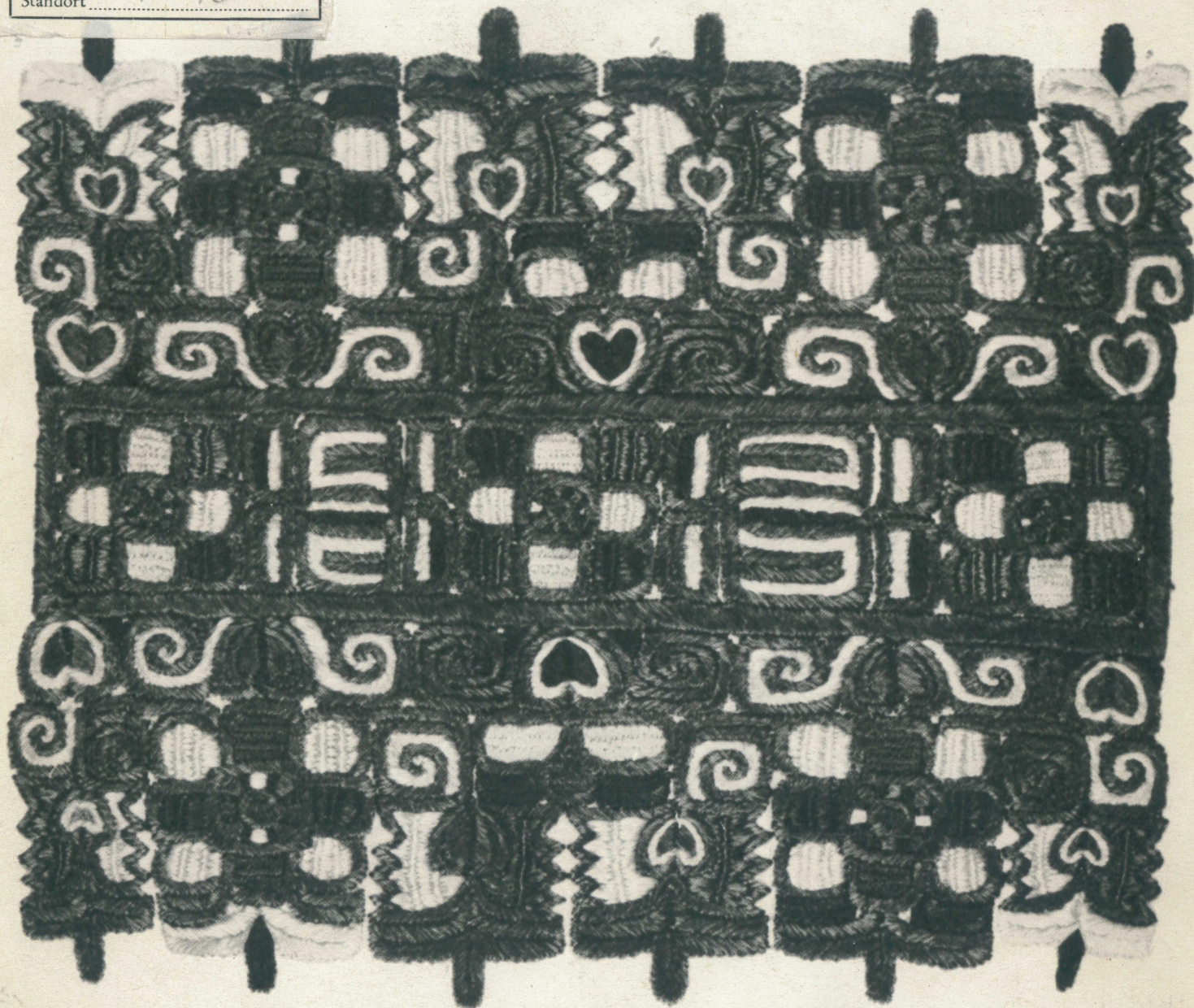


Österreichisches Museum für Volkskunde  
BIBLIOTHEK

Nr. 21277

Standort F:40



**osteuropäische volkskunst**



# Osteuropäische Volkskunst

Sonderausstellung der Sammlung osteuropäischer Volkskulturen des  
Österreichischen Museums für Volkskunde

4. April bis 10. Mai

Wien 1970

Wissenschaftliche Bearbeitung (Ausstellung und Katalog)  
Adolf Mais

Gestaltung (Ausstellung und Katalog)  
Johannes Spalt

21277

F:40



Gefördert wurde die Ausstellung durch das Bundesministerium für  
Unterricht und durch das Kaufhaus A. Gerngroß GmbH.

## Vorwort

Der Bereich der Kunst ist unteilbar. Man kann nicht für die „moderne Kunst“ eintreten und zugleich die Volkskunst „ablehnen“. Oder umgekehrt. Die Künstler haben sich anders verhalten. Die modernen Künstler haben sich von der Volkskunst, von der Kunst der Völker, faszinieren lassen. Sie haben aus dieser Quelle Anregungen geholt. Sie haben die Kunst der Völker überhaupt als Kunst entdeckt, als Schatz gehoben, als unverächtlich erklärt. Propagandisten der modernen Kunst haben Klassiker und Barbaren gegenübergestellt. Romantische Südseeflucht wurde abgelöst von einem barbarischen Erneuerungswillen, der, als „Demoselles d'Avignon“ deklariert, die Zeitgenossen schockierte. Die Negerplastik als Katalysator für kubistische Raumanalyse bei den Demoselles Picassos rührte freilich mehr auf als Murnauer Hinterglasbilder, dämonische Vitalität klärte ab zu planverspannter, handgreiflicher Raumdichte.

Gibt es heute größere Antipoden als Conceptual art und Volkskunst, die sich — in Europa — nicht nur seit einer Generation in rapidem Verfall befindet, sondern überhaupt industrialisiert wurde zum Souvenirmassenartikel. Wo sind die alten bosnischen Kupferschmiede? In Sarajewo verarbeiten die Pantoffelschuster Autoreifen. Dior mischt den Teppichwebern auf Mykonos die Farben. Tod am Nachmittag, Tod durch Tourismus. (Tourismus als eine Form der Industrialisierung.) Moderne Kunst könnte sich am Beispiel der Volkskunst definieren. „Volkskunst ist keine Gemeinschaftskunst, sondern, ebenso wie die Kunst der Oberschicht, eine Klassen- und Standeskunst“ (Hauser). Die moderne Kunst durchbricht diese Unterschiede, da sie allen Schichten gleich „unverständlich“ erscheint.

Ihre Liebhaber sind nicht mehr klassengebunden. Doch wo sind die Unterschiede? Volkskunst repetiert Ornamente, Stickereimuster, Kerbschnitte, Dreiecke und Spiralen auf der Schulter der Plutzer. Moderne Kunst ist neuigkeitssüchtig, das Neue, der neue Blick, der neue Einfall sind treibendes Kriterium der Moderne. Originalität ist alles. Das Ausgelaugte wird schnell fallengelassen, ein Heer von Epigonen folgt Picasso, Duchamp, Mondrian. Neue Tendenzen lösen einander rasch ab.

Volkskunst kommt aus dem anonymen Underground. Das Anonyme ist für viele moderne Künstler Sehnsuchtsland. Allerdings arbeiten (noch) die meisten auf die Künstlerpersönlichkeit hin, auf reklamewirksame Kennmarke (unter Weglassung des Vornamens). Zwischen wirtschaftsbedingtem Coup und asketischem Künstlerbekenntnis schiebt sich der Designer der „guten Form“ vor, vielleicht ist er der legitime Nachfolger des Primitiven einer „angewandten Kunst“, die heute an der Industrialisierung dahinsieht.

Volkskunst war einst zweckgebunden, eingesperrt in eine archaisch-statische Gesellschaft. Moderne Kunst tendiert überall zum Autonomen, obwohl man sie an die Wand hängen kann wie einen Gebrauchsgegenstand. Volkskunst ist konservativ und geschichtsfern, moderne Kunst ist progressiv (selbst der minimalste Hardedge-Maler will Bewußtsein verändern) und augenblicksgebunden (Happening). Volkskunst ist beharrend, moderne Kunst experimentell, die eine gesellschaftsgebunden, die andere subjektiv, gesellschaftskritisch, die Gesellschaft in Frage stellend, wenn nicht gar sprengend, und streckenweise tragisch (vgl. den Abschnitt „Volkskunst“ von Werner Hofmann, in: Das Fischer-Lexikon, Bildende Kunst II, Frankfurt am Main 1960, S. 268 ff.).

Wo sich beide berühren, streben beide nach Abstraktion, doch ist der abstrahierende Impuls einmal auf Bindung im Ornamentalen, auf der anderen Seite auf entscheidende Verdichtung komplizierter geistiger Vorgänge der Gegenwart gerichtet.

Ob diese Ausstellung ein Abgesang auf eine gute, alte Zeit wird, oder ob sie imstande ist, über den Augenschmaus hinaus geistig anzuregen und vielleicht schöpferisch zu beflügeln, das wird sich erweisen. Überdies verfolgt die Ausstellung den Zweck, Schrittmacher zu sein für die Einrichtung eines „Ethnographischen Museums“ in dem schönen burgenländischen Schloß Kittsee. Hoffentlich kann dieses Vorhaben, den Exponaten dort ein Domizil zu schaffen, wo eine der Pforten zum Osten ist, mit Hilfe des Bundesministeriums für Unterricht, der Burgenländischen Landesregierung, des Bundesdenkmalamtes und des Österreichischen Museums für Volkskunde verwirklicht werden.

Alfred Schmeller



## Zur Einführung

Mit der Ausstellung „Osteuropäische Volkskunst“ tritt die Sammlung osteuropäischer Volkskulturen des Österreichischen Museums für Volkskunde in Wien zum ersten Mal selbständig vor die Öffentlichkeit und will damit die Aufmerksamkeit auf die wertvollen Bestände eines bis heute „unsichtbaren Museums“ lenken und zugleich das kulturell verantwortungsbewußte Publikum auf die kommende Entwicklung vorbereiten.

Das Österreichische Museum für Volkskunde ist eine Gründung des Vereines für Volkskunde, den Michael Haberlandt, Wilhelm Hein und Moritz Hörnig im Jahre 1894 ins Leben gerufen haben. Nach § 2 der Statuten wurde der Verein zum Zwecke der „Erforschung aller Äußerungen des Volkslebens in den im Reichsrathe vertretenen Königreichen und Ländern“ geschaffen. Mit diesen Worten allein wird schon das riesige anfängliche Sammelgebiet im gesamten österreichischen Bereich der ehemaligen österreichisch-ungarischen Monarchie umrissen, ein Gebiet, das sich im Laufe der wachsenden Aufgaben des Museums bald auf ganz Europa ausdehnen sollte. Den Kernpunkt der Sammlungen aber bildet nach wie vor die cisleithanische Hälfte der alten Doppelmonarchie, und dies deshalb, weil die ehemalige ungarische Reichshälfte das Sammelgebiet des schon bestehenden Ethnographischen Museums in Budapest war. Durch diese freiwillige Selbstbeschränkung im Sammeln im Sinne eines falsch verstandenen Fair play Budapest gegenüber sind zwar mannigfache empfindliche Lücken in den Sammlungen entstanden, die in der Folge nur notdürftig und in sehr bescheidenem Ausmaß durch hochherzige Widmungen geschlossen werden konnten. Andererseits aber wurde durch die systematische Ausweitung der musealen Sammeltätigkeit über Bosnien-Herzegowina und Albanien bis tief in den serbischen und mazedonischen Raum hinein und sogar darüber hinaus eine ungeahnte Bereicherung der Sammlung an südosteuropäischen Objekten erreicht.

So entstanden im Laufe der Jahre — als besonders fruchtbar erwiesen sich die ersten drei Jahrzehnte von 1895 an bis zum ersten Weltkrieg — eine Reihe von ganz wertvollen Sammlungsgruppen, die jetzt in der Sammlung osteuropäischer Volkskulturen zusammengefaßt sind und zum Ruhme des Museums wesentlich beitragen. Daher sei es hier erlaubt, wenigstens einen groben Überblick über den Bestand der Sammlung osteuropäischer Volkskulturen zu geben.

Aus dem böhmisch-mährischen Raum besitzen wir eine selten komplette Sammlung der gesamten — also sowohl der tschechischen wie auch der deutschen — Volkskunst, wobei wir besonders auf die außerordentlich reichen Sammlungen an Textilien und Keramiken ver-

weisen dürfen. Die Mitarbeiter des Museums in diesem Raum anzuführen, hieße eine Liste sämtlicher tschechischen und deutschen Volkskundler und Museumsleute dieses Gebietes anfertigen, denn von Ljubor Niederle und Josef Alexander von Helfert über den Kroatensammler Kroboth bis zum Fürsten Johann von und zu Liechtenstein, der das Museum auch durch große Geldzuwendungen und Druckunterstützungen sehr förderte, waren hier alle Persönlichkeiten dieser Sparte am Zustandekommen der Sammlung beteiligt. Besonders aber zeichnete sich der zuletzt Genannte durch die Widmung der schlesischen Sammlung, die der Ökonom Alois Benjamin Füllbier in Jablunkau zusammengebracht hatte, aus.

Dagegen tritt der anschließende westgalizische Raum, der heute zu Polen gehört, etwas zurück. Hervorzuheben wäre immerhin eine kleine Goralen-Sammlung, eine interessante Kollektion von Wieliczka-Steinsalz-Schnitzereien des Tarnower Professors Ludwig Mlynek und einige Tiermasken aus dem Krakauer Raum.

Doch schon im Gebiet der Bojken um Lutowiska, das durch eine eigene Bojken-Expedition des ukrainischen Schriftstellers Dr. Ivan Franko im Jahre 1904 sammlerisch erfaßt werden konnte, beginnt der Sammeleifer wieder zuzunehmen, um den ganzen ostgalizischen und bukowinischen Raum zu erschließen. Namen wie Demeter Dan, Lukyn Jakibiuk, Auguste Kochanowska, Michal Lepkaluk, Wladimir Szuchiewicz, der Verfasser der berühmten volkskundlichen Monographie der Huzulen, und Pfarrer Titus Wojnarskij, der als Reichsratsabgeordneter die Belange seines Volkes in Wien vertreten konnte, scheinen hier mit wertvollen und oft nach Hunderten von Objekten zählenden Kollektionen auf. Wie schon aus den Namen der Sammler ersichtlich ist, galt das Hauptaugenmerk der Sammeltätigkeit den Huzulen, und so ist im Schoße dieses Museums eine der wertvollsten Sammlungen zur Volkskunst der Huzulen entstanden.

Für das rumänische Gebiet muß festgestellt werden, daß sich im Jahre 1965 auch die rumänische Regierung mit einer Widmung von 172 Objekten in die Reihe der großen Förderer stellte.

Südlich der ungarischen Reichshälfte, von der wir in der Hauptsache nur eine kleine Kollektion aus der heutigen Slowakei und eine kleine, aber wertvolle siebenbürgische Sammlung besitzen, sind es zuerst die ehemalige Untersteiermark, Krain und das Küstenland, die sammlerisch verhältnismäßig gut erfaßt worden sind. Dann folgt aber wieder einer der Glanzpunkte der Sammlung osteuropäischer Volkskulturen, nämlich die kostbare Sammlung aus Dalmatien. Sowohl Stephanie Rubido-Zichy als auch Natalie Bruck-Auffenberg, die Verfasserin des umfangreichen Werkes über „Dalmatien und seine Volkskunst“, waren die beiden großen und verständnisvollen Sammlerinnen dieses Raumes

— wenn wir natürlich von der regen sammlerischen Tätigkeit Michael Haberlandts absehen — und die besten Berater und Mitarbeiter des Museums überhaupt. Während aber nun die anschließenden Landschaften Bosniens, der Herzegowina und Montenegros dank der Mithilfe von hervorragenden Männern, wie Vejsil Čurčić, Ernst Neweklowsky und vor allem Edmund Schneeweiß, trachtlich und ergologisch gut erfaßt werden konnten, hat sich die albanische Sammlung — es handelt sich hier vornehmlich um das katholische Nordalbanien — zu einer Spezialsammlung allerersten Ranges entwickelt. Persönlichkeiten, wie Leopold Forstner, Arthur Haberlandt, Theodor Lippich-Limburg, Franz Nopcsa und die bereits erwähnte Stephanie Rubido-Zichy, haben hier wertvollstes Material zusammengetragen.

Diese Reihe geht weiter, leider in stets abfallendem Rhythmus: Serbien, Bulgarien und Griechenland. Aber so wie hier über den einst gesteckten Rahmen hinausgegriffen wurde, so können wir auch im Norden der alten Donaumonarchie wertvolle Objekte aus dem polnischen und russischen Bereich jenseits der alten Reichsgrenzen verzeichnen.

Um nun diese historische Würdigung auch mit Zahlen zu belegen, sei hier vergleichsweise die Auszählung der Trachten-Textilien des Museums aus dem Jahre 1952 herangezogen. In diesem Jahre besaß das Museum nicht weniger als 10.046 in die Sachgruppe Tracht einzuordnende Textilien, von denen nicht weniger als 5.871 auf die Sammlung osteuropäischer Volkskulturen, die heute über insgesamt mehr als 23.000 Objekte besitzt, entfielen.

In dieser Trachtentextilien-Statistik ist der Raum der heutigen Tschechoslowakei in der Sammlung osteuropäischer Volkskulturen am besten belegt, und zwar mit 2.640 Trachtentextilien, von denen auf Böhmen 539, auf Mähren-Schlesien 1.753 und auf die Slowakei 348 Stücke entfallen. Galizien zählt 595 Trachtenteile, die Bukowina 200 entsprechende Objekte. Die Aufteilung dieser Gebiete auf die heutigen Staatsbereiche gestaltet sich durch allgemein gehaltene Herkunftsangaben vorerst schwierig, sie wird sich aber erst nach einer Neuinventarisierung durchführen lassen. Aus dem außergalizischen Polen besitzen wir nur drei Trachtenteile, aus der Sowjetunion jenseits der alten Reichsgrenze nur 22 Stücke, aus Siebenbürgen 62 und aus dem übrigen Rumänien 49 Trachtenstücke. Der Bereich des heutigen Ungarn ist mit nur 60 trachtlichen Objekten belegt. Dagegen ist der Raum Jugoslawiens mit insgesamt 1.800 Trachtenteilen ausgezeichnet belegt, von denen auf das Küstenland und Krain 358, auf Kroatien 97, Bosnien und die Herzegowina 275, Serbien 109, Montenegro 36, Mazedonien 44 und Dalmatien 881 Trachtenteile entfallen. Das anschließende Albanien weist 279, Griechenland 82, Bulgarien 53 und die Türkei 26 Trachtenstücke aus.

Selbstverständlich handelt es sich bei diesem

Trachtenbestand nicht durchwegs um Einzelstücke, sondern es sind nicht weniger als 108 komplette Trachten aus allen Teilen Ost- und Südosteuropas in dieser Zusammenstellung eingebaut: Böhmen 10, Mähren-Schlesien 20, Slowakei 5, Galizien 10, Bukowina 6, Rußland 1, Siebenbürgen 3, übriges Rumänien 2, Slowenien 12, Kroatien 4, Bosnien-Herzegowina 8, Montenegro 1, Mazedonien 2, Dalmatien 13, Albanien 9, Bulgarien 1 und Türkei 1.

Mit dieser Darstellung einer einzigen Sparte sind natürlich nur Vergleichszahlen gegeben, um dem Leser zu helfen, sich von der Größe und Mannigfaltigkeit der Sammlung osteuropäischer Volkskulturen eine richtige Vorstellung zu machen.

Vieles ist schon über die Materialien der Sammlung osteuropäischer Volkskulturen geschrieben worden, so vor allem in der Österreichischen Zeitschrift für Volkskunde; die erste diese Bestände berücksichtigende selbständige Publikation aber ist von Michael Haberlandt, dem Begründer des Museums und damit auch der Sammlung osteuropäischer Volkskulturen, selbst, und zwar das Tafelwerk „Österreichische Volkskunst“ (Wien 1911), an die sich die drei Bände der „Werke der Volkskunst“ anschließen. Aber erst sein Sohn und Nachfolger Arthur Haberlandt, der sich schon 1914 mit der Arbeit „Prähistorisches in der Volkskunst Osteuropas“ in dieser Sparte einführte, befaßte sich speziell mit den osteuropäischen Sammlungsbeständen. An größeren Publikationen seien hier besonders „Die kulturwissenschaftlichen Beiträge zur Volkskunde von Montenegro, Albanien und Serbien“ (Wien 1917), die „Volkskunst der Balkanländer“ (Wien 1919) und die das osteuropäische Material einbeziehende Arbeit „Die volkstümliche Kultur Europas in ihrer geschichtlichen Entwicklung“ im dritten Band der Illustrierten Völkerkunde von Georg Buschan (Stuttgart 1926) angeführt.

Die Sammlung osteuropäischer Volkskulturen war bis zum zweiten Weltkrieg in der Schausammlung des Museums berücksichtigt. Der Umbruch aber schuf eine neue Situation. Der osteuropäische Bestand konnte vorerst in der Neuplanung keinen wie immer gearteten Platz finden, galt es doch, zuerst den Hauptakzent auf die österreichische Volkskultur im Rahmen der heutigen Republik zu legen. Mit dem ständigen Anwachsen der Sammelbestände und der sich stets steigernden Vielfalt der internen Arbeit wurde das schon an und für sich kleine Sommerpalais der Schönborn in der Laudongasse für das gesamte Österreichische Museum für Volkskunde viel zu klein. Eine Radikallösung wird nun hier zu einer unbedingten Notwendigkeit, will man der Tradition des Museums und den Forderungen der Wissenschaft gerecht werden: es ist dies die Verlegung der gesamten Sammlung osteuropäischer Volkskulturen des Österreichischen Museums für Volkskunde in ein eigenes Gebäude.

Trotzdem konnten nach dem Verschwinden der

letzten zusammenhängenden Darstellungen des Ostraumes aus den Schausammlungen des Österreichischen Museums für Volkskunde einige Sonderausstellungen die Aufmerksamkeit der Besucher auf das Vorhandensein der Sammlung osteuropäischer Volkskulturen lenken: Die Ausstellung „Das Osterei in der europäischen Volkskunst“ (1954) fand bei den Wiener Schulen freudige Aufnahme, die „Habaner-Keramik“ (1961—1962) erfreute sich dagegen lebhaften Interesses weiter Sammlerkreise; die „Volkskunst der Ostkirche“ (1960—1961) konnte nicht nur im eigenen Haus, sondern auch in Graz und Klagenfurt gezeigt werden; dagegen wurde in Salzburg „Alte Volkskunst aus Dalmatien“ (1961) und in Graz die Ausstellung „Die Huzulen“ (1966) gezeigt.

Parallel zu diesen Ausstellungen bemühte sich aber das Museum im obigen Sinne der Radikallösung unablässig um ein eigenes Gebäude zur Einrichtung eines Ostmuseums aus eigenen Beständen in einer dem Thema entsprechenden Lage. Und wenn nicht alle Zeichen trügen, so scheint sich jetzt doch ein Erfolg dieser Bemühungen anzubahnen.

Denn jetzt hat das Bundesministerium für Unterricht die Initiative übernommen. Auf Anregung und mit Subventionierung dieses Ministeriums ist 1969 die Sonderausstellungsreihe „Aus der Volkskultur der Ost- und Südostgebiete der ehemaligen Donaumonarchie“ angelaufen und damit die Sammlung osteuropäischer Volkskulturen in die Planung des Bundesministeriums für Unterricht eingebunden. Schon die ersten zwei Ausstellungen „Volksmusikinstrumente der Balkanländer (29. Juni bis 23. November 1969) und „Alte Weihnachtsskrippen aus dem Sudeten- und Beskidenraum“ (13. Dezember 1969 bis 14. Februar 1970) beweisen, daß die Sammlung osteuropäischer Volkskulturen, die schon längst Anziehungspunkt für Forscher aus Ost und West geworden ist, auf dem besten Wege ist, sein Publikum und hoffentlich auch sein eigenes Museumsgebäude zu bekommen.

Aus dem Vorhergehenden geht klar hervor, daß es einfach unmöglich wäre, all die Kostbarkeiten der Sammlung osteuropäischer Volkskulturen in einem noch so großen Rahmen auf einmal zu zeigen. Das kann auch nicht der Zweck einer Ausstellung sein. Deshalb wird hier ein sorgfältig ausgewählter und einigermaßen repräsentativer Querschnitt durch die Volkskunst Osteuropas geboten, der auf die mannigfaltigen Schätze osteuropäischer Volkskunst, die noch im Depot des „unsichtbaren Museums“ in der Laudongasse ruhen und auf ihre Auferstehung hoffen, hinweist.

Doch zuvor einige allgemeine Worte zur Volkskunst im allgemeinen und zur Volkskunst Osteuropas im besonderen.

Die Volkskunst spielt im Leben der Völker eine ganz besondere Rolle und steht selbstverständlich im direkten Verhältnis zum Kunstschaffen eines Volkes. Ohne auf Definitionen einzugehen,

seien hier nur einige Ideen des Altmeisters der österreichischen Volkskunde, Univ.-Prof. Doktor Michael Haberlandt, angeführt. Nach Haberlandt ist die — durch eine gemeinschaftsgebundene Tradition bedingte und gestaltete — Volkskunst mit dem Dialekt einer Sprache am ehesten zu vergleichen, und ähnlich dem Verhältnis der Mundart zur entsprechenden Schriftsprache ist auch die Beziehung der Volkskunst zu Hochkunst und Kunstgewerbe eines Volkes gestaltet. Genau wie jene ist die Volkskunst nicht nur zuweilen die Quelle einer Weiterentwicklung, sondern vor allem volkstümlich stilisierte Fortentwicklung, abgesunkener Abklatsch mit getreuer Übernahme aller Techniken und Werkzeuge, aber auch Ausklang mit allen Kennzeichen des Verfalles und Verderbs. Und so wie die Mundart hat auch die Volkskunst ihre guten und schlechten Seiten. Die Vorzüge sind nach Michael Haberlandt reicherer Quellsaft, kräftigere Tinten, urwüchsige Schlagkraft, bis zur Derbheit und Roheit gesteigert, die Mängel dagegen Gebundenheit an die Scholle, enger Horizont, Ideenarmut, beschränktes Lexikon.

Schon diese Ausführungen Haberlandts lassen erkennen, daß wir genau so wenig wie bei der Mundart auch die Volkskunst nicht einem gesamten Volksganzen, sondern immer nur Volksteilen, Stämmen, ja landschaftlich gruppierten oder standesmäßig bedingten Lebenskreisen usw. zuordnen müssen und dies alles nicht bei einem, sondern bei der Mannigfaltigkeit an Völkern eines halben Kontinents, dem die alte Vielvölkermonarchie verbunden war. Wollen wir nur die hochsprachlich geordneten Völker des Ost- und Südostraumes Europas anführen, die in der Ausstellung zum Tragen kommen, so müssen wir eine ungefähre geographische Gliederung, die der räumlichen Gliederung des Ausstellungsraumes ähnelt, einhalten: Deutsche, Tschechen und Slowaken, Polen, Ukrainer, Rumänen, Ungarn, Bulgaren, Türken, Griechen, Albaner und Jugoslawen. Selbstverständlich müßten nun die Deutschen mit all ihren Volksgruppen vom Egerland bis ins Burzenland, die Tschechen von den Choden bis in die mährische Walachei, die Slowaken von den mährischen Slowaken bis an die polnisch-ukrainischen Kontaktzonen, die Polen mit Einschluß der transhumanten Gruppe der Goralen, die Ukrainer von den Lemken über die Bojken und Huzulen bis zu den Ukrainern der Niederung, die Rumänen sowohl mit ihren seßhaften Stämmen als auch mit den transhumanten Aromunen, die Ungarn oder Magyaren von den Palozen im Norden des Landes über die Matyos in der Gegend von Mezökövesd bis zu den verwandten Szeklern in Siebenbürgen, die Bulgaren von den Schopen im Westen bis zu altartigen Stammesresten am Nordabhang des Balkengebirges, die Griechen mit ihrer reichen insularen Spezifizierung, die Albaner sogar mit den nördlichen Gegen und den südlichen Tosken mit selbständigen Schriftsprachen und

letztlich noch die Jugoslawen mit den Schriftvölkern Serben, Kroaten und Slowenen, zu denen wieder neuerdings noch die Mazedonier kommen, zur Darstellung gelangen, wollten wir all die Belege, die in der Sammlung osteuropäischer Volkskulturen vorhanden sind, nur der Systematik willen in die Ausstellung stopfen. Das aber würde am Zweck der Ausstellung vorbeigehen. Hier soll nur in wenigen ausgewählten Kapiteln aus dem Sammelbereich des Museums die Mannigfaltigkeit Osteuropas demonstriert werden, wobei darauf Bedacht genommen wurde, daß all die grundlegenden Volkskulturen als auch ihre Wurzeln und ihre Adaptierungen neuerer Kulturelemente, z. B. im religiösen Bereich, klar erfaßt werden können. Die liebevolle Betrachtung des einen Stückes, das abwägende Vergleichen desselben Stückes mit verwandten oder wesensfremden Objekten wird erst die Früchte bringen, die sich jeder Besucher wünscht, sei es nun Freude, Anregung oder neues Wissen.

## Keramik

1. Habaner Fayencen. Im Zuge der Reformation und Gegenreformation wurde eine kleine Sektierergruppe, Wiedertäufer oder kurz Täufer genannt, zum ausgesprochenen Prügelknaben gestempelt und von Katholiken wie Protestanten grausamst und blutigst verfolgt. Nur dem Entgegenkommen der in Mähren begüterten Familie Liechtenstein ist es zu verdanken, daß diese wertvolle Menschengruppe aus der Schweiz, aus Österreich und Süddeutschland vor der Vernichtung bewahrt wurde und in Südmähren fast ein Jahrhundert lang eine Bleibe und den Schutz der Obrigkeit finden konnte. Hier entwickelte sich die Glaubensgemeinschaft der Huterischen Brüder zu einem mitteleuropäischen Kulturzentrum, dessen handwerkliche Erzeugnisse weithin beliebt und gesucht waren. Neben den Messerern waren es vor allem die Fayence-Töpfer, die ihre Technik von den aus Faenza um 1580 geflüchteten Brüdern übernahmen und hier in der Folgezeit zu einem eigenen Fayencetypus, der Habaner Ware, entwickelten.

1622 mußten die Huterischen Brüder, oder kurz Habaner genannt, Mähren wieder verlassen und siedelten sich nicht nur in den benachbarten Gebieten in der Slowakei, sondern auch im heutigen Burgenland und im fernen Siebenbürgen an, wo sie bei der gewaltsamen Rekatholisierung unter Maria Theresia und Joseph II. entweder aufgaben oder nach Rußland flüchteten. Die Habaner Fayencen und ihre Ableger, die Waren der Krügelmacher in Mähren und in der Slowakei, aber auch in Niederösterreich und in der Steiermark, sind beliebte Sammelobjekte, die nicht nur durch ihre Formen, sondern auch durch ihre charakteristische Bemalung in den vier Scharffeuercfarben bestechen.

In dieser Aufstellung werden neben Habaner Fayencen auch mährische Krügelmacher-Fayencen gezeigt, die der allgemeinen Entwicklung der Habaner Ware entsprechen, ihre Zuordnung aber oft infolge Fehlens von archäologischen Ergebnissen noch nicht gesichert ist.

2. Deutsche und tschechische Keramik in Böhmen und Mähren. Eine der vielfältigsten Keramiklandschaften ist der böhmisch-mährische Raum. Hier finden wir seit dem Mittelalter fast alle keramischen Techniken vertreten. Zu den von den hell klingenden, geschmauchten, bauchigen Sturzbechern des Spielberger Typus um 1400 über die schmalen, hartgebrannten Loschitzer Becher mit schlackiger Oberfläche bis zu der bleiglasierter Keramik mit leichten Bemalungen in Erdfarben oder reliefartigen Applikationen reichenden Gruppe kommen noch bleiglasierter Nachahmungen von Fayencen und ausgesprochene Halfayencen mit typischen Fayenceformen im Egerer Gebiet. Mähren aber setzt die Fayencetradition der Huterischen

Brüder fort und eine Unzahl von Werkstätten im ganzen Lande — der Töpfer wird in Mähren noch heute Toufar, d. h. Täufer, genannt — bilden allmählich eine selbständige Art der Bemalung aus. Besonders bemerkenswert sind die hier ausgestellten Erzeugnisse der Rotmaler aus Olmütz und Sternberg.

3. Mährische Schwarzhafnerware. Das Schwarzhafnergefäß aus Nova Ves (Neudorf) bei Eibenschitz wurde für die Powidlerzeugung verwendet. Es ist zweihenkelig und weist als Wandverstärkungen neben umlaufenden Ringwülsten auch die seit dem Neolithikum üblichen Fingertupfenwülste auf.

4. Slowakische Keramik. Bei der slowakischen Fayence handelt es sich einerseits um die slowakisierte Fortsetzung der Habaner Werkstätten vor allem im mittelkarpatischen Raum und andererseits um slowakische Ableger im Gebiet der Kleinen Karpaten, wo Modra (Modern) und Štupava (Stampfen) eine beachtliche Rolle bis in die Gegenwart spielen. Das slowakische Element ist in der Fayence wie bei den Stickereien am Überbetonen der gelben Farbe erkennbar. Besondere Formen der slowakischen Fayencen sind die Eule — das ist ein Krug mit einer enge, das heißt, verstopfelbare Öffnung tragenden Abdeckung, die sie mit ungarischen Erzeugnissen gemeinsam hat — und der Plutzer, der noch im 17. Jahrhundert eine von Oberösterreich bis Rumänien reichende Verbreitung besaß, heute aber auf den östlichen Raum beschränkt ist und nur in Stoob auf Österreich übergreift.

5. Polnische Hafnerware. Die Töpferei nimmt im Rahmen der polnischen Volkskunst eine eher bescheidene Stellung ein. Typenmäßig fügt sie sich in den Formenschatz des Karpatenbogens ein, so sind hier die Dwojaki genannten Doppelgefäße ebenso vertreten wie Krug und Schüssel, doch ist außer der Fließdekorierung die geringe unbeholfene Blumenbemalung der Gefäße die einzige Auszier der bleiglasierten Ware, die hier durch Beispiele aus Rabka, Zakopane und Rzeszów belegt ist.

6. Ukrainische Hafnerware. Wesentlich reichhaltiger wird der Formen- und Ornamentschatz bei den ukrainischen Hafnern des Tieflandes, den sogenannten Ruthenen der alten Monarchie. Irdengefäße mit einfacher Rädchen- und Farblinienmusterung sowie einfache Gebrauchsformen mit teilweise oder gänzlich die Oberfläche bedeckender Bleiglasur in Gelb, Grün und Braun sind in der Gegend von Brody und Lwiw (Lemberg) die gängigste Marktware. Davon heben sich die Gefäße mit dunkel gezeichneter Auszier auf Pfeifentonschlacker (oder umgekehrt) aus Kolomea und der mit weißem Wellenornament bedeckte braune Krug aus Sucha bei Ciesanow als bessere Ware ab. In diesem Gebiet ist auch das Zentrum der sogenannten gefladerten oder Kammkeramik, wie sie der ausgestellte bleiglasierte Flaschentopf aus der Umgebung von Lemberg aufweist.

7. Huzulische Keramik. Die als huzulische Keramik bezeichnete charakteristische Gruppe von bleiglasierten Gefäßen und Kacheln mit gelb-braun-grüner Bemalung auf weißer sgraffittierter Schlickerunterlage wurden zwar für die Huzulen, aber nicht von den Huzulen hergestellt. Meist sind es Flachland-Ukrainer, wie Petro Košak, aber auch ein Pole, Alexander Bachmiński — um nur die beiden prominentesten Töpfer zu nennen —, und vielleicht auch andere Volkszugehörige zählen zu ihren Herstellern. Um sich eine Vorstellung von der Massenproduktion dieser Waren zu machen, sei angemerkt, daß um 1900 in dem Städtchen Pistryń, wo Petro Košak arbeitete, insgesamt 27 Töpfer, in der Bezirksstadt Kossów und ihren Vororten Stary Kossów, Smodna, Moskalówka und Monastersko zusammen 23 und im Städtchen Kutý 63 Töpfer saßen. Ihre Verleger waren jüdische Händler (hurtownyky), die die Waren auf die Märkte im ganzen Huzulenland brachten.

Während drei einfach bemalte Schalen mit einer Wellenlinie, mit einem Bäumchen und einem Vogel und die primitiv bemalten Ringflaschen und Tschutren einen Begriff der huzulischen Keramik vor 1890 geben, sind alle anderen Gefäße von Töpfern erzeugt, die ihre Kunst auf der Landeskeramikschule in Kolomea erlernt oder vervollkommenet, jedenfalls aber ausgerichtet haben. Deshalb ist die Zuordnung zu einzelnen Töpfern meist unmöglich, weil man die Schule, aber nicht die Handschrift der einzelnen Töpfer erkennen kann.

Besonders die ausgestellten Bildkacheln und Bildteller geben einen guten Überblick über das Können einer ganzen Töpfergruppe, aber auch einen guten Einblick in das Volksleben der ehemaligen Nordbukowina. Die huzulischen Kachelöfen, wie der berühmte Kachelofen von Petro Košak von 1895 aus der ehemaligen Sammlung Sandor Wolf in Eisenstadt, sind wahre Bilderbücher und reichliche volkskundliche Quellen.

8. Ukrainische Schwarzhafnerware. Aus dem ukrainischen Dorfe Czepiele bei Brody, also aus dem nordöstlichsten Winkel der alten Donaumonarchie, stammt eine Kollektion, die die Ethnographische Abteilung des Naturhistorischen Museums in Wien im Jahre 1890 erworben hat. Diese Schwarzhafnerware ist aus hellgrauem Ton hergestellt, der erst durch Schmauchung im Brennofen geschwärzt wird; die Musterung erhält die Oberfläche durch Glättung mit Kieselsteinen vor dem Brennen. Obwohl Schwarzhafnerwaren auch im bukowinischen Raum erzeugt wurden, so im berühmten Töpferdorf Margina, waren die Erzeugnisse von Czepiele ihrer dünnen Wandung — meist nur 3 mm bei Gefäßen von 30 bis 40 cm Höhe! — und der geradezu klassischen Formen wegen sehr gefragt: neben doppelhenkeligen Gefäßen, Plutzern, eulenartigen Topfflaschen und dem im Ostrum obligatorischen doppelgefäßigen Essenträger kommen auch archaische Formen vor, wie hier

z. B. das Gefäß mit ringversteifter Wandung und zwei nebeneinander stehenden Henkeln.

9. Keramik der Siebenbürger Sachsen. Im Bereich der Siebenbürger Sachsen haben sich mehrere interessante Keramiktypen ausgebildet, die ihre Eigenwilligkeit erst durch Assimilierung fremder Einflüsse erreicht haben. Schon im Gefolge der Vertreibung der Huterischen Brüder aus Mähren im Jahre 1622 kam eine Habaner Gruppe nach Siebenbürgen, wo sie in Alwinz ein Haushaben gründete und hier durch ein- einhalb Jahrhunderte Fayencewaren von besonderem Reiz herstellte. Hier liegt wohl die Wurzel für die Vorliebe der Siebenbürger für die offenbar beabsichtigten Fayence-Imitationen: Die gekratzten Kobaltkrüge und -teller der sogenannten Keisder Keramik aus dem 18. und frühen 19. Jahrhundert, die wahrscheinlich von den Töpfern des Egerer Gebietes in Böhmen übernommen wurde, und die dem gleichen Zeitraum zugeordnete bleiglasirte Keramik mit weißer Engobe (Schlicker) und kräftiger Pinsel-Bemalung (Draaser Ware) oder zierlicher Malhörnchen-Bemalung (Burzenländer Ware). Besonders die Draaser und Burzenländer Keramik sind bodenständige Entwicklungen und entsprechen in ihrer kräftigen Bemalung dem ernsten bäuerlichen Charakter der Siebenbürger Sachsen. Erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts kam eine neue Note in die bleiglasirte Keramik Siebenbürgens: Durch die steigende Beliebtheit der importierten Fayencen — slowakische Werkstätten, z. B. Sobotišt, fertigten für diesen Zweck die nach dem Umschlagplatz benannte Raaber Ware — ging man zur Nachbildung derselben in Hafnertechnik über, die durch ihre Buntheit, aber auch Unbeholfenheit charakterisiert werden kann. Wie sehr aber die bodenständige Gestaltungskraft auch ohne fremde Einflüsse auskommen konnte, beweist der mächtige Krug, eine sogenannte Herzkanne, mit appliziertem Dekor aus dem Jahre 1796, der in einer Kirchberger Werkstätte entstanden ist.

10. Ungarische Keramik. Die ungarische Keramik zeichnet sich durch besonderen Formenreichtum — außer Plutzern und Eulen kommen noch figural gestaltete Gefäße, Tschutren und Flaschenformen zum allgemeinen Typenschatz hinzu — und bei der bemalten Hafnerkeramik durch Farbenfreudigkeit mit starker Kontrastierung aus. Die unbemalte Hafnerware ist durch einen grünglasirten doppelhenkeligen Topf mit applizierten Schneideremblem aus Nagocs aus dem Jahre 1828 und durch einen bauchigen gelbglasirten Plutzer mit rotbrauner Fließverzierung vertreten, während die bemalte durch einen mit floralen Elementen verzierten Teller aus Muragy und eine Eule mit der Jahreszahl 1835 sowie einen Krug aus dem Töpferzentrum von Mezökövesd — helle Zeichnung auf dunkler Engobe — und zwei Gefäße aus der Raaber Gegend — dunkle Zeichnung auf weißer Engobe — belegt ist.

11. „Türkische Keramik“. Im ganzen, z. T.

mohammedanischen Bereich von Bulgarien bis Bosnien sind noch im ausgehenden 19. Jahrhundert bizarre Töpferwaren erzeugt worden, die auf den starken Einfluß der kleinasiatischen Töpfer während der türkischen Herrschaft hinweisen. Deshalb verwendet man dafür auch gerne den Ausdruck Dardanellen-Keramik, obwohl die Hersteller weder am Bosporus saßen, noch Türken waren. Eines der Charakteristika sind die mannigfach gestalteten langhalsigen Krüge mit geflochtenen Henkeln und z. T. mit mächtigen Ausgüssen, die zumeist Applikationsverzierungen tragen. Eine besondere Form sind die unseren Scherzkrügen entsprechenden, meist gelb- oder grünglasirten Gefäße mit Durchbruchsarbeiten und aufgesetzten Vogelfiguren: in Bulgarien wurden sie durchwegs als Hochzeitskrüge verwendet.

12. Bosnische Keramik. Eine ganz typische Keramik hat Bosnien ausgebildet, die in der Ausstellung mit Waren aus der Werkstatt von Višnjica an der Save belegt wird: unglasirte Irdenware mit brauner Malhörnchen-Bemalung auf dem rötlichen Scherben. Die Verzierung enthält alle volkstümlichen Linienelemente, die z. T. auf Alteuropa zurückgeführt werden können, z. T. aber, wie z. B. die Bogenpyramiden, Entlehnungen aus dem westlichen Bereich sind. Formenmäßig ergibt sich ein ähnliches Bild: neben mittelalterlichen Formen, wie z. B. der innen gehenkelte Teller, ist hier der türkische Einfluß besonders am lang ausgezogenen Hals und am hohen Fuß zu erkennen. Hinter dieser Keramik verbirgt sich auch eine altartige Herstellung auf der niederen und sich langsam drehenden Kreuzscheibe, die in Mitteleuropa schon im Hochmittelalter durch die schnell-drehende Blockscheibe verdrängt worden ist.

13. Adriatische Keramik. Als adriatische Keramik können wir all die Formen zusammenfassen, die im ganzen adriatischen Küstenbereich der Balkanhalbinsel aufscheinen und — ob irden, blei- oder zinglasirte — durch die Gegenständigkeit der Henkelpaare oder eine Vervielfachung derselben charakterisiert werden können. Hier überwiegt also die Form über das meist bescheidene Ornament, die Farbe wird eventuell zur Unterstreichung der Form eingesetzt. Eine eigene Gruppe bilden die Istrianer Kugelflaschen, die mit Henkelschlaufen zum Durchziehen des Tragriemens oder -strickes versehen sind und die bescheidene, meist doppelhenkelige Fayenceware, die wahrscheinlich Istrianer Erzeugnisse darstellen.

14. Istrianische Wassertonne. Diese riesige und dickwandige Wassertonne aus dem Gebiet des Učka ist innen mit einer Chromoxyd-Glasur überzogen, die über den wulstigen Rand auf die Außenseite übergreift. Obwohl istriantisches Erzeugnis, ist sie der Form nach dem mittelmeerbereich zuzurechnen.

15. Slowenische Keramik. Mit der slowenischen Keramik schließen wir wieder an Mitteleuropa an, obwohl wir es hier zum Teil mit Erzeugnissen

auf der sich langsam drehenden Kreuzscheibe zu tun haben. Die hier gezeigten braunbemalten und gelbglasierten Gefäße — eine Teekanne und ein mit einem Doppeladler applizierter Krug in Form der Istrianer Krüge — sind entlehnte Formen und gehören der sogenannten Krainer Ware an.

## Holz und Metall

16. Figurale Bienenstöcke und Fluglochmasken aus Mähren. Zu den imposantesten Denkmälern volkstümlicher Schnitzkunst gehören die Schönhengster Klotzbeuten, die meist aus mächtigen Lindenstämmen bestehen und auf der Vorderseite geschnitzte Reliefs aus dem Vollen tragen. Die Schnitzwerke sind nicht Werke von bäuerlichen Bienenzüchtern, sondern von berufsmäßigen Schnitzern und Bildhauern, die gerade im Schönhengster Gebiet im 18. Jahrhundert sehr zahlreich tätig waren. Wir müssen nicht unbedingt an Einflüsse von weither denken, denn die figurale Verzierung von Bienenstöcken — oder nur mit Applizierung von Fluglochmasken, wie die ausgestellten drei Masken wohl aus dem mährisch-walachischen Raum zeigen — ist von Nordböhmen und Schlesien bis hinein in die Slowakei üblich gewesen. In dieser volkstümlichen Einbettung lag nun die schöpferische Eigenwilligkeit eines begabten Schnitzers der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts auf der Hand, einen eigenen Typus zu kreieren. Deshalb muß man auch diese Bienenstöcke zur Volkskunst rechnen, genau so wie wir es mit der Krippenschnitzkunst tun: es kommt hier einzig und allein auf die Traditionen an, die wirksam werden. Während die Fluglochmasken, auch wenn sie als Teile in einen mächtigen Doppeladler eingefügt sind, ihren unmittelbaren Zusammenhang mit dem mährisch-walachischen Gebiet haben, gehen die biblischen Darstellungen vor allem auf die Erzählung von Simson im Buch der Richter im Alten Testament zurück: Simson zerreißt einen Löwen und nach wenigen Tagen findet er im Aas desselben ein Bienenvolk und Honig, den er mit seinen Eltern verzehrt. Dieser Zusammenhang geht also über den bibelkundigen Imker, der den Bildhauer inspiriert. Wie sehr das 19. Jahrhundert in der Bibelkenntnis gegenüber der vorhergehenden Zeit abgefallen ist, beweist die spätere Bezeichnung des Simson als Daniel oder Herkules, die mit der beabsichtigten Darstellung aber schon gar nichts zu tun haben.

17. Holzmörser aus Mähren. Großer Holzmörser, aus dem Vollen geschnitten, mit einem von den in ganz Europa verbreiteten Mörsern abweichenden Tragsteg am ausgenommenen Mittelring und einer Verstärkung durch Eisenbänder. Stößel mit länglich verdickten Enden.

Aus dem Kuhländchen, Mähren, um 1850. Er wurde zum Entschälen des Getreides und Stoßen von Mohn und Stücksalz verwendet.

18. Hackenstöcke der Goralen und Huzulen. Ursprünglich war der Hackenstock ein eisener scharfgeschliffener Hackenstock der Hirten, um im Gebirge jederzeit einem Wolf entgegentreten zu können. Doch schon früh, sicherlich schon im ausgehenden Mittelalter, setzt eine Verzierung des Hackenstockes und damit seine Degradierung zum Spazierstock ein: die Choden der Tauzer Gegend in Böhmen entwickelten einen Typus mit einer Spitze, die Gorale — nicht ihre eigentlichen Hirten — begannen schon um 1800 mit der Verzierung des Griffteiles durch Zinneinlagen — drei Stücke aus der Zeit um 1810 bis 1830 sind ausgestellt —, die Ungarn brachten es zur verzierten, aber wehrhaften Schlagwaffe, dem Fokos, wogegen die Huzulen ihren Topor in der bei ihnen beliebten Draht- und Glasperlenarbeit ganz in Holz oder im massiven Messingguß als Schlagwaffe ausbildeten. Als Beleg der weiten Verbreitung dieses Elementes wird noch ein in Holz ausgeführter Hackenstock aus Kiewo bei Verlika in Norddalmatien gezeigt.

19. Huzulische Holzwaren. Die huzulische Volkskultur hat ihren Schwerpunkt in der Holzverarbeitung, weshalb auch der Formenschatz so mannigfaltig ist. Vom Schnitzen bis zur Brandtechnik werden hier alle Ziertechniken verwendet. Eine gewichtige Rolle spielt als Typengrundlage das Fäßchen, gleich, ob aus dem Vollen geschnitzt oder aus Dauben zusammengesetzt oder aus Birkenrinde gefügt. Dosen, Tschutren, Doppelgefäße, Schaffe und andere Gefäße werden aus dieser Form entwickelt: gleich bleibt die altartige Bindung der Rinde und der Reifen, die im nassen Zustand ineinandergesteckt werden und durch Trocknung ihre Spannung erhalten. Ebenso typisch sind die huzulischen Eßlöffel, die eine breite Laffe aufweisen; der kerbverzierte Stiel wird oft durch Kettenglieder oder Ringeinlagen, die aus dem Vollen mit dem Stiel zugleich geschnitzt werden, zusätzlich ausgeschmückt.

20. Rumänische Spinnrocken. Von den im ganzen Südosten verbreiteten und auf alte Mittelmeerformen zurückgehenden Spinnrocken-Formen, die alle als richtige Minne- oder Brautgaben reichste Kerbschnitt-Auszier tragen, heben sich die rumänischen Rocken typenmäßig ab. Die älteste Form sind die Stäbe mit durchgezogenen und nach oben gebogenen Ruten, die an die ursprüngliche Astgabel erinnern. Das Charakteristische der jüngeren Typen ist das reichverzierte bogenförmige oder länglich profilierte Brettchen, das in die Längsspalte des Stabes gesteckt wird und über dieses mehr oder minder weit herausragt. Die Konstruktion ist auch Vorbild für jene Stücke, die zwar aus dem Vollen geschnitzt sind, aber flügelartige gegenständige Verbreiterung erfahren. Eine eigene altartige Gruppe sind die runden Stäbe mit

kegelartiger Verbreiterung, die über die ganze Balkanhalbinsel zu belegen sind.

21. Ungarische Peitschen. Unter den kurzstielligen und mit vielfältig geflochtener und gegliederter langer Lederschnur versehenen Peitschen der Hirten im ungarischen Raum sind die mit Zinn- respektive Bleieinlagen verzierten Stücke aus dem 18. und beginnenden 19. Jahrhundert bemerkenswert. Zwei einfacher gehaltene Peitschen von Schaffhirten der Palozten stehen hier einer solchen eines siebenbürgischen Ochsenhirten mit reicher deutscher Beschriftung (Anrufung Jesu um Abwendung eines jähen Todes) aus dem Jahre 1747 gegenüber.

22. Ungarische Tschutren. Die Tschutra, die als Begleiter des Reisenden und Pilgers schon auf gotischen Bildern zu belegen ist und als Feldflasche auch beim Militär lange Zeit Verwendung fand, hat ihre volkstümliche Ausgestaltung vornehmlich bei den Ungarn und ihren Nachbarvölkern erfahren, die sie als beliebte Schnapsflasche in der Form stark variierten und mit oft bunten Verzierungen bemalten. Sie sind auf der Drehbank hergestellt und mit Harz ausgepicht. Die ausgestellten Stücke sind aus Ungarn, nur die mit Riemen versehene Tschutra stammt aus Dolina in Bosnien.

23. Albanische Kupferkanne. Als ein Unikum muß die aus Kupfer getriebene albanische Kupferkanne insofern angesprochen werden, als das auf der Schulter befindliche Relief mit Männergestalten mit paarig angeordneten Tiergestalten Rätsel aufgibt. Vielleicht haben wir aber gerade hier und in der etagenhaften Gliederung des Halses eine Parallele zu der eigenartigen Auszier der bei den Musikinstrumenten ausgestellten albanischen Gusle. Eine Schätzung des Alters stößt ebenfalls auf Schwierigkeiten, sie dürfte aber noch dem 18. Jahrhundert zuzurechnen sein.

24. Prunk- und Ehrenstühle aus der adriatischen Zone. a) Geschnittener dreibeiniger Stuhl aus Kiewo bei Verlika in Norddalmatien mit halbkreisförmiger Rückenlehne mit Durchbruchsverzierung und drei schraubenförmig geschnitzten Füßen. b) Geschnittener dreibeiniger Ehrenstuhl aus der Gegend von Rijeka in Montenegro mit niedriger Sitzplatte, drei kantig geschnitzten Füßen und halbrunder Rückenlehne mit schwalbenschwanzverzierten Ständern. c) Reich verzierter, massiver vierbeiniger Ehrenstuhl aus Merdita in Nordalbanien, mit Durchbruchsarbeiten, mächtigen Armlehnen und kugeligen hinteren Pfostenabschlüssen.

Diese drei Stühle gehören dem Typus nach zusammen, obwohl der norddalmatinische Stuhl bereits für den Gebrauch nach westlichen Sitzgewohnheiten gegestaltete wurde. Grundsätzlich waren in den Gebieten mit strenger Stammes- und Sippenverfassung Lehnstühle nur dem Ältesten oder dem zu ehrenden Gast vorbehalten. Franz Nopcsa sieht in diesen Stühlen eine ostmittelmeerische Form, die über das Alter der dort jetzt wohnenden Völker hinausgeht.

25. Hausgerät aus Albanien und Dalmatien. Um die Andersartigkeit des balkanischen Geräts nur an wenigen Stücken vor Augen zu führen, werden hier folgende Gegenstände gezeigt: Ein Mehlsieb mit einem ornamental durchbrochenen Boden aus Pergament (Eselshaut) aus Skutari und ein aus Stroh geflochtenes Mehlsieb aus Grablje auf Hvar; zwei albanische Würfelkörbchen mit Flecht- und Spanwänden und Tragbügeln aus Prizren und Skutari und eine dalmatinische Backschaufel mit modelartig ausgeschnittener Auflagefläche mit S-Ornament.

26. Adriatische und dinarische Spinnrocken. Diese Spinnrocken-Landschaft zeichnet sich durch einen immensen Formenreichtum aus, der leider noch nicht zu einer monographischen Bearbeitung geführt hat. Der Grund dafür ist, daß Unterschiede nicht nur in der geographischen Lage, sondern auch im Religionsbekenntnis der Benutzerin begründet sind: So sind in der Gegend von Bos.-Gradiška die Spinnrocken der orthodoxen Bewohner blattförmig mit übereinander angeordneten Zirkelschlagrosetten, während die Spinnrocken der katholischen Bewohner mehr oder minder kegelförmige Aufsätze tragen. Bosnien hat Formeneinflüsse von allen Nachbargebieten aufzuweisen und als charakteristischer Haupttyp besitzt es die angeführte orthodoxe Form. In Dalmatien dagegen treten auf fünfzinkige Gabeln zurückzuführende Blattformen mit Durchbruchsarbeiten auf, die nach dem Süden zu im Umriß anthropomorphe Gestalten annehmen, um in Albanien ganz in die Rechteckform mit Schwalbenschwanzausnehmungen überzugehen.

27. Hirtenbecher aus Bosnien und Dalmatien. Die aus dem Vollen aus Hartholz (Oliven- und Eichenholz) geschnitzten Hirtenbecher halbkugelig oder kahnförmiger Gestalt mit waagrechttem Ösengriff oder blattförmigem senkrechtem Griffansatz mit Durchbruchsverzierung sind nur der Technik nach uralte, der Form nach aber von städtischen Gefäßformen stark beeinflusst. Lediglich die Ornamentik weist das ganze Register der volkstümlichen Ritz-, Kerb- und Ausgründungsmusterung auf. Zum Gegensatz hinzu ein Hirtenbecher aus Südungarn, der nach Arthur Haberlandt mit der mitteleuropäischen Pfeifenschneiderei zusammenhängt.

28. Spinnrocken der Nordadrialandschaft. Die Spinnrocken des ehemaligen Küstenlandes und Istriens setzen sich von den adriatischen und dinarischen Formen Südosteuropas merklich ab und stellen schon unter der Einwirkung der venetianischen Formen. Augenfällig sind die mit Kugeln aus Rohr und Schepperinhalt versehenen Stäbe von der Insel Cres (Cherso) und die mit eingefügten gegenständigen kreisrunden Bogen mit Kerbschnitt aus der Gegend von Kanfanar auf Istrien.

29. Bootswimpel aus dem Kvarner (Nordadria). Besonders bei den Fischern der Insel Cres (Cherso) haben sich bis zum ersten Weltkrieg eigenartige Bootswimpel, die sogenannten

Cimaroli (italienisches Wort), erhalten, die den Hauptmast der Fischerboote zierten, zugleich aber als Windanzeiger dienten. Die in Durchbrucharbeit geschnitzten Holzbrettchen zeigen zumeist im oberen Teil die Marterwerkzeuge Christi, im unteren Teil aber zwei männliche Gestalten; die ausladenden Brettchen zeigen dagegen Vögel mit Windrosen, auf die nach allgemeinem Brauch Ölzweige gebunden wurden. Die Übereinstimmung dieser Bootswimpel, die nur mehr einzig und allein in der Sammlung osteuropäischer Volkskulturen vorhanden sind, mit den Cimaroli des venetianischen Fischerzentrums Chioggia macht eine Übernahme von dort vollkommen sicher. Die beiden Männergestalten sind die Heiligen Felix und Fortunatus, die Schutzpatrone Chioggias, während die Tauben und die Ölzweige auf die Landboten Noahs hinweisen. Die rotweißroten Farben entsprechen den österreichisch-ungarischen Marineflaggen, die hier als Fischerwimpel stets mit einem ausgezackten weißen Rand versehen sind.

30. Holzmulde aus der Gottschee. Ein typisches Erzeugnis der Gottscheer Sprachinsel waren bis ins 20. Jahrhundert hinein die flachen Mulden, die nicht nur zum Schwingen von Getreide, Mais und Bohnen, sondern auch als Transportgefäße, als Teigmulden, ja sogar als Wiegen und Badmulden für Säuglinge verwendet wurden. Dieser vielseitigen Funktion und ihrer Handlichkeit verdanken sie ihre weite Verbreitung bis an die Küste. Wurden sie an die Wand gehängt, gaben sie auch durch ihre mannigfache Ritzverzierung einen bescheidenen Wandschmuck ab.

## Textilien

31. Tschechische Wochenbettvorhänge. Die interessantesten Stickereidarstellungen im böhmischen Raum tragen die vornehmlich rot-blau gestickten Wochenbettvorhänge, wie sie hier aus der Gegend von Humpolec und von Proseč-Křemešník gezeigt werden. Neben der Darstellung der Wöchnerin, aus deren Herzen sich ein Lebensproß rankt, und der Gevatterin, die mit der obligaten Wöchnerinnensuppe zu Besuch kommt, gibt es noch eine Anzahl von Jagdszenen, symbolhaften Lebensbäumchen, Vogelpaaren, Doppeladlern und anderen Symbolen.

32. Kopftücher aus der Pilsner Gegend. Für die Umgebung von Pilsen in Böhmen charakteristisch sind die weißen Leinenkopftücher mit flächendüllender Auszier der herabhängenden Ecke in schwarzer Seidenflachstickerei — mit Blüten-, Granatapfel- und Sternmotiven — und breiter Tülldurchzugsspitze.

33. Egerländer Ärmelstickerei. Als Beispiel der Farbzusammenstellung in der Stickerei der deutschen Bewohner Böhmens werden Eger-

länder Ärmelbesätze gezeigt. Die Besätze sind vornehmlich in schwarz-blauer Seide in Platt-, Stiel- und Schlingstich floral reich bestickt und stellen einen merklichen Gegensatz zu den Farbzusammenstellungen der tschechischen Bevölkerung dar.

34. Hannakische Großstickereien. Für die Bewohner der mährischen Hanna charakteristisch sind in der Stickerei und in der Tracht besonders gediegene Farbzusammenstellungen, wie hier an Beispielen von Großstickereien auf feinen Leinentüchern (Tauf Tuch, Vorsegnetuch, Kirchengangtuch) in Schwarz-Gelb demonstriert wird. Während als Besatz neben der Klöppelspitze auch einfache Maschinspitzen verwendet werden, wird für die Stickerei alle Sorgfalt aufgewendet. Außer Platt-, Schling- und Kettelstichen sind auch diverse Füllstiche festzustellen. Dem Gebrauch ist auch der Motivschatz angepaßt: so kommen neben Blüten sprossen nur das Jesumonogramm und der Doppeladler vor.

35. Gebetbuchtücher aus Mähren. Aus der Hanna und aus der mährischen Slowakei sind aus dem 19. Jahrhundert die reizendsten Proben weiblichen Fleißes und Geschmacks, die sogenannten Gebetbuchtücher, die die Frauen beim Kirchengang als Kopftücher trugen und über das Gebetbuch fallen ließen, zu sehen. Gerade auf dieses Gebiet haben durch Jahrhunderte mannigfaltige Geschmackseinflüsse eingewirkt und wurden in den verschiedensten Farbzusammenstellungen assimiliert. Bei diesen Arbeiten wurde besonders die bunte Seidenstickerei im Plattstich ausgeführt und die Enden mit kunstvollen, z. T. andersfarbig durchgezogenen Klöppelspitzen versehen.

36. Schürzen aus Mähren und aus der Slowakei. Die Gegenüberstellung der roten und blauen Leinenschürzen mit bunter Woll- und Seidenstickerei — in Platt-, Zopf- und Kreuzstich — und breiten Klöppel- oder Tülldurchzugsspitzen aus dem ganzen südmährischen Bereich mit den typisch geometrisierenden bunten Blütenmustern und den slowakischen weißen Schürzen der Trentschiner Gegend mit eingesetzten gelben und orangefelben Borten in Punto-tirato-Technik und gelben, rot durchgezogenen Klöppelspitzen veranschaulicht am besten die Verschiedenartigkeit der volkstümlichen Farbzusammenstellungen zweier gar nicht weit voneinander liegenden Landschaften.

37. Rohleinenstickerei aus Mähren und aus der Slowakei. Auch bei diesen drei Stücken wird der Fluß von der mehr geometrisierten Kreuzstickerei des mährischen Raumes zu der freieren Füllstickerei des slowakischen Gebietes einerseits und von der strengen Rot- oder Rot-blau-Komposition in Mähren zum Einfließen anderer Farben deutlich.

38. Stickereien aus der Slowakei. Sehr nahe verwandt zu den mährischen Gebetbuchtüchern sind manche Proben aus der westlichen Slowakei. Doch die zunehmende Entfernung von der

mährischen Grenze steigert das Auftreten von Rot und vor allem von Gelb, für welche Farbe die Slowaken besondere Vorliebe haben. In der ungarischen Kontaktzone dagegen treten flächenfüllende Wollstickereien in Rot auf, die Übernahmen von den Ungarn bedeuten.

39. Bojkischer Leinendruck. Der ukrainische Dichter Dr. Ivan Franko unternahm im Jahre 1904 eine regelrechte Expedition in das Land der Bojken, die als zweitwestlichster Bergstamm der Ukrainer den Nordhang der Karpaten in der Landschaft Bieszczady im Südostwinkel des heutigen Polens bis zur Stolinka bewohnten, wo sie an die Huzulen grenzten. Diese Reise brachte für die Sammlung osteuropäischer Volkskulturen einen sehr wertvollen Zuwachs, der nach dem zweiten Weltkrieg um so wertvoller wurde, als die Bojken in alle Winde zerstreut wurden und ihre Volkskulturgüter jetzt nur mehr in einer geschlossenen Sammlung im Österreichischen Museum für Volkskunde vertreten sind. So brachte Franko auch eine Malówanka, einen weiblichen Unterrock für den Alltag, der aus Rohleinen gefertigt und über und über mit einem schwarzen Leinwanddruckmuster verziert ist, mit. Um 1904 besorgten diesen Leinwanddruck von Haus zu Haus ziehende Juden, die sogenannten Malari oder Dymkari, die um wenig Geld diese Muster mittels ihrer ca. 1 m langen Druckmodellen in schwarzer Farbe auf die bereitgestellte Leinwand aufdruckten.

Um eine Vorstellung von der Vielfalt an verwendeten Mustern zu geben, werden hier westukrainische, wahrscheinlich bojkische Proben von Leinwanddrucken in schwarzer Farbe aus feinem Kienruß und Öl gezeigt.

40. Russische Textilien. Als eine kleine Kostprobe russischer Volkskunst wird nur ein mit verschiedenen, meist tierfiguralen Darstellungen — darunter auch mit einem russischen Doppeladler — rot durchwirktes Leinentuch gezeigt.

41. Rumänische Zierhandtücher. Zierhandtücher haben zwar die Form von Handtüchern, ihre Funktion aber ist die Zier der Stube. Meist wurden sie um die an die Wand gehängten Zierteller gelegt und bildeten den Stolz der Hausfrau. Auf komplizierte und daher kostbare feste Weben werden an den beiden Enden durch mannigfaltige Wirk-, Stick- und Applikationstechniken meist geometrisierte bunte Muster gezaubert, die sich an rumänischen Hemden wiederfinden. Diese Sitte der Stubenzier findet sich auch bei den Nachbarvölkern, ist aber früher bei den Rumänen und in der ehemaligen Bukowina ganz besonders ausgeprägt gewesen.

42. Stickereien der Siebenbürger Sachsen. Dem schweren Charakter der Siebenbürger Sachsen entspricht auch die kräftige Rotstickerei mit genau abgesteckter Aussage. Während auf dem Bettüberwurf vom Jahre 1908 aus Treppen bei Bistritz der Blumendekor für den Hausgebrauch im Flachstick als Rand- und Rosettenverzierung und durch rote und rotblaue Webbänder aufgelöst erscheint, sind die beiden Altartuchbesätze

aus dem gleichen Gebiet in strengen Formen mit rotem Kreuzstick ausgeziert: das eine mit dem Osterlamm und das andere mit einem Pferdchen zwischen Lebensbäumen, zusätzlich besetzt mit einem Kirchenspitze genannten Klöppelstreifen.

43. Bulgarische Textilien. Eine Reihe von über 3 m langen bunten Gürteln soll die bulgarische Bandwebetechnik auf dem Brettchenwebstuhl, der noch im Mittelalter über ganz Europa verbreitet war, illustrieren. Die Schauseite wurde bei diesen Gürteln noch zusätzlich in Wolle und z. T. in Seide überstickt. Das Geometrische ist in der Webetechnik begründet. Keineswegs im Technischen, wohl aber in der volkstümlichen Tradition ist die im Stielstick und in Holbeintechnik streng geometrisch ausgeführte und oft von typisch floral aufgelockerten, im Rahmen einer geometrischen Anordnung verbleibenden, überwucherten Zier der Ärmel, in ernsten Farben, meist dunkelrot und dunkelblau gehalten, verwurzelt. Die Belege stammen aus den Dörfern um Sofia und aus Ohrid in Mazedonien, die ein augenfälliges Ganzes bilden. Als Gegenstück wird eine griechische Ärmelstickerei gezeigt, die in ihrer Gestaltung vollkommen andere Wege geht und auf große Buntheit abzielt.

44. Türkische Stickereien. Wie im Westbereich die Klosterarbeit mit Recht als besonders feine Nadelarbeit gilt, so ist auch im ehemals türkischen Bereich der Ausdruck Haremsarbeit zu verstehen, den wir aber hier durch die Bezeichnung türkische Stickerei ersetzen wollen. Diese vor allem von den türkischen und mohammedanischen Frauen der oberen Gesellschaftsschichten gefertigten Stickereien stellen als feinste Nadelarbeit auf lockerem Gewebe wahre Schau- und Prunkstücke dar. Selbstverständlich galt der Stolz der Frauen auch den selbstgemachten tüllartigen Baumwollgeweben, oft mit streifigem glänzendem Seidendurchschuß, der vielfältig variiert werden konnte. Landschaftliche Typen sind bei diesen Stickereien im allgemeinen nicht zu unterscheiden, finden wir doch solche Ziertücher im ganzen Bereich des ehemaligen türkischen Reiches in einer augenfälligen Gleichartigkeit verfeinerter städtischer Gestaltungskraft. Doch immer wieder sind Einflüsse bodenständiger Volkskunst auch hier zu verspüren.

45. Albanische Schmucktücher. Wie wir bei den albanischen Polstern auf südosteuropäische Gemeinsamkeiten hinweisen, müssen wir das auch bei den auf lockerem Bezugsweben gewirkten oder gestickten albanischen Schmucktüchern tun. Allerdings tritt hier noch eine gewisse städtische Einflußnote hinzu, die von den türkischen Seidenstickereien ausgegangen ist.

46. Albanische Polster. Die ausgestellten Polster aus Nordalbanien sind typische Zeugen Alt-Europas bis in die heutige Zeit. Nur gewebte und gewirkte Baumwollgewebe weisen hier auf vornehmlich rotem Grund all die Musterung auf, die wir auf kräftig gefärbten Unterlagen auch im rumänischen Bereich wieder-

finden. Also: der Formenschatz ist die Brücke zu anderen Volkstraditionen, die Farbenzusammenstellung aber so typisch albanisch, wie es die Farben der schweren Glockenrocktrachten sind.

47. Albanische Glockenröcke und Schürzen. Die albanischen Glockenröcke sind die anschaulichsten Beweise für das Überleben Alteuropas durch all die Wirren von tausenden Jahren bewegten Geschichtsablaufs. Diese Kleidungsstücke in ihrer schwarz-roten Ausbildung aus Schafwollstreifen — eine Jüblet aus Shkreli — sowie in weiß-rotbrauner Ausbildung aus Loden mit mannigfaltigen Stoff- und Schnurapplikationen und Kettelstichstickerei haben direkte Beziehungen zu neolithischen Tonfiguren Serbiens und zur minoischen Frauentracht auf Kreta. Entsprechend den beiden Glockenröcken sind auch die dazugehörigen Schürzen in der gleichen Technik und in den gleichen Farben gehalten.

48. Nordalbanische und herzegowinische Goldfaden-Aufnäharbeiten. Die Sitte des Aufnärens von Borten, Litzen und Schnüren unter Verwendung von Goldfäden geht auf die hellenistisch-römische Zeit zurück und war damals besonders bei Staatstuniken üblich. Daß aber diese alte Sitte sich bis auf den heutigen Tag in Albanien und Dalmatien erhalten hat, ist auf die türkischen Basarschneider zurückzuführen, die ihre ganze Kunst auf die Prachtausstattung der festlichen Tracht für Mohammedaner und Andersgläubige aufwendeten. Ein Skutariner weiblicher Mantelrock mit Goldfadenzier auf rotem Abatuch, ein herzegowinisches Westenleibchen mit dünner weißer Tuchunterlage und eine albanische Weste mit grünem Tuch sind nur Beispiele dieser unerhört kostbaren Trachten.

49. Bosnische Kopftücher. Im Gegensatz zu den fröhlichen Stickfarben Dalmatiens weisen die Kopftücher Bosniens bedeutend ernstere Farbzusammenstellungen auf, obwohl sie dieselben Sternblumenformen in flächenfüllender Anordnung der Ecken aufweisen. Neben der altbalkanischen Musterung ist hier noch besonders auf die Einsätze aus roten Leinenstreifen hinzuweisen, die eine antike Tradition bis heute fortsetzen und sich auch in Dalmatien auf Hemden und Kopftüchern als typische Merkmale wiederfinden.

50. Dalmatinische Schürzen. Die in Kilim-Technik hergestellten Schürzen Dalmatiens — eine allerdings ist nur kilimartig in Kreuzstich ausgestickt — zeichnen sich gegenüber den innerdinarischen Landschaften durch größere Freudigkeit der Farbenzusammenstellungen aus, obwohl sie dieselbe Wirkmusterung verwenden wie das ganze Balkangebiet. So können wir Rauten, Zacken und sigma- bzw. S-förmige Zierelemente auf weite Strecken bis nach Rumänien verfolgen.

51. Norddalmatinische Kurzhemden. Die bestechendste Auszier von slawischen Hemden tragen die aus dem Ende des 18. Jahrhunderts stammenden Hemden aus Zara und den

benachbarten Inseln. Die ganze Hemdaußenseite ist fast lückenlos mit geometrischem Flachstich ausgefüllt, wobei die Verwendung von ungemein glänzender und farbenleuchtender Seide die Wirkung noch erhöht. Wieweit hier außer anderen Einflüssen auch die Pracht der liturgischen Kleidung eingewirkt hat, müßte noch besonders geprüft werden.

52. Slawonische Stickereien. In Slawonien ergibt sich in der Stickerei ein unerhört buntes Bild, das sich besonders in der flächenfüllenden Seiden- und Metallfadenstickerei der weiblichen Tracht — hier nur als Beispiel eine Schürze — und ebenso in den mannigfachen, in Wirkmanier ausgestickten batist- und tüllartigen Geweben zu unterschiedlichen Schmucktüchern — hier syrmische Beispiele — zeigt. Der Grund dafür ist das Zusammenstoßen von mehreren Kultur- und Geschmacksrichtungen im Save-Draugebiet, das aber längst den Geschmacksbruch überwunden und zu einer eigenständigen Weiterentwicklung ähnlich dem südmährisch-westslowakischen Raum gelangt ist.

53. Slowenische Polsterstickerei. Mit der slowenischen Polsterstickerei sind wir wieder im westlichen Bereich angelangt. Einfärbig — schwarz oder braun —, aber auch zweifärbig — rot-blau — gestickte Streifenmuster auf Leinen, die Abwandlungen der alten Renaissancestickerei darstellen, bilden hier eine besonders charakteristische Volkskunstgruppe, die auch auf den Süden Kärntens übergreift.

## Schmuck

54. Egerländer Hosenknöpfe. Der Egerländer Hosenknopf dient zum Zusammenhalten der Hose und der Hosenträger und ist zugleich seiner Größe wegen eine Zier der männlichen Tracht. Dementsprechend ist er mit verschiedenen Techniken des Gelbgusses oder in Durchbrucharbeit verziert und zusätzlich vergoldet. Die Stücke stammen alle aus der Zeit um 1800.

55. Huzulischer Schmuck. Vielleicht als letzter Rest der Ausstrahlung der Alt-Kiewer Gelbguß-Kunst hat sich bei den Huzulen eine ausgesprochene Volkskunst des Gelbgusses erhalten, zu der auch die Herstellung von Kreuzen, Gürtelschnallen und Topor-(Stock-)Beilen und -Griffen gehört. Eine Steigerung der Schmuckwirkung des einfachen Anhängerkreuzes bedeutet die Zusammenfassung von zahlreichen und oft in der Größe variierenden Gelbguß-Kreuzen zu richtigen Schmuckgehängen, die nicht selten durch farbige Glasperlen- und Granatenketten bereichert werden.

Daneben werden aber auch radförmige Gürtelschließen, die Formensprechungen bis nach Albanien haben, und einfache Armbänder mit Scharniergelenk erzeugt.

Ist der Gelbguß eine rein huzulische Angelegenheit, so haben wir es bei den Glasperlenketten, die zum Teil zum Familienerbgut gehörten und oft Generationen überdauerten, um Importware aus dem böhmischen oder Wiener Raum, die sich allerdings nach dem Farbgeschmack der Huzulen ausrichten mußte, zu tun.

Die Vorliebe der Huzulen für Glasperlen drückt sich auch in ihrer Holzverzierung aus, die sie oft durch ornamental angeordnete bunte Perleneinlagen erzielen. Besonders aber sind bei den Huzulen ganze Glasperlenbänder mit bunten geometrischen Mustern als Schmuck für Haar und Kleidung beliebt.

56. Siebenbürgischer Schmuck. Typisch für die weibliche Tracht der Siebenbürger Sachsen sind die riesigen Brusthefteln (hier aus dem frühen 19. Jahrhundert), die als mehrfach gegliederte Rundbuckel aus Messing getrieben und noch mit einem zentralen Rosettenaufsatz versehen werden; der reichliche Glassteinbesatz und die Vergoldung sollen nicht vorhandene Kostbarkeit vortäuschen. Korrespondierend dazu sind auch die Gürtel auf kostbar gearbeitet: zwölf vergoldete und mit Glassteinen besetzte Messingbuckel sind auf Goldborte mit Samteinfassung montiert; doch die langen getriebenen Messingriemenzungen ordnen sie in eine gute Handwerks-tradition ein.

57. Bulgarischer Schmuck. Die gegossenen, einseitig offenen Armringe schließen an frühgeschichtliche Formen an und werden aus Bronze oder Weißmetall gearbeitet. Vergoldung und bunte Schmelzeinlagen lassen die Gegenstände kostbar erscheinen. Dieser Schmuck wird bis in das serbische Gebiet verwendet.

58. Griechischer Schmuck. Ein siebenteiliger Filigransterne mit Glasstein, der an einer roten Halsschnur mit flachen hell- und dunkelblauen sowie braunen Glasperlen hängt, ist ein bescheidener Beleg aus dem 19. Jahrhundert.

Die Filigrantechnik in Silber ist ein auf der Balkanhalbinsel sehr verbreitetes Bazarhandwerk und geht auf Drahtarbeiten im byzantinischen Kunstbereich zurück; ihre mittelmeerische Verbreitung bis nach Nordafrika scheint sie aber den Türken respektive den Mohammedanern zu verdanken.

59. Arnautengürtel. Eines der umstrittensten Objekte ist der mit Karneolen besetzte schwere Ledergürtel, der außerdem mit Messingplatten und -rosetten beschlagen ist. Seine Verbreitung reicht von der Herzegowina über Montenegro bis nach Albanien. Seine zeitliche Stellung wird mit dem frühen 19. Jahrhundert zu umreißen sein. Analogien sind in der Verwendung von Karneolen im dalmatinischen Raum, in der Auszier der Gelbgußarbeiten aber im Huzulengebiet zu finden.

60. Serbischer Schmuck. Ein Prunkgürtel zeigt die Filigrantechnik in höchster Vollendung. Obwohl nur mit Glassteinen besetzt, ist doch die Feinheit der Arbeit in Silber ausschlaggebend. Die Verwendung von blanken Rauten als Zier-

element hat dieser Gürtel mit nordalbanischen Stücken gemein, so daß wir die Werkstatt in der Gegend des Amselfeldes suchen müssen.

61. Herzegowinischer Schmuck. Als Beispiel aus diesem Bereich wird ein Paar exotisch anmutender riesiger Ohrhinge mit Klapperblechen und ein glassteinbesetzter vergoldeter Schläfenanhänger in Filigrantechnik mit österreichischen Spiel-münzen gezeigt.

62. Dalmatinischer Schmuck. Der dalmatinische Schmuck hebt sich allgemein von dem der mohammedanischen Gebiete mit ihrem Bazarhandwerk ab. Zwei Gruppen sind hier vornehmlich vertreten: Die Silberschmiedearbeiten an der Küste und der meist vergoldete Messingguß im Landesinnern, in dem sogar Filigranarbeiten abgekatscht werden. Die Silberarbeiten werden besonders als Haarstecher, Schläfenanhänger und Brustgehänge mit vielen hellklingenden Klapperblechen verwendet. Der vergoldete Gelbguß aber gilt in erster Linie dem primitiveren Nachguß von Gürtelschnallen, die oft mit farbigen Schmelzaufgaben versehen werden, Gürtelschnallen und Ringen, die allgemein mit Glassteinen besetzt sind. Ein gutes Beispiel von zünftiger Handwerksarbeit liefert ein Ohrgehänge aus Messing mit tropfenförmigen Bommeln aus Metković. Eine nicht handwerks-gerechte, aber um so eindrucksvollere Arbeit stellt das Zopfgehänge aus drei drahtumwundenen Reifen mit Perlen und Münzenanhängseln dar. Charakteristisch für Süddalmatien sind auch gebogene Klappmesser als Gürtelbehang der Frauen.

## Religiöse Volkskunst

63. Huzulische Kreuze und Kreuzbilder. Das liturgische Handkreuz liegt während der Liturgie immer zusammen mit dem Evangelium auf dem Altar; und es wird auch zu besonderen Ver-richtungen des Priesters, wie z. B. beim Begräbnis usw., vom Priester mitgetragen. Am Tage der Auffindung des Kreuzes Christi und am dritten Fastensonntag wird das liturgische Kreuz in der Mitte der Kirche zur allgemeinen Verehrung ausgestellt. Daß auch das liturgische Kreuz in Holz geschnitzt ist, liegt in der Armut der Bevölkerung und auch der Priester be-gründet.

Im Gegensatz zu der durch den kirchlichen Sprachgebrauch festgelegten Bedeutung des Wortes Ikon bezeichnet der Huzule die voll-kommen in volkstümlicher Ritz- oder Kerb-schnittmanier hergestellten Darstellungen des Kreuzes, die sich für den Kirchengebrauch nicht eignen, als Obraz (Bild).

64. Huzulische Trimorphon-Darstellung. Die zusammengesetzten Ikonen, wie wir sie in den huzulischen Hinterglasbildern wiederfinden, sind

außerordentlich charakteristisch für den ostgalizisch-bukowinischen Raum, dessen Bewohner zum großen Teil der unierten Kirche angehören. Die hier gezeigte Darstellung mit Jesus am Kreuz mit Maria und Johannes, flankiert von der gekrönten Muttergottes mit segnendem Jesukind und dem hl. Nikolaus von Myra — in der Ikonenkunst der populärste Ostkirchenheilige — aus dem frühen 19. Jahrhundert stammt aus Zabe, Ukraine.

65. Rumänische und huzulische Hinterglasbilder. Unter den Hinterglasbildern im Bereich der Ostkirche sind die rumänischen hervorzuheben, die besonders in dem siebenbürgischen Dorf Nicula bei Dej nördlich Cluj (Klausenburg) seit dem 18. Jahrhundert hergestellt wurden. Die Muttergottes-Darstellung geht wohl auf das wundertätige Bild der Kirche dieses als Wallfahrtsort sehr beliebten Dorfes zurück.

Im Gegensatz zu den satten und ernsten Farben sowie der strengen stilistischen Note mit charakteristischen Eigenheiten, wie Wolkenrand und Flechtrahmung der rumänischen Bilder, sind die huzulischen Hinterglasbilder durch leuchtende und in ihrer Zusammensetzung fröhliche Farben sowie durch eine zum Teil sehr freie Komposition gekennzeichnet. Sie gehen auf huzulische (ukrainische) Maler zurück und wurden vermutlich in der Umgebung von Czernowitz um die Jahrhundertwende hergestellt.

Der oftmalige Wechsel von richtigen und seitenverkehrten Bildern geht darauf zurück, daß fertige Hinterglasbilder als Malunterlage verwendet wurden und daher das so entstandene Hinterglasbild seitenverkehrt werden mußte.

66. Rumänische Holzkreuze. Eines der charakteristischen Zeugnisse rumänischer Volkskunst sind die z. T. sehr mächtigen und mit kräftigen Farben bemalten Kreuze, die sowohl als Friedhofskreuze als auch als Brunnen- und Wegkreuze Verwendung fanden. Ihre geritzte Zeichnung mit einer typischen Zerlegung des Gesichtes in Einzelflächen trägt stark expressionistische Züge. Die Holzkreuze stammen alle aus dem Raum zwischen Craiova und Bukarest und gehören bis auf eines, das mit 1915 datiert ist, der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts an.

67. Mohammedanische Grabsteine. Wenn wir von den mit bildlichen Darstellungen reich verzierten Bogumilen-Grabmalen absehen, tragen die mohammedanischen Grabsteine des Balkans neben ausführlichen türkisch-arabischen Inschriften, die auch der Zier der Steine dienen, häufig getreue Abbildungen von Waffen und Kopfbedeckungen, die Hinweise auf den Toten bedeuten, aber auch symbolische Darstellungen und Heilszeichen, womit sie in den Bereich der Volkskunst aufgenommen werden müssen. Die ausgestellten Grabsteine stammen aus Tirana, Albanien: Der älteste Grabstein ist vierkantig und gibt das Hinscheiden des Begman, des Sohnes des Mahmud Ragi, im Jahre 1278 n. H., d. i. 1861/62 nach unserer Zeitrechnung, an; der Grabstein aus weißem Marmor mit zwei

reliefierten Spiralen (Brüste!) gibt das Sterbejahr 1283 n. H., d. i. 1866/67 n. Chr., der Mahmuda, Gattin des Fazi, an; der Grabstein mit der Zirkelschlagrosette gehört dem Regeb Efendi, Sohn des Meisters Murad, der 1330 n. H., d. i. 1911/12 n. Chr., gestorben ist.

## Brauchgestalten

68. Mährische Brauchgestalten. Sowohl bei den Tschechen als auch bei den Slowaken hat sich der früher bei allen Westslawen verbreitete Brauch des Winter- oder Todaustragens erhalten, nämlich am Totensonntag (Laetare) eine in weiblicher Kleidung steckende, reich geschmückte Strohuppe von der weiblichen Jugend unter Gesängen durch das Dorf zu tragen und sie anschließend durch Feuer oder im Fluß zu vernichten. Die Namen sind landschaftlich verschieden, doch ist im tschechischen Bereich der Name „smrt“, „smrtolka“ (Tod), im slowakischen Sprachbereich der Name „Marana“ u. ä., der auch in Mähren als „Mařena“ verbreitet ist, am häufigsten. Das Behängen mit Eiern und Schnecken im Zusammenhang mit dem Stroh wird den Dürrmasken zugeordnet, die im Bereich des Frühlings weit verbreitet sind, in diesen Gebieten aber auch bei dem an das Winteraustragen anschließenden Sommereinholen Verwendung finden. Wieweit der Brauch bei den West- und Ostslawen mit den im Zuge der Christianisierung geübten Feuer- und Wasserproben in Zusammenhang steht oder durch diese eine Umdeutung erfahren hat, läßt sich nicht entscheiden.

Beide Puppen stammen aus Ořechovičky (Klein-Urhau) bei Brünn in Mähren. Die eierbehängte Puppe heißt dort „Morana“ und die mit Glasperlen und Stroh-Stoff-Ketten geschmückte kleine Puppe „Smrtolka“.

69. Polnische Brauchgestalten. Die vorherrschende Tiergestalt des polnischen Brauchtums ist der Tur oder Turoń. Tur bedeutet soviel wie Auerochs. Da der Auerochs auf polnischem Gebiet bereits im 17. Jahrhundert ausgestorben ist, leuchtet es ein, daß die Turmasken die Gestalten anderer Tiere annehmen. Meist wird er von einem Greis geführt und gehört oft zum Gefolge der Kolenda-Singer. Daher ist seine Umzugszeit die Winterzeit mit Schwerpunkten zu Neujahr und zu den Heiligen Drei Königen. Die zweite große Tiergestalt ist der Konik oder das Pferdchen, die den Frühlingsterminen zugeordnet ist. Das Pferdchen ist verbreitungsmäßig mit dem Westen verbunden, der Tur dagegen scheint als Fruchtbarkeitssymbol der Ostslawen heute noch in ihrer Volkspoesie auf. Beide Tiergestalten stammen aus Podgórze bei Krakau, Polen, und wurden jeweils von zwei Burschen — vier Beine! — getragen.

## Ostereier

70. Osteuropäische Ostereier. Zu den eigenartigsten und mannigfaltigsten Volkskunstobjekten sowohl in Farbe und Zeichnung als auch in der Technik der Herstellung gehören die Ostereier. Gefärbte Eier tauchen schon in den Zaubertexten des Hellenismus auf und sind auch im römisch-germanischen sowie im altslawischen Bereich nicht unbekannt. Im Ferman Solimans II. aus dem Jahre 1536 wird im sächsischen Bergrecht Bosniens die Zeit des Eierfärbens als Geschenktermin erwähnt, die auch im Türkischen und Persischen Entsprechungen hat. Damit rückt die Möglichkeit der Übertragung des Ostereier-Brauches durch die Türken in greifbare Nähe. Um kurz die heutigen Typen zu beschreiben, sei nur eine grobe Gruppierung gegeben. Böhmen: grob gebatikte einfarbige Ostereier; mährische Slowakei: mit feinen geometrischen Ornamenten versehene Ostereier in Gelb und Rot; Slowakei: vielfärbig gebatikte Ostereier mit ornamental Motiven auf schwarzem Grund; Polen: Ostereier mit einfachster Batikverzierung auf rotem Grund; Huzulen: Ostereier mit der künstlerisch vollkommensten Auszier; Slowenien: Blumenmotive auf flächigem braunem Grund; Dalmatien: ornamental geätzte Ostereier; Serbien: Ostereier mit ausgekratzen und gefärbten Blumendarstellungen auf braunem und blauem Grund.

## Volksmusikinstrumente

71. Guslen aus Jugoslawien und Albanien. Die Gusle ist das volkstümlichste Streichinstrument der Balkanländer, das sowohl den Serben und Kroaten als auch einem Teil der Albaner bekannt ist. Sie gehört der Klasse der sagittalwirbligen Halsgeigen an und hat ihren Ursprung im Instrumentarium Südwestasiens des ersten Jahrtausends. Sie verdankt ihre Verpflanzung den schon vor dem Vordringen der Osmanen wirkenden älteren vorderasiatischen Einflüssen. Für ihre an die frühen Wanderungen der Südslawen gebundene Verpflanzung spricht vor allem ihre frühe funktionelle Bindung an den Epengesang, durch die sie als Begleitinstrument fast tausend Jahre unverändert überdauert hat. Während die Form der Gusle selbst, die Spielsaite aus Roßhaaren, die Fellbespannung und der primitive Bogen die asiatische Heimat nicht verleugnen können, weist die Spielweise sowohl orientalische als auch slawische Züge auf: Die Gusle wird beim oft stundenlangen Vortrag der zehnsilbigen Verse der Heldenepen zwischen den Knien gehalten und die Saite von der Flanke gegriffen. Sie wird nach der Stimme des Guslaren

gestimmt und hat die eigentliche Funktion, die Tonhöhe des Sängers zu halten.

72. Tamburizen aus Bosnien und Dalmatien. Die Tamburica ist ein Lauteninstrument der Tanbur-Gruppe mit langem Hals und kleinem eiförmigem Holzkorpus, das sich als einziges Volksmusikinstrument der Südslawen im 19. Jahrhundert weiterentwickelt hat. Zeitlich ist das Instrument von der Zeit der alten Assyrer bis in die Gegenwart belegt, räumlich reicht seine Verbreitung in Europa von der Adria bis an die Grenzen Rußlands und umfaßt praktisch ganz Südasien. In unserem Bereich ist die Tamburica besonders bei den Mohammedanern beliebt und dient zur Begleitung beim Solovortrag von Liebesliedern, Balladen und Heldenliedern. Ihre balkanische Verbreitung hat sie den Türken zu verdanken.

73. Süddalmatinische Lirica und pontische Lira aus der Gegend von Xanthi. Die dreisaitigen Lira-Formen mit ihrer typischen birn- bis kahnförmigen Korpusgestalt und den beiden einander symmetrisch zugekehrten Schallöffnungen sind typologisch in ein geographisches Breitband eingelagert, das von Frankreich bis in den Orient reicht. Im Westen ist dieser Typus schon im 12. Jahrhundert mit dem Namen Lyra mehrfach belegt, in der arabischen Welt ist er dagegen als die „griechische Geige“ allseitig bekannt. Die Griechen selbst verlegen die sagenhafte Heimat nach Norden. Damit kristallisiert sich Byzanz als das vermutliche Ursprungsland heraus, von wo aus sie nur durch die Kreuzfahrer, vom Ende des 11. Jahrhunderts an, als Mittler ihre enorme Verbreitung erreichen konnte. Die pontische Lira wurde in den Jahren 1919 bis 1921 von griechischen Flüchtlingen aus dem Pontus-Gebiet über Rußland nach Griechenland mitgebracht.

74. Flöten aus Bosnien und Dalmatien. Die vorliegende Schnabelflötenkollektion zeigt eine Auswahl aus dem jugoslawischen Flöteninventar, die noch durch Längsflöten ohne Schnabel und Querflöten ergänzt werden müßte. Die erste Gruppe bilden Flöten mit hinterständigem Aufschnitt, die besonders für den serbischen Ostteil des Landes charakteristisch sind. Eine eigene Gruppe bilden die Fünfloch-Flöten aus Schilfrohr mit vorderständigem Aufschnitt. Die Langflöte mit vorderständigem Aufschnitt und sechs Grifflöchern ist in Dalmatien beheimatet und nach der Form des Kopfes mit der von Slawonien bis Dalmatien verbreiteten Gruppe der Svirala verwandt, die sich durch das weit ausladende Mundstück und einen Wulst am Unterende auszeichnet.

75. Doppelflöten aus Bosnien und Dalmatien. Die Doppelflöten, Dvojnice genannt — in diesem Falle alles Schnabelflöten mit vorderständigem Aufschnitt und 4+3 Grifflöchern —, sind in ganz Jugoslawien bekannt. Ihre Geschichte ist noch kaum erarbeitet, doch wird verschiedentlich vermutet, daß sich ihre Entwicklung aus der urlawischen Schnabelflöte erst im dinarischen

Raum vollzogen hat. Sie setzen sich gegenüber der rumänischen Doppelflöte deutlich ab.

76. Doppelschalmeien aus Bosnien und Dalmatien. Der Dudelsack hat seine Heimat in Asien und hat von dort schon im Altertum den Weg nach Europa genommen. Charakteristisch für die bosnisch-herzegowinische und dalmatinische Gruppe sind die Diple, die zum Unterschied zu den Doppelflöten Doppelschalmeien mit Gegenschlagzungen darstellen und als solche auch ohne Balg direkt angeblasen werden können und zuweilen auch so gespielt werden. Zu erwähnen wäre hier noch die anthropomorphe Auszier des Trichters der im norddalmatinischen Raum in der Menschenkopfdarstellung vollkommen dem Schema der Guslenköpfe entspricht.

77. Tönendes Kinderspielzeug aus Rumänien, Kroatien und Slowenien. Ein ganz reizvolles Kapitel stellen die kleinen Blasinstrumente aus Ton für Kinder dar. Trotzdem kann man auch an diesen Objekten einige charakteristische Züge erkennen. Besonders bei den rumänischen Tonpfeifchen, die alle einen vorderständigen Aufschnitt aufweisen, drängt sich einem der Vergleich mit den mannigfaltigen neolithischen Tonidolen dieser Landschaft auf: nicht so sehr die Formgleichheit, die gelegentlich vorkommt, ist es, die fasziniert, als vielmehr der schöpferische Formwille, der sich hier wie dort manifestiert. Etwas Ähnliches erleben wir auch bei dem kroatischen Tonpfeifchen, während bei dem Krainer Stück schon ein Verfall deutlich wird.

Bemalte Fayenceschraubflasche mit Zinnver-  
schluß, bez. F. K. 1732. Habaner Arbeit, West-  
slowakei (Kap. 1).



Töpferkrug mit Reliefdarstellung von Adam und Eva und einer Töpferdrehscheibe (Blockscheibe) mit der Jahreszahl 1803. Aus Jalubí bei Ungarisch-Hradisch, Mähren (Kap. 2).



Blaubemalte Keramik der Siebenbürger Sachsen (Draaser Ware): a) Krug aus der Mitte des 18. Jahrhunderts, b) Humpen mit der Jahreszahl 1740 (Kap. 9).

Blaubemalte Egerländer Teller mit Stadtdarstellung. Eger, erste Hälfte des 18. Jahrhunderts (Kap. 2).

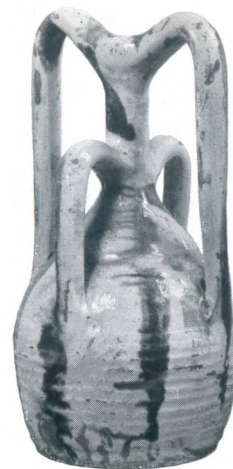
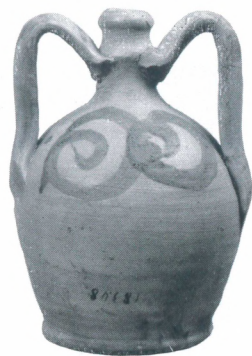


Huzulische Kachel mit phantastischer Stier-  
Hirsch-Darstellung. Aus Kossow, ehem. Ost-  
galizien, Ende des 19. Jahrhunderts (Kap. 7).



Keramische Mehrhenkelformen aus dem Adria-  
bereich: a) Zweihenkelplutzer aus Istrien, b) Vier-  
henkelflasche aus Tirana, Albanien. Beide Ende  
des 19. Jahrhunderts (Kap. 13).

Bleiglasierter Flaschentopf mit Kammverzierung  
aus der Umgebung von Lemberg, Ende des  
19. Jahrhunderts (Kap. 6).



Huzulische Holzwaren: a) Doppelgefäß aus dem Vollen geschnitzt aus Kossow, b) Salzgefäß aus Birkenrinde, c) Schnapsfäßchen aus Skolowka, ehem. Ostgalizien, zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts (Kap. 19).



Klotzbeute aus Turnau bei Mährisch-Trübau,  
Mähren, frühes 19. Jahrhundert (Kap. 16).

Bienenfluglochmasken aus der mährischen  
Walachei. Vor und nach 1800 (Kap. 16).



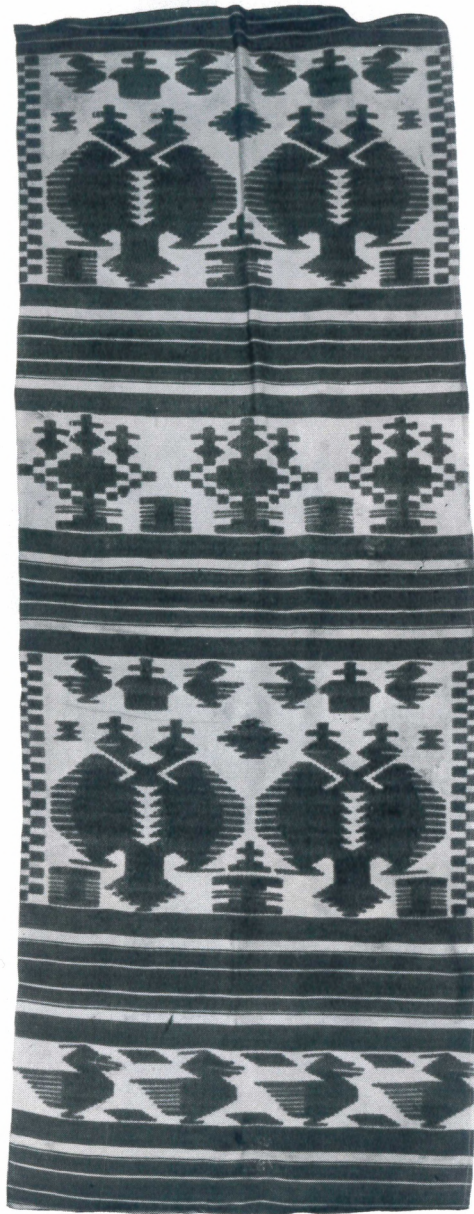


Spinnrocken Südosteuropas: a) aus Kupreš, Bosnien, b) aus Danilovgrad, Crna Gora, c) aus Kanfanar, Istrien, d) aus Knin, Norddalmatien. Alle Objekte Ende des 19. Jahrhunderts (Kap. 20, 26, 28).





Ende des sog. Gebetbuchtuches, bunt ausgestickt und mit Klöppelspitze, aus der mährischen Slowakei. Ende des 19. Jahrhunderts (Kap. 35).

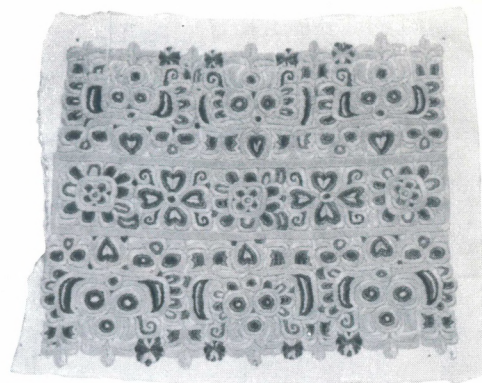


Rot durchwirktes Leinentuch mit geometrisierten Darstellungen. Rußland, zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts (Kap. 40).

Slowakische Stickereien aus der Slowakei (a und b). Ende des 19. Jahrhunderts (Kap. 38).

In Kreuzstich rot bestickter Besatzstreifen mit Osterlammdarstellung. Siebenbürgen, Mitte des 19. Jahrhunderts (Kap. 42).

Türkische Stickereien auf Schmucktüchern aus Bosnien und aus der Herzegowina. Zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts (Kap. 44).



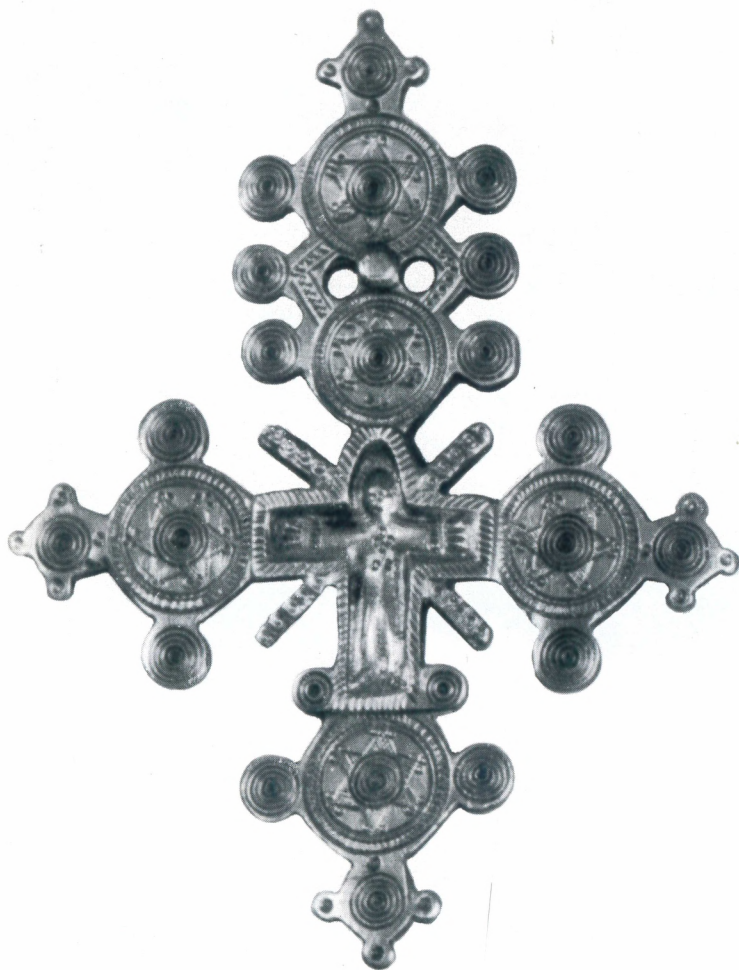
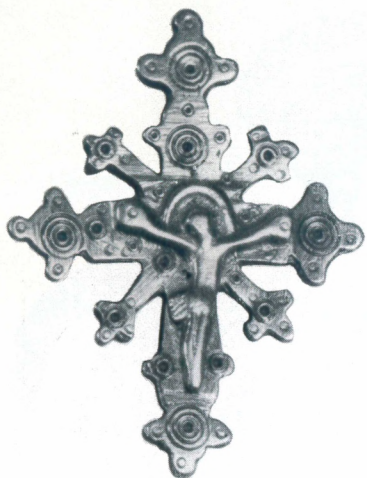


Kurzhemd, mit buntem Flachstich ausgestickt, von der Insel Uljan, Dalmatien. Um 1800 (Kap. 51).

Drei dalmatinische Silberringe mit Glassteinen und z. T. mit Klapperanhängseln, bosnischer Bronzegußring mit runder viergeteilter Zackenscheibe, dalmatinisches Armband (Mitte) und huzulische Armbänder. 19. Jahrhundert (Kap. 55, 62).



Gelbgußkreuze der Huzulen und Silberkreuz  
mit Glassteinen aus Dalmatien. 19. Jahrhundert  
(Kap. 55, 62).



Dalmatinische Haarstecher mit Silberköpfen aus  
Treib- und Filigranarbeit. 19. Jahrhundert  
(Kap. 62).



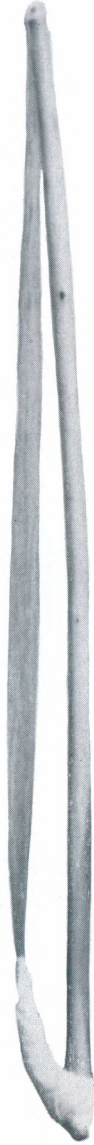
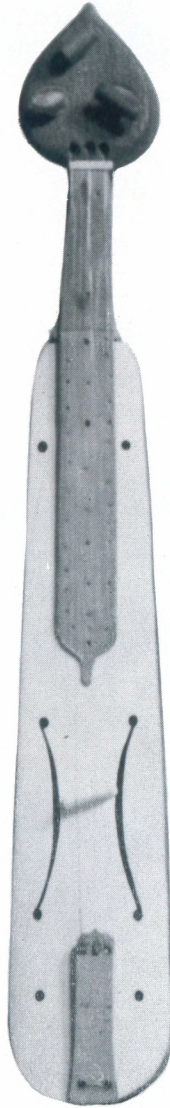
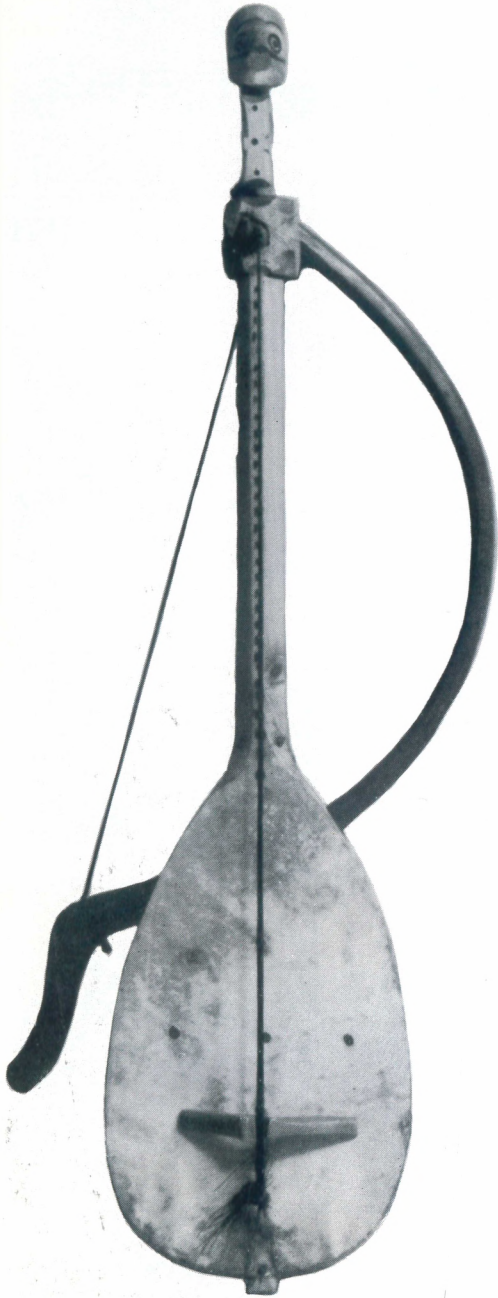
Hinterglasbild mit Adam und Eva, gemalt in Nicula bei Dej nördlich von Klausenburg (Cluj), Rumänien. Frühes 19. Jahrhundert (Kap. 65).

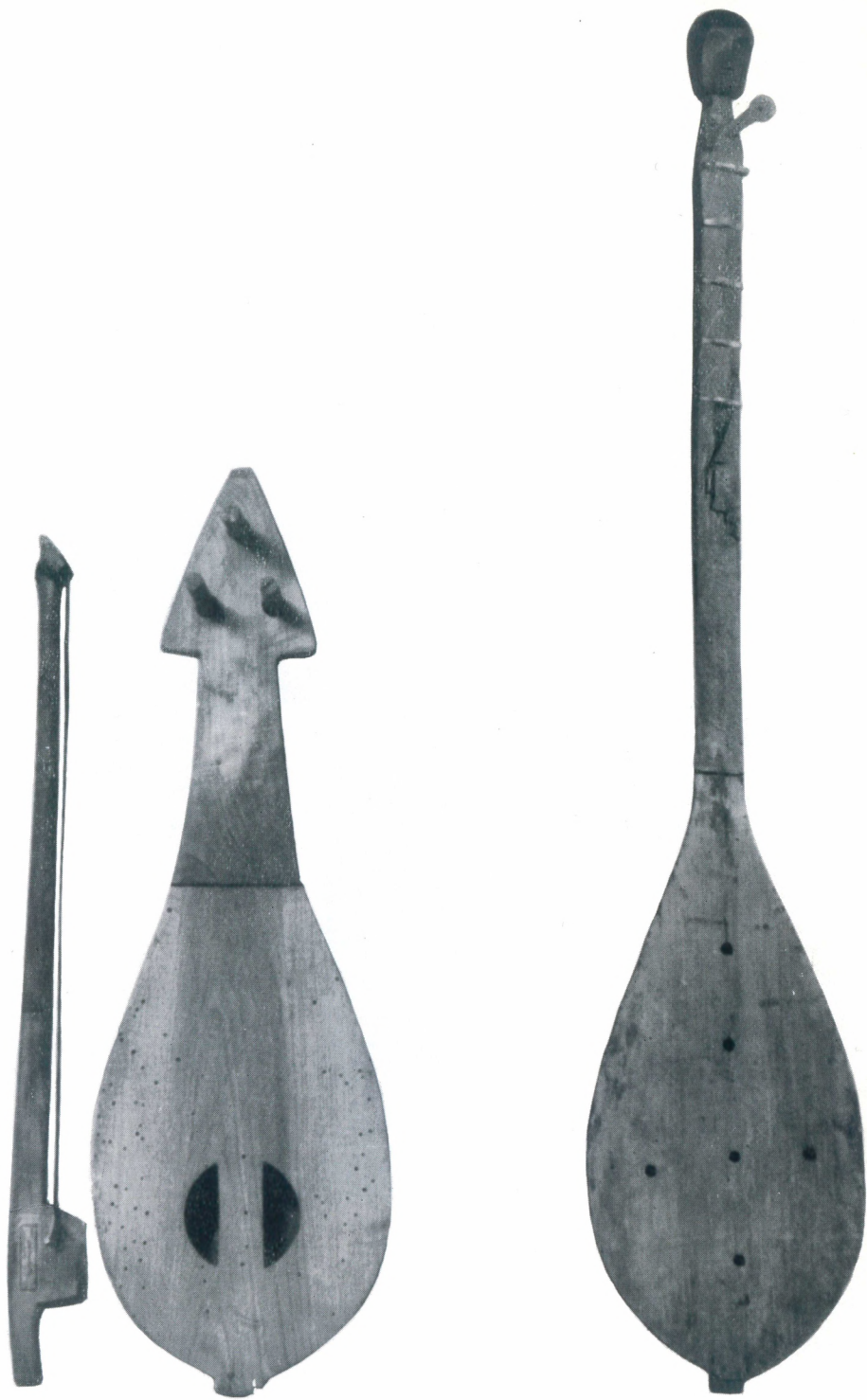


Mohammedanische Grabsteine aus Tirana, Albanien: a) Grabstein der Mahmuda, Gattin des Fazi, gest. 1283 n. H., d. i. 1866/67 n. Chr., b) Grabstein des Regeb Efendi, des Sohnes des Meisters Murag, gest. 1330 n. H., d. i. 1911/12 n. Chr. (Kap. 67).

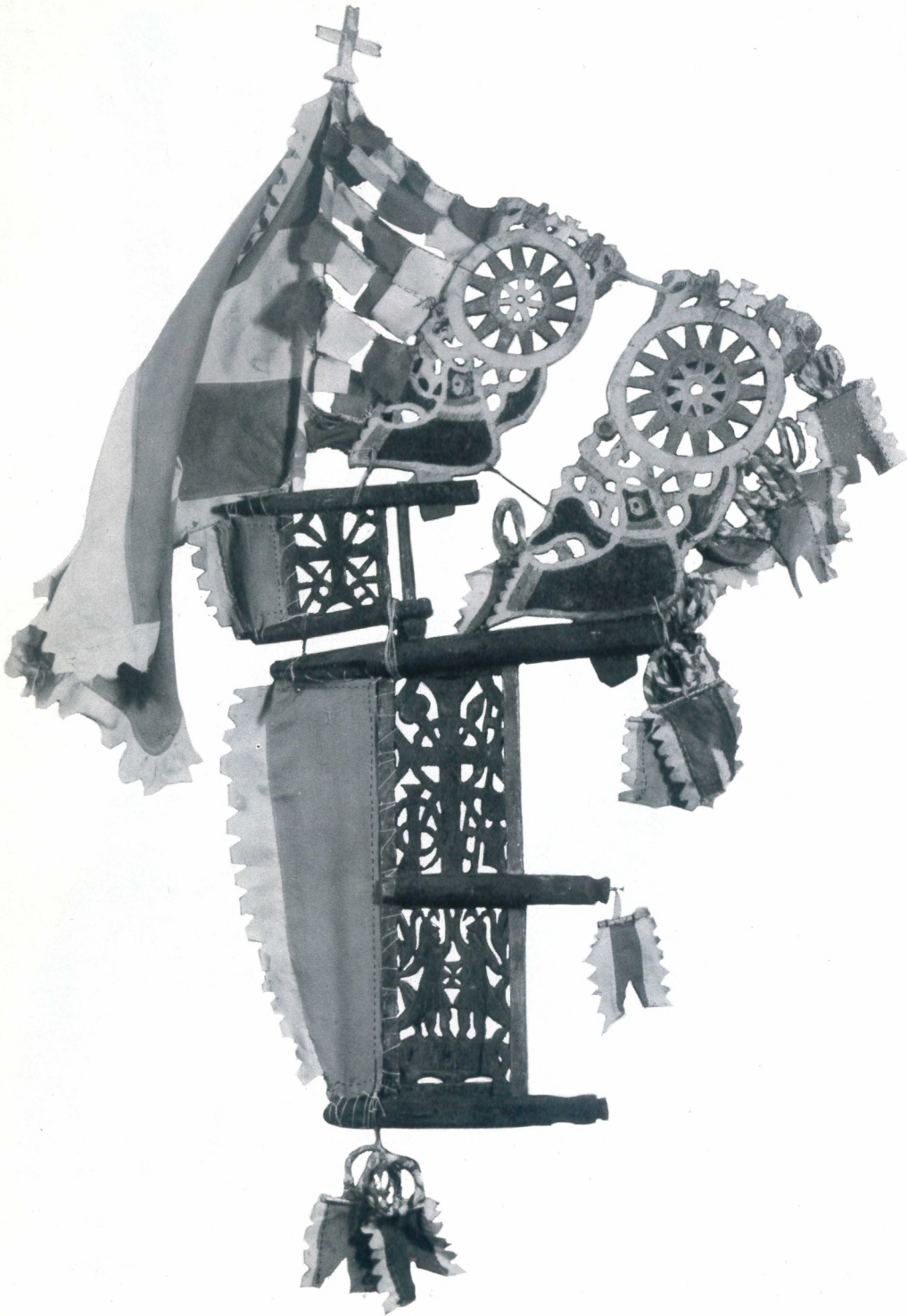


Saiteninstrumente Südosteuropas: a) Gusle aus Westbosnien, b) pontische Lira aus Xanthi, Griechenland, c) dalmatinische Lira aus Cavtat, Süddalmatien. d) Tamburica aus Knin, Norddalmatien. Alle Objekte aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts (Kap. 71, 72, 73).





Cimarol (Bootswimpel) von der Insel Cres (Cherso), Nordadria, mit den österreichischen Marinefarben Rot-Weiß-Rot. Ende des 19. Jahrhunderts (Kap. 29).



## Museum des 20. Jahrhunderts Sonderausstellungen

- Kat. Kunst von 1900 bis heute. Eröffnungs-  
1 ausstellung. Vergriffen.
- Kat. Belgische Malerei seit 1900. 39 Abbil-  
2 dungen, davon 4 Farbtafeln. Einführung  
von Werner Hofmann. Preis S 15.—
- Kat. Wilhelm Lehmbruck. Vergriffen.  
3
- Kat. Rudolf Hoflehner. Plastiken und Zeich-  
4 nungen. 25 Abbildungen, davon 1 Farb-  
tafel. Einführung von Werner Hofmann.  
Preis S 20.—
- Kat. Hans Hartung. Gemälde, Gouachen, Zeich-  
5 nungen. Mit einem Gespräch zwischen  
Hans Hartung und Werner Hofmann als  
Einführung. 38 Abbildungen. Preis S 20.—
- Kat. Fritz Wotruba. Das plastische Werk. Ein-  
6 führung (Berliner „Rede auf Wotruba“) von  
Werner Hofmann. 25 Abbildungen. Preis  
S 20.—
- Kat. Idole und Dämonen. 118 Abbildungen,  
7 davon 4 Farbtafeln. Einführung von Werner  
Hofmann und Gerhart Rindauer. Preis  
S 30.—
- Kat. Roberto Sebastian Matta. 50 Abbildungen,  
8 davon 5 Farbtafeln. Einführung von Werner  
Hofmann. Preis S 20.—
- Kat. Französischer Film von 1900 bis heute.  
9 Vergriffen.
- Kat. Andreas Urteil. Vergriffen.  
10
- Kat. Josef Mikl. Vergriffen.  
11
- Kat. Franz Kline. 22 Abbildungen, davon 1 Farb-  
12 tafel. Einführung von Frank O'Hara. Preis  
S 25.—
- Kat. Adolf Loos. Vergriffen.  
13
- Kat. Meisterwerke der Plastik. Vergriffen.  
14
- Kat. Pop etc. Vergriffen.  
15
- Kat. Wander Bertoni. Vergriffen.  
16
- Kat. Herbert Boeckl. Vergriffen.  
17
- Kat. Fritz Hundertwasser. Vergriffen.  
18
- Kat. Victor Brauner. 69 Abbildungen. Einführung  
19 von Werner Hofmann. Preis S 30.—
- Kat. Kunst in Freiheit (Dubuffet, Moore, Tobey).  
20 Einführung von Otto Graf. 30 Abbildungen.  
Preis S 25.—
- Kat. Arshile Gorky. Einführung von Werner  
21 Hofmann. 15 Abbildungen. Preis S 15.—

- Kat. Robert Müller. Einführung von Werner  
22 Hofmann. 30 Abbildungen. Preis S 20.—
- Kat. Emil Nolde. Vergriffen.  
23
- Kat. Wolfgang Hollegga. Vergriffen.  
24
- Kat. E. W. Nay. Einführung von Werner Hofmann.  
25 21 Abbildungen, davon 11 Farbtafeln. Preis  
S 30.—
- Kat. Gyula Derkovits. Einführung von Gábor  
26 Pogany und Ludwig Gogolák. 36 Abbil-  
dungen, davon 5 farbig. Preis S 25.—
- Kat. Kinetika. Vergriffen.  
27
- Kat. Frank Kupka. Einführung von Bernard  
28 Dorival und Werner Hofmann. 46 Abbil-  
dungen, davon 6 farbig. Preis S 25.—
- Kat. Paul Klee. Vergriffen.  
29
- Kat. Antoni Tàpies. Einführung von Werner  
30 Hofmann. 43 Abbildungen, davon 11 farbig.  
Preis S 25.—
- Kat. Fernand Léger. Texte von Werner Hof-  
31 mann und Ina Steegen. 71 Abbildungen,  
davon 12 farbig. Preis S 40.—
- Kat. Paris Mai '68. 12 Abbildungen. Preis S 10.—  
32
- Kat. Arnulf Rainer. Preis S 50.—  
33
- Kat. Roland Göschl. Preis S 40.—  
34
- Kat. Oto Gutfreund. Preis S 25.—  
35
- Kat. Schönberg-Webern-Berg. Bilder-Partituren-  
36 Dokumente. Vergriffen.
- Kat. Charles Rennie Makintosh. Vergriffen.  
37
- Kat. Expressionisten, Sammlung Morton D. May.  
38 Vergriffen.
- Kat. marks on a canvas. Preis S 35.—  
39
- Kat. Neue Figuration USA. Vergriffen.  
40
- Kat. Haus-Rucker-Co. Preis S 15.—  
41

## Sammlungskataloge

- Die Plastiken. 2. Auflage. 92 Abbildungen.  
60 Seiten. Einführungstexte. Preis S 40.—
- Die Bilder. 190 Seiten, 206 Abbildungen, davon  
36 farbig. Preis S 90.—
- Neuerwerbungen 1966—1969. 62 Abbildungen.  
Preis S 25.—

## Schriften des Museums

- 1 Oskar Kokoschka, Die Wahrheit ist unteilbar. 60 Seiten, 4 Abbildungen. Preis S 20.—
- 2 Herbert Boeckl, Zeichnungen und Aquarelle. Einführung von Werner Hofmann. 57 Abbildungen. Preis S 95.—
- 3 Die vergessene Wagnerschule. Verfaßt von Otto Graf. 128 Abbildungen. Preis S 120.—

## HAUS-RUCKER-CO-Bilanz

Die Ausstellung „Live“ der Haus-Rucker-Co im Museum des 20. Jahrhunderts hatte in 32 Tagen 18.200 Besucher. (Bester Monat 1969: August, 4.975 Besucher). Am Sonntag, den 8. März kamen in 3 Stunden 1.260 Besucher. Die überwiegende Zahl der Besucher waren Jugendliche. Am Montag, den 16. März kam noch eine Schulklasse. Einmal wurden Schuhe verwechselt. Wir haben ca. fünfzig Erfahrungen gemacht, die in künftigen Ausstellungen ihren Niederschlag finden werden. Laurids verlor seine Wette gegen Oberaufseher Kiss beim 13.000. Besucher (eine Kiste Bier). Überaus lebhaft war das Echo in den Massenmedien. (Vielen Dank!) Das Österreichische Fernsehen, das 1. und das 2. Deutsche Fernsehen haben gedreht (das 2. in Farbe — Telegramm aus Kassel: „Farbfernsehbeitrag war Klasse — Herzlichen Glückwunsch — Eure Heinz und Hilde Hunstein“). Das Schweizer Fernsehen hat einen Bericht über die Ausstellung ausgestrahlt. Aus Hamburg kam ein Brief: „Meine Frage: Wo kann man so eine Springmatratze käuflich erwerben? Ich halte sie für ein ideales Spielzeug für Kinder.“ Tausende von Photos wurden gemacht sowie einige private Filme. Dr. Jeschko ließ die Europameisterin im Hochspringen, Ilona Gusenbauer, ein wenig auf der Matte trainieren (prompt sprang sie 1,88 m). Eine Gruppe von Turnlehrerinnen übte auf der Matte am 20. Feber. Einige Gruppen hüpfen außerhalb der Besuchszeit. An einem Klubabend des Österreichischen Akademikerbundes wurde bis 22 Uhr 45 vor den Bildern heftig diskutiert. Die Modenschau von Brigitte Meier-Schomburg war ein großer Spaß: am Ende lagen ein Boxer und ein Mannequin total erschöpft und friedlich auf dem Luftkörper. Aus München kamen Herr und Frau Engelhorn von der Engelhorn-Stiftung geflogen, um die Ausstellung zu studieren. Eine halbe Stunde vor Ausstellungsende machte der letzte große Ball des Riesenbillards seinen letzten Schnaufer. Die Matte hat die Strapazen ausgehalten, nicht aber der Mind-Expander (zu reparieren), das Himmelbett (zu reparieren), der Messestand (zusammengebrochen) und etliche Möbel (zusammengebrochen). Das Gelbe Herz leidet an Herzschwäche. Dutzende von Fundgegenständen sind noch abzuholen (wir bitten darum!). Die Reaktion der älteren Besucher war meist freundlich bis begeistert. („Da oben hängen Werte, und da rutschen die Kinder die Stiege hinunter!“) (Am Telefon: „Mutti, ich verspreche, meine Aufgaben im Museum zu machen, aber ich muß jetzt hier bleiben!“) Am meisten angestrengt waren die Angestellten des Museums (Garderobe, Reinigung, Aufsicht, Reparatur, Nachschub, Auskunft, Hilfe), sie haben eine bewunderungswürdige Leistung hinter sich. Die Haus-Rucker-Co Laurids, Pinter, Zamp fahren

im April in die USA, wo sie Vorträge halten und in New York eine große Ausstellung haben werden — mit einem Riesenbillard. Gefördert wurde die Ausstellung vom Bundesministerium für Unterricht, von der Oberösterreichischen Landesregierung, von der Stadt Linz und von der Firma Philips G. m. b. H.

Klischees: Beissner & Co., Wien

Druck: Brüder Rosenbaum, Wien



