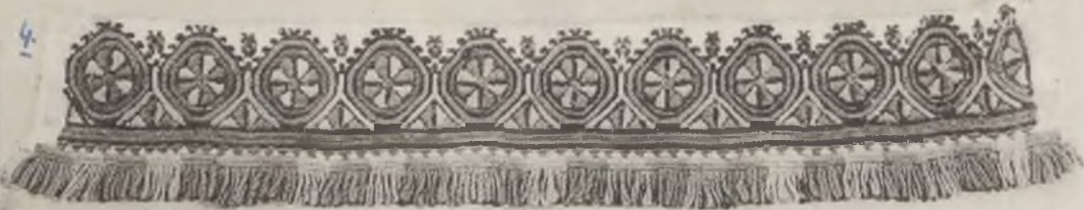
GEWEBTE UND FÄRBIG GEMUSTERTE BÄNDER, OSTGALIZIEN.

1. ziegelrot,  
schwärzliche Kon-  
turen, grünes, gelbe  
Füllungen



rot, blau, hellgrün

3. rosa Grund, braun  
konturiert



rot, gelb, grün,  
blau, oliv



rot, gelb, grün,  
olivblau

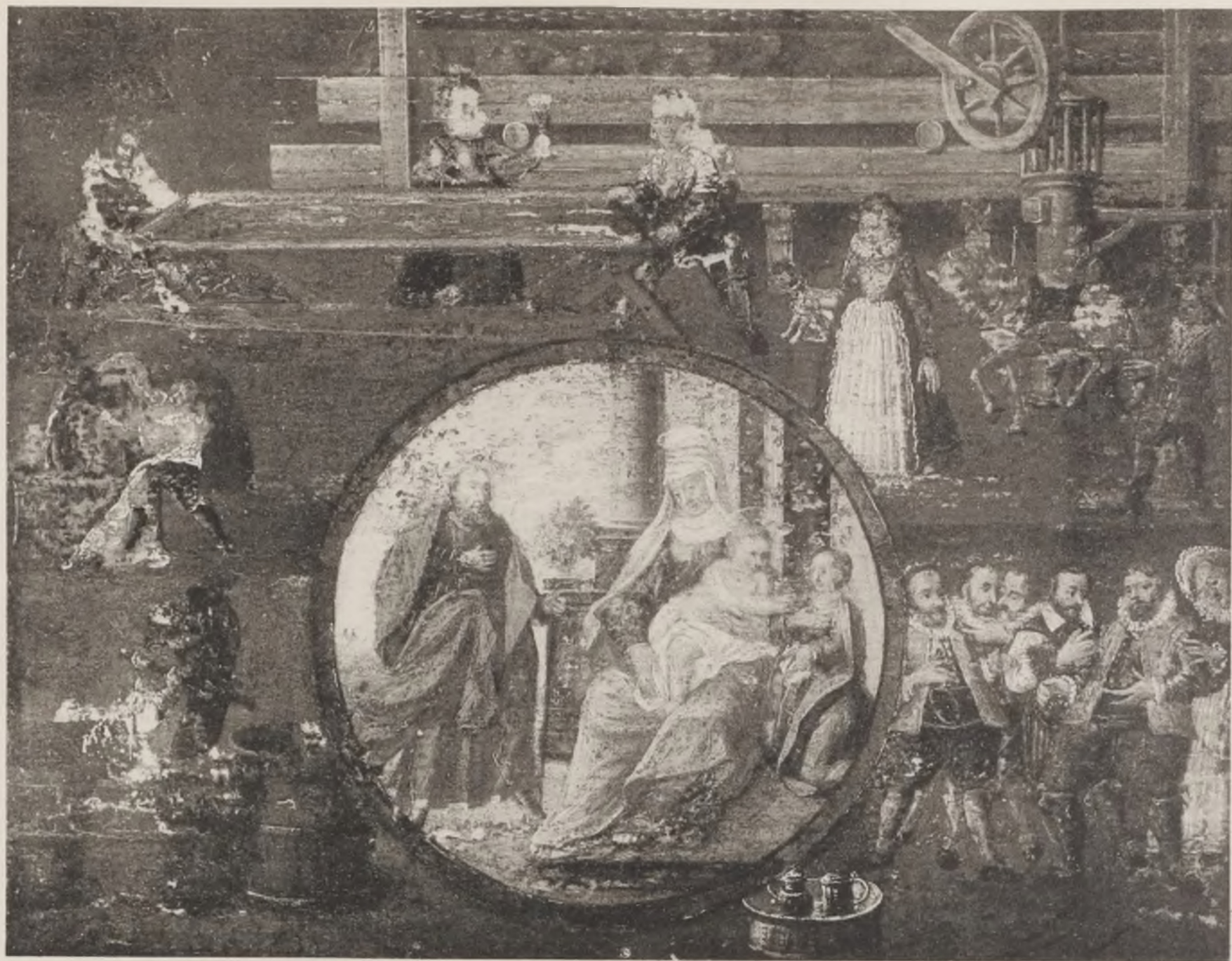
7. rot, schwarz, gelb,  
sparsam grün, weißer  
Grund



9. rot, gelb, hellgrün,  
olivgrün



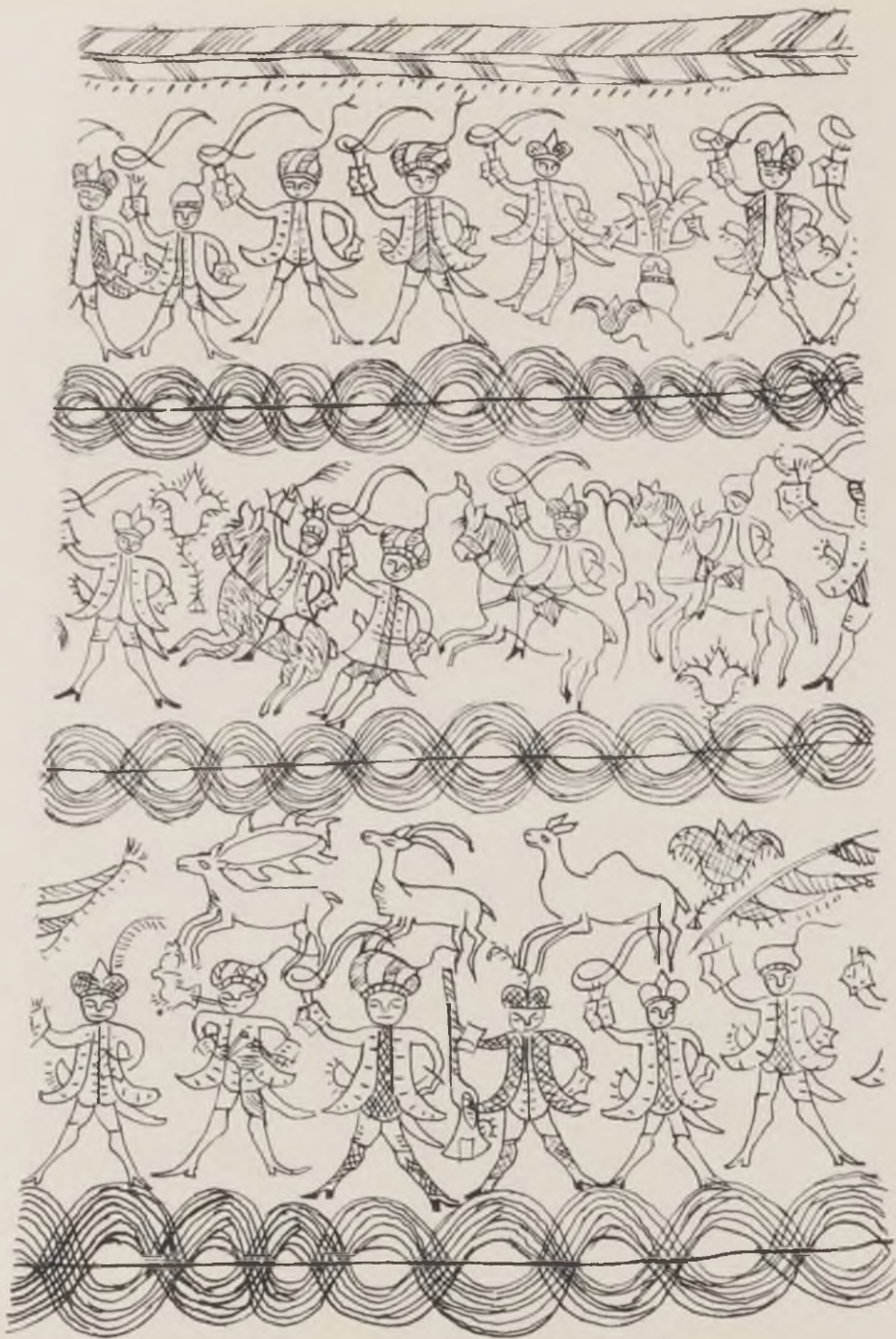
rot, blau, oliv, hell-  
grün, orangegelb



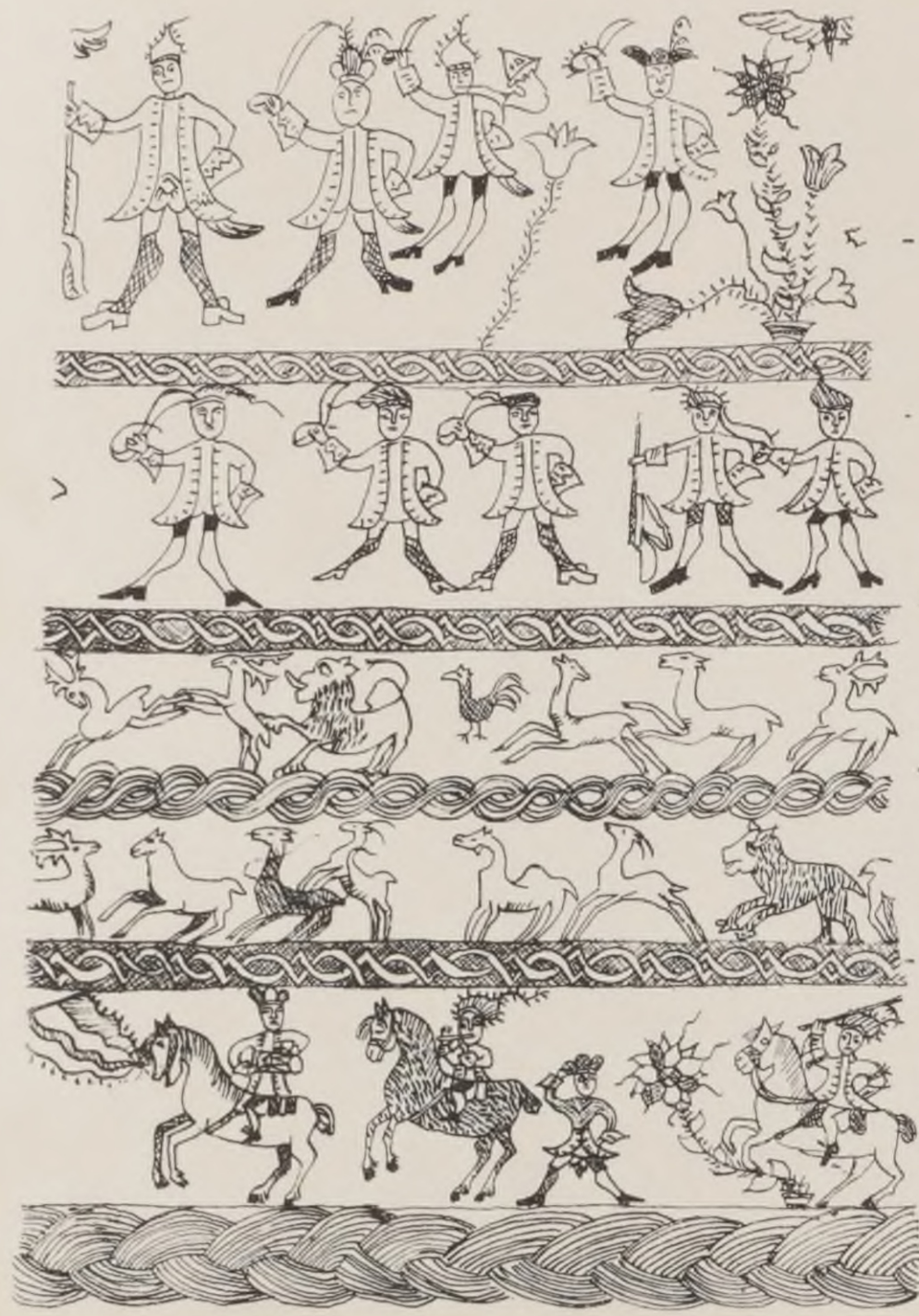
VOTIVBILD. AUF HOLZ GEMALT. BEZ. 1616, TIROL.



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. JAHRHÜNDERT, STEIERMARK.



EINGERITZTE DARSTELLUNGEN AUF DEN GRIFFEN VON PEITSCHENSTIELEN.  
18. JAHRHUNDERT, STEIERMÄRK.



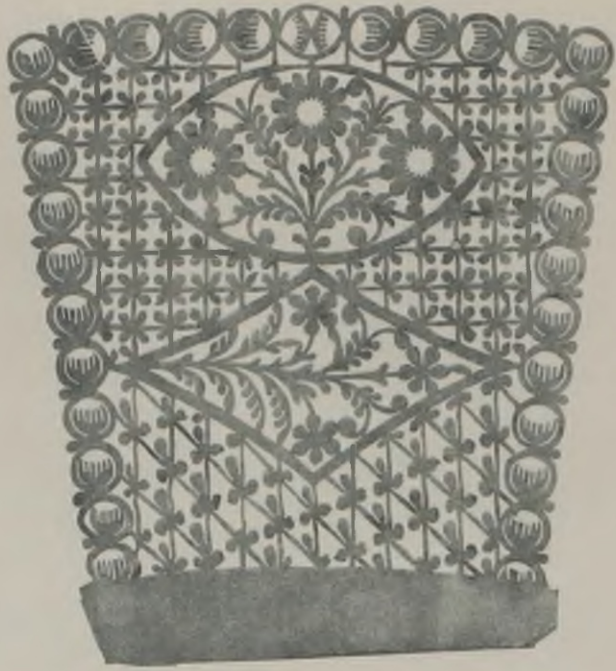
HORN-KÄMME, IN STEYR ERZEUGT.



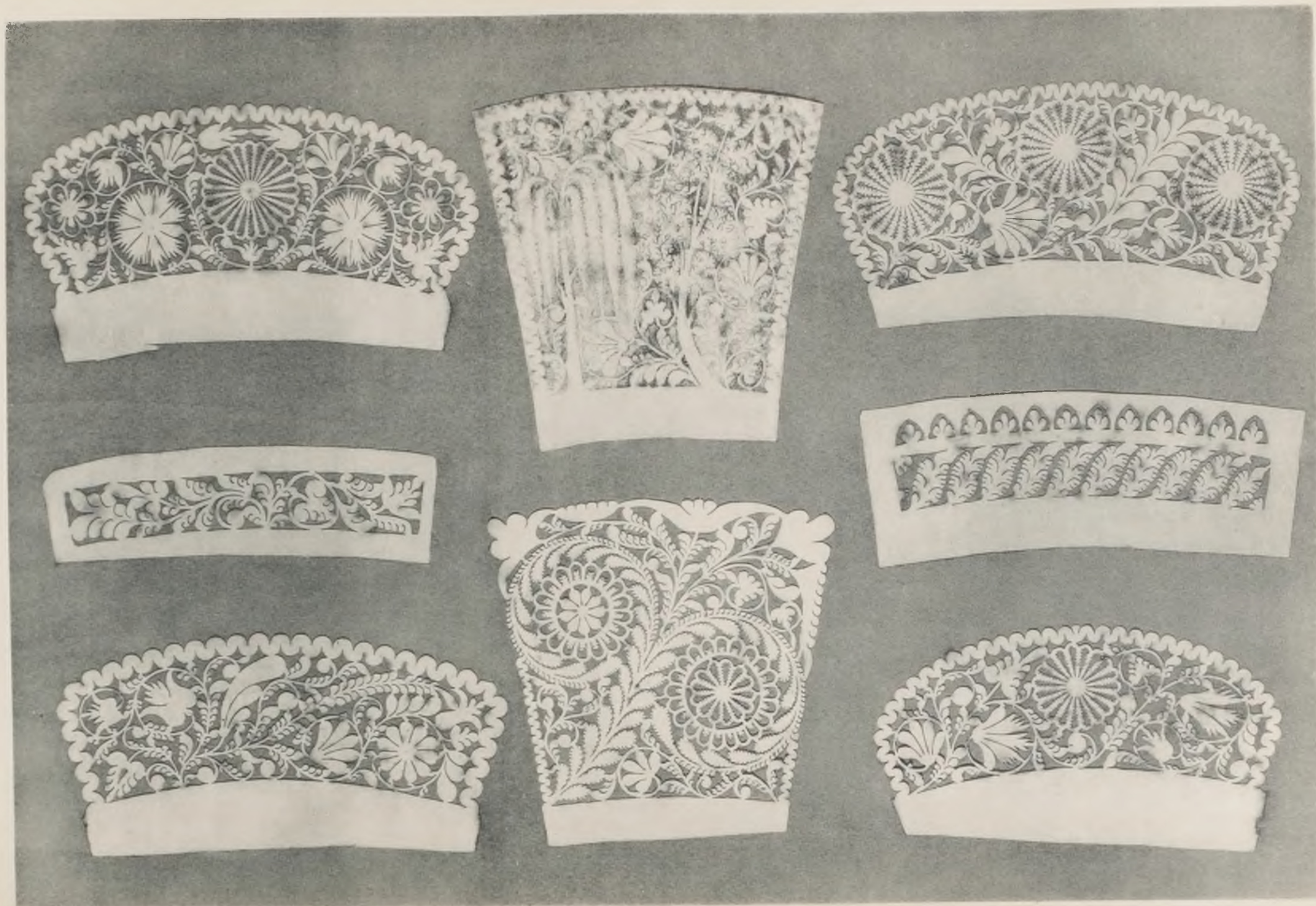
SCHABLONEN FÜR KAMMAUFSÄTZE, STEYR.



SCHABLONEN FÜR KAMMAUFSÄTZE. STEYR.



SCHABLONEN FÜR KAMMAUFSÄTZE, STEYR.



SCHABLONEN FÜR KAMMAUFSÄTZE, STEYR.



