

Österreichisches Museum für Volkskunde
BIBLIOTHEK

Nr.

2177/1

Standort

N: 80

BIBLIOTHEK DES VEREINES
FÜR ÖSTERREICHISCHE VOLKSKUNDE.

WERKE DER VOLKSKUNST



K. K. MUSEUM FÜR ÖSTERREICHISCHE VOLKSKUNDE

WERKE DER VOLKSKUNST

MIT BESONDERER BERÜCKSICHTIGUNG
ÖSTERREICHS

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

PROF. DR. M. HABERLANDT

I. BAND

MIT 40 TAFELN (DAVON 6 FARBIG)
UND 112 TEXTABBILDUNGEN



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

Inhaltsverzeichnis.

Zur Einführung	Seite I
--------------------------	------------

Abhandlungen.

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

Kleine Mitteilungen.

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

Verzeichnis der Abbildungen.

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

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

Verzeichnis der Tafeln.

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

ZUR EINFÜHRUNG.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Der Herausgeber.

Die Arbeiten des Schnitzers Johann Kieninger.¹

Von Prof. Dr. M. HABERLANDT.

(Mit Tafel I—V und 8 Textabbildungen.)

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



Fig. 1. Gabensammler.

ein Volkslied, einen Vierzeiler, einen Juchezer neu zu gestalten vermag. Es sind immer bestimmte und besonders veranlagte Naturbegabungen, die mit solchen Leistungen spielerisch oder auch im Nebenerwerb hervortreten. Fast auf allen Gebieten volkskünstlerischer Arbeit stoßen wir stets wieder auf den Fall, daß die besseren Arbeiten sich nach der Tradition mit bestimmten Namen verknüpft zeigen. Wenn man, durch das Typische dieses Vorganges aufmerksam gemacht, auf das Auftreten solcher im Volk mit Namen bekannter Naturkünstler achthat, ist es gar nicht so schwer, eine stattliche Liste derselben für die einzelnen Volkskunstgebiete anzulegen. Ich erwähne z. B. als richtigen Vertreter dieses Typus den Bauernkünstler Ignaz Schrammel in Wallern, geboren 1762, der 1846, 84 Jahre alt, daselbst verstarb. Er war nie aus seinem Heimatsorte fortgekommen und arbeitete als Tischler, Bildhauer, Maler, alles

aus sich nehmend oder anderen ablauschend. Ich habe, Österr. Volkskunst, Textband S. 5, eine Reihe von solchen Beispielen zusammengestellt und unternehme es nun, in der nachfolgenden Darstellung einen der denkwürdigsten Fälle dieser Art zu allgemeinerer Kenntnis zu bringen. Ich freue mich, damit zugleich dem Gedächtnis eines ehrenfesten und hochbegabten Mannes, der den tüchtigen Volksschlag unserer Alpenbevölkerung auf das würdigste verkörpert hat, die verdiente Ehrung erweisen zu können.

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

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

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

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

Volksschulunterricht von anno 1835 hat der Junge niemals genossen, fachliche Ausbildung von niemand weder in Schule noch Lehre erfahren. Seine Begabung für Schnitzerei und Mechanik soll sich schon in frühester Jugend geregt und bewiesen haben; mit fünf Jahren baute das Kind schon seine kleinen Mühlen im Gebirgsbach. Zehn Jahre blieb er beim Militär (1848—58), um dann als Salinenarbeiter mit 17½ Kreuzer Taggeld sich fortzubringen, wobei er für die alte lahme Mutter und für eine kränkliche Schwester zu sorgen hatte. Dabei schaffte ihm seine angeborne Schnitzkunst einen kärglichen Nebenverdienst, aber da er in den Händen von „Verlegern“ war, wurden ihm seine Arbeiten mehr abgedrückt als abgekauft. Spät erst hat er einen eigenen Hausstand begründen können; seine Frau Dora war die Tochter eines evangelischen

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

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

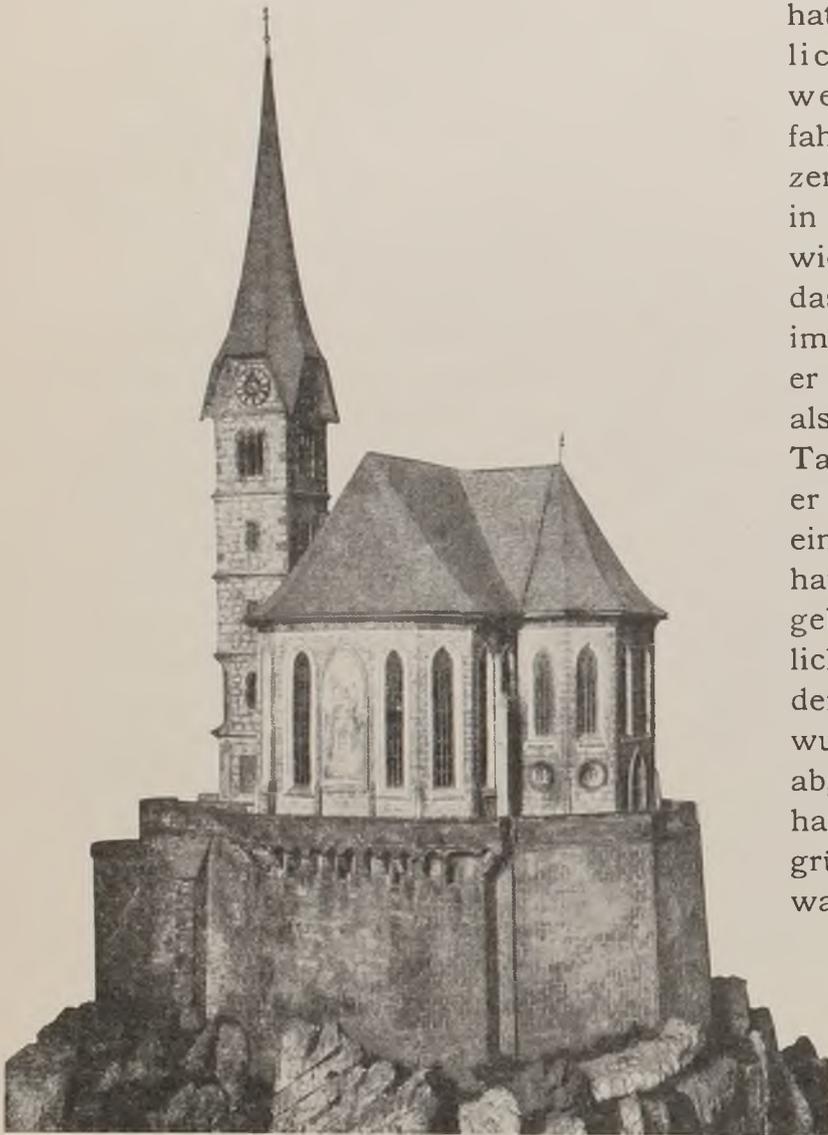


Fig. 2. Modell einer Kirche. *Zuv. Nr. 8066.*

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



Fig. 3. Flügelaltar aus dem Kieningerschen Kirchenmodell.

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

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

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



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

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

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

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

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



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

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

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

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

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



Fig. 6. Bleistiftskizze: Die Mutter Kieningers auf dem Totenbette. 30 801

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

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

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



Fig. 7. Korpus eines Schächers;
unvollendete Arbeit.

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

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

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

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

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

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

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



Fig. 8. Korpus eines Schächers;
unvollendete Arbeit.

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

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

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

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

Ein Werk der Volkskunst im Lichte der Kunstforschung.

Von Hofrat Prof. Dr. JOSEF STRZYGOWSKI, Wien.

(Mit Tafel VI und 5 Textabbildungen.)

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

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

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

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

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

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

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

II. Systematische Betrachtung des Stückes. Das System, nach dem ich vorgehe und das auf dem Boden methodischer Übungen in der Betrachtung des einzelnen Kunstwerkes entstanden ist, läßt sich übersichtlich in folgendem Schema geben¹:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3. Gestalt. Die drei Motive, die hier nebeneinander erscheinen: Haus, Jagd und Baum können keinesfalls als unmittelbar nach der Natur gearbeitet gelten. Wollte man schon einen direkten Zusammenhang der Gestalten mit dem Leben annehmen, so wäre nur die Möglichkeit vorhanden, daß es sich um primitive Erzeugnisse einer mit Vorstellungen von Jagd und Wald angefüllten Phantasie handelt. Aber auch da fragt es sich, wie kommt eine Parforcejagd, wobei die Reiter den Jagdfalken auf der Hand halten und der Greif beschossen wird, wie kommt der Wunderbaum in seiner Struktur und mit den Pfauen, wie diese Art Haus mit den Bäumen zur Seite in den Vorstellungskreis der Person, die dieses Erzeugnis der Volkskunst ausgeführt hat? Direktor Dr. M. Haberlandt teilt mir mit Bezug auf einzelne dieser Motive mit: „Der Torbau, unter dem die Frauen stehen, findet seine Analogien in den überdachten Torbogen mancher Huzulengehöfte, ferner in den Torbogen der Szekler in Siebenbürgen, deren Stützpfähle Blumenornamentik tragen¹. Die Verbindung von Häusern, Fassaden u. dgl. als Ziermotiv neben Pflanzenmustern kommt auch auf großrussischen Stickereien vor², ferner auf Bogumilensteinen. Die zu den Figuren emporführende Treppe kann vorderhand nicht gedeutet werden, der vertikale Streifen auf dem Rocke dieser Figuren ist vielleicht das Untergewand, das zwischen den zwei Hüftenschürzen zum Vorschein kommt. Die Hahnenfiguren oben anscheinend naturalistisch umgestaltet; das sonstige Getier kehrt auch auf großrussischen Stickereien fast identisch wieder.“ Da haben wir also einige in das Problem der Gestalt fallende volkskundliche Aufschlüsse. Die Kunstforschung darf dabei nicht stehen bleiben. Sie zeigt mit dem System die Lücken auf und stellt die Fragen. Im Rahmen des Gestaltproblems wäre es

¹ Vgl. Peasant art in Austria, Spezialheft des Studio 1911, Nr. 695 f.

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

freilich lockend, die Analogien aus dem Gebiete der Volkskunst weiterzuspinnen. Die Hauptfrage wird aber sein, sind die Gestalten nicht mit dem Gesamtmotiv irgend einer älteren Überlieferung entnommen und wenn das der Fall sein sollte, wo fängt der zeitgenössische Einschlag an? Die Männer mit den Pistolen können unmöglich alter Herkunft und auch in den Kostümen mag unter allen Umständen einiges aus der Umgebung des Stickers eingeflossen sein. Im übrigen aber hat schon Haberlandt¹ gemeint, die Stickerei sei ganz erfüllt von persischen Reminiszenzen. Ich möchte hier gleich einzelnes in dieser Richtung positiv aufweisen.

Da sind zunächst die Detailmotive der Rankenbäume, vor allem die Palmettenfüllungen. Sie geben typisch persische Kombinationen, wie ich sie gelegentlich der Seidenstoffe aus Ägypten im Kaiser-Friedrich-Museum durchgesprochen habe². Dann ist die Führung der Ranke selbst zu seiten der unten durch eine Vase betonten Mitte zusammen mit der Füllung durch Tiere und Vögel Gegenstand eingehender Erörterungen anlässlich der Mschattafassade gewesen³. Die Motive machen einen durchaus älteren Eindruck, als ihn etwa der orientalische Teppich gibt. Die Verwendung des Hahnes in diesem dekorativen Rahmen ist jetzt mehrfach für Stoffe sassanidischer Art belegt⁴. Vor allem aber kommen auf solchen Stoffen überaus häufig Jagddarstellungen vor, auf denen man besonders die mit den Vorderbeinen aufspringenden Tiere, wie sie sich auf unserer Stickerei zu viereh nebeneinander rechts unten in der Ecke finden, wiederholt nachweisen kann⁵. Ebenso einzelnes auf sassanidischen Silberschüsseln⁶. Auf solchen Denkmälern fehlen auch nicht Bezüge auf die Falkenjagd; doch ist das Typische die Darstellung des Bogenschützen. Ich vermute, daß der Gegenstand in den Händen der drei Reiter, die nicht Falken tragen, das Ende des Bogens bedeuten soll. Die Fabeltiere Greif und Flügellöwe sind dem Kunstkreise, den wir zum Vergleiche heranziehen, von alters her geläufig. Auch der Hase, der sich dreimal auf der Stickerei befindet, dürfte kaum eine Zugabe des Stickers, sondern ihm mit den meisten übrigen Motiven überliefert gewesen sein. Er läßt sich auf sassanidischen Denkmälern und den damit in Verbindung stehenden Kunstkreisen häufig nachweisen. Ich will mich bei allen diesen Detailfragen des Gestaltproblems nicht aufhalten, weil ich Wichtigeres im Auge habe und dann auch auf diese Dinge ein so ziemlich alles erklärendes Streiflicht werde werfen können. Danach haben wir es mit einem „Muster“ schlechtweg zu tun, das an den gleichen Stellen, die auch gegenständlich auffallen, durch Einfügung von Gestalten ergänzt wurde, die aus der Wirklichkeit angeregt sind.

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

¹ Österr. Volkskunst, Textband S. 48.

² Jahrbuch der Kgl. preuß. Kunstsammlungen XXIV (1903), S. 153 f.

³ Ebenda XXV (1904), S. 308 f.

⁴ Lauer in den Monument Piot XV (1907), Tafel XVII.

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

⁶ Vgl. Smirnov, Östliches Silber; passim.

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

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

Beachtenswert ist die Größe der Frauen; sie überragen die beiden Bogenschützen „im Vordergrund“ um ein Beträchtliches. Wir hätten hier also einen charakteristischen Fall von sogenannter verkehrter Perspektive (Perspektive inverse) und werden kaum auf die dafür vorgeschlagene Deutung eingehen¹, als wollte der Sticker die Pistolenschützen als vom Standpunkt der beiden Frauen gesehen darstellen, so daß sie, weil am weitesten entfernt, am kleinsten erscheinen. Der Fall dürfte vielmehr gut für den Nachweis verwendet werden können, daß wir es mit einer für den Primitiven charakteristischen Neigung zu tun haben, die Figur, der er Bedeutung beilegt, größer zu bilden als andere und sich wie z. B. bei den Pistolenschützen in der Größe einfach nach dem verfügbaren Raume zu richten.

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

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

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

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

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



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

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

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

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



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

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

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

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



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

III. Entwicklungsgeschichtliche Stellung. Die Stickerei der Bukowina gehört in einen Zusammenhang, der sie für die Kunstgeschichte zum späten Zeugen einer Entwicklung macht, die, bisher nicht beachtet, die Anfänge der christlichen Kunst und die vorausgehende syro-persische Bewegung betrifft. Dabei ist auszugehen von der Tatsache, daß wir neben der hellenistischen Richtung der christlichen Kunst, wie sie in den Maleereien der Katakomben und in den Skulpturen der Sarkophage Roms vorliegt, ganz eine zweite Richtung dieser frühen christlichen Kunst übersehen haben, die orientalischen Ursprunges ist und sich von der ersteren dadurch unterscheidet, daß in ihr nicht der figürliche Zyklus der Bibel, sondern dekorative Bildungen persischen und ägyptischen Ursprunges herrschend waren und nur das Zeichen des Kreuzes ihre christliche Verwendung kennzeichnete. Ich gehe bei dem Nachweis dieser Tatsache aus von einem Briefe, den ein Mönch im Sinaikloster, der heilige Nilus, kurz nach dem Jahre 400 an den Eparchen Olympiodoros schrieb¹. Darin kritisiert Nilus zunächst eine Anfrage des

Olympiodoros, dahin gehend, ob er die große Märtyrerkirche, die er zu errichten im Begriffe war, in der Apsis mit Märtyrerszenen ausstatten solle, die Wände aber, sowohl die zur Rechten wie die zur Linken „mit aller Art Tierjagd, also daß man auf dem Lande ausgespannte Fangnetze erblicke, ferner Hasen, Rehe und weitere Tiere auf der Flucht begriffen, endlich die, die sie erjagen wollen und sie atemlos mit ihren Hunden hetzen“. Daneben werden Szenen der Fischerei genannt², dann Stuckverzierungen und in dem gemeinsamen Raume tausend Kreuze „und Schildereien von fliegenden, gehenden, kriechenden Tieren und jeglicher Art Pflanzen“. Nilus gerät über diesen Vorschlag in heiligen Zorn und verlangt die Anbringung des Kreuzes

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

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

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

Der Gegenstand der Darstellung, Jagd, Tiere und Pflanzen, ist es zunächst, der mich an diese Stelle des heiligen Nilus denken läßt, wenn ich die Stickerei aus der Bukowina betrachte. Wäre es möglich, daß hier nicht der Zufall waltet, sondern in der Übereinstimmung ein entwicklungsgeschichtlicher Zusammenhang vorliegt? Ich glaube wahrscheinlich machen zu können, daß letzteres der Fall ist. Olympiodoros hat die nach unseren Begriffen seltsame Art, eine Kirche auszustatten, nicht eigenmächtig erfunden, sondern beschreibt nur eine zu seiner Zeit übliche Art des Kirchenschmuckes. Nilus sucht dagegen die neue, didaktische Aufgabe der Kunst durchzusetzen, die dann das ganze Mittelalter über gültig geblieben ist, „damit die der Schrift Unkundigen die heiligen Schriften durch den Anblick der Malerei kennen lernen“. Die Ausstattung der ältesten Kirchen mit Landschaften und Kreuzen ist bezeugt durch symbolische Apsismosaiken wie das von S. Apollinare in Classe und seine Verwandten, wo immer das Kreuz über der Landschaft erscheint, und zweitens durch die Fluß-, besser Nillandschaften, wie sie sich in römischen Kirchen erhalten haben und Chorikios sie für die Stephanskirche von Gaza bezeugt. Der letzte Nachklang in einer armenischen Miniatur vom Jahre 902¹. Ich will mich bei dieser Reihe von Tatsachen hier nicht aufhalten. Für uns kommt lediglich die zweite Reihe von Landschaften, nämlich die mit Jagdszenen in Betracht. Sie sind bisher, außer auf späten persischen Teppichen, nicht nachgewiesen worden. Gerade sie aber sind es, auf die uns die Stickerei aus der Bukowina und zwar in ganz frühe christliche Zeit führt.

Um das zu zeigen, gehe ich aus von den Mosaiken der Konstantinischen Geburtskirche in Bethlehem. Abbildung 9 zeigt eine der Synoden, die dort an den Oberwänden des Mittelschiffes dargestellt sind². Man sieht eine Art Kirchenquerschnitt und seitlich zwei schmale Kandelabermotive, dann als eigentliche Trennung von der nächsten Synodendarstellung je einen breiten „Baum“. Denkt man sich die Architektur mit ihren flankierenden Kandelabern klein oben, die „Bäume“ aber in voller Größe, so kommt im Prinzip die Komposition unserer Stickerei heraus, nur sind die Motive im Detail verändert. Zur Datierung der Mosaiken sei gesagt, daß sie die einen in das Jahr 1167 setzen, das eine Inschrift der Apsis nennt. Baumstark³ hat Teile für älter angesehen und ich glaube, er hat insofern recht, als die Mosaizisten einen alten syro-persischen Dekorationstypus verwendeten, der die Geburtskirche vielleicht ursprünglich geschmückt haben mag. Wir haben für diese Art einen bisher als Parallele unbeachtet gebliebenen Beleg in dem Tak-i-Bostan, einem persischen Denkmal in der Nähe von Kermanschah. Man sieht dort zwei Bogen nebeneinander, von denen der eine in die Zeit Sapor's III. (383—388) gehört, der andere undatiert ist. Man setzt ihn gewöhnlich in die Zeit des Chosroes Parwis (591—628). Die Seitenwände dieses Bogens sind mit jenen Motiven in Relief

¹ Vgl. Byzantinische Zeitschrift XIV (1905) S. 728 f.

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

³ Römische Quartalschrift 1906, S. 146 ff.

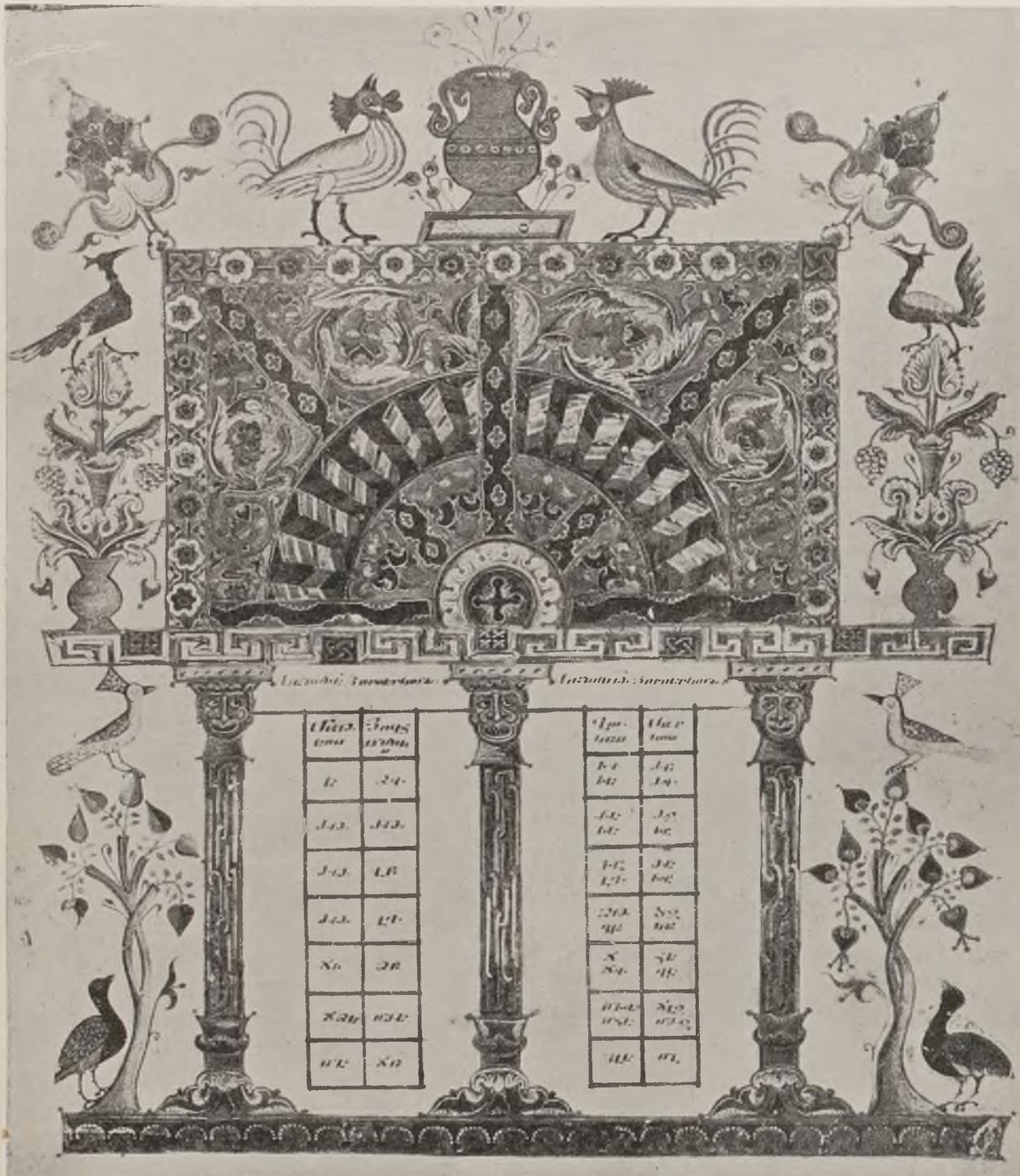


Fig. 12. Lemberg, Armenisches Evangeliar vom Jahre 1198: Kanonesarkade.

gefüllt, die das Bindeglied zwischen den Mosaiken von Bethlehem und der Stickerei aus der Bukowina liefern. An den Leibungen des Bogens nämlich sind zwei Jagddarstellungen zu sehen, die um die Ecke an der Vorderseite durch die Kandelaber-, „Bäume“ begrenzt werden. Abbildung 10 gibt eine dieser Jagddarstellungen, Abbildung 11 das Randmotiv¹. Olympiodoros wollte kurz nach 400 alle Art von Tierjagd mit ausgespannten Fangnetzen, ferner Hasen,

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

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

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

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

schiedener Art. In solchen Arkaden stehen in armenischen Evangelien öfter auch die Figuren der Evangelisten u. zw. wie die Frauen der Stickerei paarweise¹. Die Analogie wäre dann also im wesentlichen vollständig. Worauf es aber bei dem Vergleich der armenischen Kanonesarkade mit der Stickerei in erster Linie ankommt, das sind die Vögel, die überall im Zusammenhang mit den Pflanzenmotiven auftauchen. Unten stehen Bäume von einer Form wie in romanischen Miniaturen, darauf der Phönix. Oben wachsen die kurzen Kandelaber wie die großen Randbäume der Stickerei aus Vasen hervor und auch die Pfauen fehlen nicht. Sie sitzen in der Miniatur auf der Spitze der Kandelaber, zu deren Seiten in der Stickerei die beiden Paare von Hähnen erscheinen. Auch diese fehlen in der Miniatur nicht, nur sind sie oben zu beiden Seiten der Vase über dem

Lebensbrunnen trinkend gegeben.

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

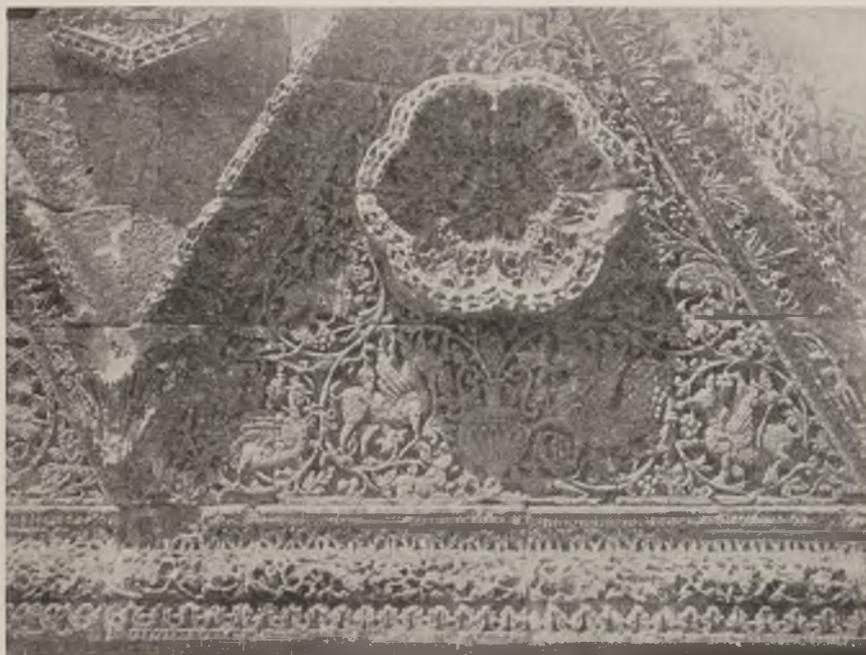


Fig. 13. Berlin, Mschattafassade: Rankendreieck.

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

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

¹ Vgl. meine byzantinischen Denkmäler I, Das Etschmiadsin Evangeliar, Tafel 3.

stammt haben, der das Hauptreservoir für die Konservierung der alten syropersischen Kunstüberlieferungen war und ja auch für die zweite Art der dekorativen Landschaften, die Nilszenarien späte Belege liefert (vergl. oben S. 22). Im Gegensatz dazu bildete sich die byzantinische Kunst zur Hüterin der hellenistischen Überlieferungen heraus, die von den Bilderstürmern niedrigerungen werden wollten. Gerade bei dieser Gelegenheit aber kamen in den Kirchen wieder die Landschaften auf, von denen wir ausgegangen waren. Vom Kaiser Konstantin Kopromyos sagten die Bilderfreunde, er habe die Blachernerkirche in einen Obstgarten und ein Vogelhaus verwandelt. Die Malereien von Kuseir Amra zeigen, aus welchem Kreise etwa man dafür die Vorbilder nahm¹.

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

Wahrsagekarten der Wildensteiner Ritterschaft.

Von ALFRED WALCHER RITTER VON MOLTHEIN, Wien.

Mit Tafel VII und einer Textabbildung.

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

Keramische Arbeiten aus den Alpenländern.

Von Dr. ARTHUR HABERLANDT, Wien.

(Mit Tafel VIII.)

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

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

gewiesen¹; gerade in den Donauländern ist, wie A. v. Walcher gezeigt hat, eine ganze Reihe hervorragender keramischer Plastiken aus den heimischen Hafnerwerkstätten in sehr früher Zeit hervorgegangen²; nach unserer Gruppe zu schließen, ist ein gleiches auch von den Majolikawerkstätten des Gmundener Handwerks schon in seinen ersten Anfängen anzunehmen. Das Motiv der raufenden Burschen begegnet in der alpenländischen Tonplastik schon sehr früh; man vergleiche die bunte Gesimskachel aus den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts bei Walcher a. a. O. S. 346, Abb. 125.

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

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

Qualitativ den höchsten Rang nimmt unter den abgebildeten Stücken wohl der Krug (Tafel VIII, Fig. 2) ein. Der elegante Aufbau des Tonkörpers wird in sehr glücklicher Weise gehoben durch den hoch dimensionierten, reich profilierten Zinndeckel, in dessen Mitte eine schalenförmige Hinterglasminiatur (Darstellung des heil. Franziskus) eingefügt ist. Es handelt sich eben um keine Dutzendware, sondern — wie der vorn angebrachte Spruch deutlich zeigt — um ein für eine bestimmte Gelegenheit bestelltes Stück, vermutlich das Namenstagspräsent einer Tischgesellschaft, das durch einen auf dem Grund hockenden grün glasierten Frosch scherzhaften Charakter gewinnt. Derartige Spässe sind ja vielfach für die zu Trinkzwecken bestimmten Erzeugnisse der Töpferei charakteristisch³.

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

Neuerwerbungen des k. k. Museums für österreichische Volkskunde.

(Mit Tafel IX und X.)

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

¹ M. Haberlandt: Österreichische Volkskunst, Bd. I, S. 91.

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

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

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

Wie I. Brinckmann, *Beschreibung der Möbel des Hamburger Museums für Kunst und Gewerbe*, S. 36, treffend hervorhebt, nehmen die Stühle überall eine Sonderstellung ein. Mehrfach haben die einzelnen Bezirke und Landschaften, wie sie Schmuckformen oder Trachten eigenartig bewahrten, so auch bestimmte Formen des Stuhles durch lange Zeit festgehalten. Dafür sind in Tirol die intarsierten oder bemalten Renaissancestühle des 16. und 17. Jahrhunderts, wie sie in Nonsberg und Sulzberg (Südtirol) (Tafel X, Fig. 4) vorkommen, oder die Stuhlform des Ötztales (Tafel X, Fig. 3) besonders charakteristische Beispiele. In unermüdlicher Variation kehrt hier dieselbe Grundform, namentlich der Lehne, die sich von den sonst in Tirol üblichen Stuhltypen ganz wesentlich unterscheidet, fast eigensinnig wieder. Besonders beliebt ist dabei das Motiv, die Namensinitialen des Bestellers oder Schnitzers in durchbrochener Schnitzarbeit im Mittelfelde der ovalen Lehne erscheinen zu lassen, wie unser Exemplar in besonders kunst- und geschmackvoller Weise es zeigt, das außerdem noch die Handwerkssymbole der Tischlerei und einen hübschen Renaissancekopf mit dem Monogramm vereinigt bringt. Weitere Stühle sind aus Oberösterreich beigebracht (Tafel X, Fig. 1, 2). Die rückseitig buntbemalten Lehnen bringen reizende Trachtenfiguren in paarweiser Anordnung zur Darstellung; nach denselben zu schließen stammen die Stühle aus dem Traungau oder der Gegend von Steyr. Der Stuhl auf Tafel X, Fig. 5, mit ausgestochenen Ornamenten auf Vorder- und Rückseite der Lehne, sowie auf dem Sitzbrett, bez. 1735, stammt aus dem Hause der Großbäuerin Katharina Rieß von Thumersbach bei Zell a. S. Der Stil dieser Verzierung ist für den unteren Pinzgau charakteristisch. Schön geschnittene Stuhllehnen weisen die Exemplare Tafel IX, Fig. 3, 4, auf; sie sind für das obere Inntal charakteristisch und setzen sich nach Vorarlberg hinein fort, wo das Montafontal ein Zentrum derartiger verzierter Stuhllehnen darstellt. Bewundernswert ist die reiche Variation einiger weniger Motive, die zum größten Teil von der Renaissance herkommen. So vor allem das Motiv des Doppeladlers, welches der Renaissancestuhllehne besonders häufig zu grunde liegt, und wie R. Forrer „Von alter und ältester Bauernkunst“ S. 6 gezeigt hat, im Bauernstuhl der mannigfachsten Abwandlung, Vereinfachung und Verrohung, mitunter auch Mißverständnissen ausgesetzt gewesen ist. Es zeigt sich, daß mit der Vereinfachung und Veränderung der Kontur des Doppeladlers andere geläufige Volksmotive mithineinspielen: das Herz, die Tulpe. Auch das Fischmotiv, das Akanthusblatt, Engelköpfe treten nicht selten auf, meist in ein barockes Linienspiel einbezogen; Fratzen-gesichter im Mittelpunkt der Komposition sind ebenfalls häufig und stammen aus der höheren Renaissancekunst.

Die Reihe einschlägiger Darstellungen wird in den nächsten Heften fortgesetzt.

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

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

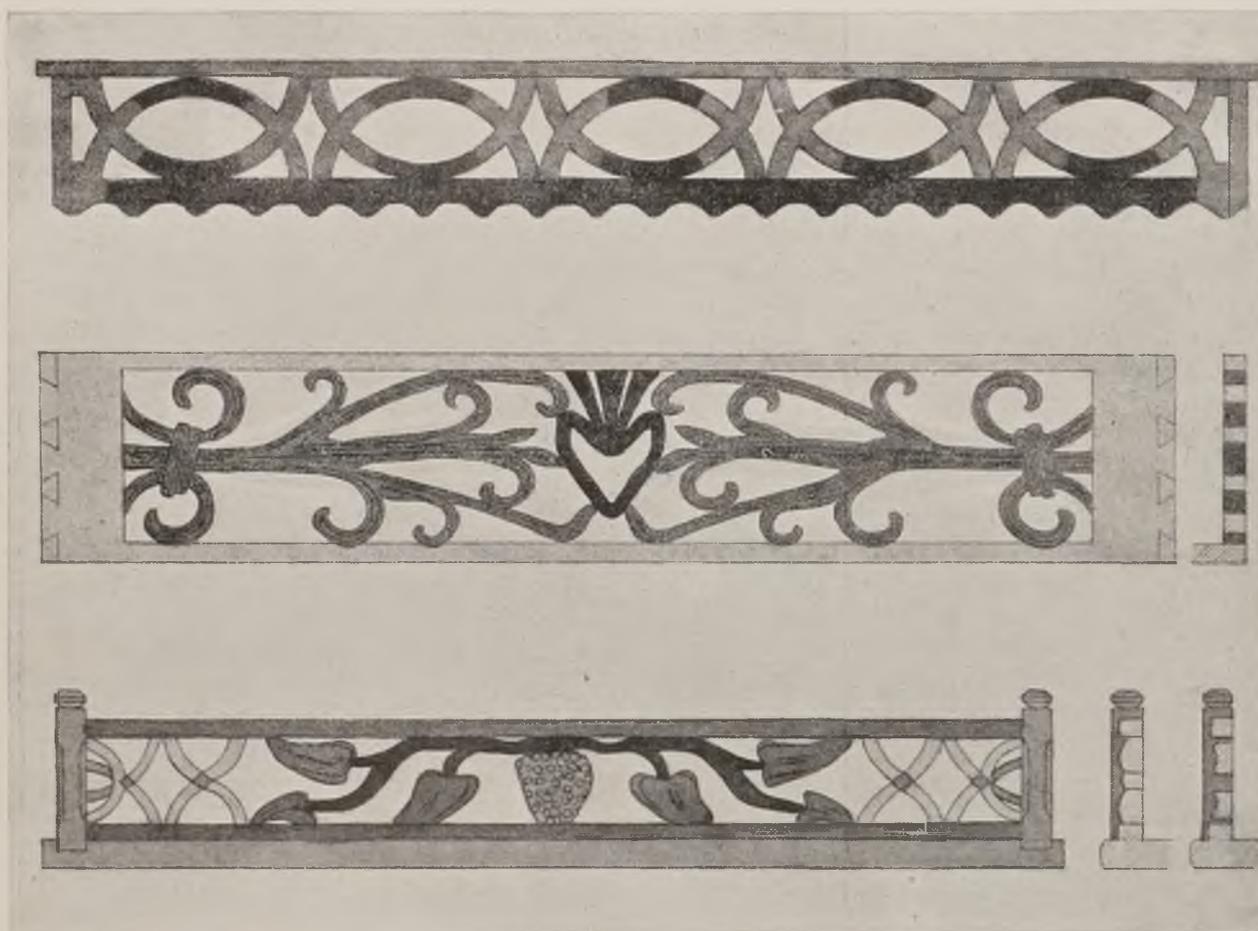


Fig. 15. Blumenstalen aus dem Kaunsertale.

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

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

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

M. H.

Prähistorisches in der Volkskunst Osteuropas.

Von Dr. ARTHUR HABERLANDT, Wien.

(Mit Tafel XII und 7 Textabbildungen.)

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

Industrie als unbrauchbar beiseiteschieben heißt.

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



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

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

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

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

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

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



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

Hirten und Holzhacker — auch auf den Messingguß, welcher mittels tönerner Gußformen vollzogen wird. Diese werden über einem Holz- oder Metallmodel aus mit Kohle vermengtem Ton in zwei Hälften hergestellt, welche vor der Benutzung einen zweimaligen leichten Brand erfahren (Fig. 16, 17). Beim Gußverfahren selber werden die beiden Formen miteinander verklebt; um den Gegenstand frei zu bekommen, muß die hergestellte Form jedesmal zerschlagen werden. Die Gußmodelle werden weithin verliehen, was die außerordentliche Gleichartigkeit der Erzeugnisse in verschiedenen Teilen Galiziens und der Bukowina erklärt¹. Nach weiteren Angaben von Prof. W. Szuchiewicz und N. Bilachevsky war der einheimische Messingguß bei den Ruthenen seinerzeit viel weiter verbreitet, ist aber im Flachlande Galiziens und in der Ukraine im 19. Jahrhundert neueren Techniken gewichen². Sehr interessant ist, daß eine ältere Abhandlung³ nicht die Huzulen, sondern die Zigeuner in Sadagora und

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

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

V. Šucevyč, Huculščyna. Matériaux pour l'éthnologie ukraino-ruthène, publié par la commission ethnogr. tome II, Lemberg 1899. Kap. X.

² Ebenda und Peasant art in Russia. Zeitschrift Studio 1912, S. 21.

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

historischen Vertiefung der vorliegenden Berichte aber wohl kaum möglich. Was nun die Erzeugnisse des Messinggusses betrifft, — es sind dies namentlich Messingkreuze, Tabakspfeifen, Pfeifenräumer, Haken für Männerstöcke, Knöpfe, Ringe, Gürtelschnallen und Schließen verschiedener Art¹, — so sind die aufgezählten Typen als solche naturgemäß nicht als gleichaltrig aufzufassen; die Haken, Gürtelschnallen, auch die Messingkreuze sind als Typen zweifellos älter als etwa die Tabakspfeifen. Was ihre Formgebung betrifft, begegnen wir ganz ähnlichen Unterschieden; mit vollem Recht ist auf byzantinische Einflüsse in den Stücken religiösen Charakters aufmerksam gemacht worden², bei einzelnen Gruppen muß aber zweifellos in der Formgebung sowohl wie in der angewandten Ziertechnik ein direkter und unmittelbarer Zusammenhang mit

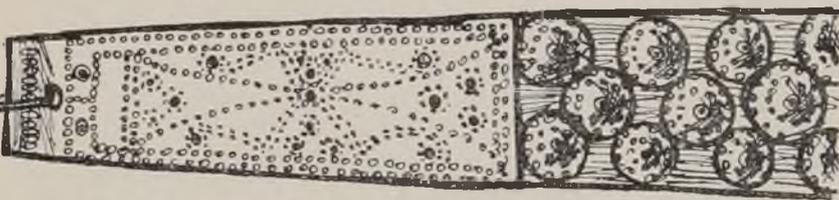
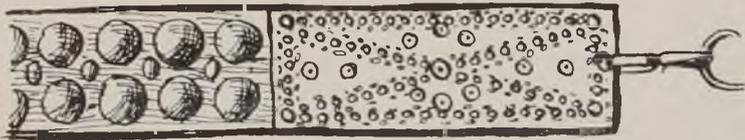
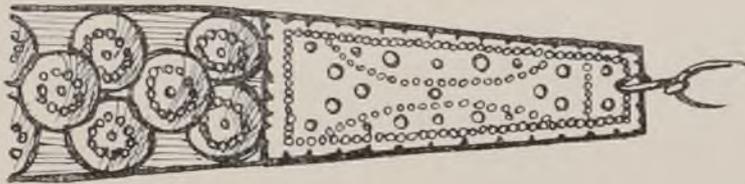


Fig. 18. Gürtelenden, mit Messing- und Kupferblechen verziert.
Estnisch. (Nach Axel O. Heikel.)

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

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

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

¹ Vergl. Prof. Dr. M. Haberlandt, *Österreichische Volkskunst*, Wien 1911, Band II, Tafel 105, 110.

² Huculšćyna, II, Kap. X, Abschn. 8.

zurückreicht, ist wohl kaum zu ermitteln, für den Gesamttypus dieses Stirnschmuckes ist aber wohl ein prähistorisches Urbild zu hypostasieren. Auch die bei den Esten gebräuchlichen Gürtelbleche aus Messing und Kupfer¹ (vergl. Fig. 18), als Schmuck an Ledergürteln angebracht, haben eine in prähistorische Zeiten zurückreichende Ahnenreihe; wir glauben ihre Entsprechungen in den Gürtelblechen und -beschlägen zu erkennen, welche in Mitteleuropa bis nach

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

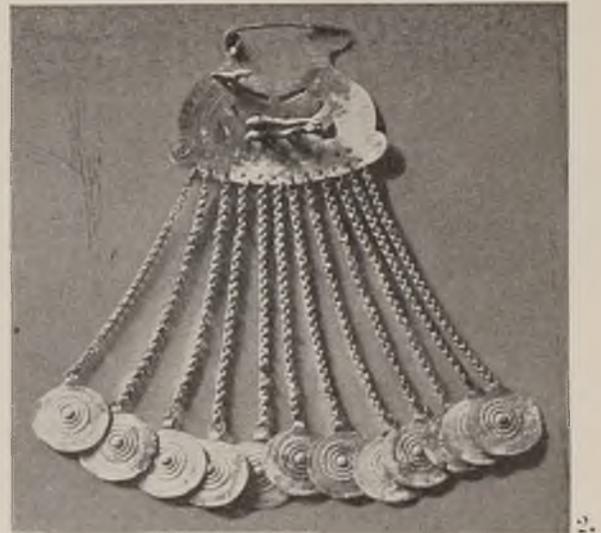


Fig. 19. 1 Fibel der Mordwinen mit anhängenden Messingkettchen. (Nach Heikel, Trachten und Muster der Mordwinen.) 2 Prachtfibel aus Hallstatt. (Original im Museum Francisco Carolinum in Linz.)

hier ferner Röllchen aus Metalldraht — als Gürtelverzierung — und ein ganz seltsamer Kopfschmuck aus an Schnüren aufgereihten Bronzeröllchen nach O. Heikel die engsten Beziehungen zu frühgeschichtlichen und vorgeschichtlichen Grabfunden dieser Gebiete auf². Tremolierstich wird auch hier zur Auszier des Metallschmuckes noch verwendet.

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

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

² a. a. O. S. 32, 36, 47 ff. Tafel XIII, XVI.

Der dem praktischen Zwecke dienende Teil hat, der historischen Entwicklung des Typus entsprechend, bei den rezenten Stücken wesentlich anderen Charakter als etwa bei den Fibeln der Hallstattperiode; um so auffälliger ist die Gleichartigkeit des Schmuckbehanges aus Kettchen mit scheibenförmigen bzw. aus Geldmünzen gefertigten Anhängseln. Der übermäßig weite Zeitraum, der zwischen den Beispielen aus alter und neuer Zeit sonst meistens klafft, wird hier in sehr glücklicher Weise durch Gehängeschmuck, Fibeln und Anhängsel aus mordwinischem Gebiet und der Umgebung von Perm überbrückt, dem 7. bis 8. Jahrhundert entstammend, welche stilistisch sich vollkommen in die Reihe der hier angeführten Beispiele stellen lassen¹.

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

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

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

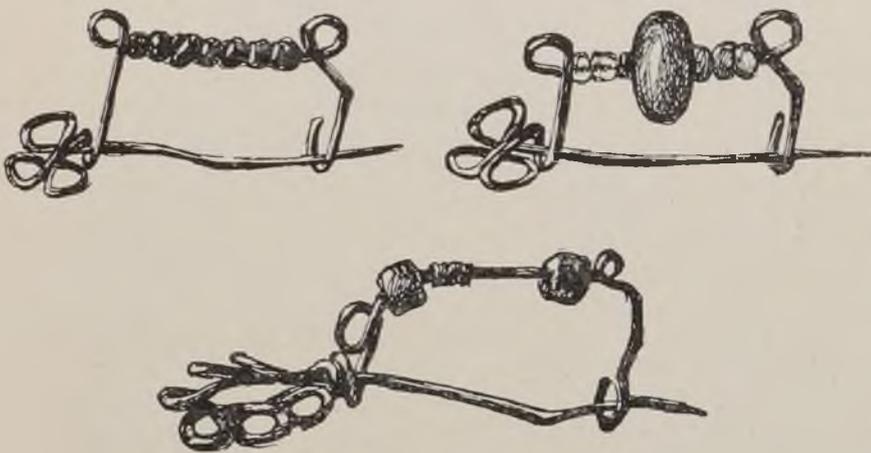


Fig. 20. Messingdrahtfibeln mit Glasperlverzierung. Trachtstücke aus Krain und dem Küstenlande.

des Eisacktales in Tirol verwendet; endlich begegnet ihre Verwendung auch noch in der Bretagne².

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

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

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

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

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

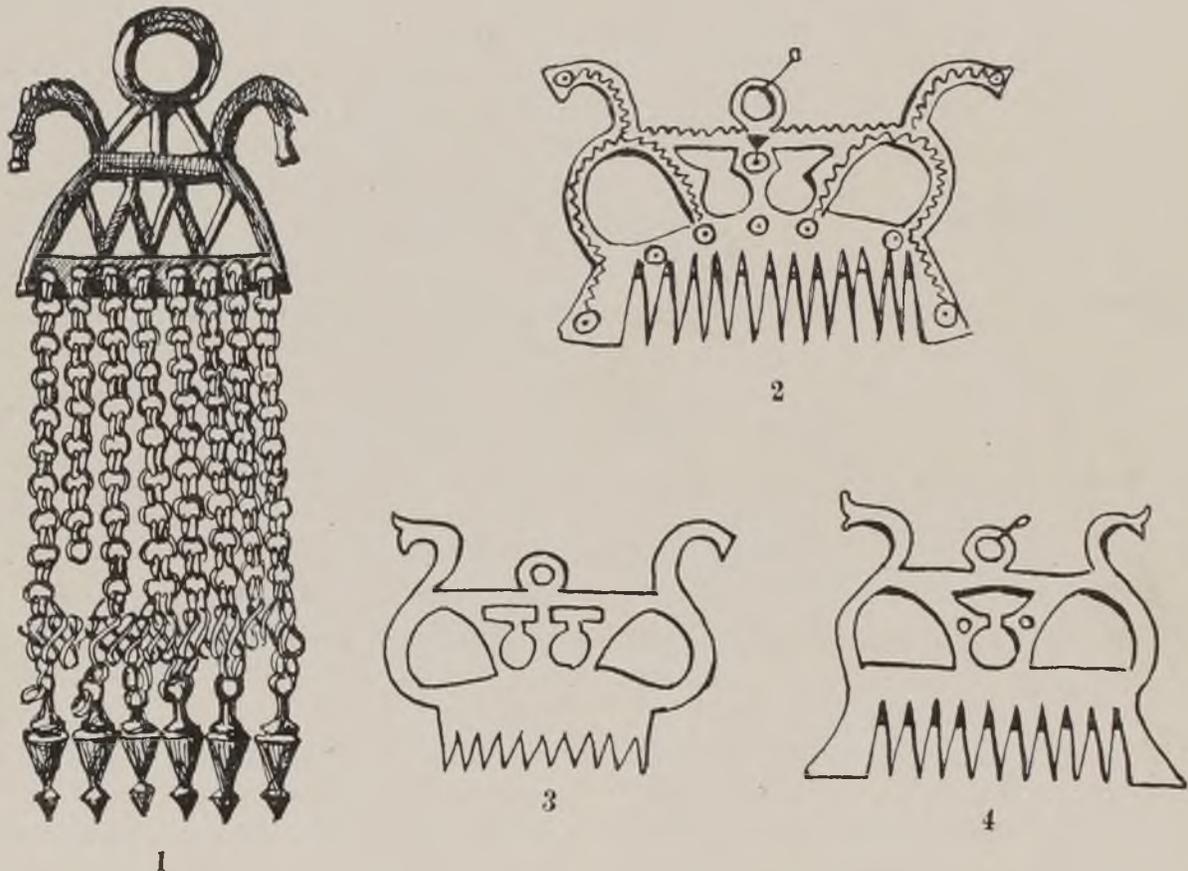


Fig. 21. 1 Bronzeanhängsel der letzten vorrömischen Eisenzeit aus Jezerine bei Bihač, Bosnien. (Nach W. Radimsky.) 2 bis 4 Schmuckanhänger der Mordwinen, aus Messing. (Nach Heikel, Trachten und Muster der Mordwinen und Peasant art in Russia, Studio 1912.)

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

Ein altes Werk der Habanerkeramik.

Von Prof. JOSEF TVRDÝ, Wischau.

(Mit 2 Textabbildungen.)

Unter den ältesten Majolikastücken, die sich in den adeligen Häusern und Museen Böhmens und Mährens finden, sind die Majolikaschalen auf der Burg Buchlau in Mähren die interessantesten. Allem Anschein nach sind es nicht italienische Arbeiten, obzwar sie starken italienischen Einfluß verraten, sondern es sind wahrscheinlich Dokumente der Habanerkeramik, welche in den böhmischen Inventarien Prags und anderer Städte Böhmens aus dem Ende der Regierung Kaiser Rudolfs II. als „Wiedertäufer-Schalen“, „gemalte Wiedertäufer-Schalen“ bezeichnet sind¹. Diese Schalen (Fußschüsseln) sind zwar den Schalen auf verschiedenen italienischen Renaissancebildern sehr ähnlich, sie zeigen jedoch in der Durchführung eine gewisse Selbständigkeit (besonders in den Herzdurchbrechungen) gegenüber den italienischen Arbeiten.

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

Der italienische Einfluß läßt sich bei den Habanern in Mähren sehr leicht erklären. Denn nach den Hutterischen Chroniken² war unter den mährischen

¹ Siegmund Winter: Přepych uměleckého průmyslu v měštanských domech XVI. věku. Časopis českého Musea 1893. S. 83 u. f.

² Dr. Josef Beck, Die Geschichtsbücher der Wiedertäufer, S. 211.

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

Daß dieser italienische Einfluß sich nicht auf die Burgmajolika begrenzte, versteht sich von selbst. Denn bei den Wiedertäufern war, wie aus ihren Hafnerordnungen aus dem Jahre 1612 klar hervorgeht¹, die Majolikahafnerei mit der



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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

Zwei alte Votivbilder in Riffian bei Meran.

Von Dr. OSWALD MENGHIN, Wien.

(Mit einer Textabbildung.)

In der Marienwallfahrtskirche Riffian¹ bei Meran hängen unter den Votiven zwei Tafeln, die durch ihr hohes Alter besonderes Interesse verdienen. Bekanntlich gelingt es bei volkskundlichen Typen dieser Art (Marterln, Totenbretter, Arme-Seelen-Tafeln u. dgl.) nur äußerst selten, ältere Exemplare nachzuweisen, da sie zumeist aus vergänglichem Material hergestellt, im Freien kaum Jahrzehnte, in der Kirche untergebracht keinesfalls Jahrhunderte zu überdauern vermögen, auch wenn keine zerstörende Hand eingreift, was allerdings leider auch heute

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



Fig. 25. Votivbild aus Riffian 1449.

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

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

¹ Vergl. Zeitschrift für österreichische Volkskunde, 1912, S. 46.

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

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

Cöllian steht für Calliano. Nach diesem Worte ist über die Zeile die Jahrzahl 1449 geschrieben. Die Schlacht bei Calliano (in Südtirol) fand aber bekanntlich 1487 statt. Die paar Worte der Inschrift charakterisieren die Bedeutung der Schlacht nicht übel; sie galt vielfach als ein Pyrrhussieg der Österreicher. Onestinghel, dem wir eine ausführliche Studie über diesen Krieg verdanken¹, verzeichnet am Schlusse seiner Abhandlung in dankenswerter Weise auch mehrere andere, mit der Schlacht bei Calliano in Zusammenhang stehende Votive², zu denen ein Bild im Museum zu Trient, unten die Schlacht, oben die Madonna mit Kind, umgeben von St. Vigil und St. Lorenz³ darstellend, zählt; ferner eine Pala am Altar in der Pfarrkirche von Calliano mit dem Erlöser und St. Lorenz über der Schlachtszene. Im Hospiz der Deutschen zu Trient befanden sich gleichfalls einige Erinnerungstafeln und Inschriften. Zu den interessantesten Stücken gehört ein Exvoto zur Gnadenmutter von Wilten (heute hängt das Bild im Kloster), gestiftet von einem gewissen Ludwig Klingkhammer, der in dieser Schlacht angeschossen worden war, aber mit dem Leben davonkam.

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

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

¹ Tridentum VIII, 1905, und IX, 1906.

² l. c. IX, S. 216ff.

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

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

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

Ein Schraubentaler der Salzburger Exulanten.

Von ALFRED WALCHER RITTER v. MOLTHEIN, Wien.

(Mit Tafel XIII—XIV.)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ein Hirtenbecher aus Sardinien.

Von Prof. Dr. M. HABERLANDT.

(Mit Tafel XV und 3 Textabbildungen.)

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

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

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

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



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

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

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

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

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

In jenen Bogenstellungen haben wir nun gewiß ein höchst altertümliches Stilelement zu erkennen, das über die frühromanische Epoche bis ins 4. nachchristliche Jahrhundert zurück zu verfolgen ist¹. Ich möchte hier sogar im besondern an ein sehr bekanntes frühromanisches Denkmal, den berühmten Tassilobecher erinnern. Wir bemerken im Dekorationsstil desselben eine gar nicht zu verkennende Ähnlichkeit sowohl bezüglich der Gesamtdisposition der Ornamentierung, wie im besondern bezüglich der Bogenstellungen mit ihren Bordüren und der Nischenfüllung, soweit von einer Ähnlichkeit bei der ungeheuren Zeit- und Qualitätsdifferenz überhaupt gesprochen werden kann. Zweifellos aber sind es ganz alte Elemente, die sich in diesen Belangen auf unserem Becher auf den ersten Blick ankündigen, und ich glaube, daß die zähe Tradition der sardischen Hirtenkunst hier in der Tat Elemente einer vielhundertjährig zurückliegenden Kunstform von Geschlecht zu Geschlecht weitergebend bis auf unsere Tage gebracht hat.

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

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

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

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

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

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

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

Einige Arbeiten der Habaner- und Winterthurer Keramik.

Von Dr. ARTHUR HABERLANDT.

(Mit Tafel XVI und 2 Textabbildungen.)

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

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

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



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

des Dekorationsstiles der hiehergehörigen Erzeugnisse ist endlich ein Behälter Tafel XVI, Fig. 4. Vermutlich zum Küchen-Inventar eines Schlosses gehörig, zeigt derselbe nach Art der in Italien bestellten adeligen Speiseservice des frühen 17. Jahrhunderts bloß das Monogramm seines Besitzers auf schönem reinweißen Grunde. Der grüne Kranz als Umrahmung, die Farben der Glasuren usw. lassen jedoch mit Sicherheit auf mährische Provenienz des Stückes schließen. Die Kartusche unterhalb des Monogramms ist rein blau ausgeführt,

ein Zug, der seine stilistischen Entsprechungen an deutschen Fayencen und ebenso auch an Schweizer Erzeugnissen besitzt, wie Tafel XVI, Fig. 2, veranschaulicht; die Rosette am Halse des Winterthurer Kruges ist gleichfalls im Gegensatz zur bunten Bemalung der Leibung rein blau ausgeführt. Im übrigen zeigen die mit freundlicher Erlaubnis des Züricher Landesmuseums abgebildeten Winterthurer Erzeugnisse die schlagenden Analogien, welche diese Werkstätten mit den mährischen Majolikazentren verbinden. (Fig. 27—28.) Die meisten der Winterthurer Erzeugnisse dieser Art stammen aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Wir werden nicht fehlgehen, wenn wir das spärlichere Vorhandensein späterer Stücke mit der Auswanderung schweizerischer anabaptistischer Töpfer um 1600 in Zusammenhang bringen. Nichtsdestoweniger treffen wir auch in dieser späteren Periode eine ganze Anzahl hiehergehöriger Winterthurer Erzeugnisse an. Die Form der Krüge ist um diese Zeit bereits eine andere; übereinstimmend mit dem von den Habanern oft verwendeten Typus sind sie durch niedrige Form und kugelige Leibung charakterisiert. Zwei dieser Stücke finden sich in der Österreichischen Volkskunst, Textbd. S. 97, Fig. 29, 30, abgebildet.

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

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

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



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

Wirkdecken aus Tirol.

Von Prof. Dr. M. HABERLANDT.

(Mit Tafel XVII und einer Textabbildung.)

Als ein sporadischer volkstümlicher Wirkereibetrieb vergangener Zeit — bezüglich dessen Produktion und Nachfrage schon um 1840 völlig erlahmten — tritt uns in den österreichischen Alpenländern die Wirkteppichfabrikation Tirols entgegen, von welcher typische Repräsentanten aus zwei verschiedenen Erzeugungsgebieten auf Tafel XVII abgebildet sind. Fig. 1 auf dieser Tafel bildet ein hervorragendes Exemplar jener Wirkdecken ab, die in S. Siegmund bei Bruneck erzeugt wurden¹. Die Farben und Ornamente dieser sehr beliebt gewesenen und durch den Hausierhandel weithin vertriebenen Wirkteppiche sind von diskretem Reiz. Die Ornamentik ist in der Regel — der Technik entsprechend — durch geometrische Motive in streifenförmiger Anordnung bestritten; stilisierte Tulpen finden sich zugemischt; selten sind figurale Motive, wie die springenden Hirsche zwischen Bäumen oder, wie unser Exemplar dies zeigt, paarig angeordnete Vögel. Ein anderes Exemplar dieser Art im Besitz des Museums zeigt ein tapetenartiges Muster mit unverkennbarem Louis-seize-Charakter, ineinandergewundene Blumengirlanden u. dgl. Wir finden also in diesem seinerzeit ziemlich weltabgeschlossenen Gebiete eine Übereinanderschichtung der wesentlichsten Ornamentprinzipien in ein und derselben Zeitstufe.

¹ Vergleiche M. Haberlandt, Österreichische Volkskunst, Textband S. 58 f., Tafelband Tafel 5.

Manche Stücke haben mit ihrer farbigen Streifung alten, sozusagen gemeineuropäischen Charakter bewahrt, die Verwendung der Tulpen, der paarig angeordneten Vögel, der Hirsche usw. zeigt die Beeinflussung durch die höhere Kunst bis etwa zum 17. Jahrhundert. Bei der Übernahme dieser jahrhundertlang traditionell gepflegten Motive ist die Volkskunst in der Regel stehen geblieben; daß sie sich aus einem so exklusiven Bereich, wie es die dem höfischen Leben dienende Seidentextilindustrie des 18. Jahrhunderts ist, ihre neuen Anregungen geholt hat, ist ein Beweis dafür, wie regsam in Handel und Verkehr jener Zeit die heute verschwundenen Volksbetriebe gewesen sind.



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

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

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

Ein istriantisches Holzkästchen.

Von Prof. Dr. M. HABERLANDT.

(Mit Tafel XVIII und einer Textabbildung.)

Ich habe mehrfach an anderen Stellen¹ auf den Gegensatz hingewiesen, von dem sich die Volkskunst Istriens entsprechend der ethnographischen Zusammensetzung seiner Bevölkerung beherrscht zeigt. Während die volkskünstlerischen Arbeiten der italienischen Gebiete im deutlichen Zusammenhang mit dem Charakter der italienischen Volkskunst überhaupt eine sekundäre Ableitung, um nicht zu sagen: Verrohung höherer Kunstformen, darstellen, haben wir es in

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

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

Ein sprechendes Zeugnis solcher Vermengung italienischer und slawischer Volkskunst liegt in einem hübschen Holzkästchen vor, das auf Tafel XVIII (in mehreren Ansichten) Abbildung gefunden hat. Es ist eines jener vorzugsweise als Minnegaben dienenden Schmuckkästchen, in dessen Verzierung der Verfertiger mit volkstümlichem Geschmack seinen ganzen Fleiß und erfinderischen Sinn zu legen liebt. Die viereckige Schachtel aus Eichenholz mit typischen Abmessungen (Länge: 21,6 cm, Höhe: 11,3 cm, Breite: 17 cm) wird von einem in Falzen laufenden Schiebdeckel geschlossen, dessen Griffteil, über den Kästchenrand hinausragend, seiner Form nach einen stark stilisierten Engelkopf mit Flügelpaar darzustellen scheint¹. In der Basis des Griffteiles sind die beiden Initialen NN ausgeschnitzt — wahrscheinlich die Namensinitialen des Mädchens, dem das Kästchen gewidmet worden war. (Fig. 30.) Im übrigen ist der Deckel in rein geometrischer Ornamentierung durch eingeschnittene Linien verziert. Drei der Seitenwände des Kästchens sind mit verschiedenen Darstellungen (in Ausgründung) geschmückt, welche sich auf den täglichen Hausstand beziehen, wahrscheinlich in naiver Anspielung auf den künftigen Haushalt der beiden Leutchen, zwischen welchen das Kästchen als Liebesunterpfand eine Rolle gespielt hat. Auf einer der beiden Längswände (die zweite ist wieder rein geometrisch ornamentiert) gewahren wir bei höchst kunstloser Unterteilung der Fläche linksseitig eine figurale



Fig. 30. Deckel eines istriatischen Holzkästchens.

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

¹ Bei einem anderen von mir in „Österreichische Volkskunst“, Tafelband, Tafel 99, Fig. 12, abgebildeten Exemplar eines Istrianer Holzkästchens ist der Deckelgriff in ähnlicher Art durch den Kopf der auf dem Deckel in relief ausgeschnitzten Menschenfigur gebildet.

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

Ein Schnitzwerk von Johann G. Kieninger.

Mitgeteilt von F. PÖSCHL, Wien.

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



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

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

*

Der Fund eines authentischen Schnitzwerkes von J. Kieninger in

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

Der Fund von Schwanenstadt.

Von Museumsdirektor Dr. HERMANN UBELL, Linz.

(Mit Tafel XIX—XXI.)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

II.

Wenn wir nun die einzelnen Bestandstücke des Fundes Revue passieren lassen, so drängt sich in erster Linie der auffallende Reichtum des kleinen Haushaltes an silbernen und silbermontierten Gegenständen auf. Wo diese eine Marke zeigen, ist es das Augsburger Beschauzeichen und ein Augsburger Meisterzeichen; wir sehen, daß der Augsburger Markt den Bedarf der kleinen oberösterreichischen Stadt — anscheinend ausschließlich — deckt. Der äußere Anlaß, der die schönen Dinge ins Haus brachte, ist zum Teil noch zu erkennen; so ist z. B. der silbervergoldete Brautbecher in Gestalt einer Reifrockdame (Tafel XIX, Fig. 1), die in der Linken ein Paar Handschuhe hält (während die bunt emaillierten Blumen, die sie nach Analogie verwandter Exemplare in der Rechten gehalten haben dürfte, verloren gegangen sind), sicherlich als ein Geschenk an die Neuvermählten aufzufassen. Das Stück ist reizend behandelt, tief einschneidende Gravierung gibt das Brokatmuster des Rockes, während der Spitzenbesatz der Schürze durch zarteste Ziselierung angedeutet ist. Die Glockenform des Bechers zwang bekanntlich den Bescheid gebenden Trinker, ihn vollständig zu leeren. Noch viel mehr als heute waren silberne Pokale damals als Geschenke beliebt; zwei schön getriebene Stücke weist auch der Schwanenstädter Fund auf. Bei dem einen (Tafel XX, Fig. 6) ist der Fuß durchbrochen, an Stelle des Nodus tritt ein Arrangement aus Voluten-Attachen und drachenförmigen Henkeln, während die Cupa gebuckelt und in den oberen Feldern schön graviert ist (Fruchtweig mit naschenden Vögeln). Das Stück zeigt die Hausmarke M. M. und am Boden die Widmermarke (oder ältere Besitzermarke M. P.). Die Cupa des anderen Bechers (Tafel XX, Fig. 5) zeigt in 6 Feldern getriebene Volutenbandornamente, die sich glatt vom gerauhten Grunde abheben (kein Beschauzeichen, Meistermarke A. H., vermutlich der Augsburger Goldschmied Andreas Hamburger, gest. 1657, Rosenberg² Nr. 333). Als Konfekt-schale diente wohl die silbervergoldete getriebene doppelhenkelige vierpaßförmige Schale (Tafel XX, Fig. 3), die das Augsburger Beschauzeichen und als Meistermarke einen nach links schreitenden Vogel aufweist (Goldschmied aus der Familie Grill, der um die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts tätig war. Rosenberg² Nr. 276). Von besonders schöner Arbeit ist der kreisrunde silbervergoldete Satzbecher (Tafel XX, Fig. 4), der auf drei Cherubim aufruht und an der Leibung mit reich verschlungenen Bandornamenten graviert ist, in welche drei runde Medaillons mit antikisierenden Männer- und Frauenköpfen eingefügt sind (am Boden 2 Hausmarken: J. F. und P. P.). Hieher gehört auch das aufspringende, bunt emaillierte Einhorn (Bronze, feuervergoldet), zu dessen Füßen sich eine grüne Eidechse schlängelt und das zwischen den Vorderfüßen den eichel-förmigen Schraubenkörper hält, von dem die drei zur Umklammerung des Stieles eines gläsernen Bechers (der verloren gegangen ist) bestimmten Greifenköpfe ausgehen (Tafel XIX, Fig. 3). Auch die Silberlöffel, durchwegs mit ovaler Laffe, sonst aber verschiedenartig gestaltet (z. B. mit schuhförmigen Ansätzen des Stieles, mit mannigfach profilierten Knäufen, Gravierungen auf der unteren Fläche der Laffe usw.), haben das Augsburger Beschauzeichen und einmal auch eine Meistermarke (Daniel Zech, Augsburger Goldschmied nach 1650, Rosenberg² Nr. 331). Jedes dieser Stücke hat so viel markigen, individuellen Charakter, daß

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Der Alpacher Möbelstil.

Von Dr. KARL VON RADINGER, Innsbruck.

(Mit Tafel XXII—XXVII und 4 Textabbildungen.)

Von dem beliebten Sommerfrischorte Brixlegg gelangt man auf steilem, bei schlechter Witterung fast ungangbarem Wege in das Alpachtal, das der gleichnamige tief eingeschnittene Wildbach durchbraust. Mit seinem Kranz von Bergen und den waldreichen Hängen zeigt es ausgesprochenen Hochtalcharakter. Die Gemeinde umfaßt 182 Häuser mit rund 1000 Einwohnern, dazu kommen noch die zu den vorgelagerten Dörfern Mehren und Reith gehörigen Siedlungen des Außentales. Viehzucht und Holzarbeit bilden die Haupteinnahmequelle der Bewohner, die als wohlhabend gelten. Der Bergbau am Schatz- und Tierberg wird schon seit Jahrhunderten nicht mehr betrieben¹.

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

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

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



Fig. 32. Alpacher Bauernhaus.

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

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

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

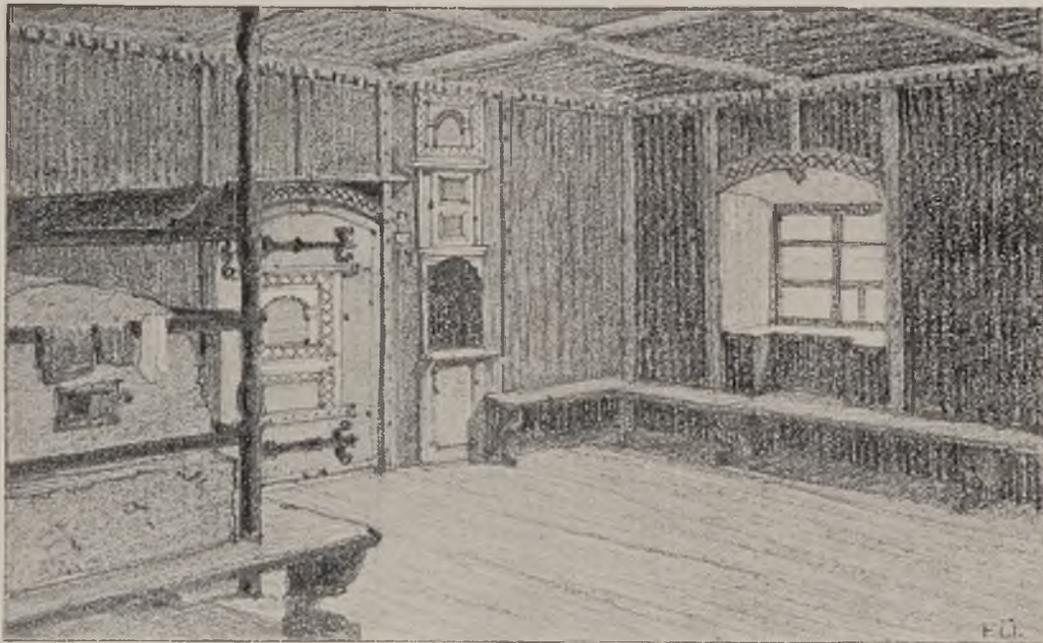


Fig. 33. Getäfelte Alpacher Stube.

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

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

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

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

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

Das Mobiliar der Stuben ist mit dem Tische im Herrgottswinkel und ein paar Stühlen erschöpft. Alle anderen Möbel, Betten, Truhen und Kästen finden in den Kammern, welche hauptsächlich als Schlafräume dienen, und in dem Hausgange ihren Platz¹. Konstruktiv bieten die Alpachermöbel wenig Eigenartiges. Das Material ist Fichtenholz, seltener Zirbelholz. Die Maße sind der Niedrigkeit der Räume entsprechend bescheiden. Schnitzerei fehlt ganz; an ihre Stelle tritt als Umrahmung und Füllung das Gitterwerk, dessen schon bei den Stuben Erwähnung geschah. Im einzelnen ist folgendes zu bemerken:

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

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

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

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

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

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



Fig. 34. Alpacher Stühle.

betten verwandelte¹. Für den jüngeren Typus — er gehört der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts an — ist der bis 80 cm hohe, an den Konturen ausgeschnittene und meist durch einen Zahnschnittbogen abgeschlossene Kopfbrettaufsatz charakteristisch. Beide Arten sind zweischläfrig (doppelspannig), ca. 1,80 m lang und 1,24—1,36 m breit. Die Höhe schwankt zwischen 1,72 und 1,90 m.

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

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

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

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

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

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

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

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

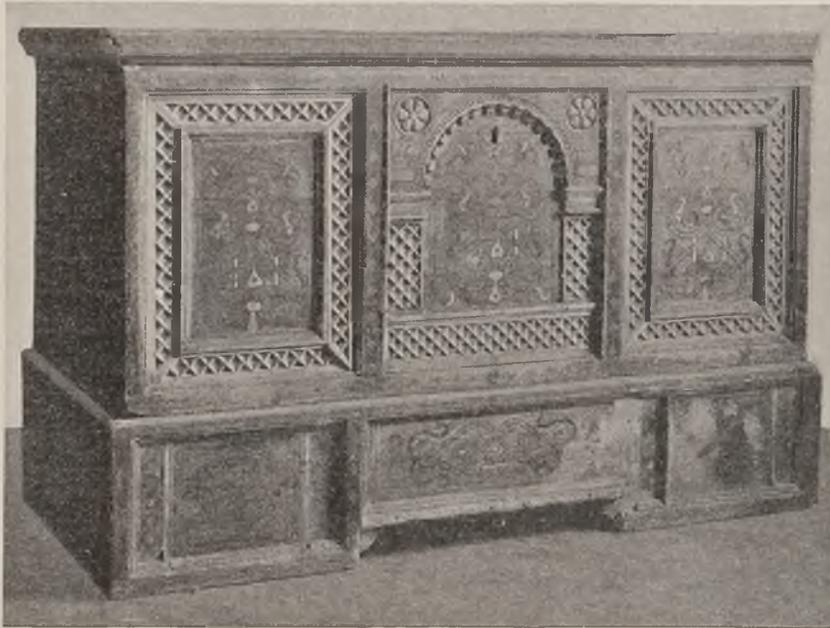


Fig. 35. Alpacher Truhe, bez. 1688.

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

aber andere Gegenden, wie das Zillertal¹, schon vor dem Rokoko zur Grundierung übergegangen sind, blieb das abgeschlossene Alpach der althergebrachten Weise, auf den Holzgrund zu malen, treu.

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

I. Erhalten nur einige Truhen, eine datiert 1688 in der Sammlung Colli (Abbildung 35), eine undatierte in unserem Museum und im Schloß Anger bei Klausen. Derbes Gitterwerk; Farben Schwarz-Weiß und Rot-Grün. In den Füllungen wiederholtes Herzmotiv, in den Sockelecken Sternrosetten. Eine vierte von 1700 zeigt abweichenden Typus: drei Bogennischen mit Blumenvasen und Zopfbandgitterwerk².

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

¹ Unser Museum besitzt eine Zillertaltruhe von 1666 mit Vasen und Rankenfüllungen in den Farben: Schwarz, Rot, Grün, Blau auf Weiß.

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

bei I. Charakteristisch die weißen Tupfen, die teils in Form von Rosettchen auf die umrahmenden Rautenstreifen und Leisten aufgesetzt werden, teils zur Detailierung der Füllungsmotive, besonders der Blumen dienen. Der Stil erhält durch sie etwas Überzierliches¹.

Im einzelnen sei folgendes bemerkt:

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

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

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

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

Im einzelnen bemerke ich folgendes:

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

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

¹ Die Zeichnung schwarz konturiert wird mit Farbe ausgefüllt und zuletzt das Weiß aufgesetzt.

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

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

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

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

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

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

Innungsgegenstände von Mödling.

Von ROBERT EDER, Mödling.

(Mit 4 Textabbildungen.)

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



Fig. 36. Müllerzeichen in Mödling.

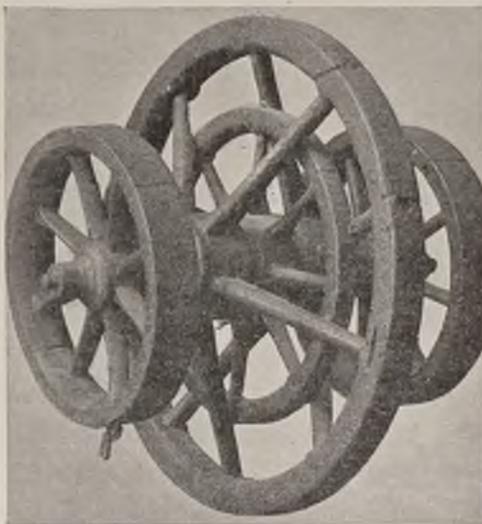


Fig. 37. Wagnerzeichen in Mödling.

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

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

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

werkes zur Haupt- oder Viertellade in Mödling gehören.

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



Fig. 38. Tischlerzeichen in Mödling.



Fig. 39. Hufschmiedezeichen in Mödling.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Auf der anderen Seite des Bildes ist zu lesen:

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

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

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



Fig. 40. Zinnplatte, Egerland.

Der Renaissancefund von Poysdorf.

Von ALFRED WALCHER RITTER VON MOLTHEIN, Wien.

Mit Tafel XXVIII—XXXIII und 17 Textabbildungen.

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

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

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

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

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

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

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

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

A. Frauenkleidung und Wäsche.

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



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



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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

B. Manneskleidung, Wäsche und Ausrüstung.

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



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

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

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



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

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

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



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



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

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

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



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



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

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

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

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

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

33. Bandelier aus schwarzem Bockleder mit gebläuten Eisenschnallen.

34. Bandelier aus schwarzem Bockleder ohne Beschlag.



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

C. Bett-, Tisch- und Hauswäsche.

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

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



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

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

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

D. Zinngeschirr.

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

E. Bücher und Handschriften.

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

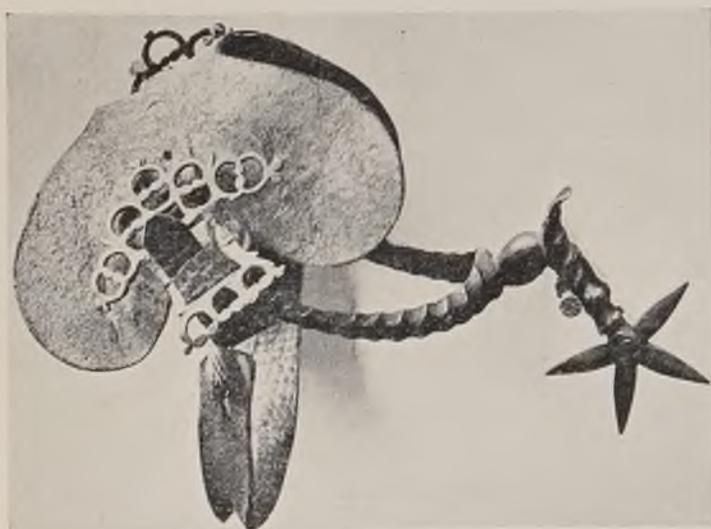


Fig. 54. Sporn aus dem Poysdorfer Fund.
(Vergl. Nr. 29 des Fundinventars.)

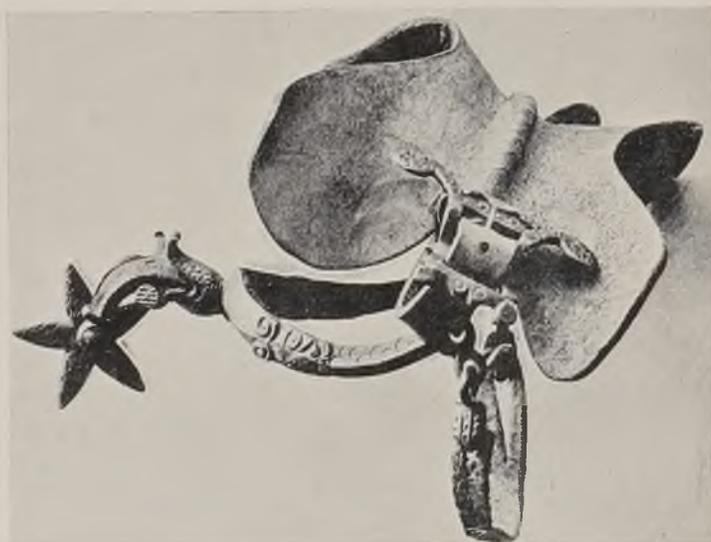


Fig. 55. Sporn aus dem Poysdorfer Fund.
(Vergl. Nr. 30 des Fundinventars.)

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

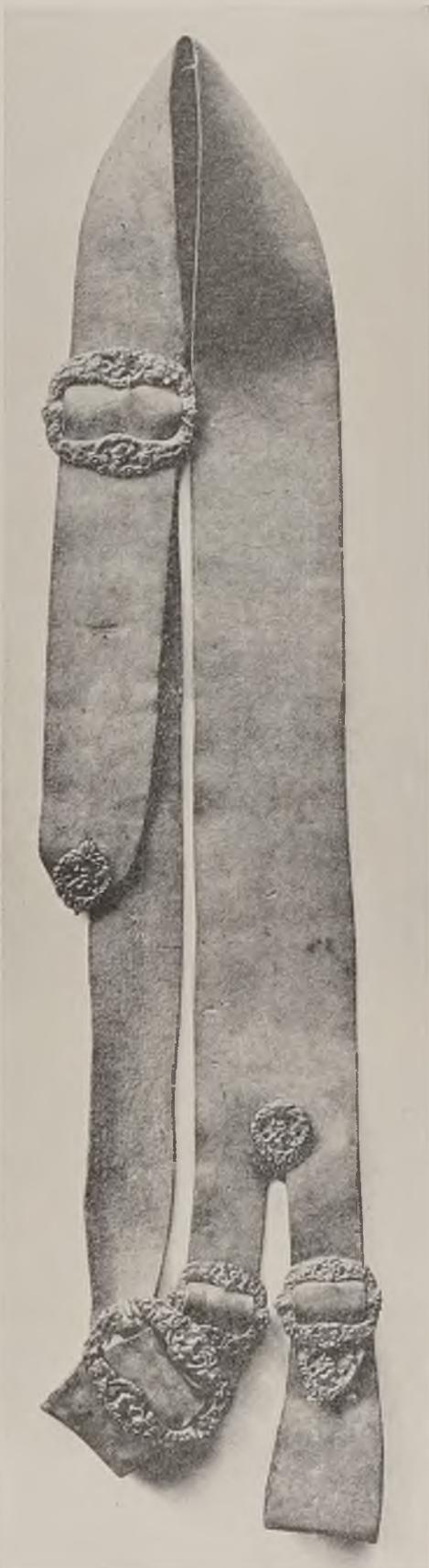


Fig. 56. Offiziers-Bandelier aus Hirschleder.
(Vergl. Nr. 32 des Fundinventars.)

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

*Ein Nachsatz
des Ennsbrunnens
Niederösterreich
1670*

Handgezeichnete Webereibücher aus Tirol.

Mit technologischen Erläuterungen von Prof. FRANZ DONAT, Wien.

(Mit Tafel XXXIV—XXXVII und 41 Textabbildungen.)

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

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

Anno dominy 1658.

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

Im Jahr 1701.

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

I. Die Weberei.

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

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

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

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

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

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

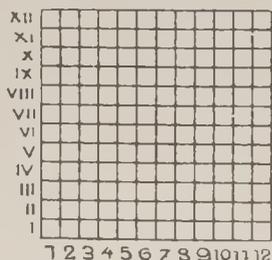


Fig. 58.

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

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

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

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

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

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

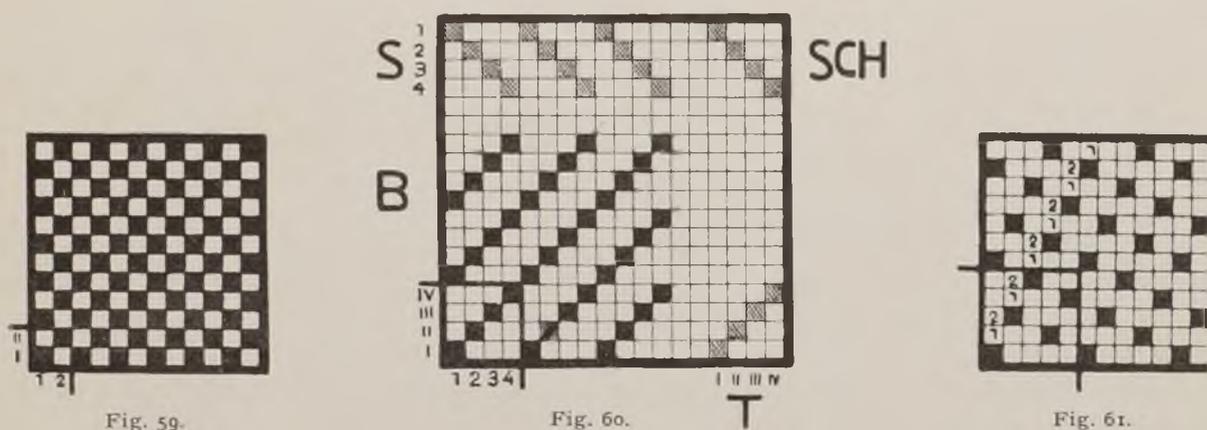


Fig. 59.

Fig. 60.

Fig. 61.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Steigungszahlentabelle:

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

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

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

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

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

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

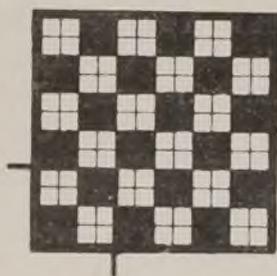


Fig. 62.

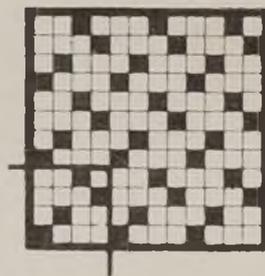


Fig. 63.

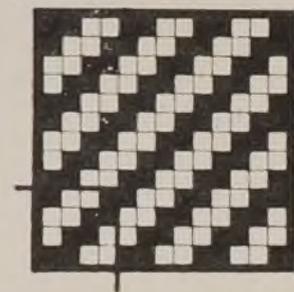


Fig. 64.

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

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

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

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

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

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

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

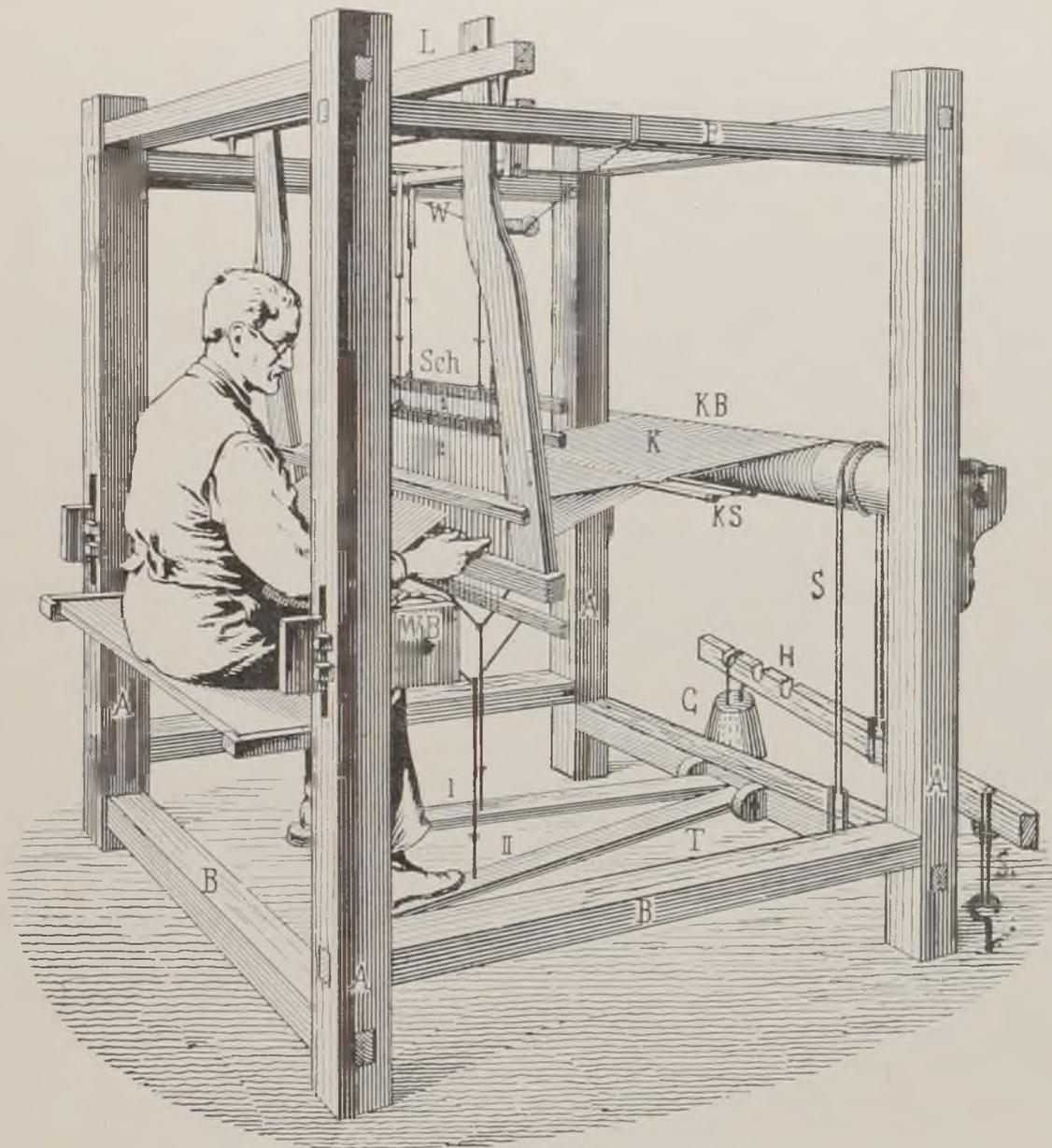


Fig. 65. Modell eines Handwebstuhles.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Die Kettenfäden müssen außer dem Einzuge in die Schäfte auch noch durch den Kamm gezogen werden. Der Kamm besteht aus zwei Leisten, zwischen welchen flach gewalzte Stahlstäbchen gesetzt sind. Zwischen diese Stäbchen, Rohre oder Riete genannt, werden die Kettenfäden,

nach dem beendeten Einzuge in die Schäfte, mit Hilfe eines breiteren Häkchens, gewöhnlich 2fädig, eingezogen.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

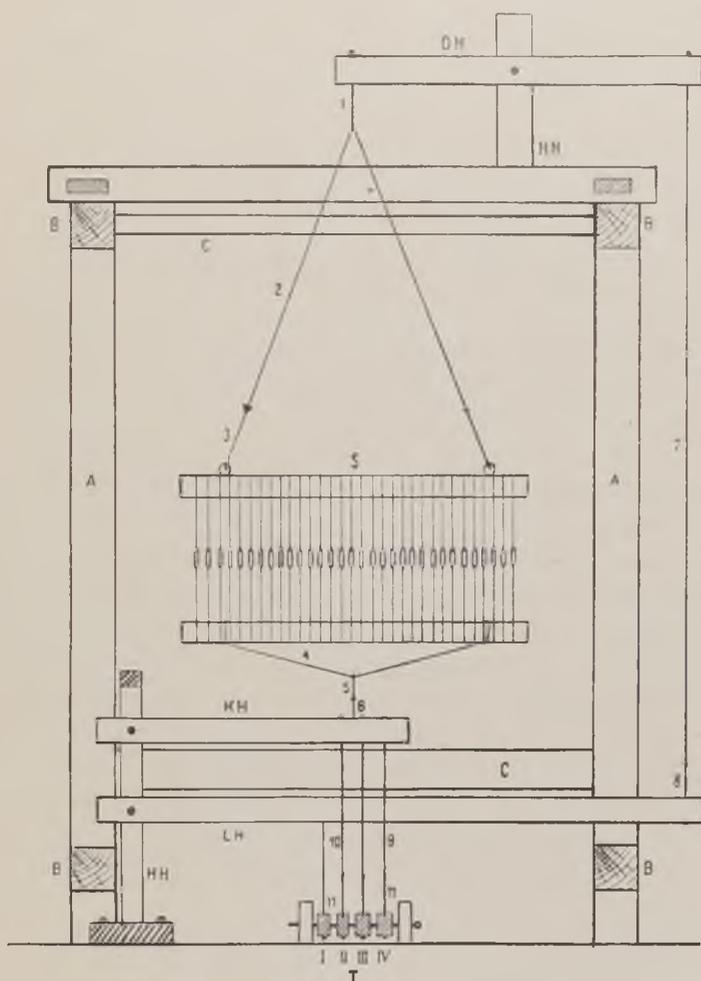


Fig. 66.

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

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

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

B = Bindung;
 S = Schäfte (1—4);
 Strichlierte Quadrate auf den Schäften = Helfenaugen;
 T = Tritte (I—IV);
 Strichlierte Quadrate auf den Tritten = Trittfolge;
 Sch = Schnürung;
 Strichlierte Quadrate der Schnürung = Schafthebezeichen;
 Weiße Quadrate der Schnürung = Schaftsenkungszeichen.

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

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

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

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

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

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

Webprozeß nach Fig. 65:

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

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

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

¹ Siehe Donat: Technologie der Jacquardweberei und Theorie der Weberei.

II. Besprechung der Webbücher.

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

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

1. Die glatte Arbeit.

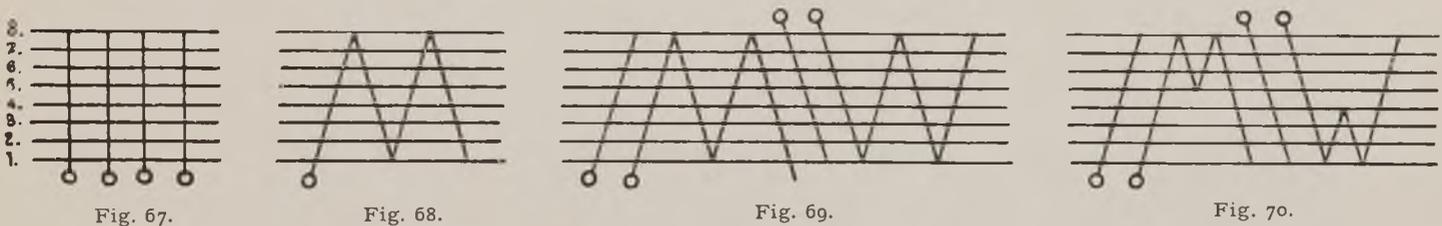
Über seinerzeit ausgeführte Grund- und abgeleitete Bindungen geben unter anderm die Fig. 59—64, 71—76, 85—86 Aufschluß. Leider fehlt jede Bezeichnung dieser Bindungen in beiden Büchern.

2. Hin- und Wiederarbeit.

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

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

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



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

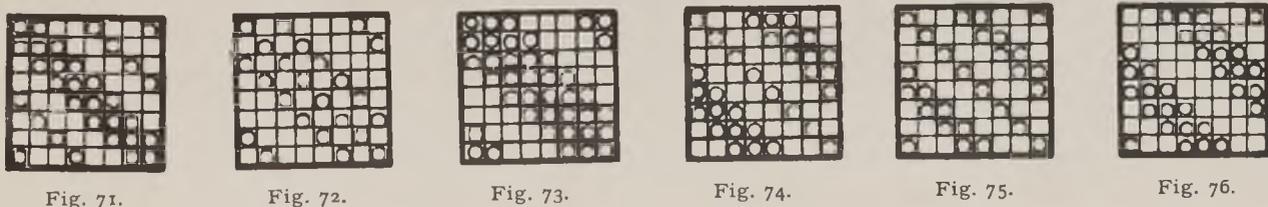
Die Strichel 1—8 nach der einen Seite bedeuten die Schäfte, nach der anderen Seite die Tritte. Aber die anderen Strichel hin und her oder wie solches folgen wird, bedeutet, wie man verfahren soll beim Einziehen und Treten.

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

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

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

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



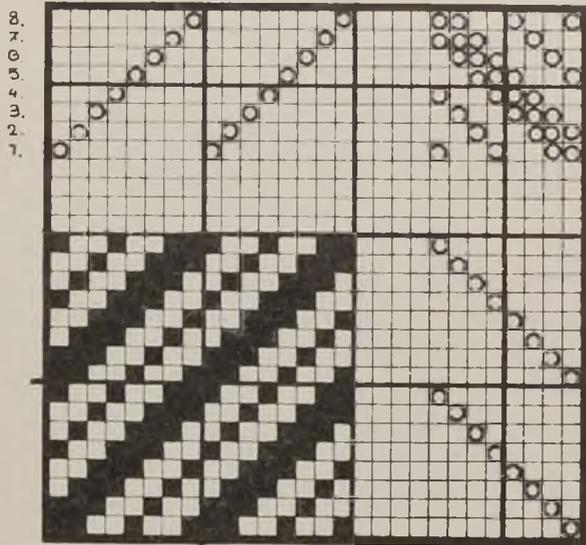


Fig. 77.

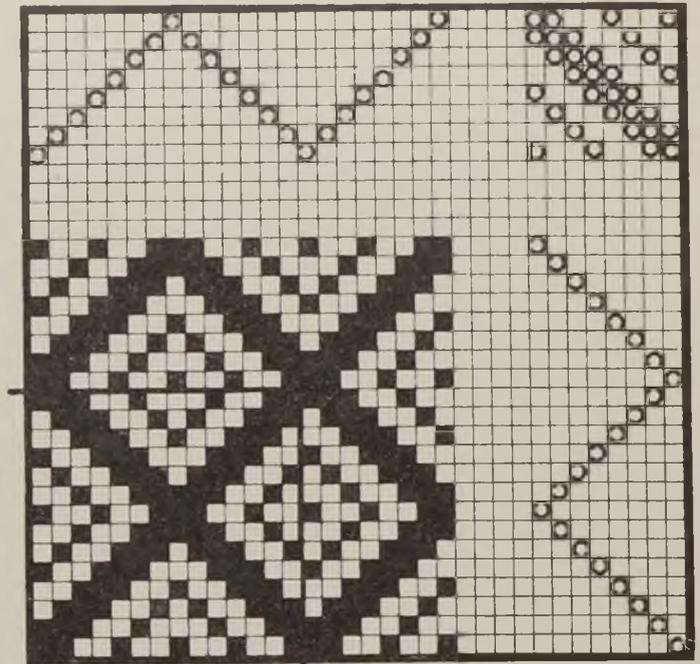


Fig. 78.

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

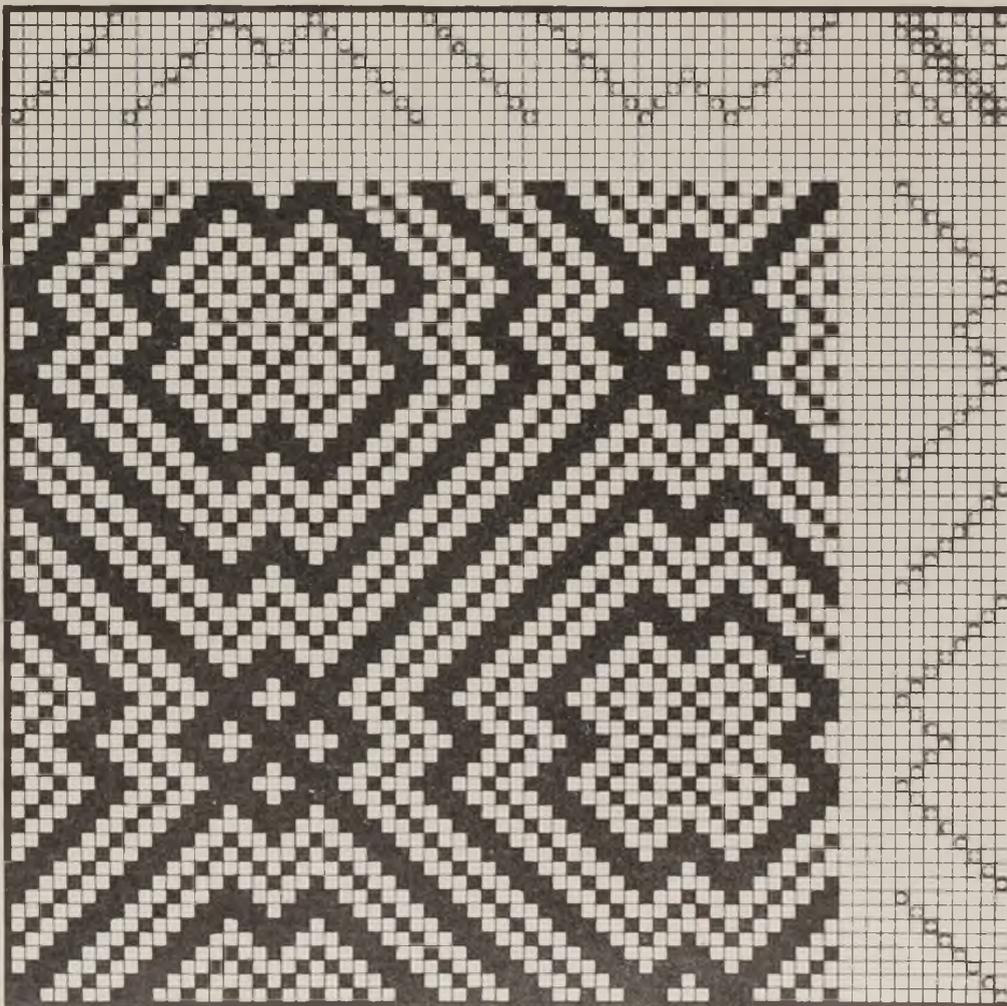


Fig. 79.

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

Fig. 77: Einzug und Tretweise nach Fig. 67,
 „ 78: „ „ „ „ „ 68,
 „ 79: „ „ „ „ „ 70.

Als Schnürung diente in allen drei Fällen Fig. 71.

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

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

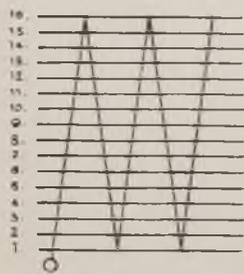


Fig. 80.

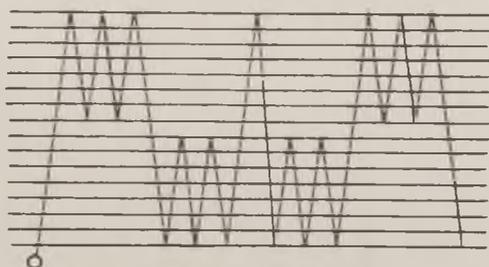


Fig. 81.

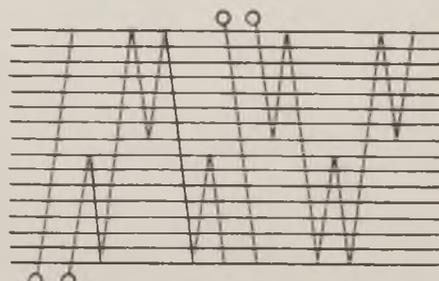


Fig. 82.

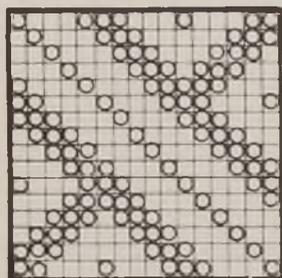


Fig. 83.

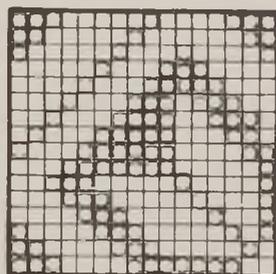


Fig. 84.

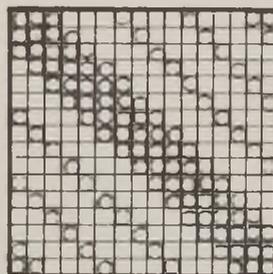


Fig. 85.

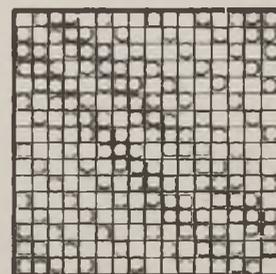


Fig. 86.

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

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

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

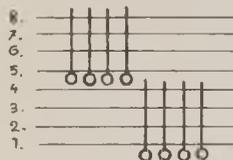


Fig. 87.

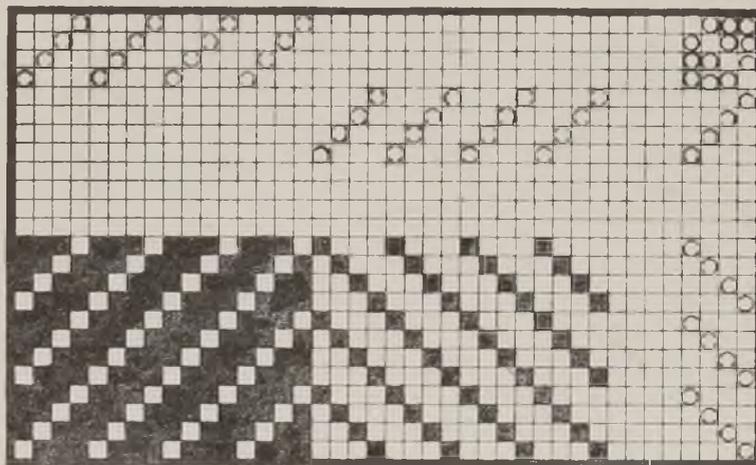
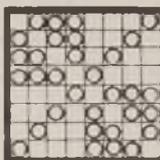


Fig. 88.

3. Gestreifte Arbeit.

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

4. Geschachte oder gesteinte Arbeit.

Man versteht darunter Muster, welche ein schachbrettartiges oder nach den Fig. 91—93 ein mosaikartiges, auf rechtwinkliger Konstruktion beruhendes Aussehen haben. Man erhält

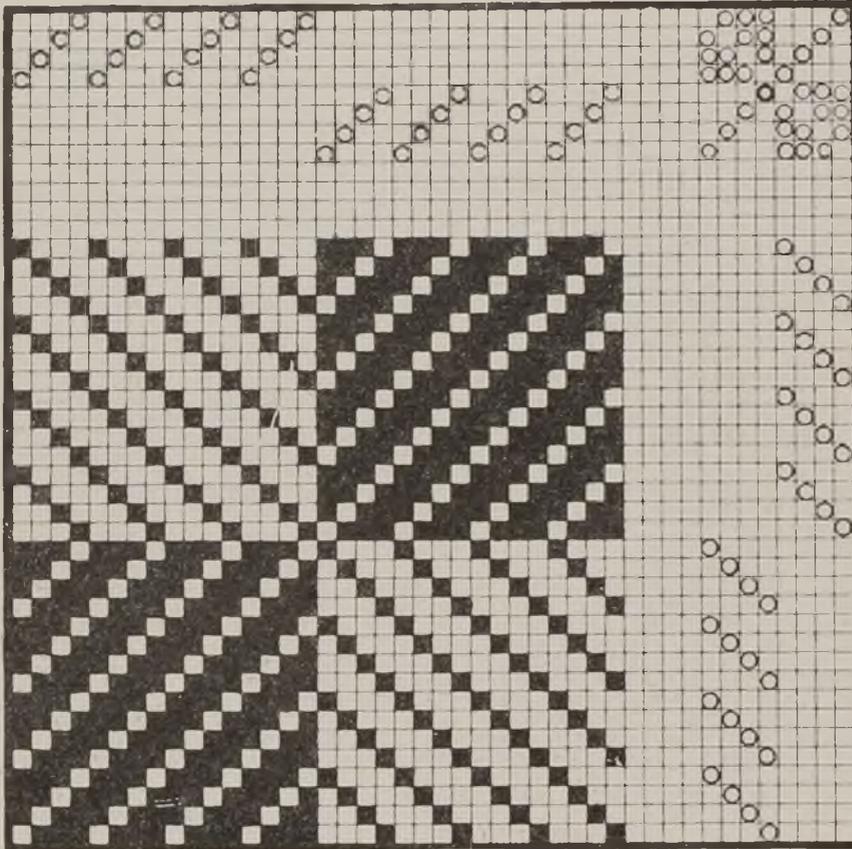


Fig. 89.

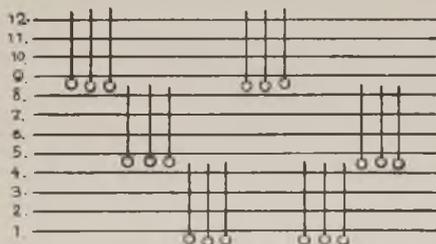
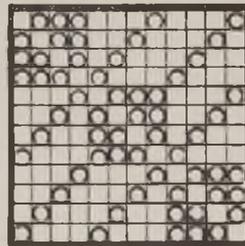


Fig. 90.



diese Musterungen, wenn man viereckige Flächen (Quadrate oder Rechtecke) in Kettenkörper oder Kettenatlas abbindet und die benachbarten Flächen in Schußkörper oder Schußatlas arbeiten läßt.

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

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

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

d. i. die verkleinerte Zeichnung ohne der Abbindung.

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

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

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



Fig. 91.

5. Gezogene oder Zug-Arbeit.

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

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

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

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

Von jeder Rahmkorde ging eine senkrechte Schnur herab, welche an ein Holz H₁ geschlungen und letzteres passend gelagert wurde. In diese Schnüre HB, Hauptbranchen genannt,

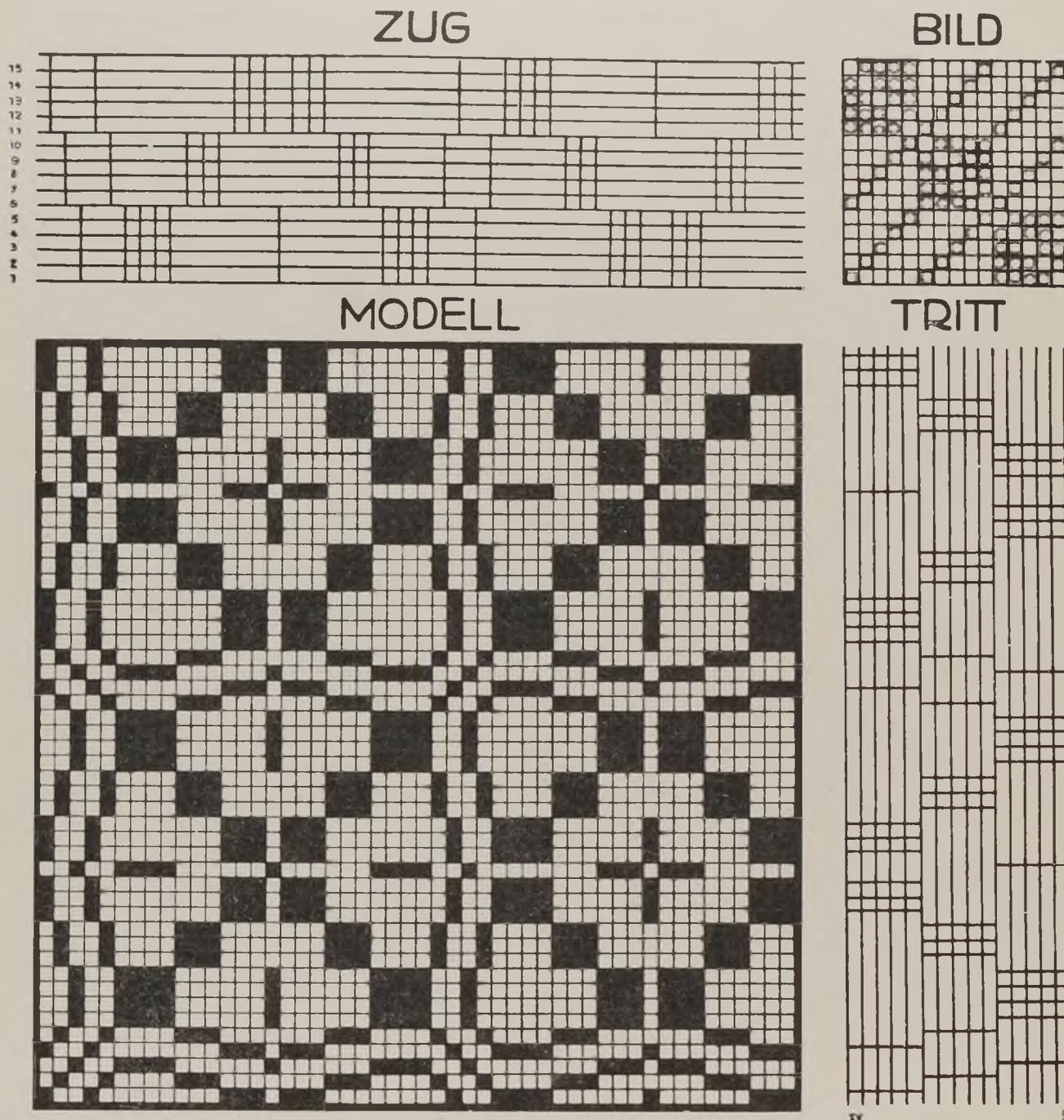


Fig. 92.

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

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

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

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

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

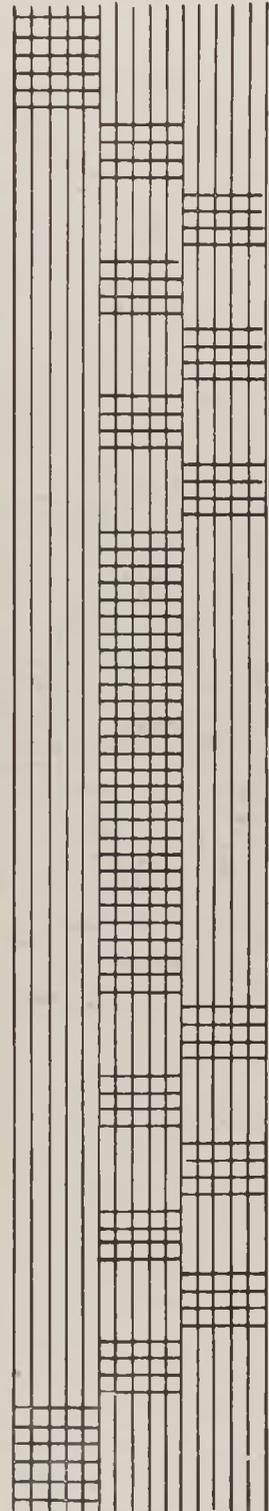
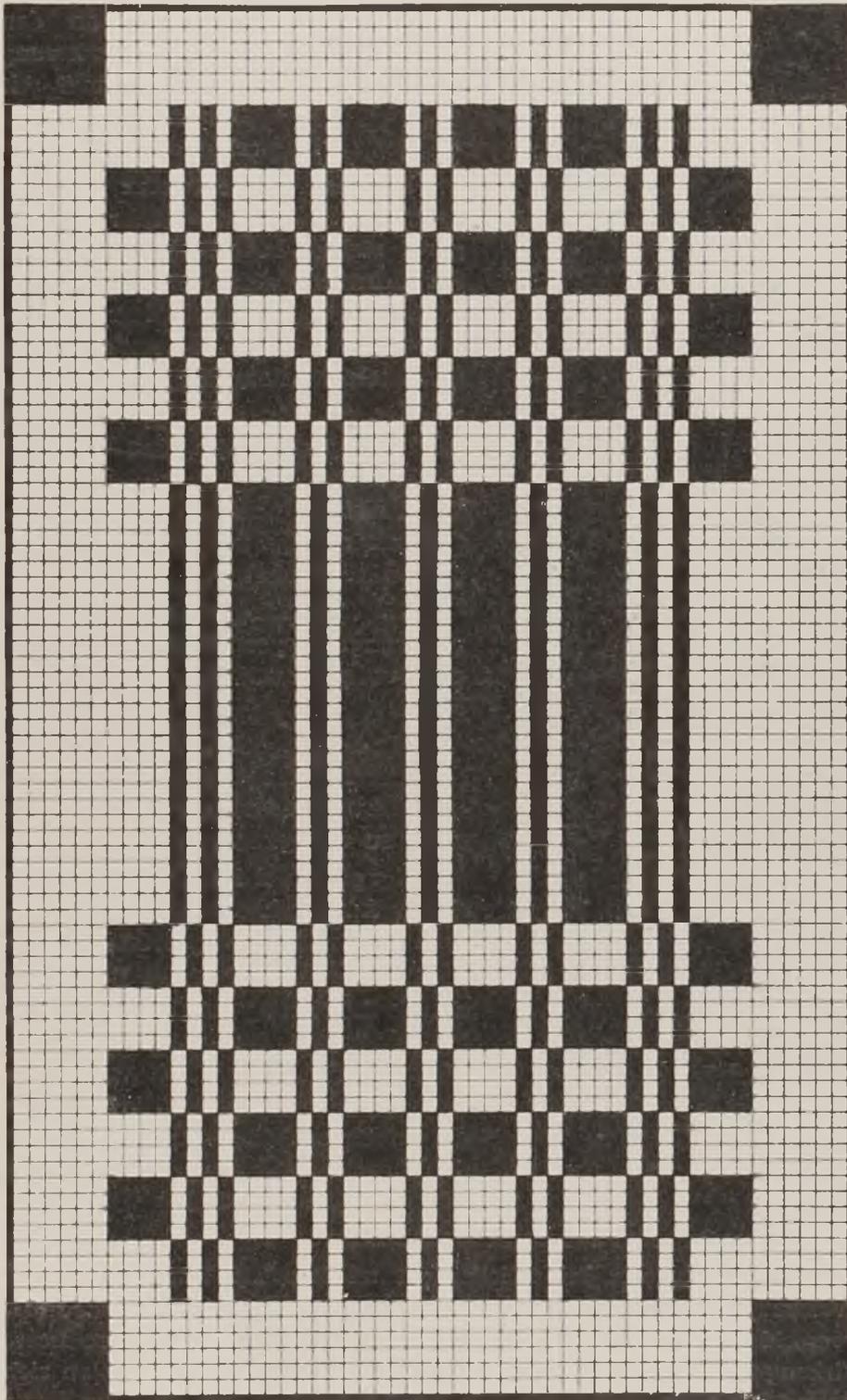
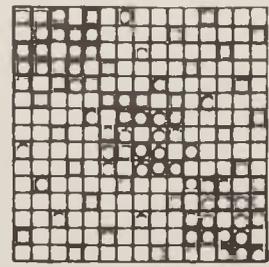
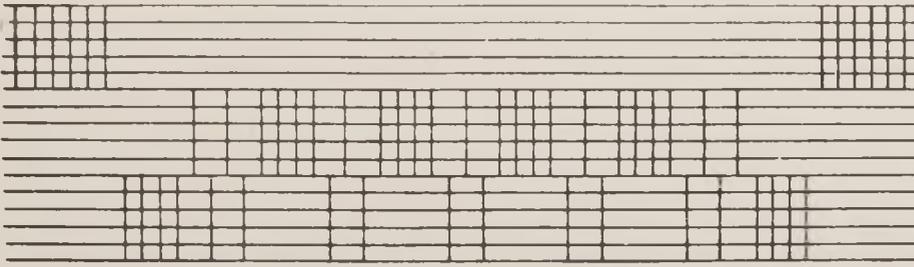


Fig. 93.

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

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

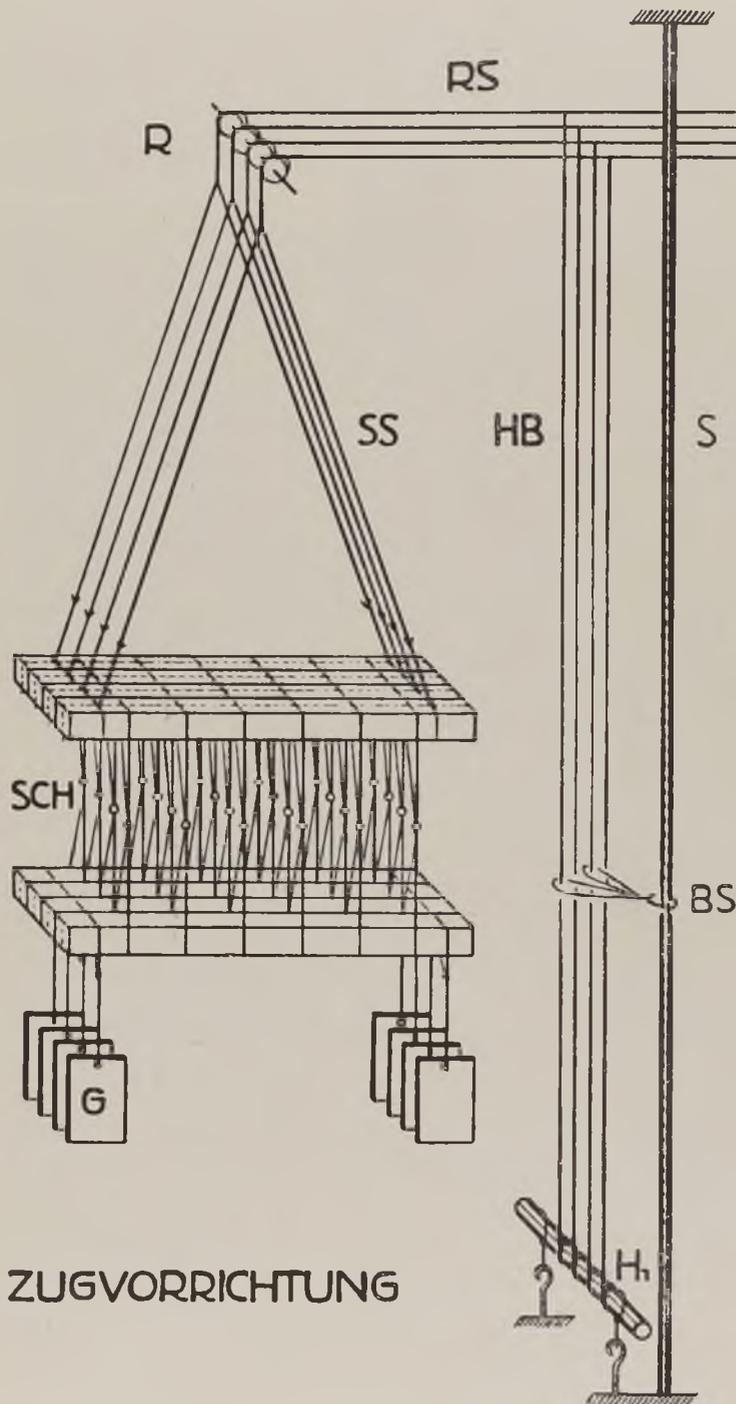


Fig. 94.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Die Schwarz-Weiß-Wirkung ist dekorativ vorzüglich empfunden.

Fig. 100, 101, Tafel XXXVI: Die beiden Muster weisen Borten für kirchliche Zwecke auf.

Eine sehr typische Engelsfigur mit Monstranz und eigentümlich stilisierten Ornamenten als Zwischenfüllung ergibt Fig. 100.

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



Fig. 95.

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

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

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

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

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

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

Fig. 104, Tafel XXXVII: Eine schmale

Borte, wo zwei vierachsige Sternfiguren aneinandergereiht sind.

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

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

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

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

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

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

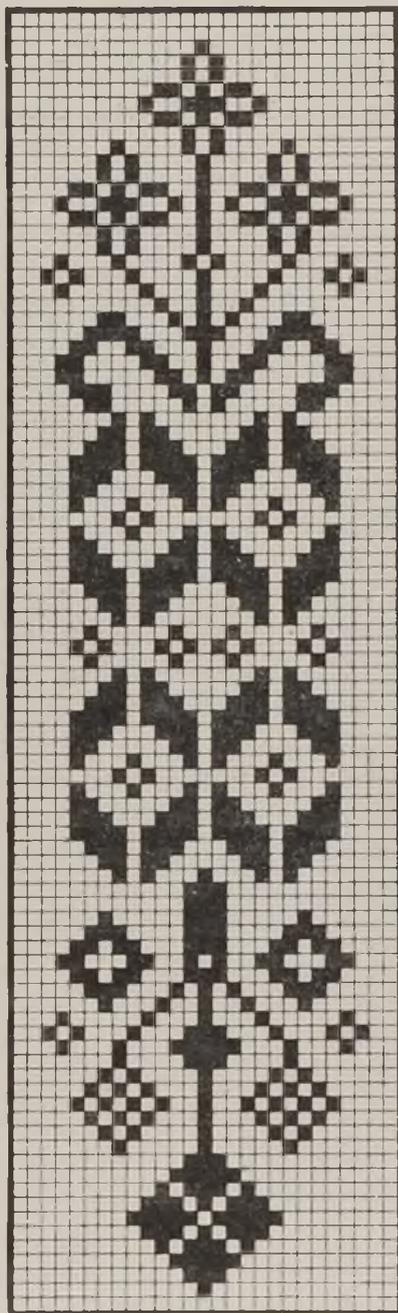


Fig. 107.

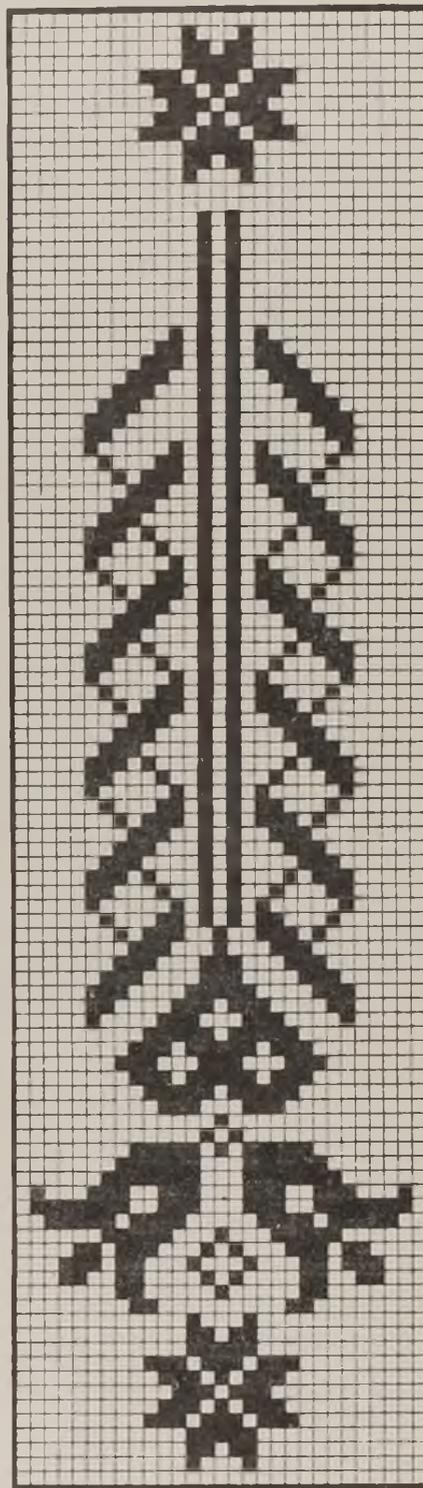


Fig. 108.

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

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

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

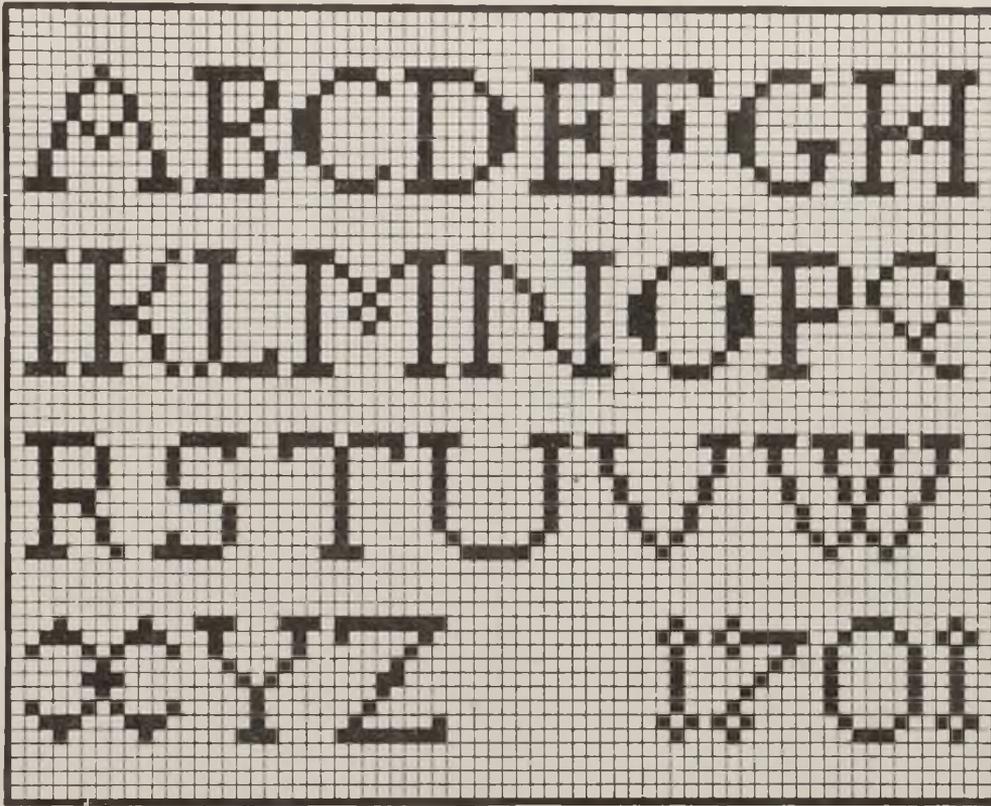


Fig. 109.

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

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

Figurale Bienenstöcke aus Mähren und Böhmen.

Von Prof. Dr. M. HABERLANDT.

(Mit Tafel XXXVIII—XXXIX und 3 Textabbildungen.)

Der volkstümliche Hang an allerlei Geräten in Haus und Hof künstlerische Zier anzubringen, hat in den österreichischen Volksgebieten auch auf eine Sache in der ländlichen Wirtschaft übergegriffen, welche sonst gewöhnlich außerhalb der volkskünstlerischen Betätigung geblieben ist. Es ist das ländliche Bienenhaus oder der Bienenstock. Bekanntlich hat die Biene überall enge Beziehungen zu Gemüt und Aberglauben des Volkes¹, aber der Fall ist doch selten, daß sich das der Honigbereiterin zugewendete volkstümliche Interesse auch in einer volkskünstlerischen Ausgestaltung der Bienenwohnung äußert. Es ist bereits in meinem Werk „Österreichische Volkskunst“, Textband S. 144, auf die besondere Spezialität der Bienenstirnbretter im slowenischen Volksgebiet von Kärnten und Krain

¹ E. H. Meyer, Deutsche Volkskunde, S. 216, 269.

hingewiesen worden¹ (Abbildungen auf Tafel 97 des genannten Werkes), wo durch die Mittel der Tafelmalerei die volkskünstlerische Auszier der ländlichen Bienenstöcke erfolgt. Die weitere Nachforschung nach ähnlichen Vorkommnissen hat ergeben, daß in der Steiermark, im deutschen Nordmähren, der Slowakei, in Ostböhmen und Preußisch-Schlesien auch noch andere Ge-



Fig. 110. Bienenstock aus der Umgebung von Königshof.



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

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

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

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



Fig. 112. Figurale Bienenstöcke von Stramberg in Mähren.

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

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

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

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

Noch ist die analoge, aber ganz primitive volkskünstlerische Ausgestaltung der Bienenhäuser in der Umgebung von Stramberg, Neutitschein (Mähren) hier anzuführen, wie sie von Dr. Jurković in seinem Werk „Slowakische Volkskunst“ Tafel XXVIII bekanntgemacht worden sind¹. Es darf mit Sicherheit angenommen werden, daß in diesen rohen und naiven Darstellungen nicht etwa ein entwicklungsgeschichtlich früheres Stadium der figuralen Verzierung der Bienenhäuser sich erhalten habe, sondern nach allen Analogien, welche die sonstige volkstümliche Kunstbetätigung an die Hand gibt, ist wohl der umgekehrte Sachverhalt richtig; jene rohen figuralen Bienenstöcke gehen auf die Nachahmung und das Beispiel der höhergearteten Bienenstöcke des deutsch-mährischen Gebietes zurück — nur entsprechend dem niedrigeren Niveau der dortigen Volkskunst entsprechend verroht und vereinfacht. Die religiös-figurale Ausstattung der Bienenhäuser überhaupt dürfte auf klösterliche Entstehung und Anleitung zurückzuführen sein.

Relieftafeln mit Darstellung von Himmel und Hölle.

(Mit Tafel XL.)

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

Dr. A. Haberlandt.

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



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



ARBEITEN DES JOHANN GEORG KIENINGER.



ARBEITEN DES JOHANN GEORG KIENINGER.
ALTÄRE AUS DEM KIRCHENMODELL.



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



Inv. Nr. 8059



Inv. Nr. 8058

ARBEITEN DES JOHANN GEORG KIENINGER.

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



ARMENISCHE STICKEREI AUS DER BUKOWINA.



WAHSAGEKARTEN DER SEEBENSTEINER „RITTERSCHAFT“.



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



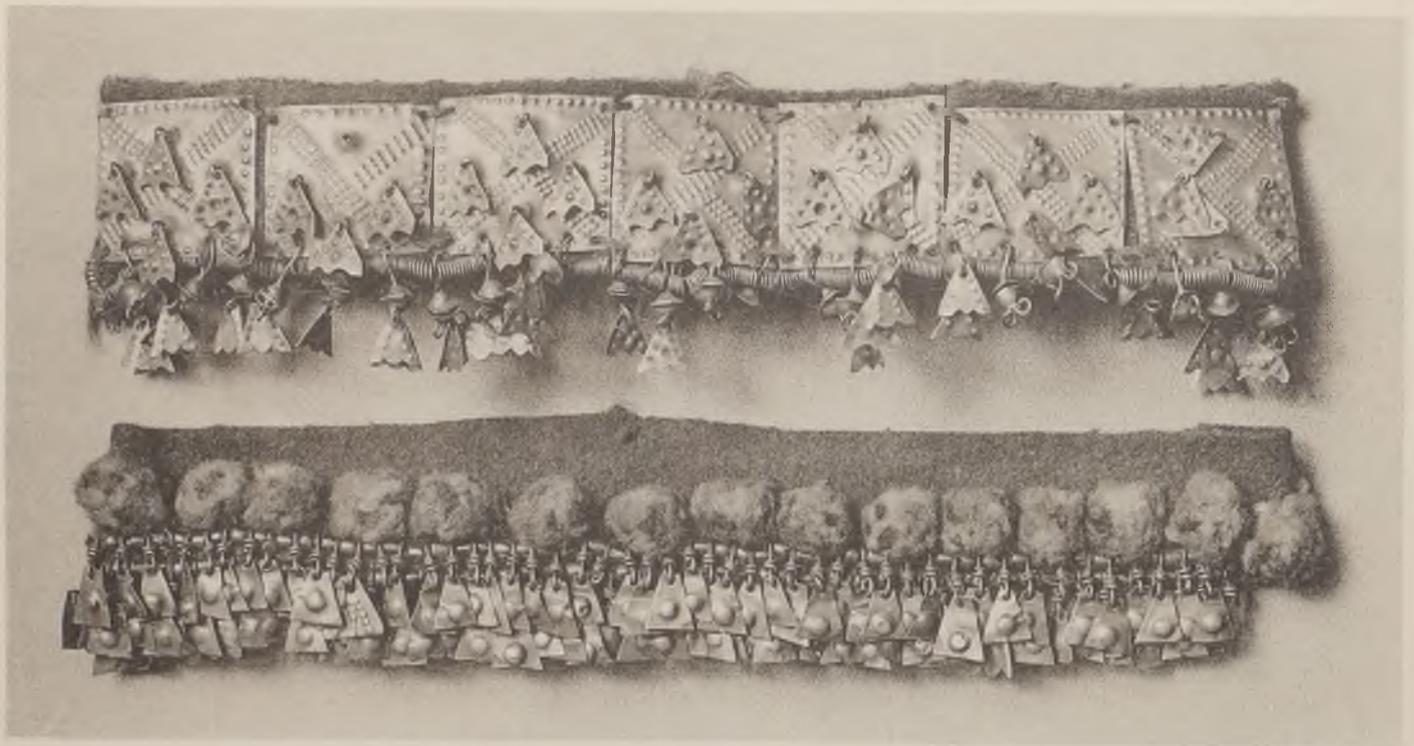
BEMALTE UND BESCHNITZTE STÜHLE AUS OBERÖSTERREICH UND TIROL.



STÜHLE UND „BLUMENSTALEN“ AUS TIROL UND SALZBURG.

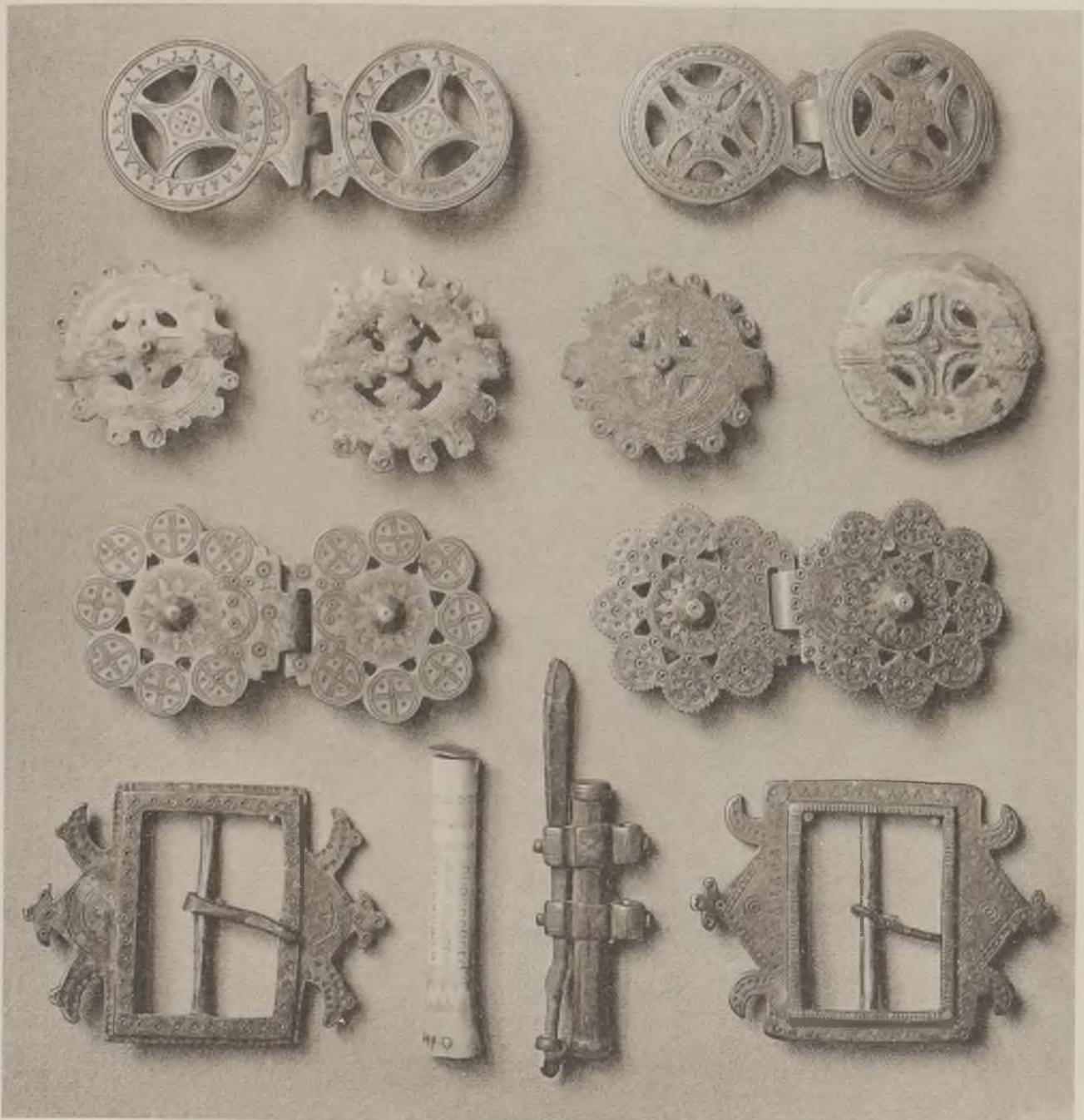


BLUMENSTALEN AUS DEM ÖTZTAL.



1

2



3-4

5-8

9-10

11-14

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

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

1



2

3

4

5



SCHRAUBENTALER DER SALZBURGER EXULANTEN.



F. Dicker ad vivum del. 1732.

Martin Engelbrecht scul. A. V.

So sieht der Bergmann aus, den man Schaitberger heißt. *Hæc Schaitbergeri faciem tibi sistit imago,*
 Alld wegen seines Buchs als Wahrheits-Deugen preißt. *Doctrinæ testem quem pia scripta probant.*
 Der wußt in Gottes Wort den Schacht so zu belegen, *E sacris fassor, qui vitæ verba fodinis*
 Daß er aufrichten kondt viel tausend Seelen-Regen. *Ut sibi, sic alijs, promere doctus erat.*
Cum Præ. Sac. Cæs. Majest.

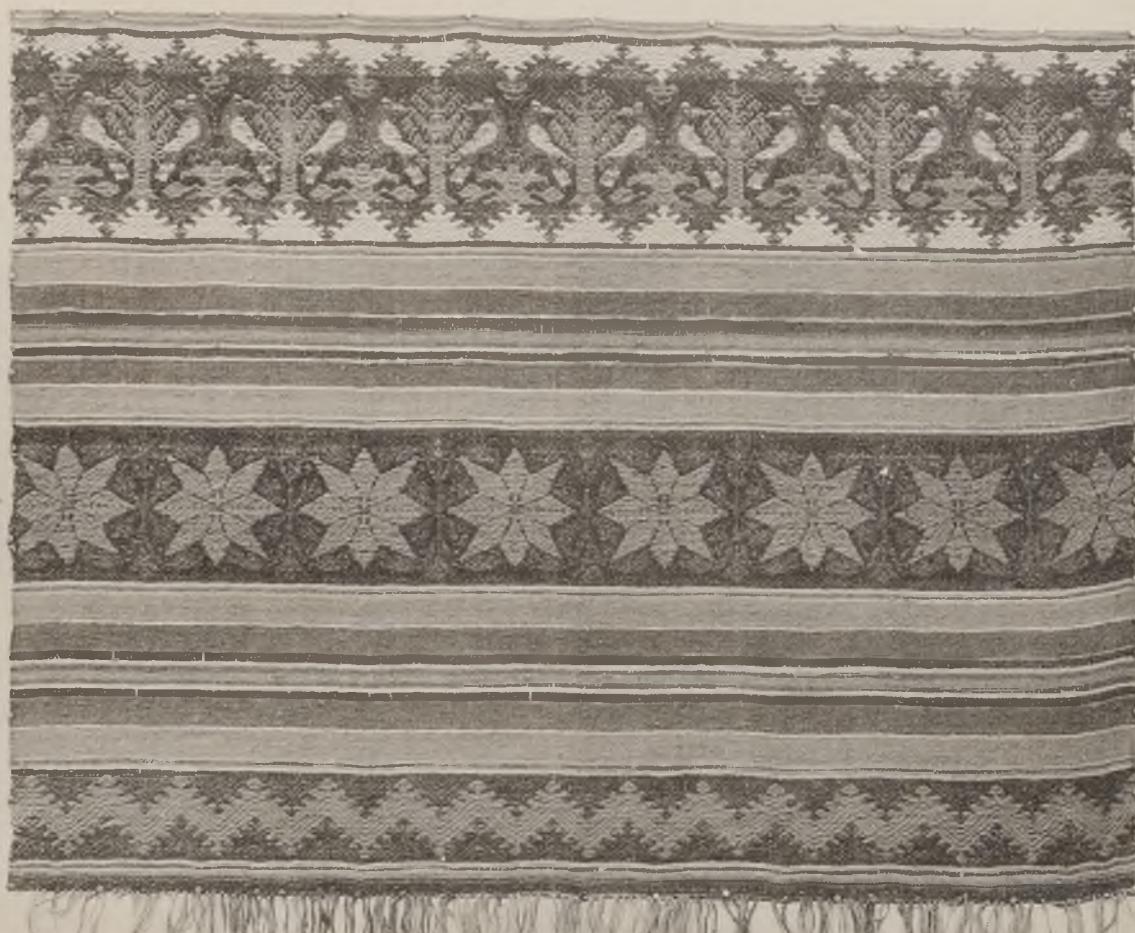
JOSEF SCHAITBERGER, BERGMANN, FÜHRER DER SALZBURGER EMIGRANTEN. 1658—1733.
 (KUPFERSTICH VON MARTIN ENGELBRECHT IN AUGSBURG.)

AUS DER ÖSTERR. PORTRÄTSAMMLUNG DES GRAFEN HANS WILCZEK IN SCHLOSS SEEBARN.



HIRTENBECHER AUS SARDINIEN
(IN VIER ANSICHTEN).







ISTRIANISCHES HOLZKÄSTCHEN.



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

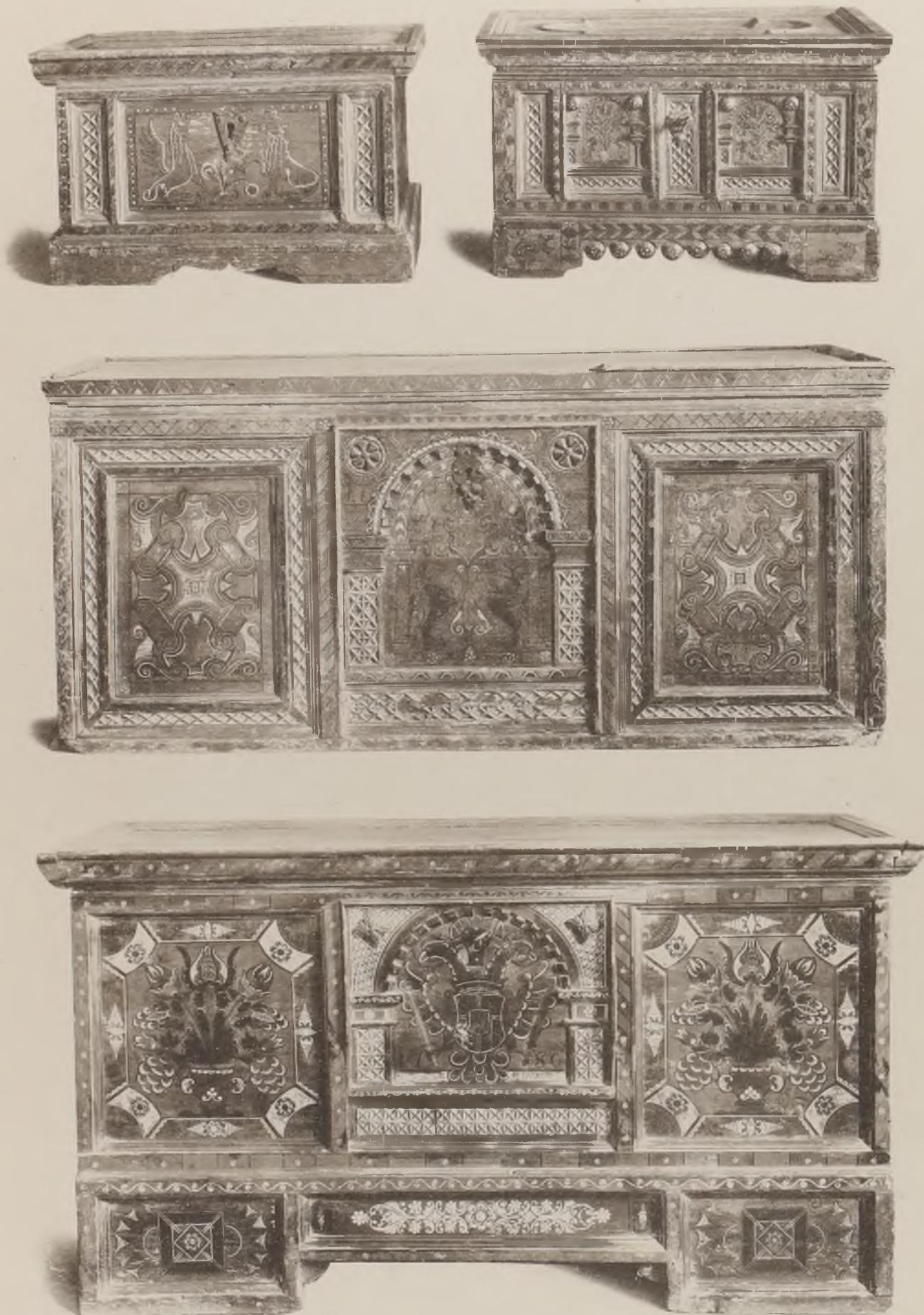


SCHWANENSTÄDTER FUND: SCHALEN UND BECHER.



SCHWANENSTÄDTER FUND: BRAUTKRUG UND BRAUTFLASCHE AUS ZINN.

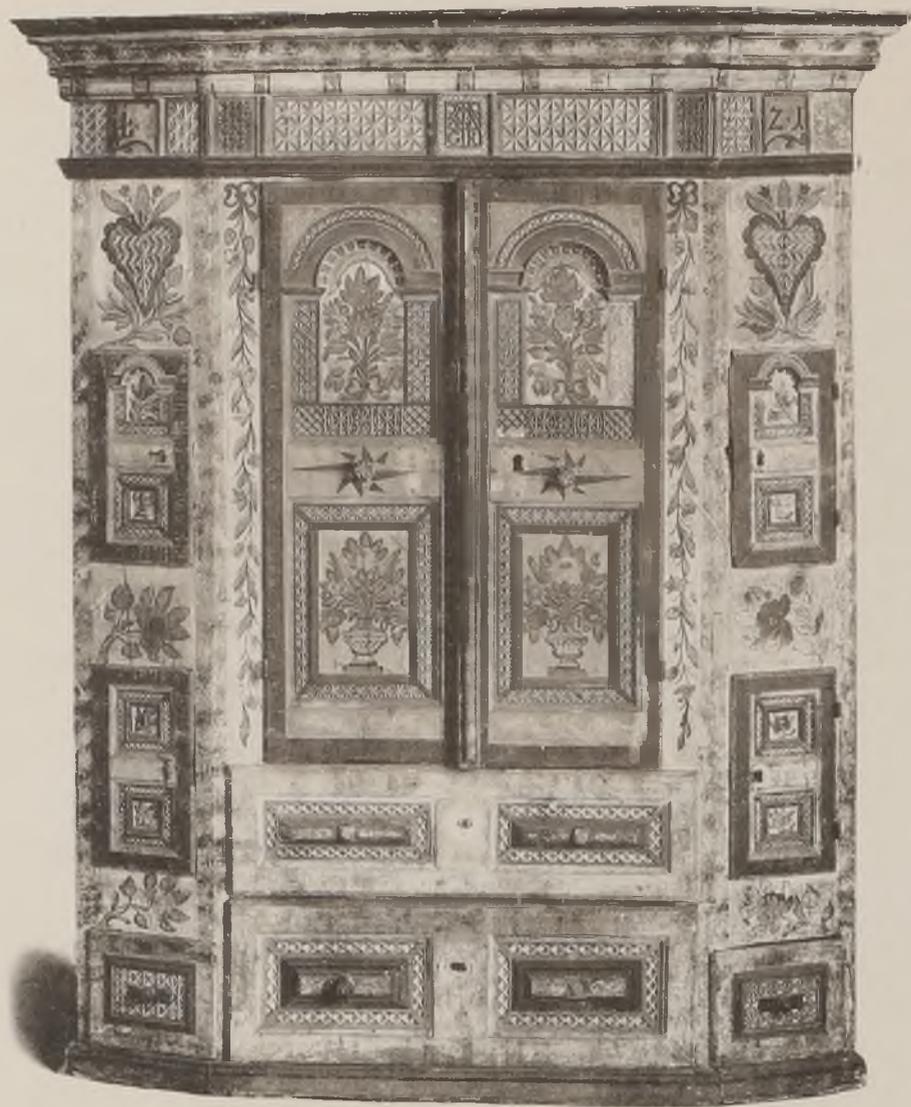
(IN JE 2 ANSICHTEN.)



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



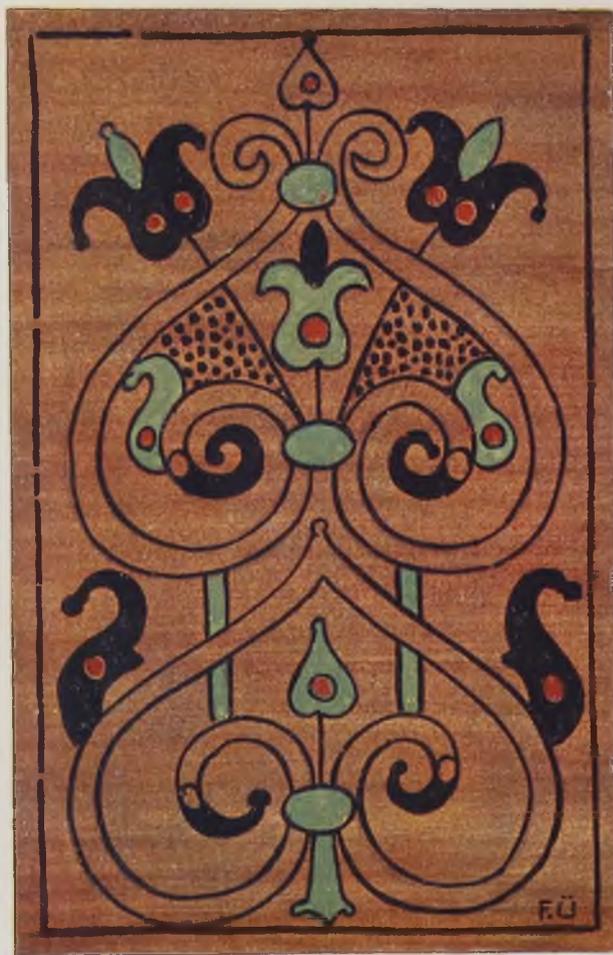
ALPACHER TRUHEN DER II. STILPERIODE, DATIERT 1720 u. 1725.
AUF DER I. DREI SCHEFFEL, DAS MITTLERE AUS DEM JAHRE 1747.



ALPACHER KASTEN UND BETTSTATT.

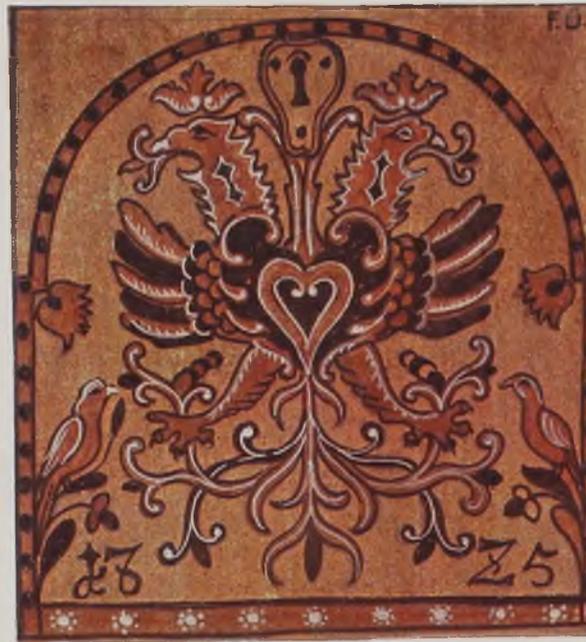


ALPACHER KÄSTEN AUS DEM JAHRE 1765.



ALPACHER MÖBELFÜLLUNGEN UND FRIES EINES SCHAFFS.

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



ALPACHER TRUHEN- UND KASTENFÜLLUNGEN NEBST TIERFRIESEN.

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



DER RENAISSANCEFUND VON POYSDORF.

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



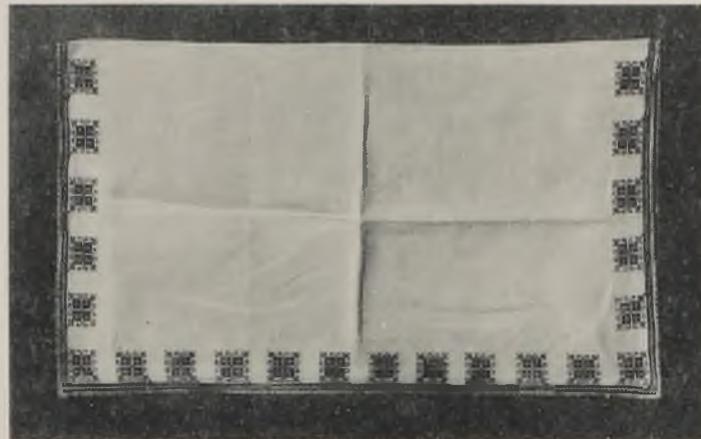
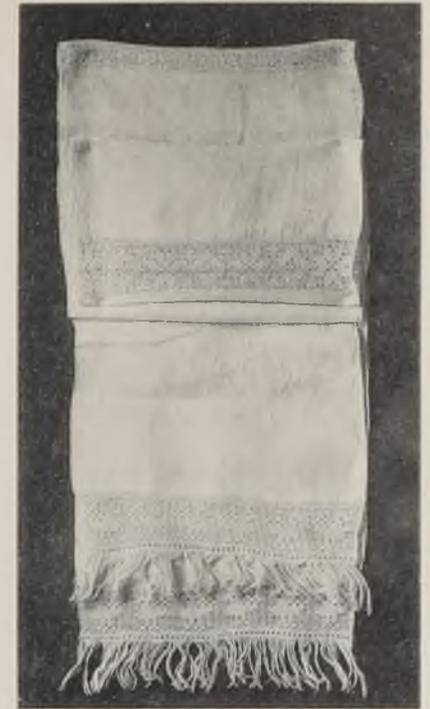
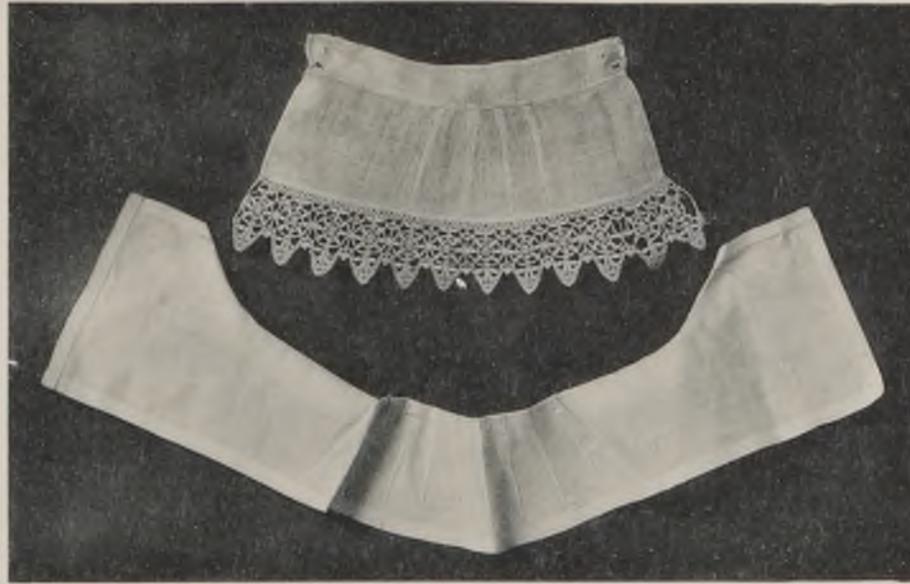
DER RENAISSANCEFUND VON POYSDORF.

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



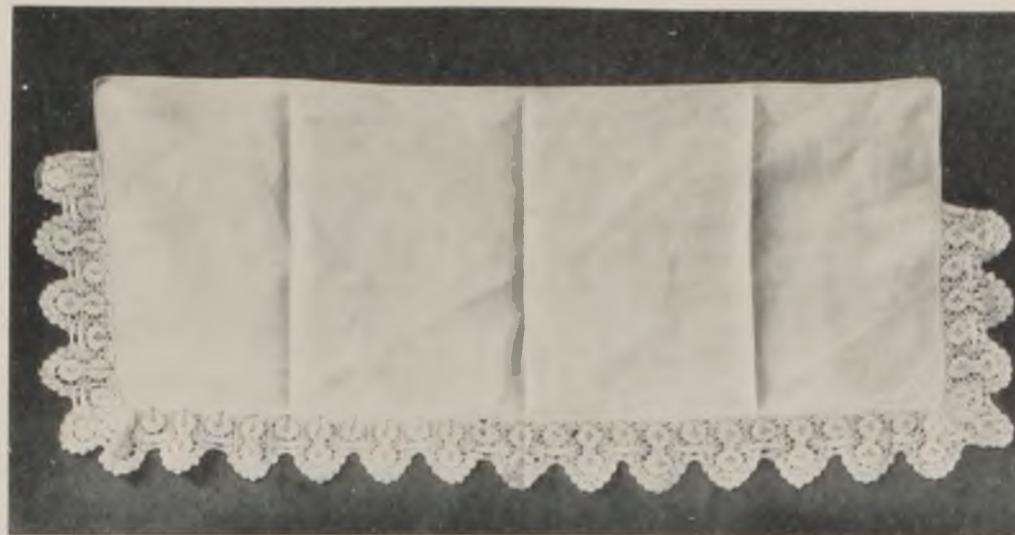
DER RENAISSANCEFUND VON POYSDORF.

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



DER RENAISSANCEFUND VON POYSDORF.

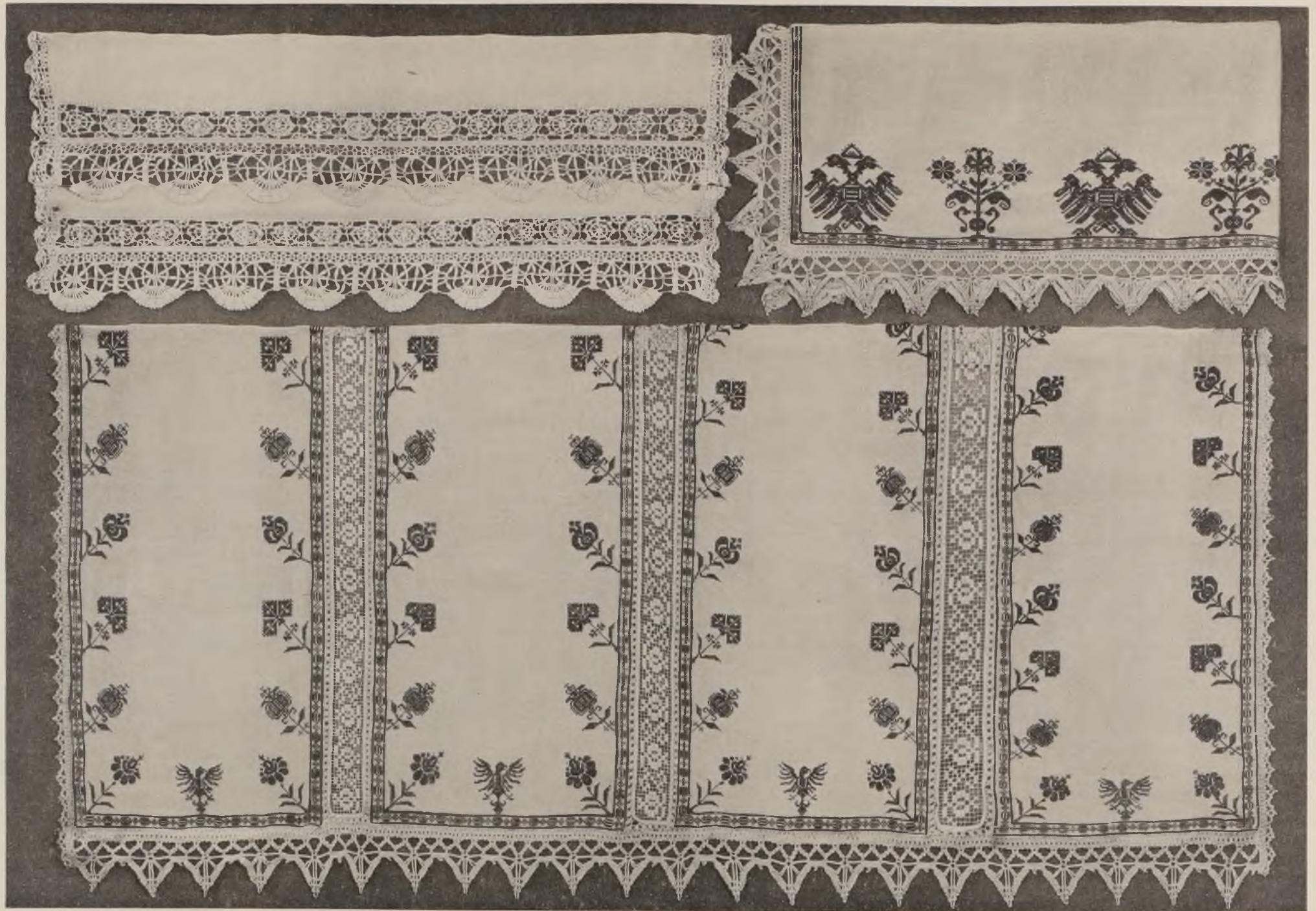
ZWEI ROLLHANDTÜCHER, SPITZENMANSCHETTE, GLATTER LEINENKRAGEN, STIEFELMANSCHETTE, KOPFTUCH UND LEINENHÄUBCHEN.
(NR. 40, 41, 15, 21, 28, 44 UND 16 DES FUNDINVENTARS.)



DER RENAISSANCEFUND VON POYSDORF.

ZWEI LEINENHÜBCHEN, SPITZENKRAGEN, LEINENLEIBCHEN UND LEIBCHEN ODER „BRÜSTLEIN“ AUS SCHWARZEM SAMT.

(NR. 17, 18, 20, 10 UND 2 DES FUNDINVENTARS.)



DER RENAISSANCEFUND VON POYSDORF.

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

Fig. 39. 96



Fig. 40. 97



Fig. 98

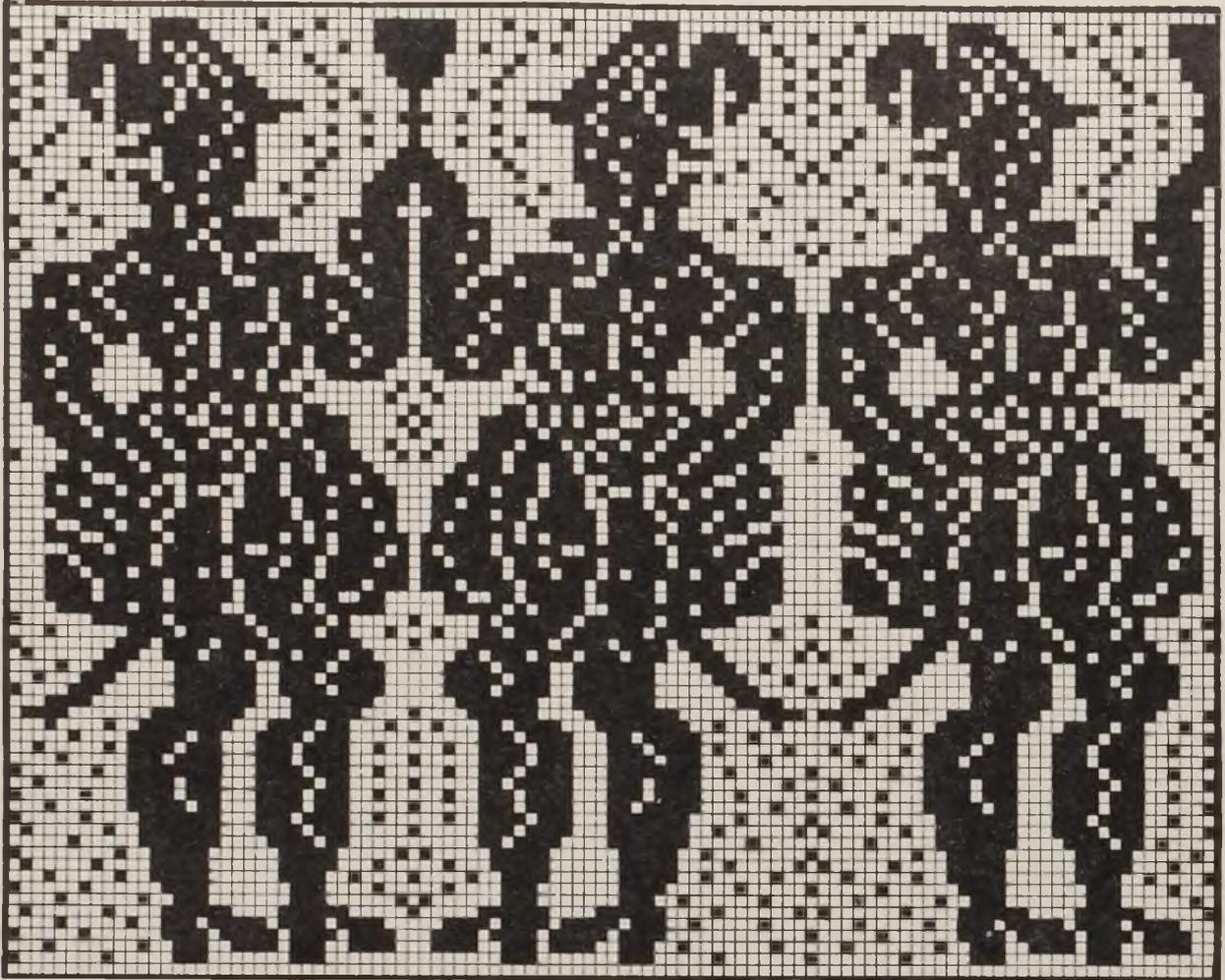


Fig. 99



Fig. 48. 100



Fig. 49. 101



Fig. 45. 102

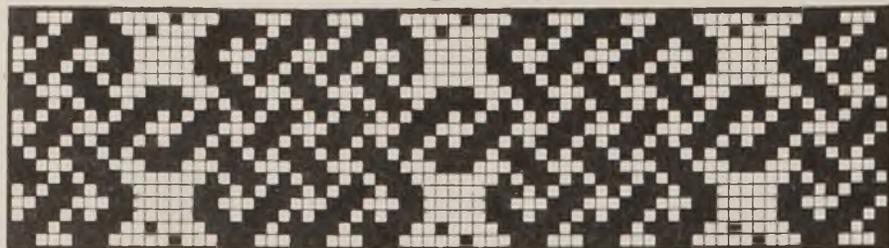


Fig. 46. 103

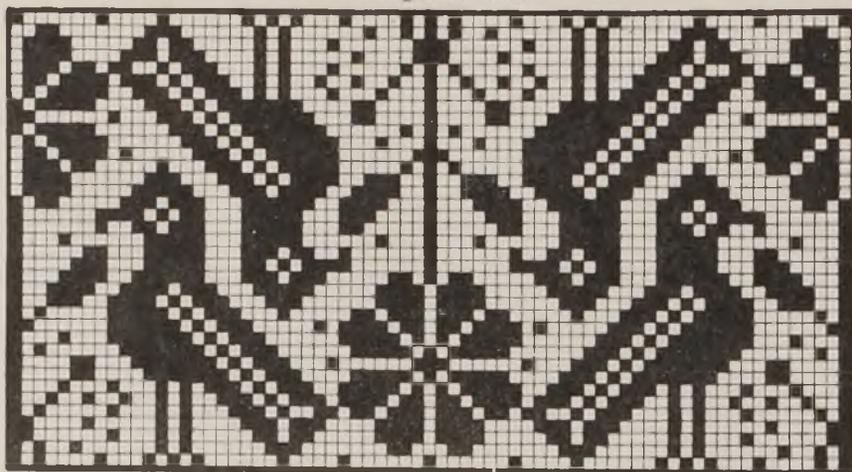


Fig. 47. 104

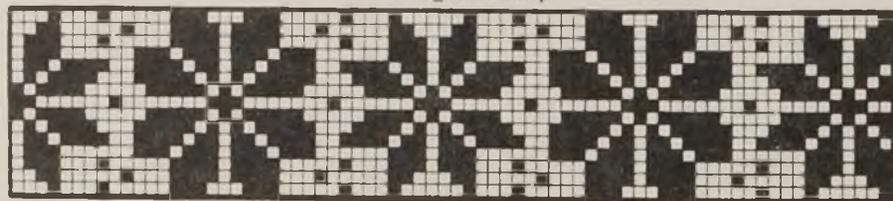
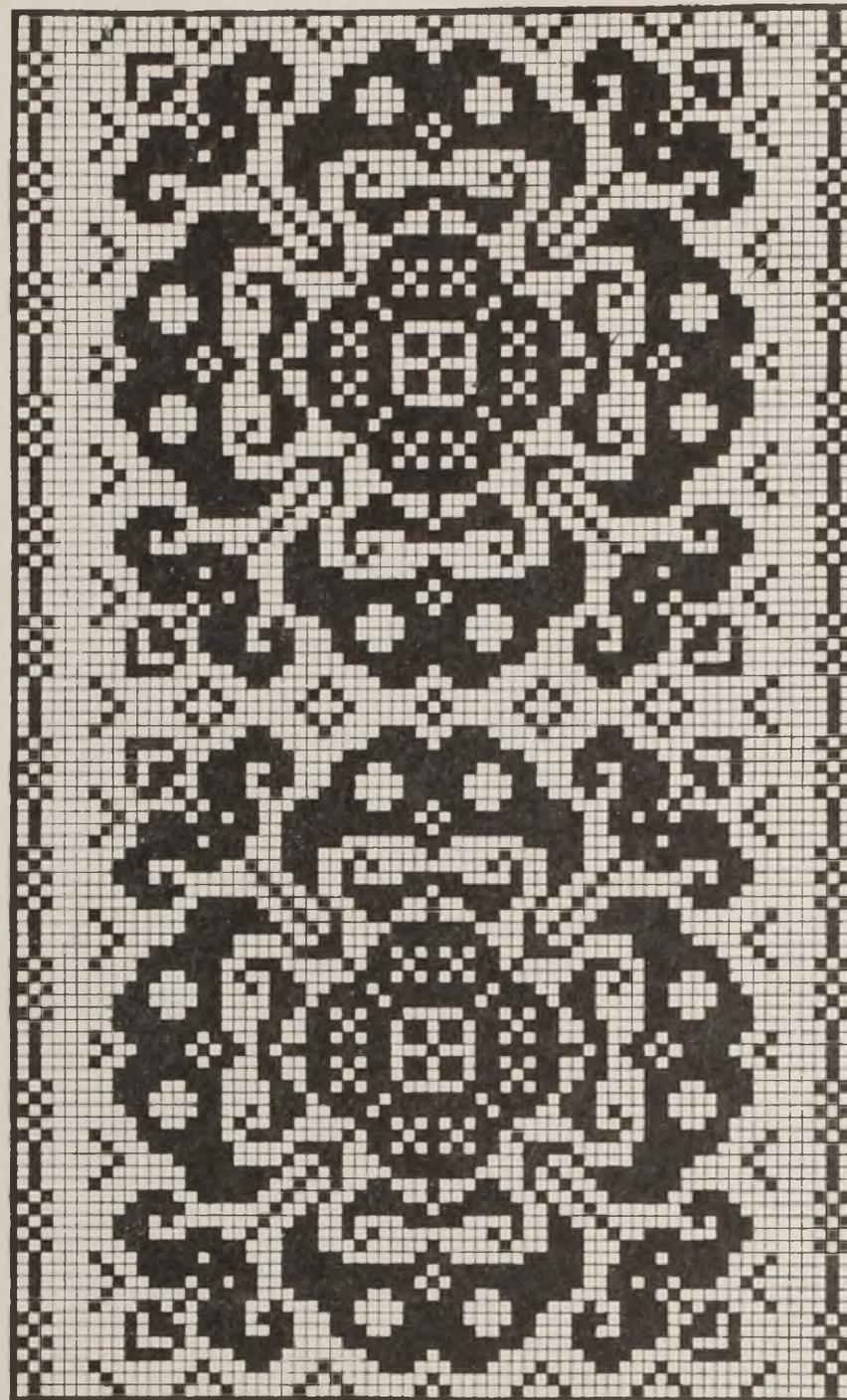


Fig. 48. 105



Fig. 49. 106





31.878 A



PAW 1721 31.879



PAW 1721
31.879

BIENENSTÖCKE, FIGURAL AUSGESCHNITZT, MÄHREN, 18. JAHRH.



32.444
Königsberg, 185



32.558

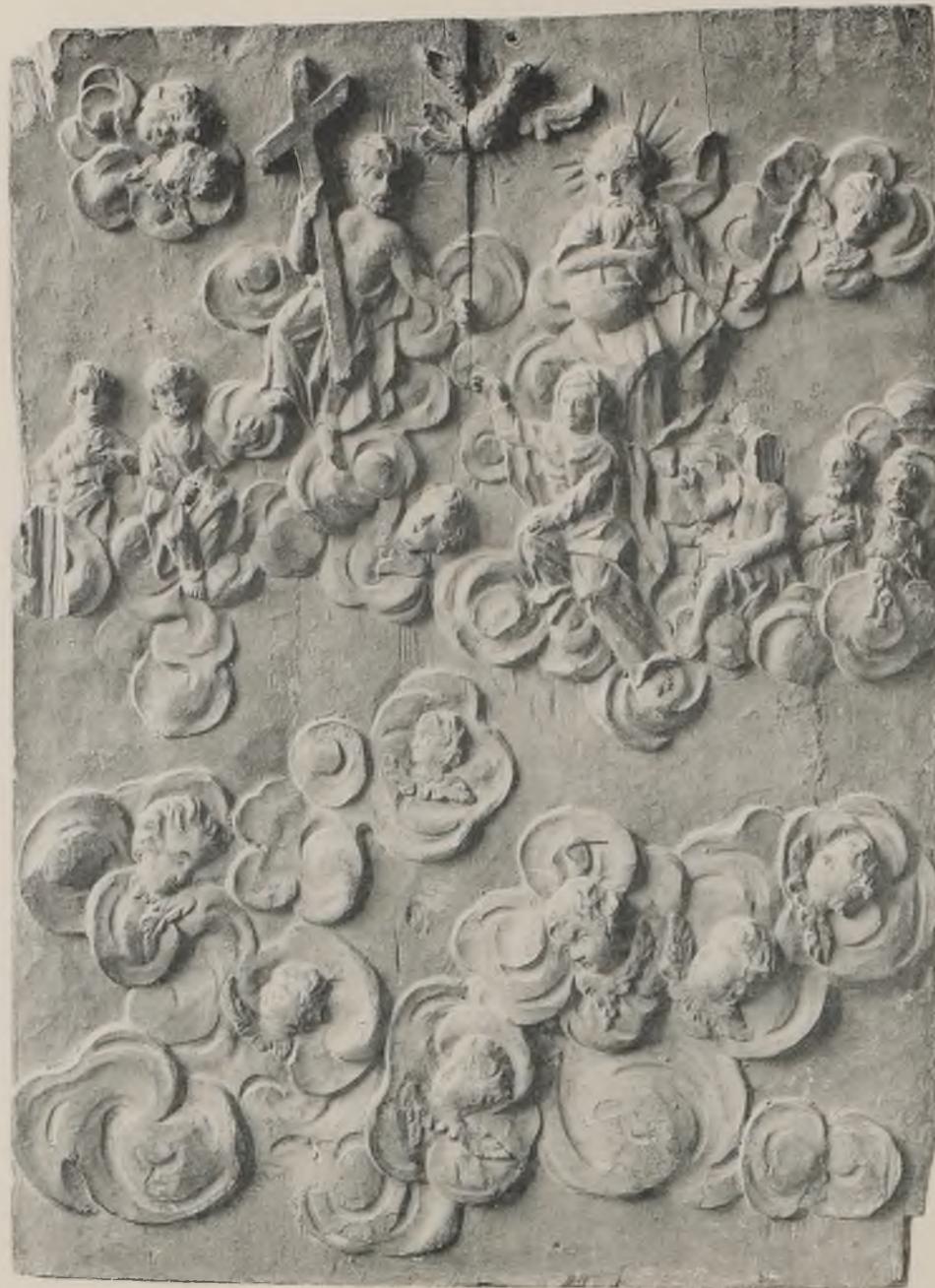


31.598



32.443
Türmen, 185

BIENENSTÖCKE, FIGURAL AUSGESCHNITZT, AUS MÄHREN UND BÖHMEN, 18. JAHRH.



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

