

Museum für Volkskunde  
Wien  
BIBLIOTHEK

Nr.: 2177/2 N:80

Standort: *Volkskunde*

Handexemplar  
NICHT ENTLEHNBAR



BIBLIOTHEK DES VEREINES  
FÜR ÖSTERREICHISCHE VOLKSKUNDE.

# WERKE DER VOLKSKUNST



BIBLIOTHEK DES VEREINES  
FÜR ÖSTERREICHISCHE VOLKSKUNDE

K. K. MUSEUM FÜR ÖSTERREICHISCHE VOLKSKUNDE

# WERKE DER VOLKSKUNST

MIT BESONDERER BERÜCKSICHTIGUNG  
ÖSTERREICHS

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

PROF. DR. M. HABERLANDT

## II. BAND

MIT 30 TAFELN (DAVON 6 FARBIG)  
UND 55 TEXTABBILDUNGEN



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



## Inhaltsverzeichnis.

### Abhandlungen.

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

### Kleine Mitteilungen.

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

## Verzeichnis der Abbildungen.

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

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

## Verzeichnis der Tafeln.

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

# Die Holzschnitzerei im Grödener Tale.

Von Dr. A. HABERLANDT, Wien.

(Mit Tafel I—XIV und 19 Textabbildungen.)

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



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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

<sup>2</sup> F. Moroder a. a. O. S. 56.

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



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

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

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

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

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

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

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

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

#### Die religiöse Bildschnitzerei.

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

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



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

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



Fig. 7. Kruzifixus, um 1700.

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

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

figuren und vom Gang nach Golgatha bekannt geworden, von denen einzelne sogar noch als Ladenhüter bei den Verlegern in St. Ulrich zu finden sind.

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

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

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

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

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



Fig. 8. Kruzifixus, gefaßt, um 1800.

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

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

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

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



Fig. 9. Kruzifixus, gefaßt, um 1870.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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



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

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

Die Krippenschnitzerei dürfte in Gröden schon seit dem Ende des 18. Jahrhunderts betrieben worden sein und fällt wohl zum größten Teile in das Bereich künstlerisch wenig bedeutungsvoller Massenproduktion, wie sie ebenso gut in Berchtesgaden, Ammergau und anderswo zu Hause war; bisher ist uns nur eine zu einer Krippe gehörige Figur bekannt geworden, welche mit der wirklichen Bildschnitzerei künstlerisch in Zusammenhang gebracht werden muß; es ist dies eine Hirtenfigur von besonders guter Schnittart; namentlich was die Kleidung betrifft, ist sie ziemlich großzügig behandelt (Tafel VI, Fig. 8).

Sehr nahe steht ihr ein Leiden Christi, mit ca. 70 Figuren in Bozener Privatbesitz, durch treffliche Charakterisierung der Gesichter ausgezeichnet, und ebenso zwei Reliefs, gleichfalls aus einer Kreuzgangserie, an denen italienische Mache mit ziemlicher Deutlichkeit hervortritt. Vielleicht stammen sämtliche angeführte Stücke aus einer Grödener Werkstatt, die etwa in der Zeit um 1800 ihre Tätigkeit entfaltet haben dürfte. Jedoch ist diese Zuschreibung durchaus keine sichere.

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

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

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

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



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

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

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

Zu Beginn des 18. Jahrhunderts wurde nach Steiners Angaben das Schnitzeln von Bilderrahmen in Gröden durch einen gewissen Johann de Metz zu Schnaut in Schwung gebracht<sup>1</sup>. Die hierfür angegebene Jahreszahl 1703 ist nun allerdings unrichtig, ebenso unsicher ist aber die Annahme W. Moroders, daß die Rahmenschnitzerei schon 1678 aufgekommen sei, mindestens bleibt er uns den Beweis hiefür schuldig. Wir vermuten, daß er zu dieser Behauptung durch eine irriige Deutung des Gufidauner Gerichtsaktes von 1679 geführt wurde, mit der wir uns schon in einem früheren Abschnitt auseinandergesetzt haben.

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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



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

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

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

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

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

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

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

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



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

(K. K. Technologisches Gewerbemuseum in Wien.)

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

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

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

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

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

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

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

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

## Die schulmäßige Entwicklung der Schnitzerei in neuerer Zeit.

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



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

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

Ein paar Schnitzler vom alten Schlag, wenn auch nicht von mehr als durchschnittlicher Begabung, haben in diesen Zeiten noch gelebt, die ihnen, den Alten, nichts zu schenken, aber auch nichts zu nehmen vermochten und haben in ihrer Weise fortgearbeitet; sie haben nur billige Ware geschnitzelt, Spielzeug, Soldaten, Reiter, Krippenfigürchen, alle mit den gleichen Gesichtern,

wie sie unsere farbige Tafel (XI) zeigt, aber es dünkt uns — und wir erinnern uns dabei des Entzückens eines Kindes, welches sie in Dosses einkaufen sah —, daß es doch besseres Spielzeug war als wir es heute herzustellen vermögen, vielleicht darum, weil jene alten Leutchen besser zu spielen verstanden als wir. Mit dieser naiven Kunst haben sie wohl auch noch manches andere mit ins Grab genommen, was die alte Hausindustrie besessen hatte und was ihr die heutige Schulbildung nie und nimmer wiedergeben kann, immerhin ist auch ihren Nachfahren manches gedeihliche Können verblieben und wir wollen nun ganz kurz noch der schulmäßigen Bildung dieser und der neueren Entwicklung der Grö-

dener Schnitzerei unser Augenmerk zuwenden. Schon 1825 wurde in Gröden und zwar zu St. Ulrich eine Zeichnungsschule errichtet, deren Vorstand, Jakob Schriffer, die Akademie der bildenden Künste in Wien besucht hatte und solchermaßen für befähigt gehalten wurde, die Grödener Schnitzkunst auf eine höhere Stufe zu erheben; nach 1850 wurde die Schule auch mit zahlreichen Lehrmitteln ausgestattet, Freihandzeichenvorlagen, Gipsmodellen u. dergl. und auf Zeichen- und Modellierkurse besonderes Gewicht gelegt<sup>1</sup>. Die Arbeiten, die mit dieser Schule in Beziehung gesetzt werden müssen, zeigen den Umschwung der Schnitztechnik, den sie anbahnte.

Voran stehen da an sich recht löbliche Leistungen klassizistischer Prägung, Kunstwerke aus Gips oder Marmor, in Holz „modelliert“, so die beiden abgebildeten Reliefplastiken, ein Herkules u. dergl. (Tafel XIV und Fig. 19); im kleinen kopiert man in derselben Technik die alten Figuren und schafft damit Erzeugnisse, die aller Individualität bar sind (Tafel IV, Fig. 3 und 4), besser steht es mit der auf die Porträtplastik abzielenden Richtung, die aber erst später eingesetzt haben dürfte; ein paar Andreas Hofer-Statuen sind recht gut geschnitzt und zwei Porträtfiguren des Grafen Radetzky, im Besitze des Museums für österreichische Volkskunde (Tafel IV, Fig. 11), verraten ein ziemlich bedeutendes Können; auch fügt sich hier das verwendete Material — Buchsbaum — leichter den höheren Zielen, ebenso sind unter den Tierfiguren ganz vortreffliche Stücke zu finden (Tafel IX, Fig. 11, Textfig. 17 und 18), allein was aus diesem viel zu hoch gespannten Betrieb für die jedermann erreichbare Bildung und technische Schulung abfiel, die man nunmehr in kürzerer Zeit denn je erlangen zu können glaubte, war herzlich wenig. Die große Menge der Erzeugnisse repräsentiert von dieser Zeit an eigentlich nur „Fremdenartikel“, ohne viel Sinn und Geschmack und aus diesem Zustand ist man bis in die letzte Zeit kaum herausgekommen.

Wir wollen uns hier nicht mit jenen, dem modernen Geschmacke gewiß in sehr ansprechender Weise angepaßten Figuren auseinandersetzen, welche die neuere Schultechnik bevorzugt hat, und welche mit ihrer Facettierungstechnik zweifellos sowohl dem Charakter des Holzes gerecht werden, als auch unserem modernen Stilempfinden; sie bilden eine Gruppe für sich und brauchen keine Anlehnung nach der Seite der Vergangenheit. Was wir hier auf Grund der reichen Umschau anregen möchten, welche uns die Grödener Schnitzerei in ihrer Entwicklung durch fast zwei Jahrhunderte bietet, ist, daß man sich auch den flotten Schnitt dieser alten Erzeugnisse heute wieder zu eigen mache und als wertvollsten Besitz den jungen Künstlern auf ihrer Laufbahn mitgebe. Weniger das Zeichnen und Modellieren, auch nicht das Kopieren von alten oder neuen Vorlagen bei bereits ausgebildeter Technik wird ihnen zur freien Handhabung ihrer Kunst verhelfen, als das geduldige Nachschneiden guter alter Arbeiten, Stück für Stück in der gleichen Manier, bis das dreißigste oder vierzigste oder auch das hundertste gut wird. Nur so hatten die alten Schnitzer ihr Können gewonnen, und nur so werden die Neuen auf den Wegen der Technik fortschreiten können und auch ohne selbständige Erfindung unser Auge, unser Verständnis befriedigen. Dazu fehlt nun aber der Grödener Fachschule

<sup>1</sup> F. Moroder a. a. O. S. 75 f.

vorderhand freilich die Grundvoraussetzung, eine Sammlung alter Grödener Schnitzereien, die als Vorbild dienen könnten. Den Museen, welche solche Sammlungen besitzen, wird es gewiß eine gern erfüllte Pflicht sein, dieselben Lernenden zugänglich zu machen, allein ein wirklicher Erfolg in dieser Hinsicht scheint von dem Zustandebringen einer solchen Sammlung in Gröden selber abhängig, wozu private Opferwilligkeit vielleicht noch das Ihre zu tun vermag.

Ob man die alten Vorbilder auch gegenständlich verwerten soll, wie dies zum Teil ja schon geschehen ist, ob man gegebenenfalls dieselben einer modernen Auffassung angleichen soll, wie dies Tafel IV, Fig. 9, veranschaulicht, wird gewiß auch das Publikum mit zu entscheiden haben. Den Künstlern möchten wir raten, bei ihrer Wahl nahe der Heimat und beim künstlerischen Ernst zu bleiben; manch einer schnitzt schon heute zierliche Figürchen heimischer Art (Tafel III, Fig. 1—2), die uns in ihrer Anspruchslosigkeit stets mehr behagen werden als jene fratzenhaften Puppen, mit denen uns ein immer faschinghaft aufgelegtes modernes Künstlertum bisweilen gegen unseren Willen beschenken will. An Begabung leiden die Grödener auch heute keinen Mangel. Die Arbeiten eines Josef Moroder (Tafel VI, Fig. 5) können jedem alten Stück an die Seite gestellt werden, auch versteht man wohl noch das Holz zu schneiden, so wird das Tal hoffentlich auch in Zukunft der Kunst im großen wie im kleinen noch manche wertvolle Gabe spenden.

Die Direktion des k. k. Museums für österreichische Volkskunde erfüllt eine angenehme Pflicht, indem sie dem hohen k. k. Ministerium für öffentliche Arbeiten für die Unterstützung ergebenst dankt, welche ihr zur Beschaffung der musealen Grundlagen vorstehender Arbeit gewährt worden ist.

## Tafelerläuterungen.

### Tafel I.

#### Religiöse Schnitzwerke aus Gröden.

Fig. 1. Madonna mit dem Jesuskinde, um 1700. Aufgefunden in Cortina d'Ampezzo.

Fig. 2. Martyrium des hl. Bartholomäus, vor 1800. Aufgefunden in Nordtirol.

Fig. 3. Palmentragender Märtyrer, um 1800. Aufgefunden in Hall in Tirol.

Fig. 4. Auferstandener Heiland, 18. Jahrhundert, zweite Hälfte. Aufgefunden in St. Leonhard bei Villach in Kärnten.

Fig. 5. Madonna in Strahlenkranz, auf der Weltkugel stehend, mit Bronzetinkturen gefaßt, 18. Jahrhundert, zweite Hälfte. Aufgefunden in Wien.

Fig. 6. Hl. Sebastian, Oberammergauer-Fassung, um 1800. Aufgefunden in St. Ulrich, Gröden.

### Tafel II.

#### Religiöse Schnitzwerke und Genrefiguren aus Gröden.

Fig. 1 und 4. Schäferpaar, Mitte des 18. Jahrhunderts. Aufgefunden in Nordtirol.

Fig. 2—3. Allegorien von Winter und Sommer, mit Bronzetinkturen gefaßt. 18. Jahrhundert, zweite Hälfte. Aufgefunden in Wien. (Hiezu Fig. 9, Tafel V.)

Fig. 5. Papst, den Segen erteilend. Nach 1800. Aufgefunden in St. Ulrich.

Fig. 6. Aufgebahrter Christus, mit Weiß und Gold gefaßt. 18. Jahrhundert, zweite Hälfte. Aufgefunden in St. Ulrich.

Fig. 7. Figurengruppe, Mutter Anna, Maria das Lesen lehrend, ungefaßt. 19. Jahrhundert, erste Hälfte. Aufgefunden in St. Ulrich.

## Tafel III.

## Genrefiguren, Gröden.

- Fig. 1—2. Grödenerinnen in alter Tracht. Moderne Arbeiten. St. Ulrich.  
 Fig. 3—4. Grödener Hochzeitspaar. Mitte des 19. Jahrhunderts. St. Ulrich.  
 Fig. 5. Grödenerin im Sonntagsstaat. 19. Jahrhundert, erste Hälfte. Aufgefunden in Innsbruck.  
 Fig. 6—7. Schäferpaar, nach Art der Ammergauer Figuren gefaßt. Um 1800. (K. K. Technologisches Gewerbemuseum in Wien.)

## Tafel IV.

## Genrefiguren, Gröden.

- Fig. 1. Figur aus Lindenholz mit Spuren ehemaliger Fassung. „Eleganter Herr.“ Um 1820. Vermutlich Ammergauer Erzeugnis. Aufgefunden in St. Ulrich.  
 Fig. 2. Wirt (?), mit Spuren ehemaliger Fassung. 18. Jahrhundert, zweite Hälfte. Aufgefunden in St. Ulrich.  
 Fig. 3—4. Bettler und Dirndl, ungefaßt. Schulmäßige Kopien älterer Typen. 19. Jahrhundert, zweite Hälfte. St. Ulrich. (K. K. Technologisches Gewerbemuseum in Wien.)  
 Fig. 5. Bettler, flach geschnitzt. 19. Jahrhundert, erste Hälfte. Aufgefunden in St. Ulrich.  
 Fig. 6. Bettler mit Krücke, vollrund geschnitzt, mit Bronzetinkturen gefaßt. 18. Jahrhundert, zweite Hälfte. Aufgefunden in Niederösterreich.  
 Fig. 7—8. Bettlerpaar, die Frau rückseitig flach geschnitzt. Nach 1800. (Museum für Tiroler Volkskunst.)  
 Fig. 9. Bettler mit Leier. Moderne Arbeit, durch Meunier beeinflusst. Verfertigt von J. Moroder, St. Ulrich. (?)  
 Fig. 10 und 12. Scherzfiguren, ungefaßt. 19. Jahrhundert, erste Hälfte. Aus der Sammlung Sr. Exzellenz Graf Lamberg in Steyr.  
 Fig. 11. Figur aus Buchsbaumholz, Feldmarschall Radetzky. Schulmäßige Arbeit aus dem Ausgange des 19. Jahrhunderts. Aufgefunden in St. Ulrich.

## Tafel V.

## Karikatur- und Genrefiguren, Gröden.

- Fig. 1. Sacktragender Bauer, vollrund geschnitzt. 18. Jahrhundert, zweite Hälfte. (Museum für Tiroler Volkskunst.)  
 Fig. 2. Scheltendes Weib, flach geschnitzt, um 1800. (Museum für Tiroler Volkskunst.)  
 Fig. 3. Bauernmädchen, vollrund geschnitzt. 19. Jahrhundert, erste Hälfte. (Museum für Tiroler Volkskunst.)  
 Fig. 4. Zwerg mit verdrehtem Kopf, vollrund geschnitzt. 19. Jahrhundert, zweite Hälfte.  
 Fig. 5 und 7. Jäger und Dirndl, vollrund geschnitzt. 19. Jahrhundert, erste Hälfte. (Museum für Tiroler Volkskunst.)  
 Fig. 6. Trompeter, vollrund geschnitzt. 18. Jahrhundert, zweite Hälfte. (Museum für Tiroler Volkskunst.)  
 Fig. 8. Nußknacker, in Gestalt eines „bösen Weibes“. Ammergauer-Fassung. Um 1800. Aufgefunden in Wien.  
 Fig. 9. Allegorie des Herbstes, vollrund geschnitzt, mit Bronzetinkturen gefaßt. 18. Jahrhundert, zweite Hälfte. Aufgefunden in Wien. (Zu Tafel II, Fig. 2—3.)  
 Fig. 10. Bettler mit Butte, vollrund geschnitzt, Grödener Fassung. Um 1800. Aus der Sammlung Seiner Exzellenz Graf Lamberg in Steyr.

## Tafel VI.

## Uhrständer und Genrefiguren, Gröden.

- Fig. 1—3. Uhrständer, geschnitzt und gefaßt, mit figürlichen Darstellungen. Bis ca. 1850 reichend. (Museum für Tiroler Volkskunst.)  
 Fig. 4. Salzmann, mit schlecht erhaltener Fassung. 18. Jahrhundert, zweite Hälfte. Aufgefunden in Wien.  
 Fig. 5. Gruppe, aus Holz geschnitzt, altes Paar. Moderne Arbeit des J. Moroder, St. Ulrich.  
 Fig. 6. Jäger, sitzend. 19. Jahrhundert, erste Hälfte. (Museum für Tiroler Volkskunst.)  
 Fig. 7. Schuster, mit verdrehtem Kopf, flach geschnitzt. Um 1800. (Museum für Tiroler Volkskunst.)  
 Fig. 8. Krippenfigur, Hirt in betender Stellung. Um 1800. Aufgefunden in Bozen.  
 Fig. 9—10. Geschirr- und Uhrenverkäufer, gefaßt, mit Wippköpfen versehen. 19. Jahrhundert. Fig. 10 aufgefunden in St. Ulrich, Gröden.  
 Fig. 11. Schnupfender Bettler, aus Holz geschnitzt, mit Stoffen bekleidet. Schulmäßige Arbeit des 19. Jahrhunderts. St. Ulrich. (K. K. Technologisches Gewerbemuseum in Wien.)

## Tafel VII.

## Genrefiguren und Schützenpreise, Gröden und Umgebung.

- Fig. 1 und 3. Zielerin und Zieler, aus Holz geschnitzt, mit Wippköpfen. 19. Jahrhundert. Aufgefunden in St. Ulrich.  
 Fig. 2. „Schützenliesl“, derb geschnitzt. 19. Jahrhundert, erste Hälfte. Aufgefunden in Nordtirol.

Fig. 4 und 6. Jäger und Dirndl, flach geschnitzt. 19. Jahrhundert, erste Hälfte. Aufgefunden in Wien.  
 Fig. 5. Wilderer, mit roher Fassung. Späte Arbeit des 19. Jahrhunderts. Aufgefunden in Nordtirol.

### Tafel VIII.

#### Tierfiguren, Gröden.

- Fig. 1. Löwe, sitzend, braun gefaßt. 19. Jahrhundert. Aufgefunden in Tirol.  
 Fig. 2. Schnecke, ungefaßt. 19. Jahrhundert, zweite Hälfte. (K. K. Technologisches Gewerbemuseum in Wien.)  
 Fig. 3. Elefantenmutter mit Jungen, gefaßt. 18. Jahrhundert. Aufgefunden in Innsbruck.  
 Fig. 4. Männliche Sphinx, gefaßt. 19. Jahrhundert. (K. K. Technologisches Gewerbemuseum in Wien.)  
 Fig. 5. Pelikan, mit Jungen, ungefaßt. 19. Jahrhundert. Aufgefunden in Oberösterreich.  
 Fig. 6. Löwe, braun gebeizt. 18. Jahrhundert, zweite Hälfte. Aufgefunden in Wien. (27.059)  
 Fig. 7 und 9. Tiergruppen, polychrom gefaßt. 18. Jahrhundert, zweite Hälfte. Aufgefunden in Bozen.  
 Fig. 8. Löwe, braun gebeizt. 18. Jahrhundert, zweite Hälfte. Aufgefunden in Wien.

### Tafel IX.

#### Tierfiguren, Gröden.

- Fig. 1. Osterlamm, ungefaßt. 19. Jahrhundert, erste Hälfte. Aufgefunden in Nordtirol.  
 Fig. 2. Kuh, polychrom gefaßt. 19. Jahrhundert. (K. K. Technologisches Gewerbemuseum in Wien.)  
 Fig. 3. Kameel, braun gebeizt. 19. Jahrhundert, zweite Hälfte. Aufgefunden in Tirol.  
 Fig. 4—7. Vögel und Pudel, ungefaßt. Volkstümliche Arbeiten. 19. Jahrhundert, zweite Hälfte. (K. K. Technologisches Gewerbemuseum in Wien.)  
 Fig. 8. Steinbock, braun gebeizt. Schulmäßige Arbeit. 19. Jahrhundert, zweite Hälfte. (K. K. Technologisches Gewerbemuseum in Wien.)  
 Fig. 9. Hahn, polychrom gefaßt, w. o.  
 Fig. 10. Storch, polychrom gefaßt. 19. Jahrhundert. Aufgefunden in Tirol.  
 Fig. 11. Kuh, ungefaßt. Schulmäßige Arbeit. 19. Jahrhundert, zweite Hälfte.  
 Fig. 12. Gans, ungefaßt. Volkstümliche Arbeit. 19. Jahrhundert, zweite Hälfte. (Beides K. K. Technologisches Gewerbemuseum in Wien.)

### Tafel X.

#### Schnitzereien ornamentaler Art, Gröden.

- Fig. 1. Kruzifixus, gefaßt; zur Verzierung wurde rückwärts ein Bilderrahmen angefügt. 18. Jahrhundert, zweite Hälfte. (K. K. Technologisches Gewerbemuseum in Wien.)  
 Fig. 2. Schlittenkopf, vergoldet, unten Geschlechtswappen in bunten Farben. Nach 1800. Aufgefunden in St. Ulrich, Gröden.  
 Fig. 3. Bilderrahmen, braun gebeizt. 18. Jahrhundert. Das Bild zeigt ein Gnadenbild und eine legendäre Szene. Aufgefunden in Bruneck im Pustertal.  
 Fig. 4. Fruchtstück, gefaßt. Nach 1800. Aufgefunden in St. Ulrich, Gröden.  
 Fig. 5. Rahmen mit Reliquienbild, dick gefaßt. 18. Jahrhundert. Aufgefunden in St. Ulrich.

### Tafel XI.

Konzertierender Affe, um 1800. Aufgefunden in St. Ulrich.  
 Krippenfiguren usw. aus Dosses. Um 1860.  
 Madonnenfigur, St. Ulrich. 19. Jahrhundert.

### Tafel XII.

Moderne Spielwaren. Katalogmusterblätter, Gröden. Mitte des 19. Jahrhunderts.

### Tafel XIII.

Krippen- und Soldatenfiguren (Museum in Bozen).  
 Katalogmusterblätter, Gröden. Mitte des 19. Jahrhunderts.

### Tafel XIV.

Figurale Holzplastiken der Grödener Fachschule. 19. Jahrhundert. (K. K. Technologisches Gewerbemuseum in Wien.)

# Trinitätsdarstellungen mit dem Dreigesichte.

Von Dr. KARL VON SPIESS.

(Mit Tafel XV—XVI und 15 Textabbildungen.)

Darstellungen der Trinität als eine Gestalt mit einem dreigesichtigen Kopfe sind bereits von verschiedenen Völkern, aus verschiedenen Zeitläuften stammend, bekannt. Es soll nun hier der Versuch gemacht werden, zunächst einige derartige Darstellungen aus den Alpenländern, die sich zum Teile im Besitze des k. k. Museums für österreichische Volkskunde befinden, vorzuführen, da diese Bildwerke aus diesem Gebiete eine zusammenhängende Darstellung bisher nicht erfuhren, ferner eine Übersicht über die bis jetzt bekannten Bildwerke dieser Art zu geben und schließlich den Ursprung und die Bedeutung derselben in Erwägung zu ziehen.



Fig. 20. Bemalte Holzstatuette aus Klein-Sölk (Steiermark) im Joanneum zu Graz.

## I. Beschreibung der Bildwerke.

Im Joanneum zu Graz befindet sich eine Holzstatuette (Fig. 20), darstellend die Trinität mit einem dreigesichtigen Kopfe, die deshalb von besonderem Interesse ist, weil es sich um eine Rundplastik handelt.

Das Bildwerk ist aus Lindenholz, ca. 17 cm hoch und stammt aus Klein-Sölk in Steiermark.

Die Trinität erscheint hier in der Gestalt eines Mannes von mittleren Jahren mit den typischen Zügen Christi, jedoch mit dreigesichtigem Kopfe. Die Figur ist in knieender Stellung. Das linke Knie berührt den Boden, während der rechte Fuß sich senkrecht auf den Boden stützt. Der rechte Arm ist segnend erhoben, die Finger nehmen die entsprechende Stellung ein.

Die Maße der einzelnen Körperteile verraten den Bauernkünstler. Völlig unproportioniert ist der Hals. Er ist viel zu lang. Der Kopf ist im Vergleiche zum Rumpfe viel zu groß. Der Körper als solcher zeigt ganz gute Verhältnisse. Das gibt zu denken. Man hat bei eingehenderer Betrachtung den Eindruck, als wäre das Haupt bewußt um Vieles zu groß gehalten. Der Künstler wollte doch die Dreieinigkeit darstellen. Auf den ersten Blick könnte man die Figur aber für eine Christusfigur halten. Um nun eine Verwechslung zu vermeiden, um auf das, worauf es bei dieser Darstellung vor allem ankommt, das Dreigesicht, besonders hinzuweisen, hat der Künstler in seiner Naivität die Maße ungewöhnlich groß genommen. Mit der Darstellung des Körpers hat er ja bewiesen, daß er den natürlichen Verhältnissen gerecht zu werden vermag.

Wenn man diesen dreigesichtigen Kopf von vorne betrachtet, so besteht er eigentlich aus einem Kopfe in Vorderansicht und zwei Köpfen in Dreiviertel-Profil. Der Kopf in Vorderansicht gibt dem seitlichen das eine Auge. Der seitliche besitzt Mund und Nase für sich. Der dreigesichtige Kopf hat mithin vier Augen, drei Nasen und auch den Mund in der Dreizahl.

Das Gesicht zeigt derb bäuerliche Züge, die sichtbaren Backenknochen geben ihm einen abgearbeiteten Ausdruck. Lippen und Backen sind glatt.



Fig. 21.



Fig. 22.



Fig. 23.



Fig. 24.



Fig. 25.



Fig. 26.

Fig. 21. Spanische Miniatur, Chronik des Isidor von Sevilla, 13. Jahrhundert. — Fig. 22. Aus einem Stundenbuche, gedruckt zu Paris 1524. — Fig. 23. Miniatur aus Heures latines (Bibliothek zu Sainte Geneviève), 16. Jahrhundert. — Fig. 24. Miniatur aus einem Manuskripte König Heinrich II., 16. Jahrhundert. — Fig. 25. Italienischer Holzschnitt, 15. Jahrhundert. — Fig. 26. Miniatur aus einem Orationale des Erzbischofes Arnestus von Pardubitz, 14. Jahrhundert.

Der Bart setzt erst unter dem Kinne an. Der Bart ist durch parallele, unverzweigt herablaufende Rippen im Holze einfach behandelt.

Die Statuette, aus kindlich gläubigem Geiste erfaßt, macht einen durchaus würdigen, ja ernstesten, feierlichen Eindruck. Zugleich spiegelt sich in ihr das ganze Wesen der Bauernkunst wider, deren Schwergewicht in der Wiedergabe des von den Vätern Überkommenen liegt. Und dieser fast lebensfremde Zug spricht aus aller Farbenfreude, auch aus gelegentlicher Hingabe an die Wirklichkeit vernehmlich zu uns.

Im k. k. Museum für österreichische Volkskunde befinden sich vier Bilder, darstellend die Trinität als ein Wesen mit dreigesichtigem Kopfe, die im Folgenden beschrieben werden sollen.

## I.

Das Bild (Tafel XV, Fig. 1) ist auf Leinwand gemalt, 35 × 43 cm; stammt aus Südtirol, in Bozen erworben.

Zur Darstellung gelangt neben Kopf und Hals nur ein kleines Stück der Brust. Auffallend ist die weitgehende Stilisierung.

An den Kopf setzt sich ein breiter unförmiger Hals an, der offenbar aus der Erwägung, daß ein Dreikopf auch einen dreimal so dicken Hals haben müsse, so massig ausgefallen ist.

Das Bild ist durchwegs in dunklen Farben gehalten. Alles erscheint dunkel mit Ausnahme des Gesichtes, das mit seinem gelblichen Tone um so unnatürlicher hervor leuchtet. Bei näherem Zusehen gewahren wir, daß der Körper mit Untergewand und Mantel bekleidet ist. Während das Untergewand offenbar schwarz ist, zeigt der Mantel eine tief dunkelgrüne Farbe.

Von dem Haupte geht ein leuchtender Schein aus.

Das Bild erweist sich als eine rohe ungelente Arbeit, der jede Plastik mangelt. Alles Räumliche erscheint sorgsam in die Ebene ausgebreitet.

## 2.

Das Bild (Tafel XV, Fig. 3) ist auf Holz gemalt, 40 × 50 cm; stammt aus Tirol. Neben Kopf und Hals ist hier auch der Oberkörper gegeben. Die linke Hand ist segnend erhoben. Der Daumen ist den vier Fingern gegenüber gestellt, er berührt sie nicht. Die rechte Hand hält ein Szepter. Der Körper ist mit einem schwarzen Untergewande bekleidet. Der Künstler hat versucht, beim Untergewande Raumvorstellungen zu erwecken. Der Faltenwurf desselben ist jedoch recht kümmerlich ausgefallen. Dasselbe gilt von dem roten Mantel, den die Figur über der Tunika trägt.

## 3.

Auf Holz gemalt (Tafel XV, Fig. 4), 26 × 38 cm; stammt aus Taisten bei Welsberg.

Im Gegensatze zu dem früheren Bilde ist dieses auffallend in die Länge gezogen. Auch hier erscheinen die Gesichter flach neben einander, ohne den Eindruck der Räumlichkeit zu vermitteln. Steife konventionelle Falten an Tunika und Mantel erscheinen als die einzige Konzession an räumliche Belebung. In der linken Hand hält die Figur — es handelt sich um ein richtiges Brustbild — den Reichsapfel, der in seiner Ausbildung völlig mit dem der Holzstatuette überein stimmt, jedoch oben ein Kreuz trägt. In der rechten Hand führt sie ein Flammenschwert.

In einer Hinsicht ist diese Darstellung besonders merkwürdig. Unterhalb des Halses bemerken wir eine Taube, von der ein Strahlenkranz ausgeht. Offenbar soll sie den heiligen Geist versinnbildlichen.

Dieses Bild ist ebenso wie das erste in sehr dunklen Farben gehalten. Ein Fortschritt gegenüber dem zweiten Bild ist insoferne zu verzeichnen, als es doch eine Gestalt wieder zu geben trachtet und nicht drei oberflächlich mit einander verkittete, was sich schon in dem mehr länglichen Format im Vergleiche zu dem breiten des vorhergehenden Bildes anzeigt.

## 4.

Hinterglasmalerei (Tafel XV, Fig. 2), 25 × 34 cm; stammt aus Südtirol.

Über dem Bilde steht in hebräischen Buchstaben das Wort Jehovah. Entlang der rechten Seite lesen wir: Gott Vater, Sohn, Heiliger Geist, Dir sei

Lob Preis in Ewigkeit. Entlang der linken Seite: Heilige Dreyfaltigkeit O Hochgelobte Einigkeit. Unten steht: Sancta Trinitas. Drey sind die da zeugen im Himmel / Der Vater, das Wort und der Heilige Geist und diese Drey sind Eins. Joh. V. Cap. v. 7.

Von derartigen Darstellungen aus den Alpenländern ist mir noch ein Bild aus dem Ferdinandeum in Innsbruck bekannt, ferner ein Bild ähnlicher Art auf einem Büchchen im Museum zu Salzburg. Herr Landeskonservator Dr. Paul Hauser hat nach einer an mich gerichteten Mitteilung eine in Öl auf Glas gemalte, dem 17. Jahrhunderte angehörende Darstellung von gleichem Typus im oberen Gailtale angetroffen.

Der Gestaltung nach stimmt das Bild aus dem Ferdinandeum in Innsbruck völlig mit dem der genannten vier Bilder überein.

Aus Tirol wäre noch eine seltsame Darstellung der Trinität aus der sogenannten Spitalskirche in Bozen anzuführen, die man beim Abbruche in einer Wandnische entdeckte. Das Bild trägt die Jahreszahlen 1514 und 1712 (oder 1717) und zeigt eine von den bis jetzt genannten völlig abweichende Gestaltung. Von einem gemeinsamen Unterleibe entspringen drei Oberkörper, von denen der mittlere den Kopf eines Greises, die beiden seitlichen jugendliche Köpfe tragen. Die mittlere Gestalt hat die eine Hand segnend erhoben, während sie in der anderen den Apfel der Herrschaft hält. Die Gestalt zur Linken spendet den sechs Aposteln dieser Seite Wein aus einem Kelche, die zur Rechten reicht den sechs Aposteln der anderen Seite Brot.

Die darunter befindliche einzeilige Inschrift lautet: „Gelobt und gewenedeit sey die allerheiligste drei faltigkeit. Klopfet An der dir so wirt Jech auf gethan.“<sup>1</sup>

In dem Schnitzwerke des Hochaltares des Stiftes Seckau erscheint die heilige Dreifaltigkeit gleichfalls als eine Person mit drei getrennten Oberkörpern und drei völlig gleichgestalteten Köpfen auf einem Throne sitzend (Tafel XVI). Vor ihr kniet Maria. Die ganze Darstellung ist von einem Kreisringe umsäumt, der durch darinnen befindliche Figuren in sechs Teile geteilt ist.

## II. Darstellungen der Trinität im Wandel der Zeit.

In den ersten drei Jahrhunderten wurde die Trinität nicht dargestellt. Aus den drei folgenden Jahrhunderten besitzen wir eigentlich nur zwei Darstellungen, die die drei göttlichen Personen in Menschengestalt bringen.



Fig. 27. Glasgemälde aus der Kapelle des Landauer Klosters (erbaut 1507—1508) zu Nürnberg.

<sup>1</sup> Mittlg. d. k. k. Zentralkomm. Neue Folge, Bd. II, S. LIII.

Die früheste Darstellung findet sich auf einer Holzskulptur aus Ägypten, die sich im Besitze des kgl. Museums für Bildwerke der christlichen Epoche in Berlin befindet. Wahrscheinlich stammt das Bildwerk aus der Nähe von Eschmunein in Oberägypten. Strzygowski, der eine ausführliche Beschreibung davon in „Orient oder Rom“ geliefert hat, setzt es für die erste Hälfte des 4. Jahrhunderts an.

Das Schnitzwerk<sup>1</sup> stellt die Belagerung einer Festung dar. Da es sich um eine symbolische Darstellung handelt, wird man unter der Festung die Burg des Glaubens zu verstehen haben. Auf der höchsten Zinne befanden sich einst drei Köpfe, von denen nur zwei erhalten sind. Der mittlere ist abgebrochen. Beide Köpfe sind bärtig, der eine jedoch hat glattes, der andere krauses Haar. Strzygowski ist der Überzeugung, daß es sich hier ebenso wie auf der Skulptur des gleich zu besprechenden Sarkophages um eine Darstellung der Trinität handelt.

Ein Sarkophag des Lateran aus der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts oder dem Anfange des 5. Jahrhunderts, der in den Fundamenten der von Theodosius dem Großen erbauten Paulskirche gefunden wurde, zeigt in einer Szene, die die Erschaffung Evas zum Vorwurfe hat, eine Darstellung der Trinität als drei Personen in Menschengestalt.<sup>2</sup> Gott Vater sitzt auf dem Throne, dahinter steht der heilige Geist. Vor dem Vater steht der Sohn, der die Hand auf das Haupt der eben erschaffenen Eva legt.

In der Folgezeit wird Gott Vater meist durch eine aus den Wolken ragende Hand, der heilige Geist durch die Taube symbolisiert.

Auf einem Mosaik des 8. Jahrhunderts aus Capua<sup>3</sup> finden wir eine Trinitätsdarstellung von folgender Ausbildung. Unterhalb des Brustbildes des segnenden Vaters erscheint der heilige Geist in Gestalt einer Taube. Darunter sehen wir Christus auf dem Schoße Marias.

Also schon in frühester Zeit treten zwei grundverschiedene Darstellungen der Trinität auf. Während bei der ersten Art von Bildern die drei göttlichen Personen in Menschengestalt und neben einander gegeben werden, sind sie bei Bildern vom zweiten Typus über einander angeordnet und meist wesensverschieden. Der heilige Geist erscheint in Gestalt einer Taube.

Der letztgenannte Typus ist es, der sich schließlich durchgesetzt hat und heute allgemein verbreitet ist. Er ist, wie wir gesehen haben, sehr alt und ist sicherlich nicht, wie Didron glaubt, erst im 12. Jahrhunderte plötzlich entstanden<sup>4</sup>.

Die Darstellung der Trinität als drei vollständige Menschengestalten neben einander finden wir im 10. Jahrhunderte in einem Manuskripte des hl. Dustan, Erzbischofes von Kanterbury (908), im 12. Jahrhunderte im hortus deliciarum der Herrad von Landsperg<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Strzygowski, Orient oder Rom. Tafel III, S. 65 ff.

<sup>2</sup> Abgebildet bei Schultze, Archäologie der altchristlichen Kunst. S. 324, Fig. 99.

<sup>3</sup> Ciampini II, Tab. LIV.

<sup>4</sup> Den heute allgemein gültigen Typus gibt bereits eine irische Miniatur aus dem 8. Jahrhunderte, die sich in einer Handschrift der k. k. Hofbibliothek vorfindet. Gott Vater sitzt auf einem Throne und hat die Rechte segnend erhoben. Vor ihm befindet sich Christus, auf einem ägyptischen Kreuze gekreuzigt. Auffallend ist, daß das ganze Kreuz nur halb so groß als der Vater ist. Auf dem Haupte Christi sitzt eine Taube, das Symbol des hl. Geistes. (Hiezu: R. v. Perger, Die hl. Dreifaltigkeit, Mitteilung. der k. k. Zentralkommission, XV. 1870.)

<sup>5</sup> Abgeb. bei Didron, Ic. chrét. S. 565, Abb. 137.

Darstellungen dieser Art kommen in späterer Zeit immer wieder vor. Als Beispiele seien genannt: ein Tafelgemälde in der Leechkirche zu Graz, ein Fresko im Dome zu Graz, ferner eine Darstellung auf dem Grabmale Friedrich III. in Wien zu St. Stephan, eine weitere auf dem sogenannten Töpferaltare von St. Stephan zu St. Helena bei Baden.

Im 13. Jahrhunderte taucht auf einer spanischen Miniatur der Chronik des Isidor von Sevilla<sup>1</sup> (Fig. 21) eine Darstellung der Trinität mit einem Leibe und drei wohl noch von einander verschiedenen, aber bereits auf das engste mit einander verschmolzenen Köpfen auf. Auf dem Bilde sieht man nur zwei Köpfe. Der dritte ist offenbar hinter den beiden dargestellten, gleichsam als an dem dritten Eckpunkte eines Dreieckes liegend zu denken. Die Zeichnung macht den Eindruck, als wäre sie nach einer plastischen Darstellung angefertigt.

Aus Frankreich kennen wir aus dem 13. Jahrhunderte eine Skulptur aus Notre Dame de Châlons<sup>2</sup>, die die drei Köpfe bereits zu einem dreigesichtigen Kopfe verschmolzen bringt, der drei Nasen, dreifachen Mund und vier Augen aufweist.

Im 16. Jahrhunderte findet sich in Heures latines<sup>3</sup> der Bibliothek von Sainte Geneviève ein auffallendes Bild (Fig. 23) der Trinität in einer Mondsichel. Auf einem gemeinsamen Leibe sitzen drei deutlich von einander getrennte Köpfe, der Kopf eines Greises, der eines kräftigen Mannes und der eines Kindes. Die Darstellung erinnert einigermaßen an die der vorher erwähnten spanischen Miniatur.



Fig. 28. Kleinrussisches Bild aus der Sammlung Panlikowski in Lemberg, 16. Jahrh.

Im 16. Jahrhunderte begegnen wir einer Darstellung der Trinität mit dem Dreigesichte in einem Stundenbuche<sup>4</sup> (Fig. 22), gedruckt zu Paris im Jahre 1524 von Simon Vostre. Die Bildung des Kopfes entspricht ganz der Ausbildung, wie wir sie auf den Bildwerken aus den Alpenländern beobachten konnten. Von den Augen ist jedes symmetrisch gebildet, die mittlere Nase ist in Vorderansicht, die linke und rechte sind in Dreiviertelprofil gegeben. Der Bart ist hier ungeteilt. Die Figur hält ein kompliziertes Symbol in Händen, das auf das gleichseitige Dreieck zurück zu führen ist, auf welches wir noch gelegentlich der Besprechung eines anderen Bildwerkes werden zu sprechen kommen.

Anders ist das Dreigesicht, das sich auf einer Miniatur eines Manuskriptes<sup>5</sup> des Königs Heinrich II. (Fig. 24) vorfindet. Der Kopf hat wohl drei Nasen und dreifachen Mund, jedoch nur zwei Augen, was darauf zurück zu führen ist, daß das mittlere Gesicht von vorne gesehen zu denken ist, die Gesichter links und rechts jedoch in reiner Profilstellung. Bart und Mund erscheinen auch in der typischen Seitenansicht. Das Werk stammt ebenfalls aus dem 16. Jahrhunderte.

<sup>1</sup> Didron, l. c. S. 567, Abb. 138.

<sup>2</sup> Didron, Annales archéologiques, Bd. II, Tafel 2.

<sup>3</sup> Didron, Ic. chrét. S. 483, Abb. 123.

<sup>4</sup> Didron, l. c. S. 575, Abb. 141.

<sup>5</sup> Didron, l. c. S. 580, Abb. 142.

Auf einem Fresko der Kirche von Sedgford in England, dem 15. Jahrhundert angehörig, trägt der Riese Christophoros auf seinen Schultern ein Jesuskindlein mit drei Köpfen auf einem Leibe. Auch wenn diese Darstellung in England nur vereinzelt vorkommen sollte, so ist die bei Didron, *Ic. chrét.*, in der Anmerkung 1 zu Seite 581 von Taylor gegebene Erklärung, als wären von den drei Köpfen zwei bloße Skizzen des Malers für die Haltung des Hauptes, schon nach den Bemerkungen Didrons hierüber als unbegründet zurück zu weisen.

Auf einem italienischen Holzschnitte<sup>1</sup> einer zu Florenz 1491 gedruckten Dante-Ausgabe findet sich eine Darstellung der Trinität (Fig. 25) als eine Gestalt mit drei eng verschmolzenen Köpfen auf einem Halse. Die Gestalt hält in der linken Hand den Reichsapfel, die rechte ist segnend erhoben. Die Bekleidung besteht aus Mantel und Tunika. Von besonderem Interesse ist das von einem rechtwinklig-gleichschenkligen Dreiecke umrahmte Haupt. Von den drei eng mit einander verbundenen Köpfen ist der mittlere in Vorderansicht gegeben, die beiden anderen, im Profil dargestellten, sind seitlich angesetzt und durch die Konturen des Mittelkopfes von diesem deutlich getrennt. Die Züge des mittleren Kopfes sind die eines älteren Mannes, der Kopf rechts ist bartlos und sehr jugendlich, der Kopf links ist der eines Mannes in mittleren Jahren. Der mittlere Kopf wird als der Gott Vaters, der rechte als der des heiligen Geistes, der linke als der des Sohnes gedeutet. Die ganze Gestalt ist in eine Kreisscheibe gezeichnet, die von einem konzentrischen Kreise umsäumt ist. In den so entstandenen Kreisring sind acht Engelköpfe mit je sechs Flügeln derart eingezeichnet, daß dadurch der Eindruck eines achtspeichigen Rades erweckt wird.

Gegen Ende des 15. Jahrhunderts taucht in Italien der dreigesichtige Kopf als Symbol der Trinität sogar auf einem großen Gemälde der hohen Kunst auf, die gerade in Italien zu dieser Zeit ihrem auf die restlose Wiedergabe des Gegenständlichen gerichteten Wesen nach der umständlichen Ausdeutung von komplizierten Symbolen völlig verständnislos gegenüber stehen mußte. Auf dem Bilde der thronenden Maria des Fra Bartolommeo in den Uffizien zu Florenz erblickt man über dem Throne in einem Strahlenkranze die Trinität als einen Kopf mit drei Gesichtern. Immerhin läßt sich für eine in diesem Milieu so merkwürdige Erscheinung eine Erklärung finden. Fra Bartolommeo war Ordensbruder und stand dadurch alter Tradition nahe.

Wir wenden uns nun zum Nachweise derartiger Darstellungen nach Deutschland. Portig<sup>2</sup> führt an, daß sich zu Hildesheim auf einem Mosaik, das Kolberg<sup>3</sup> als ein Werk aus farbigem Gips bezeichnet, eine Darstellung der Trinität mit dreifachem Gesichte auf einem Kopfe befände. Die Arbeit wird für die Mitte des 12. Jahrhunderts festgesetzt. Aus neben dieser Darstellung befindlichen Medaillons allegorischen Inhaltes soll nach der Ansicht Kolbergs hervor gehen, daß es sich in diesem Falle nicht um eine Darstellung der Dreieinigkeit, sondern vielmehr um eine solche der Zeit handle. Der in Frage kommende Kopf ist der eines bärtigen Mannes mit drei Augen, drei Nasen, dreifachem Munde und dreifacher Stirn.

<sup>1</sup> Didron, l. c. S. 596, Abb. 147.

<sup>2</sup> Portig, Zur Geschichte des Gottesideals i. d. bildenden Kunst. S. 93.

<sup>3</sup> Kolberg, Ein Trinitätsbild an der Pfarrkirche zu Wormditt. (Zeitschrift f. christl. Kunst 1901, Bd. XIV.)

Ein, dem 14. Jahrhunderte angehöriges Bild der Trinität als Dreigesicht findet sich in der katholischen Pfarrkirche zu Wormditt<sup>1</sup> in Ostpreußen. Es ist ein kleines Bild, anlässlich von Restaurierungsarbeiten in einer in einen Stichbogen abschließenden Nische entdeckt. Es stellt lediglich den Kopf, von einem Kreuznimbus umgeben, dar. Die Farbe des Gesichtes ist fleischfarben, die Konturen sind schwarz, der Untergrund rot. An das mittlere Gesicht schließen links und rechts zwei Gesichter in Profilstellung an. Der Kopf hat nur zwei Augen, an das dreifache Kinn setzt sich ein gemeinsamer Bart an. Der Mund des mittleren Gesichtes ist viel tiefer angesetzt als der Mund der seitlichen Gesichter. Ein Unterschied hinsichtlich des Alters ist an den drei Gesichtern nicht wahrzunehmen. Kolberg ist der Ansicht, daß die Entstehung dieses Bildes auf Einfluß von Böhmen her zurück zu führen ist. Der Bau der Kirche fällt ins 14. Jahrhundert. In besonders naher Beziehung zu Wormditt steht in dieser Zeit Hermann, Bischof von Ermland, der daselbst seinen Sommerpalast hatte. Hermann war früher Domkustos von Prag und wurde 1337 zum Bischof ernannt. Es ist überliefert, daß er sieben Verweser von Böhmen mitnahm. Eventuell käme noch in Betracht Bischof Heinrich III., Sorbom (1373—1401), der früher Propst in der Diözese Olmütz und Notar Kaiser Karl IV. war. In Böhmen können wir aus dieser Zeit Darstellungen der Trinität ähnlicher Art nachweisen. Mithin glaubt nun Kolberg, für das Bild zu Wormditt Einfluß von Böhmen her annehmen zu müssen.



Fig. 29. Kleinrussisches Bild aus der Sammlung Panlikowski in Lemberg, 18. Jahrhundert.

Im Zinnaer Marienpsalter findet sich eine Darstellung der Trinität als eine Gestalt mit drei Leibern und drei Köpfen, die an das Trinitätsbild zu Bozen gemahnt.

Das Berliner Kunstgewerbemuseum besitzt ein Glasgemälde (Fig. 27), das aus der Kapelle des Landauer Klosters (erbaut 1507—1508) zu Nürnberg stammt und den Weltrichter mit einem dreigesichtigen Kopfe zeigt, der nach bekanntem Typus vier Augen, drei Nasen und dreifachen Mund aufweist. Der Entwurf hiezu soll von Dürer stammen, was nicht weiter verwunderlich ist, da gerade bei diesem Künstler vielfache Beziehungen zu alter Tradition und symbolischer Ausdrucksweise zu finden sind.

In jener Zeit findet sich der Kopf mit dem Dreigesichte auch auf Amuletten. Auf einem solchen<sup>2</sup> von quadratischer Form gewahren wir den Kopf in der Ausbildung mit zwei Augen, drei Nasen und dreifachem Munde. Vom Scheitel und den Nasen links und rechts gehen je drei am Grunde vereinigte Zacken aus. Umschrieben ist das Symbol mit „pater“, „filius“ und „spts sts“.

Aus Deutschland (Nürnberg) sind vom Ende des 16. Jahrhunderts Medaillen bekannt (aus Silber oder aus Silber und vergoldet<sup>3</sup>), die die Dreifaltigkeit im

<sup>1</sup> Kolberg, Ein Trinitätsbild an der Pfarrkirche zu Wormditt. (Zeitschrift f. christl. Kunst 1901, Bd. XIV.)

<sup>2</sup> Abgeb. in „Atlas der Kulturgeschichte“ von A. v. Eye, Tafel 53, Abb. 2.

<sup>3</sup> Eine vergoldete legte Herr Alfred R. v. Walcher (Wien) vor, nach der mit dessen gütiger Bewilligung die Schlußvignette angefertigt wurde; überdies sah ich gelegentlich eine silberne von völlig gleicher Ausführung, von der mir gesagt wurde, daß derartige Medaillen in Nordböhmen (Joachimstal) verbreitet gewesen wären.

Brustbilde auf einer Wolke thronend mit dreigesichtigem Kopfe wieder geben (Fig. 34). Die Gesichter sind die eines alten Mannes mit langem Barte und herabfallenden Locken. Der Kopf trägt eine Krone, die Linke hält den Reichsapfel, die Rechte ist segnend erhoben. Die Umschrift der Medaille lautet: Tetragrammaton-Jehovah-Adonay-Eloy.

Die Rückseite der Medaille weist eine Dreifaltigkeitsdarstellung von der Gruppierung auf, wie sie uns von den Pestsäulen her geläufig ist, die drei göttlichen Personen in Dreieckstellung, zwischen sich eine Kugel; herum die Inschrift: *Benedicta semper sancta sit Trinitas*.

Ein dreigesichtiger Kopf gleicher Bedeutung findet sich noch auf einem Relief der Marienkirche zu Zwickau, ferner auf einem Medaillon einer Glocke zu Gudersleben (Prov. Sachsen).

Schon frühzeitig treten uns auf slavischem Boden, in Böhmen, Darstellungen entgegen, die sich mit den beschriebenen berühren. In einem Orationale<sup>1</sup> des Erzbischofs Arnestus von Pardubitz (1344—66), das die königliche Bibliothek zu Prag verwahrt, findet sich eine Miniatur (Fig. 26), die einen Bischof knieend, mit zum Gebete gefalteten Händen wieder gibt, dem in einer kugelförmigen Wolke die Dreieinigkeit erscheint. Es sind das drei Köpfe, eng neben einander befindlich, jedoch deutlich von einander getrennt. Jeder Kopf ist von einem einfachen Nimbus umgeben. Der Kopf rechts ist bartlos, der eines Kindes, der mittlere bärtig, der eines jugendlichen Mannes, der linke stark bärtig mit Falten auf der Stirne, der eines Greises.

In einer für Weißrußland 1519 zu Prag gedruckten Bibel<sup>2</sup> des Franz Skorina gewahren wir eine Darstellung der Trinität als einer Gestalt mit dreigesichtigem Kopfe. Ein Altersunterschied in den drei Gesichtern ist hier nicht wahrzunehmen; nur der Bart des mittleren ist länger und so wie der des linken zweigeteilt. Die Gestalt sitzt auf einem Thronsessel, hat die rechte Hand segnend erhoben und hält in der linken den mit einem Kreuze versehenen Reichsapfel. Zibrť nimmt nun, wie ich glaube, mit Recht an, daß die Holzschnitte zu der Bibel in Prag selbst und nicht in Venedig, dem einzigen Orte, wo um diese Zeit nach Eingehen der Druckerei in Krakau slavische Werke gedruckt wurden, angefertigt wurden.

Aus späterer Zeit und aus allerjüngster finden sich nach den Angaben Zibrť's Bilder der Trinität mit dem Dreigesichte in slavischen Gebieten Böhmens. Meistens sind sie nach dem Geschmacke des Landvolkes in grellen Farben auf Glas gemalt. Sie wurden oder werden in abgelegenen Orten vielleicht heute noch auf Märkten und bei Kirchweihfesten verkauft. Zibrť wurde auf sie aufmerksam durch einen altertümlichen Holzschnitt ohne Angabe des Druckortes und Jahres, den er in einem slovakischen Bauernhause bei Ungarisch-Hradisch sah. Das Dreigesicht der Dreifaltigkeit war hier zusammen gesetzt aus dem Kopfe eines Jünglings zur Linken, dem Kopfe eines Greises in der Mitte und dem eines gereiften Mannes zur Rechten. Angeregt durch diese Darstellung fahndete Zibrť in seiner Heimat in Südböhmen nach Bildern ähnlicher Art, die er dann auch in Menge fand.

<sup>1</sup> Zibrť, Cen., *Zobrazovani Trojice skupinou tri hlav* usw., Sitzungsber. d. kgl. böhmischen Gesellsch. d. Wissensch., phil. Klasse, 1894, VII, S. 11, Abb. 9.

<sup>2</sup> Zibrť, l. c. S. 11, Abb. 10.

Auch von kleinrussischem Boden in Galizien sind Darstellungen ähnlichen Charakters bekannt geworden. Sokolowski<sup>1</sup> hat zwei derselben des Näheren beschrieben. Beide stammen aus der Sammlung Panlikowski in Lemberg. Betrachten wir zunächst das ältere (Fig. 28), das Sokolowski für das 16. Jahrhundert ansetzt. Es ist auf eine dünne Gipsschicht, die auf eine Holztafel aufgetragen ist, gemalt. Der Hintergrund stellt eine Art Teppich dar. Die Konturen der Rankenornamente, in Zinnoberrot und Silber gehalten, sind eingeritzt. Die Tafel wird völlig ausgefüllt von der Gestalt mit dem dreigesichtigen Kopfe. Sie hat die erzbischöfliche Mitra auf dem Kopfe und ist mit Untergewand und Mantel bekleidet. An dem Kopfe sind die drei Gesichter in der uns bereits bekannten Weise ausgebildet. Die Gesichter links und rechts sind in Dreiviertelprofil gedacht. Wir beobachten vier Augen, drei Nasen und dreifachen Mund. Alle Gesichter tragen greisenhafte Züge. Reichliches weißes Haar wallt von dem gemeinsamen Scheitel herab. Die Stirn ist in Falten gelegt. Ein großer gemeinsamer weißer Bart verbindet die drei Kinne. Von den kaum sichtbaren Lippen hängen lange, weiße Schnurrbärte herab. Dadurch unterscheidet sich das Bild von den bisher betrachteten, wo die Oberlippe und die Partie um den Mund herum nahezu bartlos waren. Der Kopf ist von einem Nimbus umgeben. In den ausgebreiteten Händen hält die Gestalt ein seltsames Symbol. Zwei Scheiben sind es, die wir zunächst in den Händen gewahren. Sie sind verbunden durch ein schwach gebogenes Band einerseits, andererseits durch ein stark nach abwärts gebogenes, an dessen Mitte eine dritte Scheibe hängt. Auf der linken Scheibe lesen wir in kirchenslavischen Lettern „Vater“, auf der rechten „Sohn“, auf der herabhängenden „hl. Geist“. In der Mitte dieser Anordnung befindet sich eine vierte Scheibe, die durch Bänder mit jeder der vorhergehenden verbunden ist und die Aufschrift „Gott“ trägt. Wie man leicht erkennt, handelt es sich hier um ein geometrisches Symbol der Trinität, so recht dem grüblerischen Denken des Mittelalters entsprechend.

Wesentlich verschieden von diesem Bilde ist das von Sokolowski abgebildete zweite (Fig. 29). Der Zeichnung und der Technik nach viel roher ist es das Werk eines Künstlers aus dem Volke. Die Bildung des Kopfes stimmt im großen Ganzen mit der des vorher besprochenen Bildes überein, nur sind hier die Züge viel weniger feierlich, sondern mehr natürlich. Ferner fällt auf, daß hier alle drei Gesichter in Vorderansicht erscheinen. Die Behandlung der Nasenkonturen und der sie verbindenden Augenbrauenbogen stimmt auffallend mit der auf dem im Besitze des k. k. Museums für österreichische Volkskunde befindlichen und hier als Nr. 1 beschriebenen Bilde überein, Merkmale, die sich aus der gleichen primitiven Technik erklären. Daß der Künstler für ein Symbol, wie wir es in den Händen der vorher besprochenen Gestalt gesehen haben und das in dieser Form ohne Zweifel erklügelt anmutet, kein Verständnis haben konnte, ist selbstverständlich. Es ist auf dem zweiten Bilde nur unvollständig wieder gegeben. Das Verbindungsband der zwei oberen Scheiben, die hier mehr den Charakter von Kugeln haben, fehlt. Das Haupt befindet sich in einem Nimbus, der die Form eines Rhombus hat. Sokolowski denkt sich das letztere Bild im 18., beziehungs-

<sup>1</sup> Sokolowski, Darstellung der Dreieinigkeit mit drei Gesichtern auf einem Kopfe in kleinrussischen Bauernkirchen. (Sprawozdania Komisji Do Badania Historii Sztuki W. Polsce. Tom. I. Krakow 1879, p. 43—50.)

weise anfangs des 19. Jahrhunderts entstanden. Er berichtet, daß um die Mitte des 19. Jahrhunderts in kleinrussischen Kirchen in der Umgebung von Kolomea viele derartige Bilder zu sehen gewesen seien.

Bei Sokolowski erfahren wir weiters, daß es auch auf russischem Boden derartige Darstellungen gegeben habe. Im archäologischen Museum zu Moskau befinden sich Darstellungen der Trinität mit dem Dreigesichte, die aus Kirchen der Sekte der Raskolniki stammen.

Der Vollständigkeit halber sei hier angeführt, daß ein Fresko aus dem 18. Jahrhunderte in einer Kapelle des Klosters auf dem Berge Athos ebenfalls die Trinität als eine Gestalt mit einem dreigesichtigen Kopfe zeigt.

Schließlich möchte ich noch auf eine byzantinische Münze verweisen, die im Münzkataloge des britischen Museums abgebildet ist. Sie stammt aus der Zeit Johann II. Komnenos (1118—1143) und bringt ein Christusbild mit einem dreigesichtigen Kopfe. Sie wird als sogenannter Doppelschlag erklärt, was insoferne nicht recht plausibel ist, da, wenn es sich um einen solchen handelte, nicht nur der Kopf, sondern auch der Leib mehrfach erscheinen müßte, was aber nicht der Fall ist.

### III. Vergleich und Herkunft.

Nunmehr soll ein Überblick über die besprochenen Formen folgen und sich daran eine Erörterung über das mutmaßliche Entstehungs- und Ausgangsgebiet anschließen. Dabei sollen nur jene Trinitätsbilder berücksichtigt werden, bei denen die Gestalten neben einander angeordnet sind.

Typus 1: Drei Köpfe neben einander. Beispiele: Die Darstellungen aus frühchristlicher Zeit, 4. Jahrhundert, in Italien und Ägypten. Die Köpfe knapp neben einander: Orationale des Erzbischofes Arnestus von Pardubitz, 14. Jahrhundert. Bei allen Darstellungen Differenzierung der Köpfe.

Typus 2: Drei völlig gleiche Gestalten neben einander. Beispiele: Im Manuskripte des hl. Dustan v. Kanterbury um 1000, im hortus deliciarum der Herrad v. Landsperg, 12. Jahrhundert; Bild in der Leechkirche zu Graz; Fresko im Dom daselbst; Töpferaltar zu St. Helena bei Baden.

Typus 3: Eine Gestalt mit drei Oberleibern und drei Köpfen. Beispiele: Zinnaer Mariensalter; Spitalskirche zu Bozen, Anfang des 16. Jahrhunderts; Altar von Seckau.

Typus 4: Eine Gestalt mit einem Oberleibe und drei Köpfen. Beispiele: Drei Köpfe sich berührend, ein wenig mit einander verschmolzen auf einer spanischen Miniatur der Chronik des Isidor von Sevilla, 13. Jahrhundert; Fresko zu Sedgford (England), 15. Jahrhundert; drei Köpfe, von einander gesondert, im lateinischen Stundenbuche von St. Geneviève, 16. Jahrhundert.

Typus 5: Eine Gestalt mit einem dreigesichtigen Kopfe.

a) Der Kopf mit zwei Augen. Beispiele: Drei völlig verschmolzene Gesichter, die seitlichen Gesichter in reiner Profilstellung, Fresko zu Wormditt; die drei Gesichter von einander abgegrenzt, mit deutlichem Altersunterschiede, Dante-Ausgabe (Florenz), 15. Jahrhundert; die drei Gesichter völlig verschmolzen, Manuskript Heinrich II., 16. Jahrhundert.

b) Der Kopf mit vier Augen, die seitlichen Gesichter in Dreiviertel-Profilstellung. Beispiele: Skulptur in Notre Dame de Châlons, 13. Jahrhundert. Im 16. Jahrhunderte in Frankreich, Italien, Deutschland und in den Alpenländern recht häufig. Der Typus, der zumeist auftritt.

Nach Didron, der nur französische Verhältnisse vor Augen hat, hätte sich aus dem Typus der drei Gestalten neben einander durch Annäherung derselben der Typus der einen Gestalt mit drei Köpfen allmählich gebildet, der dann durch Verschmelzung der drei Köpfe in den einköpfig-dreigesichtigen Typus im Laufe der Zeit über gegangen sei. Diese Argumentation eines christlichen Ikonographen im Jahre 1843 mutet ob ihrer entwicklungs-geschichtlichen Tendenz ganz seltsam an und ist danach angetan, um gerade gegenwärtig besondere Zustimmung und Beifall zu finden. Sehen wir jedoch näher zu, so bemerken wir, daß die angeblich innerhalb von Jahrhunderten verlaufende Entwicklung nur in der Phantasie, nicht aber in der Wirklichkeit vor sich geht. In Wirklichkeit haben wir es nicht mit einem Nacheinander, sondern mit einem Nebeneinander von Formen zu tun. Schon im 13. Jahrhunderte finden wir bereits die Form, die nach Didron das Ende der Entwicklung im 16. Jahrhunderte bezeichnet, die eine Gestalt mit dem dreigesichtigen Kopfe auf einer Skulptur zu Notre Dame de Châlons. Und was hier bei christlichen Denkmälern des Mittelalters zu sehen ist, das gleichzeitige Vorkommen von dreiköpfigen und einköpfig-dreigesichtigen Trinitätsdarstellungen neben Darstellungen von drei Gestalten neben einander, ganz dieselbe Erscheinung werden wir auf vorgeschichtlich-keltischem Boden Frankreichs beobachten können. Auch dort laufen verschiedene Typen von Darstellungen eines dreieitlichen Gottes parallel neben einander her. Die Frage hinsichtlich der Beziehungen der verschiedenen Trinitätsdarstellungen wird demnach so zu beantworten sein. Die künstlerische Lösung des Problems der Verkörperung eines dreigestaltigen Gottes, der im Prinzip doch wieder einer ist, wird notgedrungen immer wieder dieselbe Reihe von Formen bringen und diese werden dann gleichzeitig auftreten, da ja keine vor der anderen den Anspruch erheben kann, die bessere oder vollkommeneren zu sein. Freilich spielen hierbei auch noch Momente ganz anderer Art mit, wie wir im Laufe der Auseinandersetzung hören werden.

Eine Frage, die man in Abhandlungen über derartige Darstellungen der Trinität des Weiteren aufzuwerfen pflegt, ist die nach dem Entstehungsherde solcher Erzeugnisse. Als solcher wird nach allgemeiner Meinung Frankreich angenommen, was mir jedoch nicht genügend begründet erscheint. Wäre Frankreich tatsächlich das Entstehungszentrum, so müßten die ältesten Darstellungen auf dieses Land beschränkt sein, was nun nicht zutrifft. Nach Didron stammt die älteste Darstellung der Trinität mit dem Dreigesichte in Frankreich aus dem 13. Jahrhunderte. Für Deutschland jedoch ist eine völlig ähnliche Darstellung bereits aus der Mitte des 12. Jahrhundertes belegt. Wenn diese Darstellung auch als eine solche der Zeit angesprochen wird, so ist sie doch als wesensgleich mit den Trinitätsdarstellungen anzusehen. Alle anderen von Didron



Fig. 30. Darstellung der Zeit, Pariser Handschrift aus dem 14. Jahrhunderte.

angeführten Beispiele aus Frankreich stammen aus dem 16. Jahrhunderte, während er selbst für England und Italien Beispiele aus dem 15. Jahrhunderte bringt. Im 16. Jahrhunderte aber treffen wir, wie bereits erwähnt, derartige Darstellungen außer in Frankreich auch noch in Italien, Deutschland, in den Alpenländern und im slavischen Osten. Mit diesen Bemerkungen möchte ich nur darauf hingewiesen haben, daß an der Hand der vorliegenden Daten die Bestimmung eines Verbreitungszentrums schlechterdings unmöglich ist, vor allem aber Frankreich als ein solches auf Grund des zur Zeit vorliegenden Beweismateriales nicht in Betracht kommen kann.

Ich möchte geradezu die Frage aufwerfen, ob es überhaupt angeht, für die Entstehung derartiger Schöpfungen eine bestimmte Zeit und ein eng umgrenztes Gebiet in Anspruch zu nehmen. Ich denke da an Bildungen wie das Hakenkreuz, den Triskeles, die sogenannten wappenartig gepaarten Tiere usw., die wir zunächst zu verschiedenen Zeiten und an ganz verschiedenen Orten auftreten sehen. Ob es sich in unserem Falle um ein Symbol aus so alter Zeit handle, mag zunächst dahin gestellt bleiben, das eine jedoch ist zu bedenken, daß es sich bei diesen Darstellungen nicht um die den Stempel der Persönlichkeit tragende Schöpfung eines Einzelindividuums handeln kann. Unzählige Generationen werden an der Ausgestaltung der vorgeführten Typen mitgearbeitet haben. Sie tragen, und das sei nachdrücklichst betont, nicht im geringsten den Charakter der Persönlichkeitskunst an sich. Sie sind wahre Werke der Volkskunst in dem Sinne, als es alte Volksgesänge sind, von denen niemand den Verfasser anzugeben vermag, die aber satt durchtränkt sind von uralter Überlieferung. Daß solche alte Überlieferung bei allen erwähnten Darstellungen tatsächlich mitspielt, das zu erweisen, sowie festzustellen, in welchem Maße das der Fall ist, soll die Aufgabe des folgenden Abschnittes sein.

#### IV. Ursprung und Bedeutung.

Gelegentlich der Beschreibungen der Trinitätsdarstellungen wurde erwähnt, daß sich aus Deutschland (Laurentiuskapelle des Domes zu Hildesheim) bereits aus dem 12. Jahrhunderte eine Darstellung mit dreigesichtigem Kopfe nachweisen lasse, daß dieses Bild aber nach den Darstellungen der Umgebung als ein Bild der Zeit anzusprechen sei. Im Chronikon Zwifaltense<sup>1</sup>, das ebenfalls dem 12. Jahrhunderte angehört, findet sich im Anfange eines Martyrologiums gleichfalls das Bild einer gekrönten Figur mit dreifachem Gesichte, das dreifache Nase und Mund, jedoch nur zwei Augen hat. Die seitlichen Gesichter sind demnach in reiner Profilstellung gegeben. Aus dem Zusammenhange und der Art der Darstellung ergibt sich, daß es sich um ein Bild der Zeit handelt.

Dieses frühe Auftreten von Gestalten mit dem Dreigesichte als Zeitsymbole vor dem Erscheinen der Trinitätsdarstellungen von gleicher Form ist zunächst auffallend. Auf Grund dieser Tatsache könnte man sich fragen, ob die besagten Trinitätsbilder zunächst nicht auf Darstellungen der Zeit zurück gehen. Das Gemeinsame in der Form legt die Vermutung nahe, daß für beide ähnliche Vorstellungen zu Grunde gelegen haben.

<sup>1</sup> Piper, Mythologie und Symbolik der christl. Kunst, S. 394.

Und diese Darstellungen mit dem Dreigesichte von Trinität und Zeit laufen auch in der Folgezeit parallel neben einander fort. In einer Handschrift des 14. Jahrhunderts zu Paris<sup>1</sup> finden wir eine Darstellung der Zeit (Fig. 30) mit einem dreigesichtigen Kopfe, der dreifachen Mund und Nase, aber nur zwei Augen zeigt, wieder. Die Gestalt sitzt vor einem gedeckten Tische und führt einen Becher zum mittleren Munde.

Nunmehr werden wir uns mit der Frage zu beschäftigen haben: Wieso kommt es denn, daß die Bilder der Zeit ein Dreigesicht aufweisen?

Janus, der Zeitgott der Römer, wie man ihn gewöhnlich nennen hört, hatte ein Doppelgesicht. Es wird so erklärt: Das eine Gesicht schaut in die Vergangenheit, das andere in die Zukunft. Auf unsere Darstellungen angewandt, gibt das die Verdeutlichung: Das eine Gesicht schaut in die Vergangenheit, das rechte in die Zukunft, während das mittlere die Gegenwart betrachtet. Eine derartige Deutung zu geben, fällt nicht schwer und klingt auch ganz plausibel. Es fragt sich nur, ob sie den tatsächlichen Verhältnissen gerecht wird. Diese Darstellungen mit dem Dreigesichte gehen weit, sogar, wie wir hören werden, in die Vorzeit zurück. Derartige abstrakte Erwägungen werden Leute auf primitiver Kulturstufe gewiß nicht anstellen. Das würde allem widersprechen, was wir von den Vorstellungen primitiver Völker wissen. Reflexionen über die Zeit wird das Bild ursprünglich sicher nicht haben ausdrücken wollen, sondern etwas aus der Anschauung Entsprungenes, den Gott, den Zeitmesser selbst. Und das ist in den frühesten Zeiten ausschließlich der Mond.

Das, was in der Natur hinter einander hergeht, sehen wir im Bilde zu einem vereinigt: Das linke Gesicht in Profilstellung ist das Bild des zunehmenden, das mittlere in Vorderansicht das des Vollmondes, das rechte Gesicht in Profilstellung ist das des abnehmenden Mondes. Der Vollmond galt von jeher als Rundgesicht, während die Mondsichel auch heute noch in den Kalendern als ein Spitzgesicht mit Spitzbart in reiner Profilstellung auftritt. Das Dreigesicht stellt somit die Mondgestalten während eines Monates dar, es ist tatsächlich ein Bild der Zeit, als deren Maßeinheit ein Phasenablauf des Mondes, ein Monat, anzusehen ist.

Daß die eben angestellte Erwägung tatsächlichen Verhältnissen Rechnung trägt, ergibt sich daraus, daß wir in der Lage sind, hierfür eine reichliche Schar von einschlägigen Darstellungen primitiver Völker als Belegmaterial beizubringen<sup>2</sup>.

Wiederholt haben wir bei den Trinitätsdarstellungen den merkwürdigen Zug gefunden, daß von den drei Personen die eine als Kind oder Jüngling, die zweite als reifer Mann, die dritte als Greis ausgebildet war<sup>3</sup>. Auch hier haben

<sup>1</sup> Bibl. des Arsenal, Ms. theol. lat. 133; abgeb. bei Didron, *Ikonogr. Chret.* p. 547.

<sup>2</sup> Schultz W., *Die Anschauungen vom Monde usw.*, v. Spieß K., *Prähistorie und Mythos*, von demselben: *Der Mythos als Grundlage der Bauernkunst*, ferner: *Die Bedeutung d. Mythos f. d. Kunstentwicklung d. Völker.* (Monatsbl. d. wissenschaftl. Klubs, Wien, XXIII, Nr. 5.)

<sup>3</sup> Auch in der sogenannten hohen Kunst treffen wir ähnliche Darstellungen weltlichen Charakters als letzte Nachklänge eines primitiven Kunstschaffens an. So besitzt das kunsthistorische Hofmuseum in Wien eine Holzstatuette aus St. Florian in Oberösterreich, eine österreichische Arbeit vom Ende des 15. Jahrhunderts, die offenbar die drei Lebensalter wieder geben will. Wir sehen drei nackte Gestalten vor uns, die mit den Rücken an einander haften. Die eine stellt ein häßliches altes Weib dar, die zweite ein Weib in der Vollkraft der Entwicklung. Die dritte sollte nun die jugendliche Form des Weibes bringen, statt dessen aber finden wir einen Jüngling mit mädchenhaften Zügen.

wir es entschieden mit dem Zurückgehen auf alte Tradition zu tun, ich meine auf das Sphinx-Rätsel<sup>1</sup>.

Schon der Umstand, daß wir dieses Rätsel außer im Althellenischen noch im Neugriechischen, im R̥gweda, im Englischen, bei den Armeniern, den Burjäten, Finnen, Mordwinen, in Mecklenburg, Spanien, ja selbst auf den Fidschi-Inseln nachweisen können, weist genügend darauf hin, daß ihm eine tiefere Bedeutung zukommen müsse<sup>2</sup>. Es lautet bekanntlich: Was ist das für ein Ding, das anfangs auf vier Beinen geht, dann auf zweien und zuletzt auf dreien? Als Lösung wird angegeben: Der Mensch. Nun ist es aber bekannt, daß bei Volksrätseln die überlieferte beziehungsweise die dem Zuhörer am wahrscheinlichsten gemachte Lösung nicht die ursprünglich gemeinte zu sein braucht, ja in vielen Fällen ist durchgehends die falsche Lösung überliefert. Nach den Untersuchungen Hüsings und Schultz' lautet die echte, aus der Überlieferung erschlossene Lösung des Sphinx-Rätsels: Mond. Bei H. Wlislöcki, Märchen und Sagen der transsylvanischen Zigeuner, Nr. 10, erzählt die Ellermutter von ihrem Sohne: Ich bin die Mutter des Sonnenkönigs, der jeden Tag als kleines Kind aus diesem Hause heraus fliegt, zu Mittag ein Mann wird und abends als Greis heimkehrt. Dieser Sonnenkönig ist nach dem bekannten Ersatze des Schwarzmondes durch die Sonne unfehlbar als Mond<sup>3</sup> zu deuten. In Varianten aber tritt er, was uns besonders interessiert, als „Zeit“ auf.

Zu dieser Überlieferung besitzen wir übrigens volkstümliche Darstellungen. Die drei Lebensalter sind in Beziehung zu einer aufsteigenden und herab führenden Stiege gesetzt. Am Aufstiege steht das Kind, oben der Mann, an den Stufen des Abstieges der Greis. Nun sind wir in der Lage, nachweisen zu können, daß diese eigentümliche Darstellung bereits in ältester Zeit verbreitet ist<sup>4</sup>. Auf ägyptischen Wandmalereien finden wir eine Art Pyramide mit neun hinauf führenden Stufen, einer Plattform mit neun Feldern und neun hinab führenden Stufen. Nach Überlieferungen bei Plutarchos stellen sie den Weg dar, den Osiris, der Mondgott, während 3 · 9 Nächten bis zu seinem Tode geht. Entlang des Weges befinden sich überdies Symbole, die sich auf die im Laufe dieser Reise eintretenden Gestaltsveränderungen des Mondes beziehen.

Die Darstellung der Trinität mit drei verschiedenen Lebensaltern angehörigen Gesichtern auf einem Kopfe geht, wie wir somit sehen, auf uralte Tradition zurück, die insoferne stark abgeschwächt erscheint, als die drei Gesichter nicht in der durch die Überlieferung geforderten Reihenfolge neben einander erscheinen. Das älteste Gesicht ist das mittlere, wo es doch der natürlichen Reihenfolge nach an der Seite stehen sollte. Nur eine Darstellung, die im Oratoriale des Erzbischofes Arnestus aus dem 14. Jahrhunderte, bringt die richtige Reihenfolge. Von rechts nach links sind die drei Köpfe dem Alter nach geordnet.

Die bei den Trinitätsdarstellungen zuweilen sich vorfindenden Symbole weisen ebenfalls darauf hin, daß die genannten Bilder mit dem Dreigesichte zunächst auf Darstellungen der Zeit zurück führen. Die Gestalt aus dem französischen Stundenbuche hält die Arme ausgebreitet über einem Symbol von der Gestalt eines gleichseitigen Dreieckes, von dessen Ecken Verbindungsgerade zum Mittelpunkte gehen. Das Symbol ist nichts anderes als ein umgewandelter Triskeles. Das auf dem polnischen Bilde der Sammlung Panlikowski befindliche Symbol zeigt das noch deutlicher. Die hier auftretende Form kommt der ursprünglichen wesentlich näher. Triskeles und Hakenkreuz gehören zu einer

<sup>1</sup> Vergl. für die folgenden Ausführungen: Schultz W., Rätsel aus dem hellenischen Kulturkreise, II. Teil, S. 60 ff.

<sup>2</sup> Für den deutschen Boden weist R. Köhler das Rätsel aus einer Handschrift des 15. Jahrhundertes nach.

<sup>3</sup> Daß es sich in diesem Falle wirklich um den Mond handelt, wird wohl niemand bezweifeln. Zunächst könnte man freilich an einen Tageslauf der Sonne denken, aber man wird sich fragen, welche Erscheinungen an der Sonne während dieser Zeit berechtigen zur Annahme der Gestaltsveränderung vom Kinde zum Manne und Greise. Solche Gestaltsveränderungen zeigt nur der Mond. Er ist aufnehmend, voll und abnehmend, entsprechend der Entwicklung des Menschen.

<sup>4</sup> Schultz W., Die Anschauungen vom Monde usw., S. 10 ff.

großen Gruppe von Formen, die, zu einer Einheit geschlossen und wechselseitig auf einander Bezug nehmend, nicht nur der Ausbildung, sondern auch der Überlieferung nach lunares Geschehen wider spiegeln. Gewöhnlich werden sie als Sonnen-, Feuer- oder Zeiträder bezeichnet. Die mexikanische Hieroglyphe für den Begriff Jahr ist ein in einem Kreise bogenförmig geschlungenes Hakenkreuz.

Die Darstellung der Trinität mit dem Dreigesichte auf dem italienischen Holzschnitte des 15. Jahrhunderts befindet sich, wie erwähnt, in einem Kreisinge, der durch acht hineingezeichnete Engelköpfe den Charakter eines achtspeichigen Rades annimmt. Jeder Engelkopf hat sechs Flügel, die zu je drei in Gestalt eines Triskeles angeordnet sind. Also abermaliger Hinweis auf das Rad.

In dem Handbuche griechischer Kirchenmaler des Mönches Dionysios aus dem 15. Jahrhunderte, das sicherlich auf alte Traditionen zurück geht, findet sich eine Anleitung zur Darstellung der Welt in der Gestalt eines Rades<sup>1</sup>. In der Mitte, an der Stelle der Nabe, ist die Welt gedacht, tönicht, trügerisch und verführerisch. Darum befinden sich als vierspeichiges Rad die vier Jahreszeiten (an Stelle der alten drei), daran schließt das Jahr mit den zwölf Tierkreiszeichen und daran wieder der Lebenslauf des Menschen, als achtspeichiges Rad gedacht. Die erste Station ist das Kind von sieben Jahren, die zweite das von 14 Jahren. Es folgt der Jüngling mit 21 Jahren. Dem Manne sind drei Stationen eingeräumt (28., 48., 56. Jahr). Hieran schließt der Greis mit 75 Jahren. Das Ende ist Tod und Höllenrachen.



Fig. 31. Relief von Donatello auf dem Tabernakel der Kirche Or St. Michele in Florenz.

Es ist also durchaus kein Zufall, wenn wir die Trinität mit dem Dreigesichte von einem achtspeichigen Rade umgeben sehen. Das Rad symbolisierte in der vorgenannten Darstellung die Zeit, beziehungsweise die Lebensalter.

Aus fernabliegendem Gebiete sei noch ein Beispiel angeführt, das geeignet erscheint, auf das Wesen der genannten Trinitätsdarstellungen weiteres Licht der Klärung zu werfen, zugleich aber auch zu zeigen, daß die Darstellungen, mit denen wir es hier zu tun haben, durchaus nicht lokal beschränkt, ganz und gar aber nicht das Erzeugnis einer späteren Zeit oder gar einer bestimmten Person sind, sondern vielmehr uralte, über weite Gebiete verbreitet sind.

Bei Bertrand, *La religion des Gaulois*<sup>2</sup>, finden sich zwei Abbildungen nach indischen Steindenkmälern, angeblich Sonnenräder darstellend, die das Rad ebenfalls in Verbindung mit einem dreiköpfigen Wesen zeigen. Das eine Mal sehen wir ein zwölfspeichiges Rad über einem dreiköpfigen Elefanten, das andere Mal über einem dreiköpfigen Löwen<sup>3</sup>. Die Darstellung erfolgt in der von uns als typisch bezeichneten Form. Der mittlere Kopf ist in Vorderansicht, die beiden seitlichen sind in reiner Profilstellung wieder gegeben. Es ist klar, daß es sich auch hier um ein Zeitsymbol handelt. Die drei in den drei typischen Stellungen gegebenen, zu

<sup>1</sup> Piper, *Mythologie u. Symbolik d. christl. Kunst*, S. 335, Abb. S. 336.

<sup>2</sup> Bertrand, *La religion des Gaulois*, Tafel XXI.

<sup>3</sup> Auf einer weiteren Darstellung derselben Tafel finden wir unter einem zwölfspeichigen Rade drei Elefanten im Kreise herum gehen, von oben gesehen der Anordnung eines Triskeles entsprechend. Dem Wesen nach ist also dieses Bild identisch mit den besprochenen. Es drückt nur dasselbe in einer anderen Form aus.

einer Einheit verschmolzenen Köpfe können sich allerdings nicht auf die Sonne beziehen, dazu fehlt jeder Anhaltspunkt. Sie geben vielmehr den Mond in den drei charakteristischen Phasen wieder. Das zwölfspeichige Rad kommt ebenfalls in den ältesten Zeiten vor, in Perioden reinen Mondkultes. Es liegt daher keine Notwendigkeit vor, es auf die Sonne zu beziehen. Die Denkmäler, von denen die Bilder genommen sind, sollen aus dem ersten vorchristlichen bis ersten nachchristlichen Jahrhunderte stammen. Eine Umdeutung auf die Sonne mag ja später vorgenommen worden sein. Sie ist jedoch mit Rücksicht auf das Dargestellte als unzutreffend zu bezeichnen und als nachträglich erfolgt deutlich zu erkennen. Dagegen können wir die Darstellung jederzeit als Zeitsymbol ansprechen, da sie den ältesten Zeitmesser, den Mond darstellt.

Wenn wir das vorgenannte Trinitätsbild und die eben besprochene indische Darstellung vergleichen, so ist die weitgehende Übereinstimmung eine auffallende, aber keine zufällige. Hinter beiden steht die gleiche, gemeinsame Überlieferung.

Zu den Trinitätsdarstellungen mit dem Dreigesichte, die hinsichtlich dazutretenden Beiwerkes als auf alte Tradition zurückgehend zu bezeichnen sind, gehört auch die Darstellung Donatellos auf dem Tabernakel der Kirche Or St. Michele in Florenz (Fig. 31). Das Dreigesicht befindet sich hier in einer Art von Kranz, der nach oben deutlich in eine Scheibe über geht, die geflügelt ist. Es handelt sich hier um die uralte Darstellung der geflügelten Scheibe, die wir aus dem alten Ägypten, aus Babylonien und Persien kennen. Als geflügeltes Rad der Zeit hat sich diese Darstellung bis auf den heutigen Tag erhalten. Wir sehen also deutlich, daß auch diese Darstellung der Trinität auf solche der Zeit und noch weit ältere, die diesen wieder als Ausgangspunkt dienten, zurück gehen.

Um zu zeigen, um wie alte Überlieferungen es sich handelt, seien nunmehr Beispiele für das Dreigesicht respektive den Dreikopf aus mythischer Überlieferung und darstellender Kunst angeführt.

In ganz Mitteleuropa hat es auf dem Boden, auf dem sich in christlicher Zeit die genannten Trinitätsdarstellungen finden, schon in prähistorischer Zeit Bilder mit dem dreifachen Gesichte oder Kopfe gegeben.

Am ergiebigsten an solchen Darstellungen ist der Boden Frankreichs. Das erste Bild eines dreigesichtigen Gottes wurde im Jahre 1837 in der Nähe der Kathedrale von Reims ausgegraben. In unmittelbarer Nachbarschaft wurden später noch acht solcher „autels tricephales“ gefunden. Die Arbeit wies auf römische Provinzialkunst hin, die dargestellte Person wurde alsbald als keltische Gottheit erkannt, da in der römischen Mythologie Götter solcher Gestalt zu jener Zeit nicht bekannt sind. Hernach fand man auch an anderen Punkten ähnliche Skulpturen. Im Jahre 1880 war die Zahl der hieher gehörigen Denkmäler bereits auf 23 gestiegen, sie wurden aber später durch die Funde S. Reinachs noch vermehrt. Außer in Frankreich hat man auch in Belgien (Mons) und in der Nähe von Köln (Fliegenberg bei Troisdorf<sup>1</sup>) Vasen mit derartigen Darstellungen gefunden.

Es ist nun merkwürdig, daß wir schon für diese halb vorgeschichtlichen Zeiten dieselben Typen, die wir in den alpenländischen Trinitätsdarstellungen fanden, feststellen können.

<sup>1</sup> Rademacher C., Germanische Gräber der Kaiserzeit am Fliegenberge usw. (Mannus, II. Bd., 1910.) Dasselbst Abbildung: Tafel II, Fig. 3.

Der Altar von Beaume<sup>1</sup> zeigt deutlich einen dreiköpfigen Gott. Auf dem Altar von Reims<sup>2</sup> (Darstellung mit zwei Augen) sowie auf den Vasen von Mons<sup>3</sup> und einer Wochengöttervase<sup>4</sup> vom Fliegenberge (Darstellung mit vier Augen) ist ein dreigesichtiger Kopf dargestellt, und zwar erscheint das mittlere Gesicht in Vorderansicht, die beiden seitlichen sind in reiner Profilstellung gegeben. Auf dem Altare von Dennevy<sup>5</sup> gewahren wir eine ganze Gestalt mit dreigesichtigem Haupte. Die Gesichter sind in eine Ebene gebreitet. Zwei Gesichter sind in reiner Vorderansicht dargestellt, das dritte in Dreiviertel-Profilstellung. Wir zählen vier Augen, drei Nasen und dreifachen Mund.

Aus einem der La Tène-Zeit angehörigen Grabhügel bei Weißkirchen an der Saar besitzen wir eine merkwürdige Erznadel<sup>6</sup>. In der Mitte ist ein Rundgesicht in Vorderansicht dargestellt, zu beiden Seiten sitzen etwas tiefer zwei Köpfe in reiner Profilstellung mit hohen gekrümmten Mützen, unzweifelhaft an die Mondsichel gemahnend. Auch hier haben wir es mit der Darstellung einer Dreiheit, die zusammen genommen Eines ist, zu tun. Und die Lösung des Rätsels lautet auch hier: Mond.

Für das Vorkommen von Formen mit ähnlichem Gedankeninhalte in frühgermanischer Zeit haben wir einen Beleg in einer Darstellung auf dem mit Runen beschriebenen goldenen Horne von Gallarhuus<sup>7</sup>. Dort gewahren wir auf dem zweiten Streifen von oben eine Gestalt, die in der rechten Hand ein Beil, in der linken einen Ziegenbock hält und auf einem Körper drei Köpfe trägt.

Sepp<sup>8</sup> berichtet von einem Steinbilde mit drei weiblichen Köpfen auf einem Rumpfe, das er im Hofe des Klosters Polling (jetzt im Nationalmuseum zu München, Wessobrunnersaal) neben der Stalltüre eingemauert fand. Der Ausführung nach scheint es sich nicht um ein Werk, wie Sepp meint, aus früher, vorchristlicher Zeit zu handeln, sondern um eine Skulptur aus romanischer Zeit. (Man vergleiche damit die dem Stile nach übereinstimmenden drei Köpfe auf Kapitellen des Säulenganges im alten, dem Großmünster anliegenden Stifte in Zürich.) Der mittlere Kopf ist groß, während die beiden seitlichen Köpfe klein sind. Es ist wahrscheinlich, daß die Darstellung der drei Köpfe in verschiedener Größe beabsichtigt ist, daß es sich um die naive Wiedergabe der drei Lebensalter handelt. Dadurch erweist sich dieses Bild als wesensgleich mit den besprochenen Trinitätsbildern.

Sepp führt weiter an<sup>9</sup>: „Am Nonnenhaus im früheren Kloster Konradshofen in Oberhessen sieht man ein rohgehauenes Steindenkmal mit drei Köpfen in die Mauer aufgenommen, die einen Hauptschmuck tragen; der mittlere Kopf ist fast doppelt so breit, ebenso der Hauptschmuck, der auf den beiden anderen nur ein wenig vorspringt.“ Daraus ist ersichtlich, daß es sich bei dem vorerwähnten Bilde nicht um einen vereinzelt Fall handelt, sondern daß derartige Darstellungen in alter Zeit sehr verbreitet gewesen sein müssen.

Wenn wir bei Sepp weiter finden, daß am Rathause zu Guben<sup>10</sup> früher ein Nonnenbild mit dreifachem Kopfe angebracht war, mit einem Gesichte in natürlicher, einem zweiten in

<sup>1</sup> Bertrand A., *La religion des Gaulois*, S. 317, Fig. 43.

<sup>2</sup> Bertrand, l. c., Fig. 48, S. 344.

<sup>3</sup> Bertrand, l. c., Fig. 60, S. 371.

<sup>4</sup> So genannt nach der Siebenzahl der Götter, die darauf zur Darstellung kommen. Die Kölner Vase zeigt allerdings nur sechs Götterbildnisse. Nach Kossina ist sie für das 3. nachchristliche Jahrhundert anzusetzen. Was über das Wesen des auf diesen Vasen zur Darstellung kommenden Tricephalus bisher gesagt wurde, sind bloße Vermutungen, durch keinen Beweis gestützt.

<sup>5</sup> Bertrand, l. c. Fig. 42, S. 316.

<sup>6</sup> Lindenschmit, *Altertümer unserer heidnischen Vorzeit*, I., 4, Tafel III, Fig. 3.

<sup>7</sup> Sophus Müller, *Nordische Altertumskunde*, II. Bd., S. 155.

<sup>8</sup> Sepp, *Altbayrischer Sagenschatz*, S. 286.

<sup>9</sup> Ebenda, S. 287.

<sup>10</sup> Ebenda, S. 287.

feuerroter und einem dritten in schwarzer Farbe, so ist auch diese Mitteilung für uns wichtig. Die Farbenabfolge ist in mythischer Überlieferung von großer Bedeutung. Wenn wir hören, daß der Held, der den Glasberg hinauf reiten will, am ersten Tage auf einem schwarzen Rosse, am zweiten Tage auf einem roten, am dritten Tage auf einem goldenen Rosse angeritten kommt, so ist mit diesen Farben, ganz abgesehen von ihrer Bedeutung, zugleich eine zeitliche Aufeinanderfolge gegeben. Mithin sehen wir, daß die in drei verschiedenen Farben ausgeführten Köpfe des erwähnten Nonnenbildes an Stelle der Köpfe verschiedenen Alters der früher besprochenen Bildwerke stehen. Schließlich aber handelt es sich gar nicht



Fig. 32. Französische Miniatur, 15. Jahrhundert.

um Nonnenbilder, vielmehr um Nornenbilder. In der Volksüberlieferung sind überall aus den Nornen Nonnen geworden<sup>1</sup>. Sie treten als drei verwunschene Schwestern, Fräulein (Nonnen) auf, die in unterirdischen Gängen hausen. Von ihnen sind zwei weiß, die dritte ist halb weiß, halb schwarz (gescheckt) oder eine ist weiß, die zweite ist halb weiß, halb schwarz, die dritte ganz schwarz<sup>2</sup>. Die Berichte sind meist arge Zerfallsprodukte, nur in wenigen Fällen<sup>3</sup> liegt zusammenhängende Überlieferung vor. Dann hören wir, wie aus den drei schwarzen Jungfrauen zunächst drei bis zur Brust weiße, dann drei bis zum Gürtel weiße und schließlich drei ganz weiße werden. Von diesen drei Jungfrauen ist eine immer die böse, so wie es auch von den Nornen eine ist, die den Tod bringt. Die schwarze der drei Schwestern ist, wie die eine Norne bei Kindstauen, dem Kinde immer entgegen<sup>4</sup>. Die drei Fräulein sind Spinnerinnen wie die Nornen. Wie die Norne der Zukunft für blind gilt, so ist von den drei Jungfrauen eine blind. Die drei Nornen sitzen am Urdbrunnen unter der Weltesche Yggdrasil. Von den drei Jungfrauen wird berichtet, daß dort, wo sie sich nieder ließen, eine Quelle entsprang und ein Birnbaum<sup>5</sup> empor sproß. Sogar die Namen dieser deutschen Nornen sind uns erhalten. Ohne Namensänderung sind sie zu Heiligen

geworden. Das erregte auch manchmal Anstoß. In einem bischöflichen Visitationsprotokoll vom Jahre 1650<sup>6</sup> heißt es daher: Die Namen dieser heiligen Jungfrauen werden von verschiedenen verschieden ausgesprochen; man könnte sie aber besser Fides, Spes und Caritas nennen. . . . In Meransen in Tirol heißen sie Anbetta, Gwerbetta, Vilbetta<sup>7</sup>, in Schlehdorf in Oberbayern werden sie Ainbett, Wolbett, Vilbett<sup>8</sup> genannt, in Leutstetten in Oberbayern Ainpet, Gberpet, Firbet<sup>9</sup>, in Schildturn in Niederbayern Einbeth, Warbeth, Wilbeth<sup>10</sup>, in Worms Einbede, Warbede, Villebede<sup>11</sup>, in Straßburg Einbetta, Worbetta, Wilbetta<sup>12</sup>. In den meisten Orten befinden sich in den Kirchen Bildwerke, welche die drei Jungfrauen mit den charakteristischen Merkmalen der Sagenüberlieferung darstellen. In der Kirche von Langenzenn<sup>13</sup> bei Nürnberg

<sup>1</sup> Im Liede von den zwei Königskindern löscht die böse Nonne das ausgestellte Licht aus, so daß der Jüngling ertrinkt. Die böse Nonne ist die böse Norne. Man vergleiche damit die Erzählung von Nornagest.

<sup>2</sup> Beispiele hiefür bringt in reicher Anzahl Fr. Panzer in seinen Beiträgen zur deutschen Mythologie, Bd. I u. II, in den Abschnitten: Die drei Schwestern.

<sup>3</sup> So im Märchen „Die drei verwunschene Frauen“ bei Panzer. Beitrag zur deutschen Mythologie, I, Nr. 211, S. 191. Im Märchen „Die drei schwarzen Prinzessinnen“, Nr. 137 von Grimm's K. u. H. M., wird die Entzauberung durch das Ungeschick des Befreiers unterbrochen. Die Mädchen werden nur halb weiß.

<sup>4</sup> Panzer, a. a. O. S. 180.

<sup>5</sup> Birnbaum, offenbar für Bornbaum, der Baum an der Quelle.

<sup>6</sup> Panzer, a. a. O. S. 6.

<sup>7</sup> Panzer, a. a. O. S. 5.

<sup>8</sup> Panzer, a. a. O. S. 23.

<sup>9</sup> Panzer, a. a. O. S. 31.

<sup>10</sup> Panzer, a. a. O. S. 69.

<sup>11</sup> Panzer, a. a. O. S. 206.

<sup>12</sup> Panzer, a. a. O. S. 208.

<sup>13</sup> Panzer, a. a. O. S. 157.

werden die drei Jungfrauen als Spinnerinnen abgebildet, in der Kirche zu Langenaltheim<sup>1</sup> in Mittelfranken erscheint die älteste in einem scharlachroten Kleide und schwarzem Talare mit weißem Schleier, während die beiden anderen mit himmelblauem Gewande und schwarzem Talare bekleidet sind. Die auffallende Betonung des Farbenunterschiedes ist noch weit deutlicher auf einem Motivbilde zu Leutstetten<sup>2</sup> in Oberbayern aus dem Jahre 1643 ausgeprägt. Ainpet trägt hier einen weißen Mantel über einem grünen Untergewande, Gberpet einen roten Mantel über weißem Unterleide, Firbet einen schwarzen Mantel, der das dunkelrote Unterkleid kaum erkennen läßt. Die eine von den Jungfrauen ist also weiß, die zweite halb weiß, halb schwarz, die dritte ganz schwarz, entsprechend der alten Sagenüberlieferung.

In den Rheinlanden und in Luxemburg fußt der Kult der drei Jungfrauen offenbar auf dem römisch-keltischen Kulte der drei Matronen<sup>3</sup>, so daß wir vom rein kultischen Standpunkte eine ununterbrochene Überlieferung, belegt durch Denkmäler aus vorgeschichtlichen Zeiten bis in die Gegenwart vor uns haben.

Die Überlieferungen von den drei Schwestern wurden hier deshalb heran gezogen, weil die auf diese Gestalten Bezug nehmenden Bildwerke ein Gegenstück zu den Trinitätsdarstellungen bilden. Die dabei zu Tage tretenden Übereinstimmungen sind keine zufälligen, sondern, wie wir sahen, dadurch erklärt, daß sie in wesensgleicher mythischer Überlieferung wurzeln.

Der weitverbreitete Name Triglav bezeugt, daß auch bei den Slaven die Vorstellung eines dreiköpfigen Gottes allgemein geläufig war. Interessant ist nun die Nachricht, daß noch im 17. Jahrhunderte zu Grimma in Sachsen auf der Brücke eine steinerne Triglav-Figur mit drei aus einem Halse entspringenden Köpfen gestanden sei. Die drei Köpfe sollen vergoldet und durch einen Hut bedeckt gewesen, die drei nach vorne gekehrten Gesichter in einer Fläche neben einander gestanden sein<sup>4</sup>. Dieser Bericht enthält eine Angabe, die wir an dem bei Husiatyn<sup>5</sup> in Galizien gefundenen Steine verwirklicht sehen. Dieses mächtige Bildwerk, es ist in drei Stockwerken gearbeitet und 2,7 m hoch, zeigt zu oberst eine vierköpfige Gestalt, deren Köpfe von einem gemeinsamen Hute bedeckt werden. In der Mitte sehen wir vier kleine Gestalten, in ihrer Dürftigkeit nach Weigels Meinung offenbar das Menschengeschlecht darstellend im Gegensatze zu dem darüber befindlichen Himmelsgotte. Darunter gewahren wir ein dreiköpfiges Wesen, das alles darüber Befindliche trägt. Die vierte Fläche des viereckigen Steines ist unten frei. Ferner ist deutlich erkennbar, daß die seitlichen Gesichter auffallend kleiner gehalten sind als das mittlere<sup>6</sup>. Ebenso wie die unteren Köpfe wesensverschieden sind, ist auch jede der vier oberen Gestalten, die zusammen eine Einheit ausmachen, deutlich von den anderen unterschieden. Ich betone das ausdrücklich, um der Erklärung zu begegnen, als habe die dargestellte Figur nur deshalb vier Köpfe, damit man beim Anblicke des viereckigen Steines von jeder Seite her einen Kopf gewahre. Die zu unterst befindliche dreiköpfige Gestalt spricht deutlich dagegen.

<sup>1</sup> Panzer, a. a. O. S. 143.

<sup>2</sup> Andree-Eysn M., Volkskundliches aus dem bayrisch-österreichischen Alpengebiet, S. 54, Abb. 31.

<sup>3</sup> Ihm M., Der Mutter- oder Matronenkultus und seine Denkmäler, Bonn 1887, Kauffmann F., Der Matronenkultus in Germanien, Zeitschr. d. Ver. f. Volkskunde 1897, S. 24.

<sup>4</sup> Albinus, Meißnische Land- und Bergchronika, 1590, S. 149. Angaben über mehrköpfige slavische Gottheiten (Porewit fünfköpfig, Porenut vierköpfig mit einem fünften Gesicht auf der Brust, Rugiewit mit sieben Gesichtern an einem Kopfe und eben so vielen Schwertern an der Seite, Suantewit vierköpfig, mit zwei Gesichtern nach vorne, mit zwei nach rückwärts blickend) bei Saxo Grammatikus, Gesta Danorum ed. A. Hölder, p. 578.

<sup>5</sup> Weigel, Bildwerke aus altslavischer Zeit (Archiv f. Anthropologie, 1892), Fig. 17.

<sup>6</sup> Man vergleiche damit die Angaben über die Steinbilder von Polling u. Konradshofen.

Beispiele für Dreiköpfigkeit in der griechischen Mythologie sind Hekate, Hermes, Geryones und sein Hund Orthros, Kerberos, Hydra, Skylla und Chimaira. Von Bedeutung ist die Angabe des Pausanias (Graec. Descr. lib. II. c. 24), wonach ein uraltes, geschnitztes Bild des Zeus zu Argolis drei Augen besessen habe<sup>1</sup>.



Fig. 33. Tonplastik vor einem Hause in Brixen (Tirol).

Auf italischem Boden gibt es einen etruskischen Janus quadrifrons, einen zweigesichtigen Janus, dreigesichtige Gottheiten sind selten. Als solche wird Kakus angegeben. Das beweist jedoch noch nicht alles, da es sich in der offiziellen römischen Mythologie wie in jeder nur um solche Gestalten handelt, die zum Kulte in irgend einer Beziehung stehen. Die mythischen Unterströmungen, Überlieferungen, die vielleicht früher einmal weitaus größere Bedeutung besessen haben, bleiben dabei natürlich völlig unberücksichtigt. An solche müssen wir denken, wenn wir das auf einer von Bachofen<sup>2</sup> abgebildeten römischen Grablampe dargestellte seltsame Dreigesicht betrachten. In der Mitte befindet sich in Vorderansicht der Kopf eines Alten, links und rechts davon sind in Profilstellung unmittelbar die Köpfe zweier jüngerer Personen angesetzt, von denen eine wieder jünger zu sein scheint als die andere.

Auf einer von Pisano entworfenen Schaumünze des Lionello v. Este<sup>3</sup> (1407—1450) finden wir auf der Rückseite drei kindliche Gesichter auf einem Kopfe. Das ist aber ein durchaus nicht vereinzelter Fall. Die gleiche Darstellung soll sich auf Münzen der Trivulzi in Anspielung auf ihren Namen finden, und zwar ein gekrönter Kopf mit drei Gesichtern, das mittlere in Vorderansicht, die beiden anderen im Profil in der Art, daß alle drei zusammen nur zwei Augen haben. Welcher Art die Darstellung sein wird, kann aus dem Vorhergehenden nicht mehr zweifelhaft sein, ebenso, daß hier mythische Überlieferung mit im Spiele ist. Das eine nur ist seltsam, wie ungetrübt und unverändert diese durch alle Jahrhunderte, der Wandelbarkeit aller Anschauungen trotzend, gegangen ist.

Endlich noch einen letzten Beweis dafür, daß den Trinitätsdarstellungen mit dem dreigesichtigen Kopfe tatsächlich mythische Überlieferungen zu Grunde liegen.

Die Darstellungen mit dem dreigesichtigen Kopfe gingen, wie wir sahen, auf sogenannte Zeitdarstellungen zurück. Da als ältester Zeitmesser der Mond anzusehen ist, gehen sie letzten Endes auf die sinnbildliche Darstellung des Mondes, d. h. seines Phasenwechsels, zurück.

In den mythischen Überlieferungen spielt nun nicht nur der beleuchtete, helle Teil der Mondscheibe eine Rolle, sondern auch der unbeleuchtete, dunkle Teil, der Schwarzmond, der bei aufnehmendem Monde sehr gut zu beobachten ist. In der mythischen Überlieferung steht

<sup>1</sup> Darstellungen mit dem dreigesichtigen Kopfe lassen sich bis nach Indien verfolgen, was mit der Gemeinsamkeit arischer Überlieferung zusammen hängt.

<sup>2</sup> Bachofen, Römische Grablampen, Tafel XXXII, Fig. 1.

<sup>3</sup> Friedländer, Die italienischen Schaumünzen (Jahrb. d. kgl. preußischen Kunstsammlungen, Bd. 2).

daher überall dem Lichtmonde der Schwarzmond als dessen Widersacher gegenüber. Ebenso wie es Bilder des Lichtmondes schon in den ältesten Zeiten gibt, kennen wir auch solche des Schwarzmondes. Eines der bekanntesten ist das Gorgonenantlitz, von dem wir nachweisen können, daß es tatsächlich als das Bild des Schwarzmondes anzusehen ist. Charakteristisch für dasselbe sind die verzerrten, oft tierischen Züge, der aufgerissene Mund mit hauerartigen Eckzähnen, die weit heraus gestreckte Zunge. Dieser Typus ist weit verbreitet, von Europa bis nach Asien. Zusammen mit der mythischen Überlieferung finden wir ihn auch in Amerika wieder.

Nehmen wir einmal, abgesehen von allen vorgebrachten Beweisgründen, an, daß das, was wir über die wahre Grundlage der Trinitätsdarstellungen mit dreigesichtigem Kopfe gesagt haben, richtig ist, so folgt daraus rein theoretisch, daß wir Darstellungen mit dreigesichtigem Kopfe auch vom Widersacher Gottes, vom Teufel besitzen und daß diese den Charakter des primitiven Gorgonenkopfes haben müssen.

Das ist nun tatsächlich der Fall.

Ich wähle als besonders charakteristisches Beispiel eine französische Miniatur des 15. Jahrhunderts (Fig. 32). Sie stammt aus einem französischen Manuskripte der Pariser Bibliothek, betitelt „Histoire du Saint-Graal“<sup>1</sup>. Ich halte es nicht für einen Zufall, daß sich gerade in diesem Werke eine so treffliche Darstellung des dreigesichtigen Teufels findet. Durch v. Schroeder<sup>2</sup> und J. Pokorny<sup>3</sup> ist neuerdings wieder darauf hingewiesen worden, welchen reichen Schatz an mythischer Überlieferung die Gralsage enthält.

Wir sehen den gefesselten rauhhaarigen<sup>4</sup> Teufel auf einer Art Thron sitzen. Der dreigesichtige Kopf hat zwei Augen, drei Nasen und drei von Bart umrahmte Mundöffnungen, aus denen die Zunge heraus gestreckt ist. Die Bildung des Kopfes ist von dem Typus: Das mittlere Gesicht in Vorder-, die beiden seitlichen Gesichter in reiner Profilstellung. Von der Stirne entspringen zwei Rinderohren, vom Scheitel drei hirschgeweihartige Bildungen. In der rechten Hand hält der Teufel ein an den Merkurstab erinnerndes Szepter, dessen Ende drei Tierköpfe zieren. Der mittlere Kopf, ein Stierkopf, ist in Vorderansicht gegeben, die beiden seitlichen in Profilstellung. Zu erwähnen wäre noch, daß auf Brust und Schulter des Teufels Köpfe eingezeichnet sind, desgleichen drei Köpfe auf dem Bauche und den Knieen.

Eine Darstellung des Teufels mit dem Dreigesichte ist für Frankreich schon aus dem 12. Jahrhunderte zu belegen und zwar mit einer Skulptur aus Saint Bazile in Etampes<sup>5</sup>. In dem Manuskripte „Emblemata biblica“ der Pariser Bibliothek, dem 13. Jahrhunderte angehörig, findet sich eine Abbildung gleicher Art<sup>6</sup>.

Dante, der für seine Schilderung des Teufels, wenn auch unbewußt, mythische Überlieferung benützt, beschreibt ihn im Inferno 34. Ges., V. 37—45, als ein Wesen mit drei Gesichtern, von denen das rechte gelblich-weiß, das mittlere

<sup>1</sup> Abgebildet bei Didron, Ic. chrét., S. 545, Abbildung 135.

<sup>2</sup> v. Schroeder, Die Wurzeln der Sage vom heiligen Gral. Sitzungsber., Akad. d. Wissensch., Wien, 166. Bd., 2. Abh.

<sup>3</sup> J. Pokorny, Der Gral in Irland und die mythischen Grundlagen der Gralsage. Mitteilg. d. anthrop. Gesellsch., Bd. 42.

<sup>4</sup> Die Rauhhaarigkeit ist ein besonders charakteristischer Zug der den Schwarzmond verkörpernden Gestalten.

<sup>5</sup> Didron, Ic. chrét., S. 546.

<sup>6</sup> Abbildung bei Didron, a. a. O., S. 544, Abb. 134.

rot, das linke schwarz ist. Diese Farbenabfolge findet sich, wie bereits erwähnt wurde, gesetzmäßig in mythischer Überlieferung wieder, wodurch deren Einschlag als nachgewiesen gilt. Der Teufel ist des weiteren mit schwarzen Fledermausflügeln ausgestattet.

Auf einem Höllenbilde des 13. Jahrhunderts in S. Maria Maggiore in Toskanella sehen wir den Luzifer mit gehörntem Kopfe, dem links und rechts ein Drachenkopf entspringt. Den Teufel mit dreigesichtigem Kopfe finden wir auf dem Höllenfresko des Orcagna zu Florenz in S. Maria Novella, desgleichen auf dem großen Bilde des Campo Santo zu Pisa, wo jeder der drei Rachen Verdammte verschlingt. Fra Angelico stellt den Teufel gleichfalls dreigesichtig dar auf Bildern, die sich in den Uffizien und im Palazzo Corsini zu Rom befinden.

Auch von deutschem Boden können wir eine Darstellung des Teufels mit dreigesichtigem Kopfe anführen. Herrn Dr. A. Haberlandt verdanke ich den Nachweis eines dreiköpfigen Schnitzwerkes (Fig. 33) aus Tirol (Brixen), das seiner Ausgestaltung nach an diesen Platz zu stellen ist. Es handelt sich um die Darstellung einer ganzen menschlichen Gestalt, die durch ungemein starke Behaarung am ganzen Körper und einen langen Knüttel einen Schrecken erregenden Eindruck machen soll. Beziehungen zu der Darstellung des Teufels auf der französischen Miniatur (Abbildung 32) sind nicht zu verkennen.

Im Kupferstichkabinett zu Berlin befindet sich eine Zeichnung Grünewalds, die drei zusammengewachsene Köpfe mit drei häßlichen, abscheulichen Gesichtern zur Darstellung bringt, die von einem Nimbus umrahmt<sup>1</sup> sind. Man dachte zuerst, daß es sich um eine Verspottung der Trinität handle. Das ist bei Grünewald zunächst schon sehr unwahrscheinlich, wird aber dadurch widerlegt, daß die Schergen auf dem Verspottungsbilde in München und dem Kreuzschleppungsbilde in Karlsruhe dieselben widerlichen, rohen Züge zeigen. Der



Fig. 34. Silbermedaille vergoldet, mit hl. Dreieinigkeit. Vermutlich gearbeitet von Jonas Silber, Nürnberg, Ausgang des 16. Jahrhunderts. (Sammlung A. von Walcher.)

Nimbus, der den dreigesichtigen Kopf umgibt, ist nicht von ausschlaggebender Bedeutung, da man ursprünglich durch ihn gar nicht die Heiligkeit, sondern nur die Macht bezeichnete. Das Bild ist auch vom kulturgeschichtlichen Standpunkte aus interessant, da es zeigt, wie sehr noch im 16. Jahrhunderte alte, mythische Überlieferung in die Werke der Künstler einer ganz anderen Weltanschauung hinein spielt. Ähnliche Züge finden sich ja auch in den Werken Dürers und Lukas Cranachs.

Schließlich ist noch zu erwähnen, daß die Kirche Trinitätsdarstellungen mit dem dreigesichtigen Kopfe nicht duldeten. Sie wurden durch Urban VIII. 1628 und neuerdings durch Benedikt XIV. 1745 ausdrücklich verboten. Wurden solche Bilder bei Visitationen entdeckt, so fielen sie der Vernichtung anheim. Daraus erklärt sich ihre Seltenheit und ihr Vorkommen an vom Verkehre abge-

<sup>1</sup> „Die Zeichnung Grünewalds: Der Kopf mit den drei Gesichtern.“ Zeitschr. f. christl. Kunst, 1912, S. 215 ff.

schnittenen Orten. Der Grund des Verbotes ist durchsichtig. Man erkannte an den Darstellungen unkirchlichen, heidnischen Geist, den man zu beseitigen suchte. Auch die Darstellungen des Teufels mit dreigesichtigem Kopfe sah man nicht gerne. Sie setzen eigentlich ein der Gottheit vom Anfange an gegenüberstehendes dunkles, böses Prinzip voraus.

## Oberösterreichisches Hohlglas mit Emailfarbenbemalung.

Von ALFRED WALCHER RITTER VON MOLTHEIN, Wien.

(Mit Tafel XVII und XVIII und 6 Textabbildungen.)

Die deutsche Malerei mit Emailfarben auf Hohlglas setzt um die Mitte des 16. Jahrhunderts ein und erreicht im folgenden ihre Blütezeit. Böhmen und Franken sind es, welche zuerst bemalte Hohlgläser erzeugen. Im Fichtelgebirge, dem geographischen Berührungspunkte dieser beiden Länder, arbeiten zahlreiche Glashütten und vermitteln den Austausch der Darstellungs- und Ornamentmotive sowie auch der Emailfarben. Es folgen Hessen und Thüringen im Westen, Sachsen und Brandenburg im Norden. Dagegen schien das Alpengebiet von einer Erzeugung emaillierter Hohlgläser ausgeschlossen gewesen zu sein. Als südlichster Ausläufer der Industrie galt bisher der bayrische Wald mit seinen Glashütten im Tal der Ilz, in der Nähe der Stadt Passau. So hatte das waldreiche Oberösterreich bisher in der Kunstliteratur keinen Anteil an der Geschichte dieses kunstgewerblichen Zweiges.

Nun sind aber gerade in einem Gebiete, dessen Grenzen sich nahezu genau mit jenen des Kronlandes decken, eine große Anzahl kleiner vierseitiger Fläschchen mit Zinnschraubenverschluß und bemalt mit einzelnen Figuren in bunten Emailfarben aufgetreten. Die Herkunft dieser, als Branntweinflaschen bestimmten Hohlgefäße war lange rätselhaft; in letzter Zeit vermutete man eine Großindustrie in Südböhmen, doch fehlte auch hiefür der Nachweis eines häufigen Vorkommens im Norden Oberösterreichs. Dagegen mehrten sich die Argumente für eine heimische Erzeugung in überraschender Weise. Ich habe diesem Gegenstand auf dem Wege lokaler Forschung meine Aufmerksamkeit gewidmet und für einzelne Bauernhäuser in entlegenen Seitentälern des Salzkammergutes den Besitzstand von zwei bis drei derartigen Fläschchen nachweisen können. Noch immer aber versagte jede lokale sowie archivalische Arbeit hinsichtlich des eigentlichen Erzeugungsortes.

Oberösterreich besaß Glashütten in Sonnenwald bei Glöckelberg im Bezirke Aigen, in Freudenthal im Bezirke Kogel, weiters im Bezirke Frankenberg im sogenannten Platzl, in Weißenbach im Bezirke Mattighofen und schließlich in der Ortschaft Glashütten in der Pfarre Liebenau. Die letztgenannte soll etwa 1700 entstanden sein und befand sich im Jahre 1823 im Besitze eines Matthias Greisenecker. Älter noch als diese Hütte war die nach dem Eigentümer genannte Pumbhütte oberhalb der Stadt Grein an der Donau. Sie ist auf Vischers Karte eingezeichnet und stand 1690 noch im Besitze eines Glashüttenmeisters aus der Familie Pumb.



Fig. 35. Die Glashütte Freudenthal im Attergau.

Am 17. Oktober 1791 schließen die obderennsische k. k. Staatsgüter-Administration und das Oberstforstmeisteramt einesteils und der Glashüttenmeister des Stiftes Schlögl, Anton Hauer, anderenteils einen Kontrakt, wonach sich Hauer verpflichtet, zwischen Friedburg und Schneegattern eine Glashütte zu erbauen und einzurichten, wenn ihm jährlich 4—500 Klafter weiche frische Brennscheiter aus dem landesfürstlichen Kobernauserwald überlassen werden. In der Ortschaft Hecken entstand das zugehörige Flußhaus, wo die Bereitung der notwendigen Pottasche vor sich ging und in dessen Nähe die Steinmühle (am Ridlbach), in welcher die Kieselsteine zur Bereitung des Glases zerstampft wurden.

Dies ist so ziemlich alles, was wir über ältere Glashütten in Oberösterreich wissen. Im Vorjahre konnte ich nun Einsicht in ein aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts stammendes Warenverzeichnis nehmen und fand darin unter den oberösterreichischen Erzeugnissen die wichtige Post „Figurenflascheln aus Freudenthal“, womit nun endlich auch diese Gruppe der Hohlgläser ihre Aufklärung gefunden hat (Fig. 35).

Die Glashütte in Freudenthal, im Quellengebiet der Ache und südlich von Frankenmarkt gelegen, dankt ihre Entstehung der Familie Schmaus. Die Matrikelbücher von St. Georgen im Attergau führen im Jahre 1739 als Zeugen auf Johann Wolfgang Schmaus, Magister et officinae vitraniaie Dominus. In der Zeit vom 7. Januar 1728 bis 7. Februar 1737 wurden ihm von seiner Frau Maria Sabina acht Kinder geboren. Schmaus hatte vom Grafen Khevenhüller etwa 300 Joch Wald erworben, errichtete eine Glashütte, baute ein Wohngebäude für sich, mehrere Häuser für seine Arbeiter und eine Kapelle in diesem nur schwer zugänglichen Tal der Ache. Die Urbarmachung des Waldgebietes war harte Arbeit und als nach Fertigstellung der Arbeiterhäuser ein kleiner Ort entstanden war, bekam er den Namen Freudenthal. Ein Mitglied der Familie Schmaus, vermutlich der Glasmeister Josef Anton Schmaus, errichtete

im Jahre 1774 in der Pfarrkirche zu St. Gilgen eine Begräbnisstätte, mit welcher Glasermeister Franz Schmaus eine Stiftung verband. Inhaber der Glasfabrik ist nun schon in drei Generationen die Familie Stimpfl, welche auch die Hütte Schneegattern bei Weißenbach besaß.

Die Hohlgläser, welche wir nun auf Grund des vorhin erwähnten Warenverzeichnisses der Schmausschen Glashütte bei St. Georgen im Attergau, dem späteren Freudenthal, zuweisen müssen, sind teils vierseitige Branntweinflaschen, teils kleine Branntwein- und andere Gläser.

Die Flaschen sind in der Regel 12—16 cm hoch, Maße darunter sowie solche darüber bis zu 25 cm Höhe selten. Die Bemalung besteht vorderseitig zumeist in einer männlichen oder einer weiblichen Kostümfigur, in der Hand ein Branntweinglas oder ein Herz haltend. Die rückseitig auf einzelnen Gläsern befindlichen Aufschriften (regelmäßig in weißer Farbe) beziehen sich fast ausschließlich auf zwei Themen: Alkoholgenuß und Liebe. So diametral sich diese beiden Lebensfreuden auch gegenüberstehen, so erklärlich sind sie als Veranlassung für den Ankauf, wenn derselbe für den eigenen Bedarf oder als Gabe für den Liebsten oder für die Liebste erfolgte. Jedenfalls verraten diese Vorwürfe große Geschäftsfindigkeit. Die Röcke der Männchen und die Jacken der Weiblein sind blau oder rot, die Hosen und Röcke weiß bemalt. Auf der Rückseite finden sich die Sprüche:

1. Branntwein: „Brandtewein her ist mein Begehr 1763“; „Bruder kum herein zum brantewein“; „Herr wird (Wirt) herein — hundsfoth schenk ein“; „Bruter kum rein zum guten Brantewein“; „Trink ich wein bin ich gar fein“.
2. Liebe: „Vivat mein Hertz“; „O Jammer und Noth mein Schatz ist todt 1739“. Dies nur eine Auslese der zahlreichen Aufschriften. Daneben finden sich noch folgende Darstellungen:
3. Religiöse Motive: Pieta, Christusmonogramm, Marienmonogramm, Kirche mit einer Taube darüber usw.
4. Aus dem Tierreich (zum Teil der Tierfabel entnommen): Flüchtiger Hase, Zwei Tauben, Hirsch, Taube auf einem Herz, Flüchtiger Fuchs, Fuchs eine Gans im Rückenkorb tragend („Ich geh mein Weg“), Schimmel („Haber und Bier macht wilde Tier“), Weißer Hahn, Hase und Hund, Vogel auf einer Ranke usw. usw.
5. Pflanzenreich: Blumenvase, Tulpe, Maiglöckerl, andere Blumen in den verschiedensten Kombinationen.
6. Diverse Embleme der Landwirtschaft, des Gewerbes und Handwerkes.
7. Kostümfiguren: Bärenreiber (Fig. 36), Bauer mit schwarzem Filzhut, Bauer, eine lange Pfeife rauchend („Siegen oder sterben“).



Fig. 36. Freudenthaler Branntweinflasche mit der Darstellung eines Bärenführers:

Für den Versuch eines Nachweises, an welche größere Industrie sich die Emailgläser der Freudenthaler Hütte hinsichtlich der Auswahl ihrer dekorativen

Motive angeschlossen haben mögen, kommen in erster Linie die ornamentalen Verzierungen in Betracht, welche die Maler zur Ausfüllung des Raumes und zur Verschönerung des Hauptbildes verwendeten. Die Kenntnis der Emailfarben war ja im 18. Jahrhundert bereits eine allgemeine und gibt die Farbenskala daher keinen Anhaltspunkt.



Fig. 37. Glashumpen mit der Darstellung der Werkstatt des Hafners Christian Weisser.



Fig. 38. Rückseite des unter Fig. 37 abgebildeten Glashumpens.

Als Ornamente treffen wir an: die stehende oder liegende doppelte Schlinge entweder mit leeren Zwischenräumen oder mit eingesetzten Punkten, dann die Spirale mit zwei bis vier Gängen, weiters die Schlange, aufrecht oder liegend mit eng aneinanderstehenden Windungen oder mehr gestreckt, in letzterem Falle mit eingestreuten Punkten oder Kreisen und schließlich den Blattstab als obere Einfassung unterhalb des Halsansatzes. Dieser Blattstab trägt in regelmäßigen Abständen eine Gruppe von drei Blättern, dazwischen bisweilen Schuppen oder beiderseitig je drei kleine Blattansätze oder Kugeln.

Bevor wir uns mit der Provenienz dieser Ornamentmotive beschäftigen, müssen wir uns die Frage vorlegen, ob denn die Arbeiten der Schmaus-

schen Glashütte auf die vorhin genannten Glasfläschchen mit Zinnschraubenschluß und auf kleine Trinkgläser beschränkt bleiben konnten und nicht vielmehr über spezielle Bestellung oder als Meisterstücke einzelne größere, sorgfältiger gearbeitete Hohlgläser diese oder eine andere oberösterreichische Hütte verlassen haben. Die Wahrscheinlichkeit für die letztere Annahme liegt ja nahe und findet nun auch ihre Bestätigung in einem vom Grafen Hans Wilczek in Oberösterreich erworbenen gedeckelten Glashumpen (Fig. 37).

Er trägt die Darstellung einer Töpferwerkstatt und die Aufschrift: „Anno des 1698 Jahres — Christianus Weisser — Wer sich ernähret von seiner arbeit und lohn derselbige erlangt cöpter undt cron — An Gottes segen ist alles gellegen.“ Rückseitig besteht die Malerei in einer Kartusche mit ovalem Medailon und Darstellung des Sündenfalles unter dem Baume des Paradieses, zu beiden Seiten flankiert von einer Türkenbund-Pflanze (Fig. 38).

Von den vorhin genannten Ornamentmotiven auf unseren Glasflaschen kehren auf diesem Humpen die Spirale (unterhalb des Namens Weisser) und die Schlangenlinie wieder und zwar letztere auf dem Deckel des Humpens ohne Punkte, im Band unterhalb der Darstellung dagegen mit eingestreuten Scheiben.

Dieser Humpen und unsere gesamte Gruppe von Branntweinflaschen und Gläsern lehnt sich nun in auffallender Weise mehr an die fränkische als an die böhmische Glasgruppe an. Zum Vergleich ziehe ich ein weiteres Glas aus Kreuzenstein heran, ein blaues, 1618 datiertes Kännchen mit Bemalung in weißer und grüner Farbe (Fig. 39). Das Ornament zwischen den einzelnen Ziffern der Jahreszahl ist als Vorbild für die schlangenartigen Bandverzierungen auf den Freudenthaler Flaschen anzusehen. Mit dem gedeckelten Glashumpen des Christianus Weisser (Fig. 37) hat die fränkische Glaskanne die Vorliebe für das in Schlingen gezogene Einfassungsband gemeinsam. Die fränkische Herkunft der Kanne ist übrigens durch die auf ihrer Leibung angeordneten Rosetten festgelegt. Diese Rosetten bestehen aus einem scheibenförmigen Mittelfeld beziehungsweise aus einem Vierblatt mit Schnörkeln, lilienartigen Ansätzen und verschiedenfarbigen Punkten. Die Vierblattform dieser Rosetten kehrt auf Kreussener Krügen aus Steinzeug wieder, welchen auch die Maiblumenstauden als stereotypes Dekorationsmotiv angehören. Damit ist der intensive Kontakt zwischen fränkischer Keramik und fränkischen Gläsern hergestellt, in weiterer Folge auch die Beziehungen der letzteren zu jenen der oberösterreichischen Hütten.

Als zweites Vergleichsobjekt diene eine Kanne aus farblosem Glas (Fig. 40). Hier sind dieselben Tiere und in der gleichen Auffassung sowie in denselben



Fig. 39. Fränkische blaue Glaskanne.  
Bezeichnet 1618.



Fig. 40. Glaskanne, mit Tierfiguren in bunten Emailfarben bemalt. Fränkisch, 17. Jahrhundert.

Farben dargestellt, wie wir ihnen wiederholt auf den Freudenthaler Erzeugnissen, besonders aber auf den kleinen Trinkgläsern begegnen. Am Hals der hier abgebildeten kleinen Glaskanne jagen zwei Hunde einen Hirsch, einen Fuchs und einen Hasen zwischen Maiglöckchenstauden; auf der Leibung findet sich dieselbe Szene mit Hinweglassung des Hasen. (Vergleiche das kleine Trinkglas auf Tafel XVII.)

Meine Versuche, einzelne Maler der Glashütte Freudenthal ihrem Namen nach festzustellen, blieben erfolglos. Die Bücher der Pfarre Weißenkirchen im Attergau geben uns keinen Aufschluß. Das weiter entlegene St. Georgen konnte in seinen Pfarrmatrikeln wohl Freudenthaler Glasarbeiter nachweisen, so z. B. für das Jahr 1753 einen gewissen Johann Buchhart; doch erscheinen uns nur die Namen der Maler erfahrungswert, da den Glasbläsern kein Anteil an dem kunstgewerblichen Charakter dieser oberösterreichischen Gläser zufällt.

## Niederösterreichische Faßböden.

Von Professor Dr. M. HABERLANDT.

(Mit Tafel XIX.)

In den Weingebieten des fränkischen und schwäbischen Volksgebietes war ehemals die Sitte, die Fässer für bevorzugte Weingattungen aus besseren Rieden künstlerisch verzieren zu lassen, bis nahe an die Gegenwart weit verbreitet. Speziell in Niederösterreich und den angrenzenden Weingeländen Westungarns sind die mit Reliefbildern verschiedener Heiliger oder mit bestimmten Gruppen solcher, ferner mit Szenen aus dem Alten oder Neuen Testamente geschmückten Faßböden aus dem 17. bis 19. Jahrhundert in den Museen und Sammlungen, vereinzelt sogar auch noch in den Kellern, namentlich von Klöstern und größeren Grundherrschaften, recht häufig anzutreffen. Das k. k. Museum für österreichische Volkskunde besitzt eine größere Zahl solcher Darstellungen, von denen eine kleine Auswahl in den sieben Bildern auf Tafel XIX zur Ansicht gebracht sind. Wir finden hier der Reihe nach die folgenden Darstellungen: 1. St. Anna, Mariae unterrichtend, um 1750. 2. Mariae Empfängnis, bez. 1856 in Weintraubenzweig. 3. St. Barbara (sic) mit Gloriaengel, bez. 1818, ebenfalls in zierlichem Weinkranz. 4. St. Johannes von Nepomuk, um 1700. 5. St. Magnus, bez. 1778. 6. Doppeladler umgeben von sieben Heiligen: Hl. Philipp, hl. August, hl. Jakob, hl. Maria, hl. Theresia, hl. Veronika, hl. Apollonia, bez. 1842. 7. Die hl. Familie in der Werkstatt Josefs, bez. 1798.

Unmittelbare Beziehungen der Darstellungen zum Besitzer der Fässer oder zu der Ortschaft, wo dieselben lagern, sind selten wahrzunehmen und immer unsicher, etwa in dem Sinne, daß der Namen- oder Ortspatron dabei begünstigt würde. Auffallend ist, daß der

hl. Johannes d. E., der doch durch den gefeierten „Johanneswein“ in enger volkskundlicher Beziehung zu unserem Gegenstand steht (vergl. Zeitschrift für österreichische Volkskunde I, S. 251 f.), auf den Darstellungen des Faßbodens meines Wissens niemals erscheint. Die Verbreitung des Gebrauches ist genauer noch nicht festgelegt. Mir ist dieselbe aus dem südlichen und östlichen Niederösterreich, dem Heanzengebiet sowie aus der Rothenburger und der Heilbronner Gegend<sup>1</sup> bekannt. (Hübsche Exemplare im Rothenburger und Heilbronner Museum.) In Bayern und Tirol ist mir ähnliches nicht untergekommen, Dr. v. Hörmann erwähnt auch in seiner Abhandlung über den Weinbau in Tirol und seine Gerätschaften (Z. d. D. u. Österr. Alpenvereines XXXVII, S. 98 ff.) nichts dergleichen<sup>2</sup>. Es ist wohl kein Zweifel, daß wir es in dem Gebrauch der geschnitzten und mit heiligen Darstellungen gezierten Faßböden mit einer ursprünglich klösterlichen Sitte zu tun haben, die dann auch von den weltlichen Kellern übernommen und nachgeahmt worden ist, wie ja so viele volkskünstlerische Übungen auch sonst der Nachahmung kirchlichen und klösterlichen Brauches entspringen.

## Eine albanesische Kupferkanne

im k. k. Museum für österreichische Volkskunde.

Von Dr. A. HABERLANDT, Wien.

(Mit Tafel XX und 3 Textabbildungen.)

Fast in allen Volkskunstgebieten gehören Arbeiten aus Holz und Ton auf der Männerseite, Textilien als Erzeugnisse der Weiber zum überwiegenden Bestande naturwüchsiger und bodenständiger Produktion, während Metallgegenstände nur selten Besitz des Volkes sind und noch seltener ihrer Erzeugung nach dem Bereiche der Volkskunst angehören, wenn wir vom Volksschmucke im Osten und Südosten Europas absehen. Diese Dinge sind eben dem Material nach zu kostbar, um im bäuerlichen Hause einen anderen Platz als den von Luxusartikeln oder Prunkgeräten einnehmen zu können.

Als ein solcher Gegenstand ist auch ein im Besitze des k. k. Museums für österreichische Volkskunde befindlicher Kupferkrug aufzufassen, der nach Form und Ornamentik bisher als ein Unikum bezeichnet werden muß, so daß es wohl der Mühe wert scheint, denselben einer kurzen kunsthistorischen Analyse zu unterziehen. Die darauf aufgebauten Schlüsse können freilich mangels irgendwelcher das Stück näher bestimmender Angaben oder ihm ähnlicher und so zum Vergleich heranzuziehender Gegenstände nur einen ganz vorläufigen Charakter beanspruchen.

Was Material und Form des Gefäßes betrifft, so sehen wir in demselben einen Krug oder eine Kanne mit breit ausladender bauchiger Leibung und schlank aufstrebendem Hals. Der Gefäßkörper ist aus zwei in der Mitte der Leibung zusammenstoßenden Teilen aus getriebenem Kupferblech zusammengesetzt, welche durch eine Art Verzahnung miteinander in Verbindung gebracht sind.

Zur Handhabung des Kruges ist an Mündung und Leibung ein massiver Henkel aus Kupfer angenietet, an dem auch ein Scharnier für einen Deckel zu ersehen ist; dieser selbst — gleichfalls aus Kupfer in Gestalt einer zwiebelförmigen Kuppel getrieben — ist nur zum Teil erhalten, es fehlt einerseits der Scharnierbügel, anderseits der Halskranz.

Den Hals umfaßt der Henkel mit zwei Endigungen, die je in einen Schlangenkopf auslaufen (Fig. 41). Der an die Leibung



Fig. 41. Ansatz des Henkels an der Krugmündung.

<sup>1</sup> Historischer Verein Heilbronn. Die Sammlungen des historischen Museums 1906, S. 89. — Im Elsaß kommen nach den Sammlungen des Museums für deutsche Volkskunde mit religiösen Motiven verzierte geschnitzte Faßriegel vor, desgleichen in Baden (Heidelberg).

<sup>2</sup> Dagegen erwähnt v. Hörmann a. a. O. S. 106 Anm., daß man hier und da an der Außenseite oder auch im Innern des „Torgglhauses“ (Preßhauses) einen gemalten oder geschnitzten St. Urban, der Patron des Weinbaues, antrifft.

angefügte Teil ist blattförmig verbreitert, Mittelrippe und Ränder sind erhöht, wogegen die tiefer liegenden Flächen mit ausgestanzten Durchlochungen geschmückt sind, die bald dreieckig oder sternförmig gestaltet sind, zumeist aber die Form eines griechischen Kreuzes annehmen (Fig. 42).

Wir sind damit schon bei der künstlerischen Auszier angelangt, welche dem Stück einen so eigenartigen Charakter verleiht. Soweit dieselbe am Gefäßkörper selbst angebracht ist, gliedert sie sich in eine rein ornamentale Halsverzierung und einen an der oberen Abschrägung der Leibung angebrachten figuralen Fries. Die Halsverzierung wird durch zwei schnurartige, getriebene Wülste in drei Zonen zerlegt, welche ihrerseits wieder durch Treibarbeit eine teils schräge, teils gerade Kannelierung erfahren haben. Die vorragenden Flächen sind in einfachster Art durch reihenförmig angeordnete kreis- und halbkreisförmige Punzornamente geziert. Ähnliche Punzen sind auch auf dem Henkelblatte angebracht. Die kunsthistorisch interessanteste Komposition bildet der figurale Fries, dessen einzelne Bestandteile in streng symmetrischer Anordnung fast sämtlich zweimal wiederkehren (Fig. 43). Im Mittelpunkt dieser beiden Gruppen steht jeweils eine Menschenfigur. Dieselbe ist auf der Vorderseite des Kruges zweifellos als nackter Mann aufgefaßt, wobei Brustwarzen, Mittellinie des Körpers, Kniegelenke und Knöchel in sehr primitiver Weise durch Punkte und Punktreihen angedeutet sind; sie wird beiderseits von einem hunde- oder löwenartigen, geschwänzten Tier flankiert, welche sie an den Köpfen ergreift; außen folgen zwei doppelgehenkelte Gefäße, die wir als Ebenbilder unserer Kanne erkennen, wenn wir den einen Henkel uns wegdenken, zu äußerst endlich zwei enten- oder taubenähnliche Vögel. Auf der dem Henkel zugekehrten Seite finden wir diesmal eine deutlich mit einem wulstförmigen Gürtel ausgestattete und also wohl mit Kniehose versehene Figur, die jedoch gemäß der Andeutung der Brustwarzen am Oberkörper nackt zu denken ist. An die Stelle der paarigen Tiere treten Hirsch und Hund, diesmal die gleiche Richtung verfolgend, außen stehen — wieder symmetrisch angeordnet — zwei unverhältnismäßig große Vögel, womit der Bilderkreis geschlossen erscheint. In Motivenschatz und Komposition verrät derselbe alle Kennzeichen volkstümlicher Gestaltung; die Figuren stehen gänzlich unproportioniert, wie es die Füllung der Fläche ergibt, nebeneinander, doch ordnet sich die gesamte Gruppierung dem Gesetze der Symmetrie streng unter.



Fig. 42. Verbreiterung des Henkels an der Leibung.

Die Herkunft der Motive betreffend ist wohl kein einziges außer der doppelgehenkelten Kanne dem schöpferischen Geiste des Erzeugers entsprungen, in diesem Falle gab wohl das Werk selbst Anregung für das Motiv; der zweite Henkel, der auf dem Urbilde nicht vorhanden ist, entspricht zweifellos einem gewissen Gefühle für Symmetrie; der Künstler mag den Gedanken, einen solchen wenigstens in effigie anzufügen, um so eher gefaßt haben, als im westlichen Küstengebiete der Balkanhalbinsel, wohin die Entstehung des Kruges, wie wir sehen werden, mit ziemlicher Sicherheit verlegt werden kann, doppelgehenkelte Krüge aus Ton nach Art der griechischen Amphoren auch heute noch zu den häufigsten Gefäßgattungen zählen; auch unser Kupferschmied hat solche gewiß gekannt.

Die übrigen Motive stammen aus einem höheren Kunstbereiche, haben aber eine sehr bemerkenswerte Umdeutung in volkstümliche Formen erfahren.

Vorab die Vögel haben mit ihrem hühner- oder entenartigen Äußeren nichts mehr von jenen altertümlich strengen Tauben- und Pfauengestalten der frühchristlichen Kunst im östlichen Mittelmeer an sich, aus welcher dieses Motiv in hundert- und tausendfältiger Wiederholung, teils mittelbar, teils unmittelbar in die Volkskunst von ganz Europa übergegangen ist. „Naturalistische“ Beeinflussung des Künstlers, vom heimatlichen Geflügelhofe her, steht hiefür wohl

außer Zweifel. Kaum wesentlich verändert — wohl aus Mangel an solcherlei Anregung — erscheint das gleichfalls in altchristlicher Symbolik so bedeutsame Motiv von Hirsch und Hund; ob dem Künstler die Bedeutung desselben noch klar war, scheint allerdings fraglich und wird im Zusammenhange nochmals zu besprechen sein.

Nicht ganz einwandfrei läßt sich der Ursprung der Menschengestalt mit den paarigen, von ihr am Halse umklammerten Tieren feststellen.

Auffällig ist es zunächst, daß die Menschenfigur nackt erscheint; hier liegt entweder eine direkte klassische Reminiszenz vor oder eine bewußte Absicht des Künstlers, der auf der



Fig. 43. Figuraler Fries des Kruges (abgerollt).

Rückseite die entsprechende Figur mit einer Hose bekleidet dargestellt hatte. Die Verbindung mit den Tieren geht sicher auf byzantinisch-christliche Motive als nächste Vorbilder zurück, vielleicht ist an einen Daniel in der Löwengrube zu denken, doch besteht hier die Schwierigkeit, daß diese Figur kaum je unbekleidet aufgefaßt war. Die Gruppierung als solche lebt übrigens auch sonst in der Volkskunst fort; es sei hier auf das Beispiel einer russischen Stickerei aus Olonetz<sup>1</sup> verwiesen.

Versuchen wir, uns weiterhin über den Stilcharakter des Stückes Aufschluß zu geben, so entspricht die gesamte Formgebung desselben am ehesten der der getriebenen Kupfer- und Messingkannen, welche im Bereiche der islamischen Kunstgewerbe von Zentralasien angefangen bis nach Bosnien zu finden sind, auch die sonderbar plattförmige, um nicht zu sagen palmettenartige Endigung des Henkels deutet diese Beziehungen an, der figurale Fries läßt es aber als ausgeschlossen erscheinen, daß es diesem Kunstkreis selbst entstammt. Ebenso hätte es ein mohammedanischer Künstler bestimmt vermieden, am Henkel Durchbrechungen anzubringen, die auffällig an das griechische (gleichschenkelige) Kreuz erinnern. Zweifelhaft scheint die Herkunft des zwiebelförmigen Deckels. Einerseits erinnert derselbe ganz unmittelbar an die an griechisch-orthodoxen Kirchen seit dem 16. Jahrhundert auftretenden Kuppeltürme, weist also gleichfalls auf orientalisches Kunstgut hin, andererseits charakterisiert ein wirbelförmiges Treibornament von ähnlicher Technik, wie die an der Kuppel verwendete,

<sup>1</sup> Peasant art in Russia Nr. 82 (Spezialnummer des „Studio“ 1912).

die bekannten Venezianer Emailschüsseln; so scheint es fast geboten, den Kannendeckel künstlerisch zwischen diese beiden recht weit voneinander abstehenden Motive einzureihen, ein Versuch, der eine geographische Rechtfertigung durch die Untersuchung der Provenienz des Stückes erfährt. Für die oberen Endigungen des Henkels, in Form von Schlangenköpfen ausgeführt, lassen sich keine direkten Entsprechungen beibringen, vielleicht verdanken sie einem individuellen Einfall des Künstlers ihre Entstehung. Als Fundort wurde von dem Sammler des Kruges der Materialhaufe eines Kupferschmiedes bei Valona an der albanischen Küste angegeben, der gesamte Charakter des Kruges scheint nun in der Tat danach angetan, den Erzeugungsort nicht weit von diesem Punkte im westlichen Küstengebiet der Balkanhalbinsel zu suchen. So verstehen wir es am ehesten, daß der Krug, der unverkennbar christlichen Ursprunges ist, doch deutliche Anklänge an orientalisches Kunstgut aufweist, auch die doppelte Henkelung des Kruges in effigie würde hiezu gut stimmen. Das Alter des Kruges darf bei aller Altertümlichkeit der Darstellung doch nicht überschätzt werden, nach der Gestaltung des Deckels zu schließen, wird er etwa ins 17. Jahrhundert zu versetzen sein. Keinesfalls ist es möglich, ihn vor diese Zeit zurückzusetzen, eher darf sein Alter — gegebenenfalls selbst um ein bedeutendes — geringer angesehen werden.

Es erhebt sich nun nach alledem die schwierige Frage nach Zweck und Bedeutung des Gegenstandes, womit bis zu einem gewissen Grade auch die Deutung des figuralen Frieses zusammenhängt.

Hervorragende Kenner der Volkskunst des Balkangebietes, wie Hofrat Prof. J. Strzygowski, Prof. H. Übersberger, Direktor S. Trojanovics in Belgrad, Dr. Franz Baron Nopcsa, Frau Generalkonsul von Lippich, der Sammler des Stückes und noch so mancher andere erklärten, nie ein derartiges Stück bisher gesehen zu haben und vermuteten gleich dem Verfasser, der sich trotz eifrigen Umsuchens in diese Unkenntnis teilt, Verwendung als Kaffeekanne, Weinkrug und alles mögliche andere. Ein gewisses Indizium in dieser Richtung bildet es vielleicht, daß der Inhalt des Kruges, nach dessen Geruch zu schließen, in der letzten Zeit Wein gewesen ist; er mag solchermassen des öfteren beim Weingenuß gedient haben; allein diese Erklärung hat doch etwas Unbefriedigendes; die stattliche Ausführung des Kruges scheint so profanem Zwecke nicht ganz wohl angepaßt und vor allem bleibt dabei der figurale Fries gänzlich sinnlos, ein bloßes Spielen mit willkürlich zusammengetragenen Motiven.

Somit möchten wir eine andere Vermutung über den ursprünglichen Zweck des Gegenstandes, allerdings mit allem Vorbehalt äußern; vielleicht hat es sich ursprünglich um einen kirchlichen Gegenstand, einen Krug für Meßwein, Taufwasser oder ähnliches gehandelt. Mit dieser Deutung würde auch der figurale Fries auf einmal Sinn und Inhalt gewinnen; die Figur mit nacktem Oberkörper ist dann vielleicht als altchristlicher Täufling, sinnvoll einbegleitet von der symbolischen Jagd des Hirsches zu fassen; die vordere Figur wäre Daniel in der Löwengrube nicht bloß der Form, sondern auch dem Inhalt nach und auch das Erscheinen des Taufgefäßes neben dem Täufling wäre sinngemäß begründet. Vielleicht entsprechen dann auch die kreuzförmigen Durchlochungen, die Schlangenköpfe des Henkels einer gewissen künstlerischen Absicht, wie eine solche an dem Stücke ja doch gewiß gewaltet hat. Jedenfalls enthüllt sich uns schon jetzt die Tatsache, daß auch auf der Balkanhalbinsel die Kunst später Tage so manche, sei's nun formale, sei's inhaltliche Erinnerungen an Kunstepochen bewahrt hat, die dem später eingedrungenen islamischen Kunstgewerbe gänzlich fremd sind; es ist, wie wir sehen, ein ungewollt uns gekommener Nebenzweck dieser Zeilen, die Bedeutung des besprochenen Kruges auch für diese Probleme darzulegen.

### Berichtigung.

Infolge eines unliebsamen Druckversehens steht die Numerierung der Abbildungen auf den Tafeln XXXIV—XXXVII (Alte Tiroler Webmuster) des I. Bandes dieser Zeitschrift nicht im Einklang mit der im Text daselbst S. 104 ff. gebrauchten Numerierung. Es muß auf der Tafelnumerierung statt Fig. 39—49 fortlaufend richtig heißen: Fig. 96—106.

## Figurale Tonplastik aus Mähren.

Von Prof. JOSEF TVRDÝ, Wischau.

(Mit Tafel XXI—XXIII und 4 Textabbildungen.)

Der Zweck dieses Aufsatzes ist nicht, eine Geschichte der mährischen Tonplastik zu schreiben. Dazu sind nämlich die notwendigen Vorarbeiten noch nicht getroffen, so daß wir bis jetzt noch nicht im stande sind, die vorhandenen Tonarbeiten den verschiedenen Erzeugungsorten zuzuweisen. Nur die Keramik von Wischau und Umgebung bildet eine Ausnahme, da sie auf archivalischem Wege soweit aufgeklärt ist, daß man sich von ihrer Geschichte und Entwicklung eine annähernde Vorstellung machen kann.

Die Anfänge der selbständigen Tonplastik in Mähren stehen im engsten Zusammenhange mit der Kachelkunst. Plastischer Schmuck kommt schon auf den unglasierten gotischen Kacheln vor. Wir finden an ihnen sogar schon die später in der Volksplastik so verbreitete Figur der Gottesmutter mit dem Jesuskinde, die in der ganzen Körperhaltung große Verwandtschaft mit den byzantinischen Madonnen zeigt<sup>1</sup>. An den Renaissancekacheln sind die plastischen Motive bereits vermehrt worden und zu den schon in der Gotik üblichen religiösen und weltlichen Figuren erscheint besonders die Darstellung des Reichsadlers und der Wappen verschiedener Herren hinzugefügt. Die bekanntesten sind die in Wischau erzeugten erzbischöflichen Wappen<sup>2</sup>, die in bunten Farben ausgeführt sind und durch die Form des ovalen Lorbeerkranzes den italienischen Einfluß verraten.

Die älteste mir aus Mähren bekannte selbständige plastische Tonfigur — sie ist eine kleine Figur der Himmelskönigin mit dem Jesuskinde, welche sich im Wischauer Museum befindet<sup>3</sup> — bezeugt durch ihre reliefartige Form, daß sie nur eine Weiterentwicklung der Kachelplastik ist. Auf der flachen Rückwand trägt diese Figur die eingekratzte Jahreszahl 1678. Sie fällt also in die Zeit der größten Blüte der Wischauer Kachelhafnerei und zeigt, daß die Wischauer Hafner, die in der Ofenerzeugung höheren Stils bewandert waren und die verschiedene bunt glasierte Kacheln nach den überlieferten Renaissancetformen für die Schlösser (Chropyn) erzeugten, wenn sie selbständig arbeiteten, echte Werke der Volkskunst hervorbrachten. Daß die Erzeugung dieser Figur den Wischauer Hafnern mit Sicherheit zugeschrieben werden kann, bekräftigt der Umstand, daß sie aus demselben rötlichen Tone wie die im Wischauer Rathause befindliche Kachel aus dem Jahre 1668 hergestellt ist. In der Farbentechnik unterscheidet sie sich jedoch von der Kachel, da sie, anstatt der farbigen Glasuren, mit kalten Emailfarben bemalt ist. Diese Technik, die bei den Kacheln nicht üblich war, ist gewiß von der Glasmalerei auf die Tonwerke übertragen worden.

Die Figur (Tafel XXI, Fig. 6) ist eigentlich ein Anhängenbild; es zeigt das ältere Motiv der Himmelskönigin, das noch den strengen Charakter der Vorrenaissance trägt. Sie sitzt auf dem nur mit einem Quadratwändchen rückwärts

<sup>1</sup> Im Wischauer Museum befindet sich eine solche Kachel aus der Burgruine „Melice“, die anderthalb Stunden von Wischau entfernt ist.

<sup>2</sup> Die Abbildung findet sich in meinem tschechisch verfaßten Artikel „Vyskovská keramika a její vývoj“. Národopisný věstník československý. VI. 1911. Příl. 1., auch im „Katalog výstavy vyčkovské keramiky“.

<sup>3</sup> Die Figur wurde auch in Wischau gefunden.

unten angedeuteten Throne und hält das gekrönte Jesuskind mit dem Reichsapfel auf ihrem Schoße. Beide Personen sind ganz frontal modelliert und der reliefartige Charakter der Figur wird nur durch die rechte Hand der Mutter Gottes, in der sie ursprünglich das Zepter hielt, gestört; wenn man jedoch näher zusieht, bemerkt man, daß die Hand dem übrigen Körper nur äußerlich



Fig. 44. Weihbrunnen mit dem Kruzifix, Wischau.  
Landesmuseum in Prag.

hinzugefügt wurde. Diese etwas ungelenke und sehr vorsichtige Modellierung gibt der Figur eine zu steife Haltung, die jedoch durch die Farbenwirkung, welche dem Bilde ein anmutiges volkstümliches Aussehen erteilt, aufgehoben wird. Der Hafner hat kaltes Email verwendet, um der Figur alle die Details geben zu können, welche ihrer Bestimmung als Anhängenbild auf der weißen Wand mehr entsprechen sollten, als wenn es sich um ein bloß untergeordnetes Kachelbild gehandelt hätte. Die Farbenwirkung ist etwas gedämpfter als bei der späteren volkstümlichen Plastik, welche Vorliebe für grelle Farben zeigt. Sie besteht in einem einfachen Farbenkontraste zwischen der dunkelblauen, fast schwarzen Grundfarbe des Gewandes, der grünbraunen Farbe des Thrones, von denen sich die gelbe der Krone, die weißviolette des Obergewandes und die weiße Farbe des Gesichtes abheben.

Mit dieser beschriebenen Figur ist die in verschiedenen Gegenden Mährens (jedoch am meisten in der Umgebung von Butschowitz) vorkommende triangelartige Figur der Himmelskönigin mit dem Jesuskinde (Tafel XXI, Fig. 5) in der Technik und in dem Motive verwandt. Die dreieckige Form verrät besonders den volkstümlichen Zug, welcher naive Menschen leicht zur Schematisierung der Gestalten

führt. Es ist ein Standbild und entwickelte sich aus der älteren Figur auf die Weise, daß der Thron zur Ausfüllung des dreieckigen Umrisses verwendet wurde. Von der Himmelskönigin aus dem Jahre 1678 unterscheidet sich letztgenannte durch die volkstümlichere Auswahl greller Farben, von denen die rote und goldgelbe besonders auffallend wirkt, was der volkstümlichen Tendenz, die Himmelspracht durch auffallende Farben auszudrücken, wohl entspricht. Solche Figuren wurden von verschiedenen Töpfern, auch von Landhafnern erzeugt und je nach der Geschicklichkeit des Arbeiters fiel auch die Ausführung aus, so daß manche Stücke ganz primitiv erscheinen. Es ist die-

selbe Art, welche auch in den Alpenländern vorkommt, wie im Werke Prof. M. Haberlandts solch ein besseres Stück abgebildet ist<sup>1</sup>. Unsere Abbildung zeigt ein jüngeres Stück dieser Art, das der Madonna des bekannten mährischen Wallfahrtsortes „Kiritein“ angepaßt ist.

In dieser Technik wurden auch andere heilige Figuren ausgeführt, besonders der in den Sudetenländern als Symbol der Gegenreformation erscheinende „hl. Johann von Nepomuk“. Solch eine kleine Figur, mit der Jahreszahl 1761, ist im Besitze des Museums in Trebitsch. Die Figur zeigt jedoch auch schon Einflüsse der Porzellanplastik. In Wischau hat der Apotheker H. Wilhelm Till eine Statuette desselben Heiligen, welche in derselben Technik durchgeführt ist (über 1 m hoch) und aus dem 18. Jahrhunderte stammt. Auch andere heilige Gruppen, wie die Pietà, gehören hieher.

Die andere Art der Hafnertechnik, die Glasurbemalung, die von den gewöhnlichen Hafnern (Kachelhafnern) geübt wurde, hat gewiß auch zu selbständigen plastischen Werken geführt; wir haben jedoch nur spärliche Erzeugnisse dieser Gattung erhalten. Im Wischauer Museum ist diese Gattung durch zwei einfarbig glasierte Weihkessel mit Kruzifixen vertreten, die beide der Zeitstellung nach, wohl dem 18. Jahrhunderte angehören. Beide Weihkessel sind in Wischau gefunden worden, so daß ihre Provenienz kaum zu bezweifeln ist, da überdies eine von ihnen außerdem an der Rückwand neben anderen teilweise beschädigten Buchstaben (Namensinitialen des Hafners oder Bestellers) auch den Buchstaben W aufweist, der gewiß Wyškow = Wischau bedeutet. Der architektonische Stil, in dem sie ausgeführt sind, läßt die Figur Christi nur wenig hervortreten; bei einem Stück ist sie sogar fast nicht zu sehen. Ein Bauer in Lułtsch, einem Dorfe unweit von Wischau, besitzt einen weiteren braungrünen Weihkessel, der wohl auch Wischauer Arbeit sein dürfte. Dieser Weihbrunnen hat die Form eines nach unten mit der Spitze gewendeten Blattes, an dessen Spitze sich das Becken befindet. An die Blattwand ist ein sehr fein gearbeitetes Kruzifix angelegt, rings um dasselbe sind vier Rosetten und der Rand ist in der Form eines Rosenkranzes ornamentiert. Seine Provenienz ist jedoch nicht ganz sicher und man kann dabei auch an das andere Hafnerzentrum, von dem sich ebenfalls Hafnerplastiken dieser Art ausbreiteten, denken. Es ist dies Eibenschitz in Südmähren, wo die Hafnerzunft schon im Jahre 1573 bestand, die später über 40 Hafner zählte. Eibenschitz ist besonders durch die sogenannte schwarze Ware bekannt, es wurde jedoch dort auch die Technik des Auflegens von farbigen Reliefs geübt, von der zur selbständigen Plastik nur ein Schritt ist. Ich kenne einen Eibenschitzer Topf aus dem Jahre 1762 (im Besitze des Richters H. Chlehorád in Butschowitz), der eine reliefartige Ausschmückung hat. Mehrere diesem ähnliche Töpfe befinden sich im Eibenschitzer Museum. Die reliefartige Ausschmückung besteht in der Abbildung eines Mannes und einer Frau, die eine große Traube tragen. Ich glaube, daß man dieses Motiv auf das in den Alpenländern übliche Motiv „Josua und Kaleb“ zurückführen kann. Der Topf ist mit einer dunkelgrün marmorierten Glasur bemalt, und darnach könnte man die mit grüner Glasur bemalten Weihbrunnen und Plastiken, die auf die Technik des Reliefauflegens erinnern, Eibenschitz zuschreiben. Die nähere

<sup>1</sup> Österreich. Volkskunst, Tafel 45, Fig. 2, Tirol.

Feststellung dieses Umstandes muß jedoch einer anderen Gelegenheit vorbehalten bleiben.

Daß diese Art der Tonerzeugung nicht so häufig vorkommt, liegt auch an der großen Verbreitung der Majolikaplastik, die durch ihre höhere Qualität die Hafnerplastik fast ganz verdrängte. Da jedoch unsere Kenntnisse darüber sehr mangelhaft sind, belehrt uns manchmal der Zufall, daß die Hafner auch in späterer Zeit hervorragende Werke ausführten; darauf weist ein Christuskopf

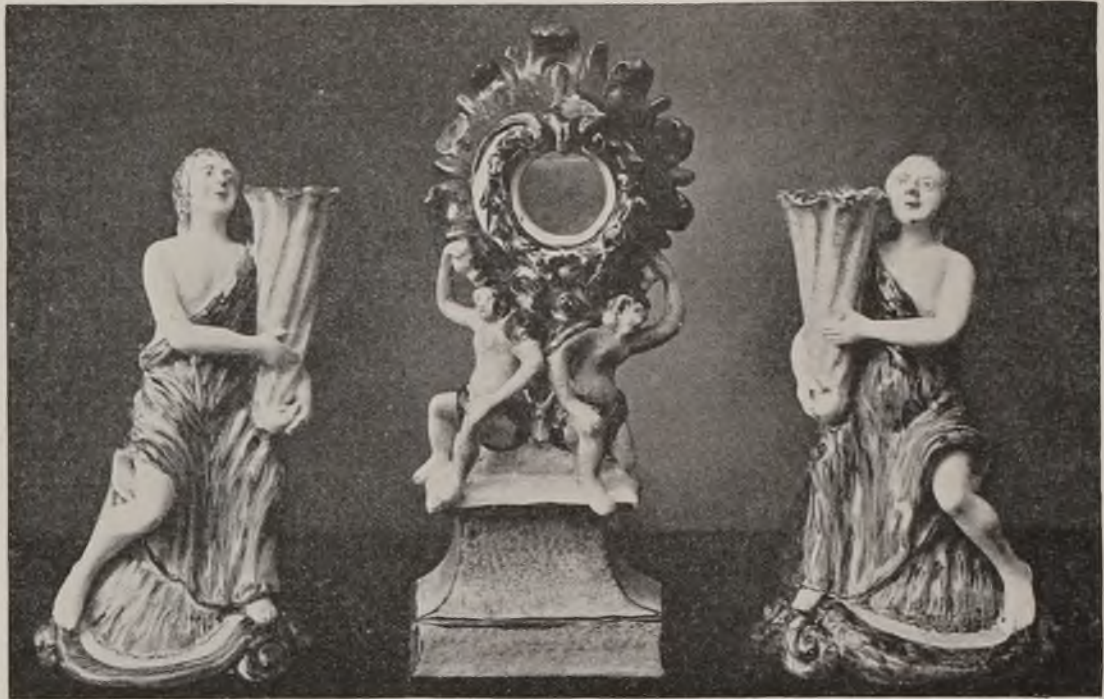


Fig. 45. Leuchter und Uhrständer, Wischau. Sammlung Dr. Franz Weiner.

hin, der in Wischau bei Gelegenheit des Brandes in der früheren Hafnergasse gefunden wurde. Der Kopf soll von einem großen Tonkruzifix abgebrochen worden sein und ist sehr schön ausgeführt.

Weit verbreiteter als die Hafnerplastik war in Mähren die Majolikaplastik. Sie war im 17. Jahrhunderte und am Antange des 18. Jahrhunderts sehr unbedeutend und erst unter dem Einflusse des Porzellans hat sie sich reicher entwickelt.

Die Majolikahafnerei, die im 17. Jahrhunderte in Mähren nur an einigen Orten existierte, kam durch den lebhaften Einfluß von Ungarn am Ausgange des Jahrhunderts und am Anfange des 18. Jahrhunderts zur vollen Blüte und erst aus dieser Zeit sind uns die ersten Plastiken bekannt. Ich bin im Besitze eines Veronika-Weihkessels, den man nach dem Fundorte den Wischauer Majolikameistern zuweisen könnte (Tafel XXI, Fig. 2). Da die ersten Majolikahafner in Wischau ungefähr um das Jahr 1710 erscheinen (es sind nach den Archivaliennachrichten Slowaken aus Nordungarn), wäre anzunehmen, daß der Veronika-Weihkessel aus dem Anfange des 18. Jahrhunderts stammt. Dafür spricht auch die Tracht der Figur, die sogar auf den Ausgang des 17. Jahrhunderts hindeuten könnte. Der Weihbrunnen ist wahrscheinlich nach einer älteren Form ausgeführt, die die slowakischen Hafner nach Wischau mitbrachten. In der Slowakei kommt diese Weihkesselform zu allen Zeiten sehr häufig vor.

Die Figur ist in grellen Scharffeuer-Farben ausgeführt und weist eine sehr feine Glasur auf. Den Hauptton geben die dunklen Farben des Kleides und des Beckens (grün und blau), bei beiden ist die Farbenwirkung durch manganbraune Farbenstriche erhöht. Von diesem dunklen Tone hebt sich wieder die weiße Glasur des Antlitzes und des nackten Halses sehr wirkungsvoll ab. Die Plastik ist ganz volkstümlich und der Ausdruck des Gesichtes zeigt besonders eine naiv typische Modellierung.

Durch die Farbenwirkung mit diesem Veronika-Weihkessel verwandt ist die Statuette des heiligen Florian — des Hafnerpatrons — aus dem Jahre 1765 (Tafel XXII, Fig. 4). Sie ist im Besitze des Wischauer Museums; wurde in Wischau gefunden und diente als äußerer Schmuck eines Hafnerhauses. Nach den Initialen (MH), die sich am rückwärtigen leeren Raume befinden, kann man sie dem Wischauer Krügelmachersgesellen Mathias Hála aus Butschowitz gebürtig, zuschreiben. Die Statuette zeigt, daß der Hafner die Figur selbständig modelliert hat und sie bleibt in der Durchführung, trotz ihrer Mängel, ein eigenartig volkstümliches Werk.

Die Statuette stammt aus dem Jahre 1765, also aus der Zeit, in der man schon den Einfluß der Porzellanplastik in Wischau annehmen kann. Dieser hat sich jedoch erst mit der Veränderung der Farbentechnik gezeigt, indem er die Verwendung der Muffelöfen (zur Erzielung der karminroten und anderer feinerer Farben sowie genauerer Detailmalerei) einführte. Da die Figur noch in Scharffeuer-Farben ausgeführt ist, also in der alten Farbentechnik, gehört sie eigentlich in die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts und kann uns als später erscheinender Repräsentant der freien Plastik dienen, die in dieser Hälfte in Wischau und Butschowitz erzeugt wurde.

Großen Einfluß auf die weitere Entwicklung der Majolikaplastik hat die Porzellanplastik gehabt. Dieser Einfluß wurde den mährischen und slowakischen Hafnereien durch die Holitscher Fayencefabrik übermittelt. In der Plastik stand die Holitscher Fayence ganz unter dem Einflusse der Wiener Porzellanfabrik und unterscheidet sich in ihren Erzeugnissen nur durch die Verwendung eines anderen Materials. Diese höhere Art plastischer Werke mit ihrer feinen Ausführung blieb den Majolikahafnern aus Mähren und Slowakei für lange Zeit ein künstlerisches Ideal.

Besonders waren es die religiösen Figuren, in denen auch die Holitscher Fabrik den Volkstraditionen am nächsten stand, die Gefallen im Volke fanden. Es sind Weihkessel verschiedener Art, Tafelbilder, freiplastische Heiligenfiguren, die in allen Majolikahafnereien in ziemlich großer Menge erzeugt wurden. Es war eben die neue karminrote (aus Gold vorbereitete) Farbe, der diese Gattung der Tonwerke ihre Verbreitung unter dem Volke dankt, da sie am besten der volkstümlichen Geschmacksrichtung entspricht. Da der Krügelmacher, der diese Farbe verwenden wollte, einen Muffelofen haben mußte, ist es selbstverständlich, daß die Hafnereien, die nicht auf der höchsten Stufe der Entwicklung standen, diese karminrote Farbe durch eine andere, wie gelbe, grüne usw., ersetzen mußten.

Alle diese Arbeiten unterscheiden sich von der früheren Gruppe durch bessere und feinere Modellierung und durch den Stil, der bei ihnen überall an den Rokokostil erinnert.

Zunächst waren es die am leichtesten hergestellten Plastiken, die allgemeine Verbreitung fanden, d. h. diejenigen, die mittels Formen erzeugt wurden. Nach Wischau wurden diese Formen wahrscheinlich schon durch Johann Novák von Holitsch gebracht, wo er vom Jahre 1751—1755 als Modelleur angestellt war. Die ersten mit der Jahreszahl bezeichneten Stücke und erhaltenen Formen dieser Gattung<sup>1</sup> sind jedoch erst aus dem Jahre 1769.



Fig. 46. Salzträgerin, Wischau.  
K. K. Museum für österreich. Volkskunde, Wien.

Der älteste Veronika-Weihbrunnen (Tafel XXI, Fig. 1) zeichnet sich durch feine Modellierung und prächtige bunte Farben aus, von denen besonders die schöne violette Farbe an der Kopfbedeckung sehr selten vorkommt. Das ganze deutet auf eine geschickte Hand und einen feineren Geschmack hin, der sich besonders in der Anwendung der Farben verrät.

Der zweite Veronika-Weihbrunnen, der der erhaltenen Form aus dem Jahre 1769 entspricht (Tafel XXI, Fig. 3), ist volkstümlicher gehalten und zwar in der Modellierung wie in der Farbauswahl. Von dem vorigen unterscheidet er sich besonders durch die Modellierung des Kopfes, der ganz primitiv erscheint und keine Spur von Schmerzensausdruck im Gesichte zeigt. Die überwiegend karminrote Farbe, mit der nur unten am Rokokorande die grüne Farbe kontrastiert, entspricht mit ihrer gellen Wirkung dem volkstümlichen Geiste. Solche Weihbrunnen wurden auch in der Slowakei erzeugt und unterscheiden sich von den mährischen durch Farbenschattierungen, die man nur durch Vergleichung erkennt und ferner durch die Form, die bei den Wischauer Veronika-Weihbrunnen den Rokokorand aufweisen. Es ist jedoch

nicht ausgeschlossen, daß in Wischau auch andere Formen aufkamen. Diese Weihbrunnen wurden über die ganze zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts in Mähren und der Slowakei erzeugt und als einen ihrer jüngsten Ausläufer kann man die Veronika-Weihbrunnen, die aus Stampfen von Josef Putz herrühren (bezeichnet 1817)<sup>2</sup>, auffassen. Außer den einfachen Veroniken gab es in der mährischen Majolika auch noch prächtige Weihbrunnenstücke, die in den Farben und der reichen Ornamentik des Rokokostils sich überboten. Es existiert ein

<sup>1</sup> In Wischau lebt noch der letzte Krügelmacher Karl Skalický, der noch immer nach den alten Formen arbeitet. Eine Veronika-Weihbrunnenform ist mit 1769 datiert.

<sup>2</sup> Josef Diner: Ungarische Fayencen und Töpferwaren. Kunstgewerbeblatt. Neue Folge, II. Jahrg., 1891, S. 48.

Butschowitzer Weihbrunnen mit dem Motiv der das Schlangenhaupt betretenden Maria unter dem Baldachin (Tafel XXIII, Fig. 1); in seiner Bemalung überwiegt ein dunklerer Ton die etwas pastose karminrote Farbe. Der andere, mit der Relieffigur einer Heiligen in abgetönten Farben ausgeführt, wurde in Wischau erzeugt, denn es hat sich von ihm noch die Form bei den schon oben genannten Wischauer Krügelmacher erhalten (Tafel XXIII, Fig. 2). Aus dem Ausgange des 18. Jahrhunderts stammt auch ein Weihbrunnen mit dem Kruzifix, der sich im Prager Landesmuseum befindet (Textabbildung Fig. 44), dessen Rokokoornamentik und Christusdarstellung volkstümlicheren Charakter zeigt. Nach der tschechischen Inschrift an der Rückwand, die auch die Jahreszahl 1798 trägt<sup>1</sup>, kann man sie der Werkstätte des Meisters Johann Čamek aus Wischau zuweisen.

In verschiedenen Privatsammlungen gibt es ferner auch eine Menge von einfacheren Weihbrunnen mit den Heiligenreliefs, Madonnen und Kruzifixen, die alle in Wischau und Butschowitz erzeugt wurden.

Von Johann Čamek rührt wahrscheinlich auch ein Tafelbild der Himmelskönigin her, die nach dem populären Bilde der sogenannten schwarzen Marie dargestellt ist (Tafel XXII, Fig. 1). Dieses Bild geht jedoch auf die ursprüngliche byzantinische Himmelskönigin zurück, mit der sie auch die griechischen symmetrisch um den Kopf gesetzten Buchstaben gemeinsam hat. Auf unserem Tafelbild sind jedoch die Buchstaben unrichtig (anstatt MP steht dort HP, was keinen Sinn hat); vielleicht hat diese unrichtigen Buchstaben schon die Vorlage gehabt. Das Bild befindet sich in einer Umrahmung, die in demselben Stil ausgeführt ist wie der Weihbrunnen aus dem Jahre 1798.

Neben solchen Bildern waren in den Bauernstuben auch kleinere ovale Bildchen beliebt, die kleine niedrige Heiligenreliefs in Medaillonform (Tafel XXIII, Fig. 3) zeigen. Sie sind sehr verbreitet und viele wurden von ihnen in Wischau und Butschowitz erzeugt.

Schon nach diesen Arbeiten kann man schließen, daß in Mähren die volkstümliche Majolikaplastik auf einer ziemlich hohen Stufe der Entwicklung stand und man wird nicht überrascht sein, wenn man erfährt, daß die Majolikahafner auch in freier Modellierung Beweise ihrer Leistungsfähigkeit erbracht haben. Aus Mähren stammen meistens mannigfaltige Statuetten, die in verschiedenen Museen ohne Anführung bestimmter Erzeugungsorte vorkommen und die in der Wischauer Figur des hl. Johann von Nepomuk aus dem Jahre 1769 ihren guten Repräsentanten haben (Tafel XXII, Fig. 3). Die Johannesstatuette steht einfach auf einem ganz niedrigen Postamente, das den Boden darstellen soll, und zeichnet sich durch eine glänzende Glasur und sehr hübsche Farbenauswahl aus. Die fast purpurrote Farbe des Mantels ist nicht so grell wie auf den übrigen Plastiken dieser Zeit. Die Figur zeigt auf den ersten Blick den Einfluß der Porzellanplastik, dabei wird jedoch auch der volkstümliche Zug besonders in der Gesamthaltung und Modellierung des Kopfes nicht verleugnet. Das Stück ist bestimmt eine Wischauer Arbeit. Es wurde als Familienandenken in Wischau gefunden

<sup>1</sup> Die Inschrift lautet: delal G. H (Gemacht von Jacob Hórák, Gesell?) 1798 dne 8. Juli (den 8. Juli) palil G. Cz (Gebrannt von Johann Czamek, Meister?). Die Nachricht darüber sowie die Photographie habe ich von Dr. Otto Fabian.)

und trägt an der Rückwand eine Inschrift, die keinen Zweifel darüber zuläßt, daß es aus der Werkstatt Simon Jánoš aus Wischau hervorgegangen ist (S. G. Wy). Ob sie der Meister selbst erzeugt hat, ist jedoch schwer zu bestimmen, da in der Inschrift neben den Initialen des genannten Meisters noch eine Verkürzung

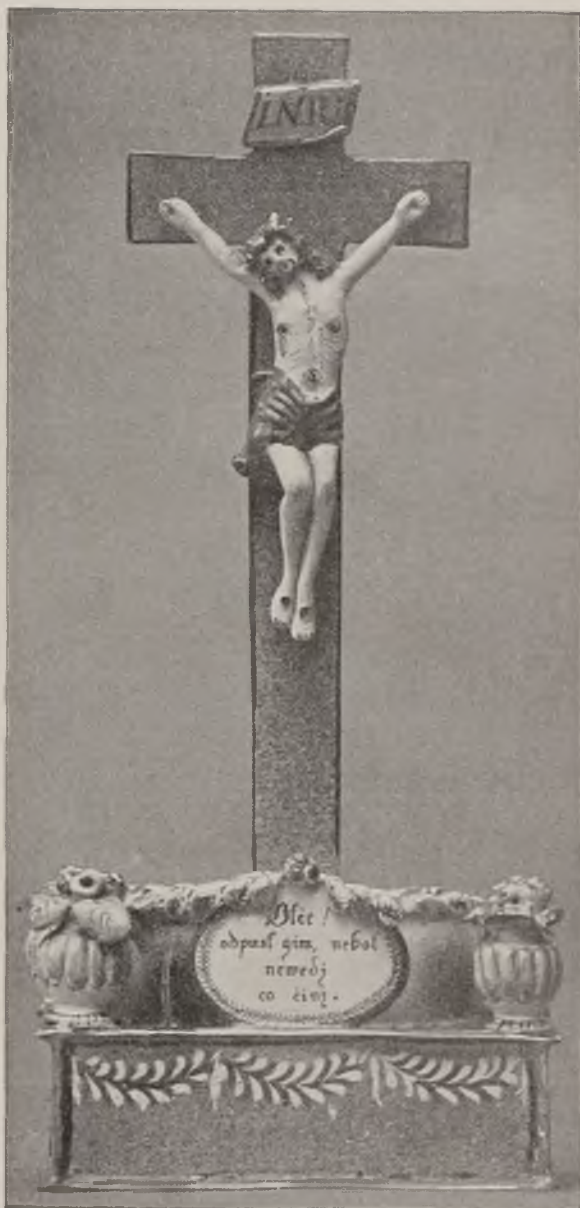


Fig. 47. Kruzifix, Wischau.  
K. K. Museum für österr. Volkskunde, Wien.

(ML) vorkommt, deren sichere Lösung bisher nicht gelang. Da dieselbe Marke auf einer in derselben Weise verzierten Heiligenstatuette (in der Form eines Leuchters) mit der Jahreszahl 1777 im Prosnitzer Stadtmuseum vorkommt, kann sie von einem Gesellen herrühren, der im Jahre 1769 in Wischau angestellt war und später selbständig gearbeitet hat. Wie sehr die Abbildung des hl. Johann von Nepomuk, dieses Hauptsymbols der katholischen Gegenreformation, in der Majolikaplastik beliebt war, können wir aus späteren Nachbildungen schließen, denen sich die Majolikastatuette dieses Heiligen aus dem Jahre 1799 im Erzherzog Rainer-Gewerbemuseum in Brünn anreihen läßt. Sie gehört nach den vorn an der Statuette befindlichen Initialen (K. P.) dem Wischauer Meister Karl Pilz an.

Außer den religiösen Motiven kommen in dieser Plastik auch verschiedene weltliche Motive vor. Dr. Franz Weiner, k. k. Notar in Konitz, besitzt eine in prachtvollen Farben ausgeführte Statuette, die einen Hund auf einem Polster sitzend darstellt. Diese Statuette stammt aus Wischau und zwar aus der Krügelmacherfamilie Čamek und kann nach den im Innern angeführten Initialen dem schon oben genannten Krügelmachermeister Johann Čamek und seinem Schwager Franz Prokš zugewiesen werden. Sie ist

auch mit der Jahreszahl 1777 bezeichnet. Die Hundefigur bildete den Deckel eines Schmuckkästchens. Seine realistisch derbe Ausführung kontrastiert insbesondere mit den kräftigen Farben. Es gibt aber auch noch andere weltliche Motive, die in der Majolikaplastik dieser Periode erscheinen, die alle hauptsächlich den Einfluß der Porzellanplastik verraten. Es sind Leuchter, Uhrständer, Salzbehälter und andere Gegenstände im Rokokostil mit Kinderfiguren, wie sie auch sehr oft in der Porzellanplastik vorkommen. Von dieser unterscheiden sie sich durch das Material, das bei der volkstümlichen Majolika nicht so fein nuancierte Modellierung zuließ und ferner durch die volkstümliche

Farbenwirkung. In Wischau war es insbesondere der Krügelmacher Philipp Witta, von dem verschiedene solche Sachen herkommen. Von demselben besitzt Dr. Franz Weiner einen Uhrständer. Auf einem rotgetupften Postamente, das mit blaugetupftem Gipfel endet, sitzen zwei Putten, die den eigentlichen in Rokokostil durchgeführten Uhrkasten halten (Textabbildung Fig. 45, 2). An der Rückwand befindet sich die Jahreszahl und eine deutsche Inschrift (F. W. Maler in Wischau), in der bestimmt der Erzeugungsort genannt wird und die Initialen, die auf Philipp Witta weisen (F = Philipp wahrscheinlich durch den Einfluß des Tschechischen, wo Philipp = Filip geschrieben wird). In demselben Stil sind auch zwei in Wischau gefundene Leuchter gearbeitet (Textabbildungen Fig. 45, 1 und 3), die denselben Farbenakkord wie der Uhrständer von Witta aufweisen. Derselbe Sammler besitzt auch zwei Salzbehälter dieser Art, einen mit einer Ritterfigur, den anderen mit einer Kinderfigur, die alle beide ebenfalls dem Krügelmacher Philipp Witta zugewiesen werden können.

Ich glaube, daß wir in allen diesen Stücken nur einen geringen Teil der plastischen Arbeiten erhalten haben, die in großer Menge in verschiedenen Werkstätten Mährens erzeugt wurden. Wir haben Beweise dafür, daß die Wischauer Krügelmacher ihre Ware nach verschiedenen Ländern, wie nach Böhmen, Preußisch-Schlesien, Galizien, Ungarn und anderswohin exportierten, so daß die mährische Plastik auch sehr weit von den Erzeugungsorten gefunden werden kann. Sie wird gewöhnlich mit der Holitscher Plastik verwechselt. Die Holitscher Plastik ist jedoch immer mit der Holitscher Marke (H oder H mit einem anderen Buchstaben verbunden) bezeichnet und daher muß die unbezeichnete Fayenceplastik immer genau untersucht werden, ob sie nicht, insbesondere wenn ein mehr populäres Motiv vorliegt, den Volkskrügelmachern zuzuschreiben sei. Die mährische Volksplastik unterscheidet sich von der Holitscher Plastik (die nicht einheitlich ist und von der manche Stücke an Volksarbeiten erinnern) durch die Glasur, die nie so fein ist wie bei Holitscher Fayence, ferner durch den gesamten Farbeneindruck und endlich durch das pastöse Anbringen der roten Farbe, deren Ton nie so rein ausfällt.

Mit dem Untergange der Holitscher Fabrik hat auch ihr allmächtiger Einfluß auf die Volkskeramik Mährens aufgehört. Die Krügelmacher vereinfachten meistens die Form ihrer Erzeugnisse und die Bemalung, indem sie sich von der bunten Farbenpracht der Porzellanmalerei abwandten und zu den einfachen Farben des scharfen Feuers zurückkehrten. Im Zusammenhange damit steht auch, daß sie zu den volkstümlicheren Plastiken zurückkamen und die religiösen Motive wieder in der Plastik überhand nahmen. Es sind meistens die Weihbrunnen, die zwar manchmal auch nach alten Formen erzeugt wurden, durch die Farbenverwendung jedoch mehr an die ältesten Arbeiten erinnern (Tafel XXI, Fig. 4, Tafel XXIII, Fig. 6 und 7). Als die blaue Farbe die meisten Majolikahafnereien beherrschte, begannen die Krügelmacher hauptsächlich die Weihbrunnen mit dem Kruzifix blau zu bemalen. Dadurch, da sie sehr billig waren, wurden sie sehr verbreitet und es kommen auch sehr primitive Stücke unter ihnen vor (Tafel XXIII, Fig. 8).

In Butschowitz dauerte die Rokokoperiode weit länger als in Wischau und der Holitscher Einfluß wurde hier mit demjenigen von Stampfen vertauscht. Neben der roten Farbe verwendete man dort im 19. Jahrhunderte auch andere feinere Farben des dritten Feuers, wie es der Weihbrunnen mit der Figur einer Heiligen (Tafel XXIII, Fig. 5) bezeugt. Die Reminiszenzen der Rokokoperiode erhielten sich da bis über das Jahr 1850 und bereicherten die volkstümlichen Motive, wie z. B. dasjenige der Himmelskönigin. Herr P. Josef Fabiánek, Kooperator aus Butschowitz, besitzt solch eine volkstümliche Statuette der Himmelskönigin. Die Statuette ist mit der Jahreszahl 1853 bezeichnet.

Der Wischauer Krügelmacher Ignaz Richter, der im 19. Jahrhunderte die besten Arbeiten unter allen Krügelmachern lieferte, hat auch in der Plastik mit Erfolg gearbeitet. Ein plastisches Werk ist auch sein Meisterstück. Er hat dazu ein altes, in der Volksplastik und Volksglasmalerei beliebtes Motiv benützt, das der „Pietà“. Jedoch welch großer Unterschied zwischen seinem Werke und den übrigen Nachbildungen dieses Motivs. Im Wischauer Museum gibt es mehrere Bruchstücke solcher Mariengruppen, von verschiedenen Meistern herührend, keine von ihnen erreicht jedoch, was den tiefen Ausdruck des Schmerzes anbelangt, die Richtersche Gruppe. Von großem Schmerz durchdrungen wendet die Mutter Gottes das Antlitz zum Himmel, von wo sie Beruhigung erwartet. Obzwar die Gruppe bis auf Michelangelos bekannte „Pietà“ zurück gehen kann, unterscheidet sich von ihr gerade durch diese auffallende Kopfwendung, die dem volkstümlichen Geist entspricht. Dies ist jedoch nur der individuelle Charakterzug der Werke Ignaz Richters, denn wir finden ihn auch auf anderen kleinen Plastiken. Auf dem schlichten Empirepostamente ist die tschechische Inschrift „matka neybolestneyssy“ (= Pietà) angebracht und rückwärts eine andere, ebenfalls tschechische Inschrift, die das Datum der Arbeit trägt (16. 7. 1837) sowie den ganzen Namen des Erzeugers: „Ignatz Richter“. Die Bemalung ist in den einfachen Farben des scharfen Feuers ausgeführt und ein wenig abgetönt. Von demselben Krügelmacher haben wir auch eine Statuette des hl. Franz Seraph. aus dem Jahre 1841. Die Figur des Heiligen steht auf einem runden Postamente und verrät auf den ersten Blick eine in der Modellierung gewandte Hand; unter den Scharfffeuer-Farben herrscht Manganolett vor und es scheint, daß diese Farbe das alte Karminrot ersetzen sollte. Auch diese Statuette (Tafel XIII, Fig. 4) zeigt die für Richter charakteristische Äußerung religiösen Gefühles und trägt im Innern des Postamentes neben der Jahreszahl den ganzen Namen des Meisters.

Ich bin weit entfernt, zu glauben, daß ich in diesen Zeilen alles Material erschöpft habe. Sehr viel unverarbeitetes Material liegt noch in verschiedenen Lokalmuseen<sup>1</sup> und Privatsammlungen, und erst nach längerer Zeit wird man über diese Gruppe von Tonwerken ein Endurteil schöpfen können. Soviel ist jedoch, wie ich glaube, schon sicher, daß die mährische Tonplastik, insbesondere diejenige aus Wischau und Umgebung, nicht den letzten Platz in der volkstümlichen Plastik einnehmen wird.

<sup>1</sup> Die Fragebogen, die ich an die Museen geschickt hatte, blieben unbeantwortet.

# Ein Bildstock mit Darstellung der Klosterneuburger Schleierlegende.

Von Dr. OSWALD MENGHIN, Wien.

(Mit Tafel XXIV—XXVI und einer Textabbildung.)

Im Besitze des niederösterreichischen Landesmuseums befindet sich ein überaus reizvoller volkskundlicher Gegenstand, der seines einzigartigen Charakters wegen eine etwas ausführlichere Besprechung rechtfertigt. Es ist ein Bildstock aus Holz, der in seiner Gesamtform nichts anderes ist, als eine plastische Darstellung der Klosterneuburger Schleierlegende (Tafel XXIV). Er wurde im Altertumshandel mit der Ortsangabe Burgschleinitz erworben. Ob dieselbe richtig ist, muß ich dahingestellt sein lassen<sup>1</sup>; daß das Stück aber niederösterreichischer Herkunft ist, wird durch den Gegenstand der Darstellung so gut wie sichergestellt.

Der Bildstock ist nicht ganz 2 m hoch und gliedert sich in drei Hauptteile: den Sockel mit der Jagdszene, den Holunderbaum mit dem in den Ästen verschlungenen Schleier und in die davon umschlossene Bildnische, die zweifellos eine Muttergottesdarstellung enthielt. Die heute darin befindliche Plastik gehört nicht zum ursprünglichen Bestande. Sie ist neueren Ursprungs, eine schlechte Arbeit und soll also hier nicht weiter in Rede stehen. — Die Basis des Sockelteiles ist ornamental gestaltet; sie besteht aus einer an beiden Ecken nach vorn kräftig ausladenden, aber nur oben etwas profilierten Standplatte und einer darauf ruhenden hübschen Akanthusblätterleiste. Über dieser beginnt die

naturalistische Darstellung des Waldbodens, aus dem der Strauch sprießt und auf dem sich die Jagdszene bewegt. Links kniet der heilige Herzog Leopold auf einer kleinen Erhöhung, von der wunderbaren Erscheinung der Gottesmutter ergriffen; zu ihm blickt, ebenfalls fast erstaunt und erschreckt, ein Jagdhund auf; ein zweiter steht rechts und bellt wütend den Baum hinauf. Die ganze Szene ist außerordentlich lebhaft in der Bewegung, die Arbeit recht brav. — Der dicke Stamm des Holunderbusches gabelt sich bald in mehrere starke Äste, deren zwei in der Mitte eine kleine Nische bilden. Diese ist durch ein Glasfenster nach vorn verschlossen und von der rückwärtigen Seite des Bildstockes zu öffnen. Als Zierat und Aufbau liegt in der Nische, noch vor dem Glase, in Holz geschnitten, ein goldenes Tuch; hinter dem Glasverschlusse, etwas höher gestellt, ragt aus einigen vergoldeten Wolkenflocken ein Gegenstand auf, den ich, seiner Form und roten Bemalung nach, nur als das Abbild einer



Fig. 48. Votivzunge („Nepomukzunge“) vom Bildstocke mit Darstellung der Klosterneuburger Schleierlegende.

Zunge deuten kann (Abbildung 48). Ein tiefer Schnitt, der sich darin befindet, lehrt uns wohl, daß der ganze Bildstock als Votiv für Heilung einer schwer-

<sup>1</sup> Pfarrer Joh. Matula von Burgschleinitz schreibt mir, daß er zwar keine Kenntnis von dem Verkauf eines derartigen Bildstockes in Burgschleinitz habe, es sei jedoch nicht unmöglich, daß ein solcher vorhanden gewesen wäre, da im nahen Reinprechtspolla, einer Pfarre des Stiftes Klosterneuburg, ein solcher Bildstock sich befinden soll.

verletzten Zunge anzusehen ist. — Eine kleine Gloriole unter der Nische ist gewiß erst in neuerer Zeit angebracht worden. An einer eisernen Öse, die aus ihr hervorragt, scheint ein Lämpchen oder ein Opferstock befestigt gewesen zu sein.

Geäst, Laubwerk und Blüten des Holunderbaumes sind, wie der Stoff, in dem sie gearbeitet sind, ja gebietet, im einzelnen etwas plump geraten; der Gesamteindruck ist aber ein ganz entsprechender und wird durch die geschickte Art, mit der der silberbesternte und verbrämte Schleier hineinverschlungen ist, in der Wirkung noch erhöht. In dem Geäste ruht, die ganze Komposition beherrschend, die Bildnische. Ihr ist eine ziemlich einfache, aber gefällige Form gegeben, die Umrahmung ist ebenfalls ganz schlicht. Ihre Tiefe beträgt 26 cm; im Innern ist sie erst in neuerer Zeit blau und mit goldenen Sternen ausgemalt worden. Sonst ist an dem Bildstock fast überall noch die hübsche Originalfassung erhalten.

Die Beschreibung des Bildstockes zeigt uns, daß wir es bei diesem Gegenstande zwar mit der Arbeit eines Mannes zu tun haben, dessen Leistungsfähigkeit zweifellos den Durchschnitt ländlichen Künstlertumes bedeutend übertrifft, daß das ganze Bildwerk aber andererseits vollständig aus dem Geiste des Volkes erwachsen ist, dem Gehalte nach mit volkstümlichen Traditionen und Anschauungen im vollen Zusammenhang steht und daher als Werk der Volkskunst mit mindestens ebenso viel Recht wie als eines höherer Kunstübung anzusprechen ist. Die Grenze zwischen beiden Gebieten ist ja durchaus fließend, vor allem in der österreichischen Barocke, deren Blütezeit (1700—1750) unser Werk angehört. Die Barockkunst hat sich von dem Momente an, wo die einheimischen Künstler die zugewanderten italienischen in der Führung abgelöst haben, überhaupt in weitem Maße der volkstümlichen Empfindungsweise angeschlossen — in der Provinz natürlich mehr als in den Kunstzentren —, so daß die künstlerischen Leistungen dieser Zeit für den Volkskundeforscher meist nicht weniger Interesse und Bedeutung haben wie für den Kunsthistoriker.

Schon diese allgemeinen Erwägungen machen es wahrscheinlich, daß der etwas auffällige Typus unseres Bildwerkes nicht ganz ohne Analogien dastehen könne. Ihn volkskundlich als Bildstock anzusprechen, werden wir keinen Augenblick anstehen, wenn er auch einiges Eigene hat, das ihn von allen Verwandten unterscheidet. Es gibt genug Bildstöcke, die nicht einen mehr oder weniger kapellenähnlichen Bau mit Altarnische und darin geborgenen Heiligendarstellungen repräsentieren, sondern von der architektonischen Umrahmung ganz absehen und nur die Bilder als freie Szene auf irgend einen Sockel hinstellen. Selten dürfte es aber vorkommen, daß das Verhältnis wie in unserem Falle direkt umgedreht wird und die szenische Darstellung den Rahmen eines architektonischen Gebildes, hier der Bildnische mit Muttergottes, abgeben muß. Ohne typologische Vorstufen scheint mir eine derartige Umkehrung kaum denkbar.

Solche sind denn auch nicht allzuschwer zu finden. Sie führen uns zunächst auf das Gebiet volkstümlicher Malerei, und zwar auf die Gruppe der Mirakelbilder, die oft genug handgreifliche Vorspiele unserer plastischen Darstellung bieten. Es dreht sich dabei vor allem um die Wiedergabe von Erscheinungen

(ähnlich unserer Schleierlegende), Auffindungen von Marienbildern in, an oder unter Bäumen u. dergl. Während in gotischer Zeit Bilder verwandter Anordnung noch zu fehlen scheinen<sup>1</sup>, werden sie vom 17. Jahrhundert ab immer häufiger. Ich erinnere nur an Darstellungen des Gnadenbildes von Maria Taferl, die, der Gründungssage entsprechend, das Vesperbild in der ausgehackten Nische einer Eiche zeigen. Von hier bis zur künstlerischen Bewältigung dieses volkstümlichen Motives ist es natürlich nur noch ein Schritt, seine Übertragung auf die Darstellung ähnlicher Legenden selbstverständlich.

Von diesen malerischen Darstellungen bis zu unserer Plastik ist es allerdings noch ein weiter Weg und auch sonst wird sich die Eigenart dieses Bildstockes nicht ganz von diesen Bildern ableiten lassen. In diese Lücke scheint nun ein Bindeglied besonderer Art, nämlich ein eng verwandter Monstranzentypus, einzuspringen. Das Stift Klosterneuburg besitzt eine wertvolle Monstranze aus vergoldetem Silber und mit Perlen- und Edelsteinbesatz, die in ganz ähnlicher Weise wie unser Bildstock die Schleierlegende darstellt (Tafel XXV)<sup>2</sup>. Nach Černik ist die Monstranze von dem Bildhauer Matthias Steinl (1644—1727) entworfen, vom Kammergoldschmied Johann Känischbauer in Wien 1710—1714 zur Feier des 600jährigen Bestandes für das Stift verfertigt worden. Sie dürfte also ungefähr gleichzeitig mit unserem Bildstock sein. Die Darstellung weist viele Ähnlichkeiten auf; was abweicht, ist zumeist auf Rechnung des eucharistischen Zweckes zu setzen, dem das Prunkstück dient. So die Strahlengloriole, die Hinzugabe der beiden anderen göttlichen Personen und vor allem natürlich der Umstand, daß hier statt der Bildnische die Kapsel mit der Lunula dominiert. Noch näher unserem Bildstocke steht, wenn man vom Gegenstand absieht, in der Auffassung und im Aufbau die Kolomansmonstranze des Stiftes Melk (Tafel XXVI)<sup>3</sup>. Hier ist, nach den Ausführungen Tietzes, wie bei dem Bildstocke, der Boden naturalistisch gestaltet und mit Pilgerhut, Mantel und Stab, Krone, Horn und Szepter belegt. „Aus dem Hügel steigt der Stiel in Form zweier verschränkter knotiger Baumstämme auf und verbreitert sich oben zu einem die mit bunten Steinen besetzte Kartuschenumrahmung der Lunula einfassenden Astgeflechte mit Blättern und Silberblüten.“ Unter der Kartusche, die in der Grundanlage Verwandtschaft mit der Bildnische des Bildstockes aufweist, wenn sie auch viel reicher umrahmt ist, sind Marterwerkzeuge angebracht. Die Monstranze trägt ein Wiener Beschaueichen von 1752 und die Meistermarke J. M. (J. Mack oder J. Moser).

Diese beiden Vorkommnisse stellen es wohl außer Zweifel, daß wir es bei dem Bildstock von Burgschleinitz auch mit einer Beeinflussung durch den Monstranzentypus zu tun haben, ist doch der Aufbau des Bildstockes eigentlich

<sup>1</sup> Ich führe als Beispiel die Darstellung der Schleierlegende von Rueland Fruehauf im Stiftsmuseum zu Klosterneuburg an, wo die Muttergottes fern in der Luft schwebt. Abbildung s. bei R. v. Kralik, *Der hl. Leopold*, 1904, S. 69. Auch der Kupferstich von J. M. Lerch in Scharrer, *Österreichische Marg-Graffen*, 1670, S. 68 (abgebildet bei R. v. Kralik l. c. S. 107) befolgt noch das gleiche Schema. Im übrigen zeigt gerade dieses Bild viel ikonographische Verwandtschaft mit unserem Bildstock: der Herzog kniet rechts von dem Holunderbaum, ein Hund springt links den Stamm hinan, andere Hunde im Vordergrund.

<sup>2</sup> Abgebildet bei R. v. Kralik, l. c. S. 91 und bei Berthold Černik, *Das Stift Klosterneuburg*, 1914, S. 47. Der Güte des letzteren verdanke ich auch das hier gebotene Bild.

<sup>3</sup> Abgebildet bei H. Tietze, *Die Denkmale des politischen Bezirkes Melk (Öst. Kunsttopographie III)*, 1909, Tafel XXVI.

ganz der einer Monstranze<sup>1</sup>. Dieser Umstand rückt es mehr von der Sphäre der hohen Kunst ab und in die des Kunstgewerbes und der Volkskunst hinein; hier darf unser Bildwerk aber sicher einen ersten Platz beanspruchen.

## Frühhistorisches in der galizischen Volkskunst.

Von Dr. F. ADAMA VAN SCHELTEMA.

(Mit Tafel XXVII—XXVIII.)

Die Volkskunst der nördlichen und östlichen Karpathenabhänge, bis hinunter nach der Bukowina und Rumänien, hat schon wiederholt das Interesse der Forschung durch überraschend altertümliche Züge erregt.

Im folgenden möchte ich auf einen eigentümlichen Fall der Übereinstimmung von Zierformen aus der westgalizischen Volkskunst mit solchen aus frühhistorischer Zeit aufmerksam machen. So sehr ich davon überzeugt bin, daß die Forschung mit äußerster Nüchternheit und Sachlichkeit vorzugehen hat gegenüber der romantischen Tendenz nach einem unveränderlichen „urgermanischen“ Geist zu suchen in allen möglichen herbeigeschleppten Details der volkstümlichen Kunst, so glaube ich doch, daß die Formenverwandtschaft, die ich hier im Auge habe, auch bei vorsichtigster Betrachtung noch genügend Stoff zum Denken gibt.

Es handelt sich um eine, wie es scheint scharf lokalisierte, Gruppe von Messingschmucksachen, die in der Studioausgabe der österreichisch-ungarischen Bauernkunst abgebildet sind als Hemdschließen aus Zakopane. Diese Schnallen zeigen in einfachster Gestalt einen gegossenen flachen Ring mit dem Dorn und einem höchst primitiven aus Würfelaugen — Kreis mit Punkt — bestehenden eingestanzten Ornament (Tafel XXVII, Fig. 6). Diese einfachste Form erfährt nun aber eine Bereicherung durch eine Überfülle von rein ornamentalen Auswüchsen wie Knöpfen, Tierköpfen, einem kreuzförmigen Aufsatz usw. Die ursprünglich kreisrunde Öffnung kann herzförmig werden, oberhalb dieser Öffnung können neue hinzutreten, unten entsteht ein durchbrochener Rand (ibid., Fig. 3, 10, 12, 13, 15). Die Flächenornamentierung bleibt auf einfache Motive beschränkt: Kreis mit Punkt, Stern, Halbkreis. In der Gesamtform ist unschwer die Gestalt des Doppeladlers zu erkennen, sei es auch in stark abgeleiteter Form; die Bildung eines Schwanzes unten läßt darüber keinen Zweifel.

Was uns in erster Linie interessiert, sind die Tierköpfe. Es sind Vogelköpfe in Seitenansicht mit starkem, gekrümmtem Schnabel und großem, in der Mitte des Kopfes sitzendem und die ganze Kopffläche ausfüllendem, kreisrundem Auge mit Durchbrechung. Der Kopf wächst mit kurzgedrungenem, trapezförmigem Ansatz aus dem Schnallenkörper hervor, der Schnabel krümmt sich ihm wieder zu und verwächst leicht mit den benachbarten Knöpfen. Infolgedessen kann es zur Bildung eines einzigen durchbrochenen Randes kommen (Tafel XXVII, Fig. 2, 5). Der Bogenfries in Tafel XXVII, Fig. 11, vielleicht auch die durchbrochenen Ränder in Fig. 10, 12 usw. dürften aus einem solchen Ver-

<sup>1</sup> Als sachlichen Übergang kann man zwischen beiden Typen noch die im 17. und 18. Jahrhundert häufigen Reliquiarien in Monstranzenform anführen.

schmelzungsprozeß zu erklären sein. Erscheinen nun diese Vogelköpfe unter sich höchst variabel, schon durch das besprochene Verwachsen mit den Knöpfen, aber auch — und in Zusammenhang damit — durch die gelegentlich vorkommende Bildung einer Art von Rüssel, so erkennt doch das geschultere Auge in allen einen sehr bestimmten, fest ausgeprägten Typus, der sich schon weit von den halbwegs naturalistischen Vorlagen entfernt hat. Es ist in Zusammenhang hiemit von Wichtigkeit, genauer auf die Stelle zu achten, wo wir diese Köpfe antreffen: die reinsten Formen befinden sich an den Seiten. Oben sind immer zwei Köpfe zu einer Mischform mit zwei Schnäbeln und einem gemeinsamen Auge verwachsen. Die Rückbildung oder wenn man will Degenerierung der Köpfe, gerade an dieser oberen Stelle, geht viel leichter vor sich, als an den seitwärts gerichteten Ecken. Sekundäre Augen können auftreten, wenn die Form nicht mehr verstanden wird (z. B. Fig. 1), die ganze Augenbildung kann wegfallen (Fig. 3) oder auch umgekehrt, die Schnäbel verschwinden (Fig. 12, 13, 15), wobei nur ein Ring, das alte Auge, verbleibt. Und dabei erhält sich die organische Form der seitwärts angebrachten Köpfe ziemlich rein. Ein Beweis also, daß, wenn auch einmal der Doppeladler Pate gestanden hat, die vorliegenden Werke einen festen und dem naturalistisch-heraldischen Vorbilde fast feindlich gesinnten Eigenwillen in der Formgebung bekunden.

Vogelköpfe haben bekanntlich in der Volkskunst sehr oft Verwendung gefunden, was schon bei der großen Verbreitung des Doppeladlers kein Wunder nimmt. Aber so viel mir bekannt, sind ähnliche Formen wie die von Zakopane nicht zu finden — auch die Doppelköpfe an dem Messingschmuck der Huzulen (Werke der Volkskunst Bd. I, Tafel XII, Fig. 13, 14) sind höchstens mit den degenerierten Formen von Zakopane vergleichbar — und jedenfalls läßt sich zu der größeren, geschlossenen Reihe von Kopfformen, wie sie der Messingschmuck von Zakopane in selbstbewußter, fester Stilisierung aufweist, wohl kein Gegenbeispiel finden. Es sei denn auf dem Gebiete einer zeitlich sehr weit abliegenden Kunstübung: in der Metallkunst der Völkerwanderungszeit.

In seiner „Altgermanischen Tierornamentik“ kommt der schwedische Forscher Salin auf eine Form zu sprechen, die er mit Sicherheit der Kunst des südgermanischen Gebietes zuweist. Es ist das ein Vogelkopf, den er auf dem gotischen Gebiet der Nordküste des Schwarzen Meeres, in Ungarn, Süddeutschland, der Schweiz, Italien und Frankreich verfolgt bis hinauf zum Departement Seine et Oise. Auf nordgermanischem Gebiet kommt, einen einzigen Fund ausgenommen, dieser Kopf nicht vor; wohl auf den Inseln Gotland und Öland, wo aber direkter Kontakt mit den germanischen Stämmen der Donauländer nachzuweisen ist. A. Götze („Gotische Schnallen“) hat sich ebenfalls mit diesem Kopf, sofern er an Schnallen vorkommt, beschäftigt. Er findet ihn an Schnallen, die er wohl mit Berechtigung als ostgotisch bezeichnet und zwar vorzugsweise in Südrußland und Italien. Über die Verbreitung dieses Kopfes an den germanischen Fibeln läßt er sich nicht aus; gewiß ist er nicht auf gotische Werke beschränkt. Salin datiert die ungarischen Funde spät fünftes Jahrhundert; die aus der Krimgegend reichen bis tief ins sechste, während die italienischen Beispiele nach Götze Anfang fünftes Jahrhundert anzusetzen sind.

Dieser meist an den gegossenen Fibeln und Schnallen auftretende Profilkopf zeigt einen stark gekrümmten Schnabel und ein großes, in weitaus den meisten Fällen den ganzen Kopf ausfüllendes rundes Auge. Immer wächst er aus dem eigentlichen Körper des Objekts frei heraus, bald einzeln wie an den russischen Beispielen, bald in symmetrischer Gegenüberstellung wie an den italienischen Schnallen und besonders an den seitwärts ausladenden Fibelscheiben der fünfköpfigen Fibeln, bald in Reihung wie an den Kopfbenden solcher Fibeln oder dicht gedrängt als ein den ganzen Fibelkörper umsäumender Rand wie in einigen ungarischen Fibeln und den damit zusammenhängenden der genannten Ostseeinseln. Dabei kann der Ansatz gedrängt, trapezförmig sein, oder, aber das scheint mehr für das westliche Verbreitungsgebiet zu gelten, lang gestielt. Erscheint dieser Vogelkopf auch in einer großen Fülle von Varianten, so handelt es sich hier doch angesichts des unübersehbaren Reichtums an tierornamentalen Formen der nach-römischen Eisenzeit im Norden für den Archäologen um einen einzigen, sicher erkennbaren Kopftypus, eine verhältnismäßig sehr konstante Form, deren Entstehung wir uns denn auch unter sehr bestimmten Verhältnissen, nämlich der direkten Berührung mit der spätantiken Kultur — und zwar wahrscheinlich bei den Goten im Krimgebiet — zu erklären haben. Denn über die Entstehung dieses auf nordgermanischem Gebiet fehlenden Kopfes kann kein Zweifel sein. Als bestimmbare Tierform ist er von vornherein nicht mehr rein germanisch; Vorbild war — die russischen Formen beweisen es — der allgemein verbreitete antike Adler<sup>1</sup>. Die Fibeln von Petrossa, aber auch die Adler von Cluny, Nürnberg, bezeugen die nähere Bekanntschaft mit dem antiken Adler.

Vergleicht man nun solche Formen, wie Salin Fig. 81, 82, 60, 61, 468, 480 (Tafel XXVIII, Fig. 6, 8, 7, 4, 1, 2) sie bietet, mit unseren Zakopane-Köpfen, so ist die Übereinstimmung ganz überraschend. Hier wie dort hat sich eine primitive Kunstübung derselben Vorlage aus einem höheren Kunstkreis bemächtigt: des Adlers, und gelangt nun zu einer weitgehenden Schematisierung, Geometrisierung des losgelösten Kopfes und dessen höchst äußerlicher Verwendung als aufgesetztes Ornament für den gegossenen Metallschmuck. Ich mache darauf aufmerksam, wie dieser Kopf mit großem, rundem Auge, stark gebogenem, geschlossenem Schnabel hier wie dort mit Vorliebe aus den an den Seiten des Objektes vorspringenden Ecken herauswächst, immer aufwärts gerichtet, leicht wieder mit dem Rande verwachsen; auf die Atrophie zweier Köpfe an den Fibelkopfbenden (Tafel XXVIII, Fig. 6), bis nur ein Auge und zwei Schnäbel vorhanden sind — einen dem Forscher der germanischen Tierornamentik bekannten Prozeß. Salin weist nach, daß es vor allem die runden Knöpfe der Fibelköpfe waren, die sich die Umbildung zu solchen Vogelköpfen gefallen lassen mußten; es sind genau diese selben Knöpfe (Tafel XXVIII, Fig. 5), die zu-

<sup>1</sup> Hampel („Altertümer des Mittelalters in Ungarn“ I, S. 504 ff.) deutet den Kopf als den des antiken Greifen. Greife finden sich unter den ungarischen Altsachen in der Tat massenhaft, aber sie gehören ausnahmslos zu der zweiten — „sarmatischen“ — der vier von Hampel aufgestellten Gruppen, während unser Vogelkopf bloß in der ersten — „germanischen“ — Gruppe begegnet. Außerdem fehlen unserem Kopf die Ohren, das einzige sichere Kennzeichen des Greifenkopfes; die „sarmatischen“ Greife haben Ohren.

Entscheidend dürfte sein, daß sich in Hampels ersten Gruppe Fibeln befinden, die als Randfiguren vollständige, zweibeinige Vogelgestalten zeigen und zwar mit dem hier in Frage stehenden Kopf. (Hampel a. a. O. III, Taf. 54.)

sammen mit den Vogelköpfen an unseren Schnallen von Zakopane vorkommen. Hatte sich ein solcher Knopf etwa als Bekrönung des Fibelkopfes erhalten, so verwuchs sie mit den benachbarten Vogelschnäbeln und es entstand der durchbrochene Rand (Salin Tafel XXVIII, Fig. 7, 1; Zakopane Tafel XXVII, Fig. 2, 5, 11). Sogar Ansätze zur Bildung eines Rüssels sind zu erkennen, wie in dem Kopf am Fußende von Fibel Salin Fig. 61 (ibid., Fig. 4). Neben diesen Übereinstimmungen in der Erscheinung für sich, aber besonders auch in der ganzen Art und Weise, wie und wo dieser Kopf verwendet wird, gibt es keine prinzipiellen Unterschiede. Die Vogelköpfe der altgermanischen Fibeln haben das Auge oft aus Granat- oder Almandineinlagen gebildet; aber das ist nicht immer der Fall, die russischen machen eine Ausnahme. Und umgekehrt ist die Verwendung von farbigen Steinen oder Glasstücken bei dem bäuerlichen Metallschmuck sehr allgemein und gerade bei einem anderen galizischen Volke, den ruthenischen Huzulen, wird eine farbige Bereicherung erzielt durch das Einlegen mit roter oder grüner Maße, das uralte Zellenemail. Das Ornament, das die Körperflächen der südgermanischen Fibeln ausfüllt, wird in vielen Fällen durch die kerbschnittartig behandelte Ranke bestritten; aber ähnliche primitive geometrische Musterungen wie in Zakopane finden sich ebensogut (Salin Fig. 60, 81, Tafel XXVIII, Fig. 7, 6).

Weil doch von dem Metallschmuck galizischer Volksgruppen die Rede ist, möchte ich hier noch kurz ein weiteres Beispiel von der oben geschilderten Verwandtschaft zwischen noch bestehenden Volkskunstmotiven und solchen aus der Völkerwanderungszeit streifen. Es gilt dies dem vielumstrittenen Zangenornament. Die hier schon ein paarmal erwähnten Huzulen verwenden für die Verzierung ihres nach einem primitiven Verfahren aus dem Gelbguß hergestellten Metallschmuckes eine Reihe von eingestanzten oder eingravierten Motiven, die einen höchst altertümlichen Eindruck machen<sup>1</sup>. Darunter begegnet mit Vorliebe die Reihung von dreieckigen Figuren mit Kreis an der Spitze: das ominöse Zangenornament. Es würde zu weit führen, hier auf die Frage des frühhistorischen Zangenornamentes einzugehen, im besonderen habe ich hier nicht die plastische Form seines Vorkommens am Grabmal Theoderichs im Auge, auch nicht die aus den Randknöpfen hervorgegangenen Zangenreihen der Fibelköpfe. Nur eine dritte Form ist zu erwähnen: das gleichfalls eingestanzte, als Flächenbelegung gedachte Ornament an den dünnen Metallblechgegenständen der Heidenzeit. Vergleicht man solche sehr allgemein verbreitete Gegenstände (Tafel XXVII, Fig. 18) mit der Messingverzierung der huzulischen Beilstöcke (Tafel XXVII, Abbildung 17, nach Paul Traeger in Zeitschrift für Ethnol. 1903) oder Gürtelschnallen (vergl. „Werke der Volkskunst“, Tafel XII, Fig. 14), so möchte man fast glauben, in diesen den Konturen folgenden Ornamentstreifen von Dreiecken, Halbkreisen (vergl. auch Zakopane) und Zangen Werke derselben Hand vor sich zu haben. Vielleicht liegt hier ein Fingerzeig für den Forscher der frühgermanischen Ornamentik, nach dem Vorgehen Salins, die verschiedenen Erscheinungsformen des Zangenornaments scharf auseinander zu halten und das ausschließlich „urgermanische“ dieses Motives, soweit es als Flächenmusterung der Metallblechgegenstände vorkommt, nicht allzusehr zu betonen.

Ich möchte nun noch versuchen, die Bedeutung der hier gezeigten formalen Übereinstimmungen richtig zu würdigen. Vor allem liegt es mir fern, auf ethnische Zusammenhänge zu schließen. Ob in der Tat Reste der Goten oder späteren germanischen Donaustämmen in den Karpathen eine Zuflucht gefunden

<sup>1</sup> Über den „prähistorischen“ Charakter dieser Hirtenarbeiten besonders auch in der Technik vergl. auch M. Haberlandt in „Österreichische Volkskunst“ Wien 1910 und A. Haberlandt „Werke der Volkskunst“ (Prähistorisches in der Volkskunst Osteuropas) Wien 1913.

haben und in stark gemischtem, slavisiertem Zustand dort noch fortbestehen, ist eine Frage, worauf es hier keineswegs ankommt. Die Zakopaneköpfe sind — es folgt aus dem Zusammenhang mit dem Doppeladler — verhältnismäßig neu und ihre große Variabilität, die Tatsache, daß sie vor unseren Augen in Auflösung begriffen sind, läßt den Gedanken an eine Jahrhunderte lang fortgesetzte Überlieferung nicht aufkommen. Auch kommt es mir vor, daß von der Auffrischung, der „Konservierung“ einer Tradition durch ein neues Motiv, in dem vorliegenden Fall nicht gut die Rede sein kann. Und besonders diesen Punkt, das Ausscheiden einer etwaigen direkten Tradition, möchte ich hervorheben bei dem, worauf es mir hier anzukommen scheint. Das ist die Tatsache, daß fast bis zur Identität ähnliche Formen — und zwar ziemlich komplizierter Natur — in der Kunst der Völkerwanderungszeit und der jetzigen Bauernkunst auftreten können, zu erklären aus demselben Prozeß der rein-ornamentalen Umwandlung eines und desselben aus der höheren Kunst aufgegriffenen Motives. Gewiß gibt es viele Fälle von wirklicher Überlieferung aus vor- und frühgeschichtlichen Zeiten. Die Hausforschung hat mit solchen Fällen wiederholt zu tun, der Sagen- und Sittenforscher ist mit solcher unmittelbaren Tradition vertraut. Und was die Volkskunst Galiziens anbelangt, so haben Al. Riegl und Luise Schinnerer auf die traditionelle Übermittlung „antiker“ Techniken in der Textilkunst der Ruthenen aufmerksam gemacht; in dem volkstümlichen Metallschmuck verschiedener osteuropäischer Gebiete weist A. Haberlandt Tradition aus vorgeschichtlichen Zeiten nach („Prähistorisches in der Volkskunst Osteuropas“, a. a. O.). In unserem Falle müßte man aber vielmehr reden von einer Art künstlerischer Wahlverwandtschaft, von einem ähnlichen Verhalten unter sehr ähnlichen Verhältnissen. Und es braucht nicht besonders betont zu werden, daß gerade dieses in hohem Maße geeignet ist, ein Licht zu werfen auf die tief bedeutsame Übereinstimmung in der künstlerischen Gesinnung der früh- und vorgeschichtlichen Entwicklungs-epochen mit der gewisser kulturell zurückgebliebenen Volksgruppen oder Volksschichten unserer Zeit.

## Ölbild mit Darstellung der europäischen Nationen.

Von Prof. Dr. M. HABERLANDT.

(Mit Tafel XXIX und einer Textabbildung.)

Das k. k. Museum für österreichische Volkskunde hat vor einiger Zeit in einer Kunstauktion des k. k. Versteigerungsamtes ein hübsches Ölgemälde des 18. Jahrhunderts mit Charakterisierung der europäischen Nationen erstanden, das in diesen Tagen des schwersten europäischen Konfliktes erhöhtes Interesse gewinnt. Das in Rede stehende Gemälde, dessen figuraler und malerischer Teil auf Tafel XXIX in Farben wiedergegeben erscheint, ist nach seiner ganzen Art und Anlage weder als ein Werk der hohen Kunst noch der Volkskunst anzusprechen; aber es hat als kulturgeschichtliche Illustration doch so viel geistige Verwandtschaft mit verschiedenen sonst in der Volkskunst beliebten Seriene-darstellungen (der Stände, Nationen, Berufe usw.), daß es berechtigt erscheinen

dürfte, das Bild hier vorzuführen. Es zerfällt in zwei Teile: einen figuralen, malerischen, der 10 Kostümfiguren der wichtigsten europäischen Nationen bringt, und einen textlichen, in tabellarischer Form angelegten Teil (Textfigur 49),



Fig. 49. Darstellung der europäischen Nationen. Ölbild des 18. Jahrhunderts, angeblich aus Steiermark.

welcher in ziemlich unverblümter und derber Art die physischen, geistigen und moralischen Eigenschaften der europäischen Nationen mit starker satirischer Absicht abschildert.

Seit Sebastian Münsters Kosmographie (1588) sind Bücher, Stiche und sonstige Darstellungen, welche „der Völker in gemein Religion / Gesätz / Sitten / Nahrung / Kleydung vnnnd Vbungen“ zum Gegenstand haben, eine zu immer größerer Beliebtheit gelangende literarisch-künstlerische Erscheinung. Der Katalog der Freiherrlich von Lipperheideschen Kostümbibliothek (Berlin 1896—1901) führt vom 16. Jahrhundert, beginnend mit einer Bilderhandschrift aus 76 Trachtenbildern, bis zur französischen Revolution nicht weniger als 83 verwandte Nummern an. So beispielsweise das Werk: „Variorum (sic!) gentium ornatus Sebastian Vranex invent. J. S. Vischer excudebat“ (um 1600), worin Trachten aus Deutschland, Mailand, Rom, Florenz, Spanien, Portugal, Frankreich, England mit begleitenden vier- oder achtzeiligen lateinischen Versen zur Abbildung gelangten. Solche textliche, nicht selten satirisch angehauchte Beigaben finden

sich häufig unter den Trachtenbildern des 17. und 18. Jahrhunderts, und in diese Reihe gehört denn auch unser Bild. Illustrativ wie textlich ist der Standpunkt des Künstlers ein ziemlich unparteiischer zu nennen; es erübrigt sich wohl, für die Kostümdarstellungen, die mit besonderer Sorgfalt und Liebe ausgeführt sind, in den zeitgenössischen Trachtenwerken die Quellen aufzusuchen. Dagegen möge darauf hingewiesen werden, daß als letzte volksmäßige Ausklänge und Ableitungen solcher Darstellungen wohl die volkstümlichen Verspottungen und Charakteristiken der verschiedenen Nationalitäten gelten können, wie sie sich unter den Volksliedern gelegentlich finden. So veröffentlicht K. Mautner, Zeitschrift für österreichische Volkskunde, XVI (1910), S. 47 aus Gössl am Grundlsee, Oberösterreich, unter dem Titel „Landsleute“ 7 Strophen, in denen der Reihe nach die Steirer, Tiroler, Salzburger, Böhmen, Hessen, Krainer und Ungarn in derb satirischer Art geschildert werden. Vergl. auch „Handwerksburschen-Geographie“, Zeitschr. d. V. f. Volksk. Berlin, XVIII, S. 296—300. Ähnlich läuft die bildliche Schilderung der Nationen endlich volksmäßig in Bilderbögen, Schießscheibenbilder u. dergl. aus.

Die vorstehenden Ausführungen sollen nur vorläufige Randbemerkungen zu unserer Farbentafel XXIX sein, da Aussicht besteht, daß Herr Professor Dr. Max Dworžak auf diesen Gegenstand in kunstgeschichtlicher Verbreitung ausführlicher zurückkommen wird.



Fig. 50. Kupferteller aus Südtirol mit Darstellung des Eierlegers.

### Der Eierleger.

Von Prof. Dr. M. HABERLANDT.

(Mit 3 Textabbildungen.)

Vor einigen Jahren erwarb das k. k. Museum f. österr. Volkskunde von Herrn Direktor Alois Menghin in Meran den in Figur 50 abgebildeten Kupferteller mit der getriebenen Darstellung des „Eierlegers“. In der Mitte dieser merkwürdigen Szenerie erscheint der Eierleger auf einem Korb, seinem heiklen Geschäft obliegend, während über ihm die Gestalt einer Bäuerin, mit einer Henne in den Armen emporragt; dahinter ein Spinnrocken; links von der Frauengestalt be-

findet sich ein Hahn, rechts eine nackte, mit Lententuch bekleidete Knabenfigur. Der Hintergrund ist mit Trauben- und Weinblattranken ausgefüllt. Der Teller dürfte dem 17. Jahrhundert angehören.

Es ist kein Zweifel, daß wir es hier mit einem Schwankmotiv von weiter Verbreitung zu tun haben, wie sich aus den zahlreichen Varianten dieser Darstellung, die sich sowohl aus Tirol wie aus deutschen und flämischen Quellen beibringen lassen, ergibt.

Es seien zunächst nur einige Tiroler Parallelen angeführt. L. von

Hörmann bespricht, *Wanderungen in Tirol* S. 227 ff., die Fresken auf einem altertümlichen Hause in Fondo (deutsch Pfund) Nr. 7, die aus dem 16. Jahrhundert stammen und im Mittelfelde die Einnahme von Troja darstellen.

Unter diesem Bilde befindet sich die Darstellung pokulierender Landsknechte und auch die Gestalt eines kahlköpfigen „Eierlegers“ mit den zwei Doppelversen in lateinischer Unzialschrift:

„(Herein Gäste) und Geselen  
Die Hüner und Eyer haben wöllen.“

Darunter:

„Die ich mit meinem H . . . . n ausgepruet (ausgebrütet),  
Die sind für den Pf (undser) guet.“

Nach demselben Gewährsmann, „Die Jahreszeiten in den Alpen“ S. 28 f., befindet sich beim sogenannten Tschallener in Telfs ein altdeutsches Gemälde, das ebenfalls einen über einem Korbe sitzenden „Eierleger“ darstellt.

Auf dem bekannten alten Sterngasthof zu Ötz, der durch seinen reichen Freskenschmuck des 16. und 17. Jahrhunderts (1553 und 1615) weithin berühmt ist, gewahrt man auf der rechten Seitenfassade in der Freskenumrahmung eines Fensters die gleiche Darstellung (Fig. 51). Ober der Fensteröffnung thront in en face-Stellung der „Eierleger“ über einem Korbe, zu beiden Seiten flankiert von Frauengestalten, von denen jede eine Henne in den Armen hält.

Der Güte des Herrn Prof. Dr. Johannes Bolte in Berlin verdanke ich weitere Nachweise von Parallelen zu diesem Gegenstande. Seinem diesbezüglich an mich gerichteten Schreiben entnehme ich die nachfolgenden Ausführungen: Zu den übersandten Bildern des eierlegenden (oder ausbrütenden) Bauern vermag ich nur aus dem Kopfe einen großen Holzschnitt des 16. Jahrhunderts auf dem Berliner Kupferstichkabinett anzuführen. Ältere Darstellungen verwandter Art zählt L. Maeterlinck (*Le genre satirique dans la peinture flamande* 1907, p. 110 und *Le genre sat. dans la sculpture flamande* 1910, p. 44, 249, 281, 295) aus Miniaturen des 13.—14. Jahrhunderts und aus holzgeschnitzten Misericordien auf. Er zitiert dabei Maude Thompson, *The grotesque and the humorous in the middle ages, L'art profane à l'église*. Man muß freilich Unterschiede machen; bald ist's ein Mönch, bald ein Bauer, der über einer Kufe



Fig. 51. Fensterumrahmung (mit Darstellung des Eierlegers) auf dem Sterngasthof in Ötz (Tirol).

oder einem Neste hockt; die Eier sind einmal (1910, p. 44) als Dukaten charakterisiert, ein andermal steht die Inschrift dabei: ‚Hy schyt eieren zonder schaaLEN;‘ eine Henne ist nur 1910, p. 249, neben dem Hockenden zu schauen.



Fig. 52. Kupferstich mit dem Eierleger verwandter Darstellung.

Es ist nicht die Absicht dieser Mitteilung, den Gegenstand umfassend weiter zu verfolgen; bloß auf eine allerdings nur entfernter verwandte Darstellung auf einem Kupferstich des 18. Jahrhunderts sei noch verwiesen (Fig. 52), welche das ursprüngliche, wie es scheint, schon unverständlich gewordene Motiv satirisch zu einem Zank zwischen Bauer und Bäuerin weiter gebildet hat.

Es ist wahrscheinlich, daß es auch in der Literatur verwandte Schwankdarstellungen oder Fassungen dieses Motives geben dürfte; sie sind mir aber nicht bekannt. Auch Prof. Dr. J. Bolte schreibt mir, daß er eine mit Sicherheit auf diese Darstellungen zu beziehende literarische Fassung nicht kenne. Er macht aber auf Hans Sachsens Meisterlied (1547) vom Bauer, der aus Käsen Kälber ausbrüten wollte, und auf einige verwandte Schwänke aufmerksam, auf die J. Bolte in J. Freys Gartengesellschaft (Tübingen 1896, S. 214) hingewiesen hat: „auf einer Misericordie in Kempen (Maeterlinck 1907, S. 111, 1910, S. 281) ist ein Bauer dargestellt, der mit einem Dreschflegel auf die Eier schlägt. Eine satirische Absicht ist hier wie bei dem Eierbrüter kaum zu verkennen, wenn ich auch augenblicklich unter den vorgeschlagenen Auslegungen mich nicht entscheiden möchte.“

Die Absicht vorstehender Mitteilung ist nur, auf das in Rede stehende Schwankmotiv weitere Kreise aufmerksam zu machen. Es scheint einen mythischen Hintergrund zu haben, den klar zu legen vielleicht die vergleichende Mythen- und Märchenforschung in der Lage ist.

Herrn Prof. Dr. Johannes Bolte sei der verbindlichste Dank für seine wertvollen Mitteilungen auch an dieser Stelle zum Ausdruck gebracht.

## Weihbrotstempel in den Balkanländern.

Von Prof. Dr. Michael HABERLANDT.

(Mit Tafel XXX und 3 Textabbildungen.)

Die aus ältester Zeit überkommene Kultsitte, die Weihbrote zu Festeszeiten mittels Holzstempeln zu verzieren und, da die Ornamentik derselben eine vorwiegend religiöse ist, damit zu weihen, ist wie einst in Ägypten unter den Kopten, im vorderen Orient und in zahlreichen europäischen Volksgebieten auch in den Balkanländern traditionell noch vielfach in Übung. Auf Tafel XXX sind eine größere Zahl solcher Brotstempel aus Bosnien und von der griechischen Insel Cerigo nach Originalen im Besitz des k. k. Museums für österreichische Volkskunde abgebildet, während unsere Textabbildungen Fig. 53—55 ein aus Dalmatien stammendes Stück im Besitz des Museums von Spalato wiedergeben. Die beiden Gruppen, die bosnische und die griechische, unterscheiden sich deutlich und charakteristisch voneinander. Die erstere zeigt Ornamentmotive, die vollständig mit Motiven oder Motivsystemen auf



Fig. 53. Brotstempel aus Dalmatien  
(Stempelfläche).



Fig. 54. Stempelfläche  
des Griffes.



Fig. 55. Brotstempel,  
Seitenansicht.

Stickereien oder Spinnstäben Bosniens oder Serbiens übereinstimmen und mit einer gewissen spätrömischen und späterhin byzantinischen Ornamentik deutliche Beziehungen haben. Siehe darüber mein Werk „Österreichische Volkskunst“, Textband S. 48 f. und die dortige Textabbildung Fig. 13 und 14. Die griechische Gruppe wieder lehnt sich mit ihrer in quadratische Felder geteilten Ornamentik, die teilweise durch Schriftzeichen, teilweise durch typische Keilschnittmotive bestritten wird, an frühchristliche, besonders koptische Formen von Weihbrotstempeln an. Der allgemeinen Form nach sind die Stempel beider Gruppen einander ganz ähnlich; der Siegelplatte sitzt eine entweder prismatisch oder leistenförmig geformte Handhabe auf, deren Basisfläche in den meisten Fällen ebenfalls ornamentales Schnitzwerk mit Keilschnittmotive zeigt; nur in einem Falle, bei dem Stück Tafel XXX, Fig. 6, von Cerigo ist auch diese Fläche mit der Stereotypeninschrift: „I sous Nika“, zwischen den Armen eines Kreuzes verteilt, verziert. Die Stempelplatten der griechischen Exemplare zeigen in stets durch die Kreuzform beherrschter Anordnung der Felder jene Weiheformel ISUS NIKA (in Kreuzverteilung) sowie je in einem Feld zwischen Lanzen oder Nägeln.

Einen älteren vorchristlichen Ornamenttypus repräsentieren jedenfalls die bosnisch-dalmatinischen Exemplare. Tafel XXX, Fig. 7, zeigt ein volkstümlich verrohtes Wirbelornament, Tafel XXX, Fig. 1, ein typisches Ornament in bester Ausprägung, mit dem die Darstellung von Tafel XXX, Fig. 3, Verwandtschaft hat, wobei aber durch die Einführung der Kreuze eine Verchristlichung des Symbols erreicht ist. Sehr individuell und von der Norm abweichend ist Tafel XXX, Fig. 4, gestaltet. Es zeigt in den typischen fünf Kreissegmenten verschiedene Ornamentfüllungen; in zweien ist ein rohes Geflechtmuster ausgebildet, in den übrigen Abschnitten finden sich teils unverständliche, teils mit der Ornamentik von Fig. 3 verwandte Formen.

Nähere Zusammenhänge zwischen den Brotstempeln der Balkanländer lassen sich weder mit den koptischen Stempeln (über welche man die Veröffentlichung von Dr. Otto Pelka, Koptische Altertümer im Germanischen Nationalmuseum, im Anzeiger des Germ. N. M., Jahrgang 1906, S. 38 ff. und J. Strzygowski, Koptische Kunst S. 230 vergleiche) noch mit den nordischen Formen (vergl. Höfler, Weihnachtsgebäcke, Zeitschrift für österreichische Volkskunde 1905, Tafel XII, wo hölzerne Brotstempel aus Småland [Schweden] mit dem Julkreuz [Radkreuz] abgebildet sind), in einen direkten ornamentalen Zusammenhang bringen. Es ist aber kein Zweifel, daß typologisch alle diese Formen zusammengehören und daß die Kultsitte der Verzierung von Weihebroten mittels hölzerner oder tönerner Stempel von Altägypten über die Antike nach Europa vorgedrungen ist und sich im volkstümlichen Besitz rückständiger Gebiete bis auf den heutigen Tag erhalten zeigt.



1-3



4-6



1—4



5—7

RELIGIÖSE SCHNITZWERKE UND GENREFIGUREN, GRÖDEN, 1750—1830.



1—5



6—7



1-5



6-9



10-12



1-4

5-7

8-10



1-3



4-7



8-11



1-3



4-6



1—3



4—6



7—9

TIERFIGUREN, GRÖDEN, 18. u. 19. JAHRH.



1-3



4-6



7-9



10-12

1



2



4



5

ORNAMENTALE SCHNITZWERKE, GRÖDEN, 18. u. 19. JAHRH.



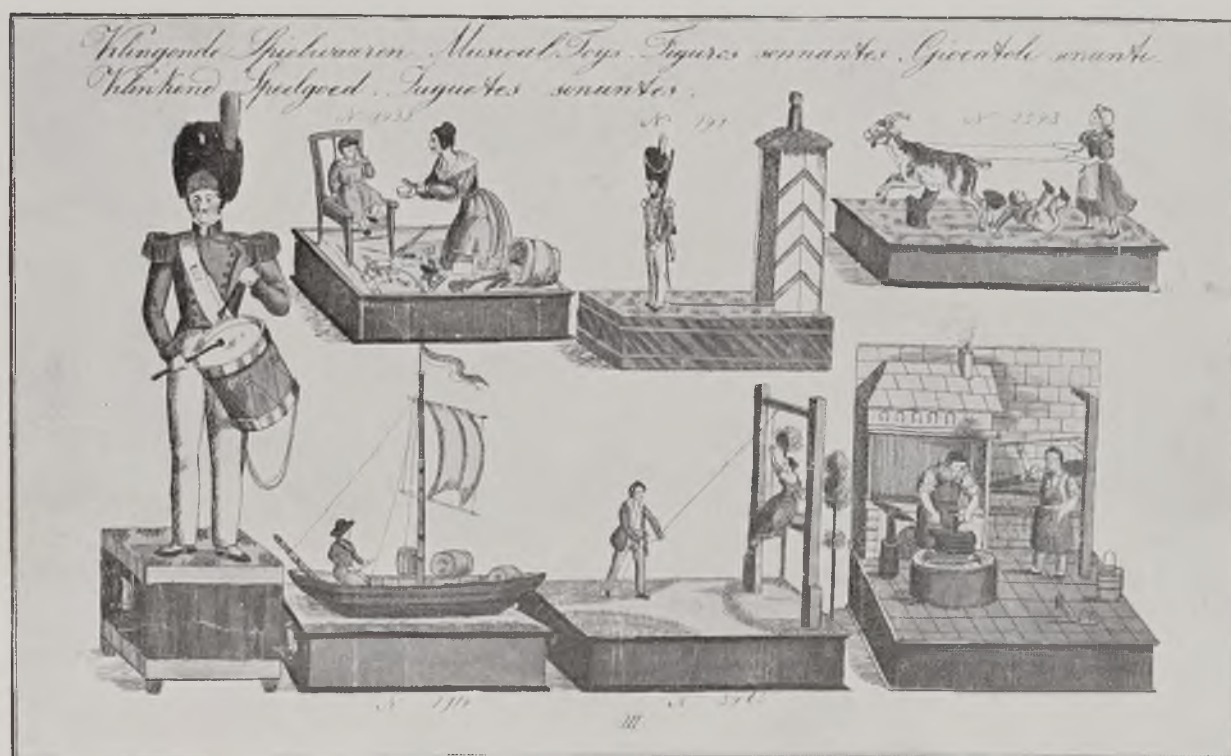
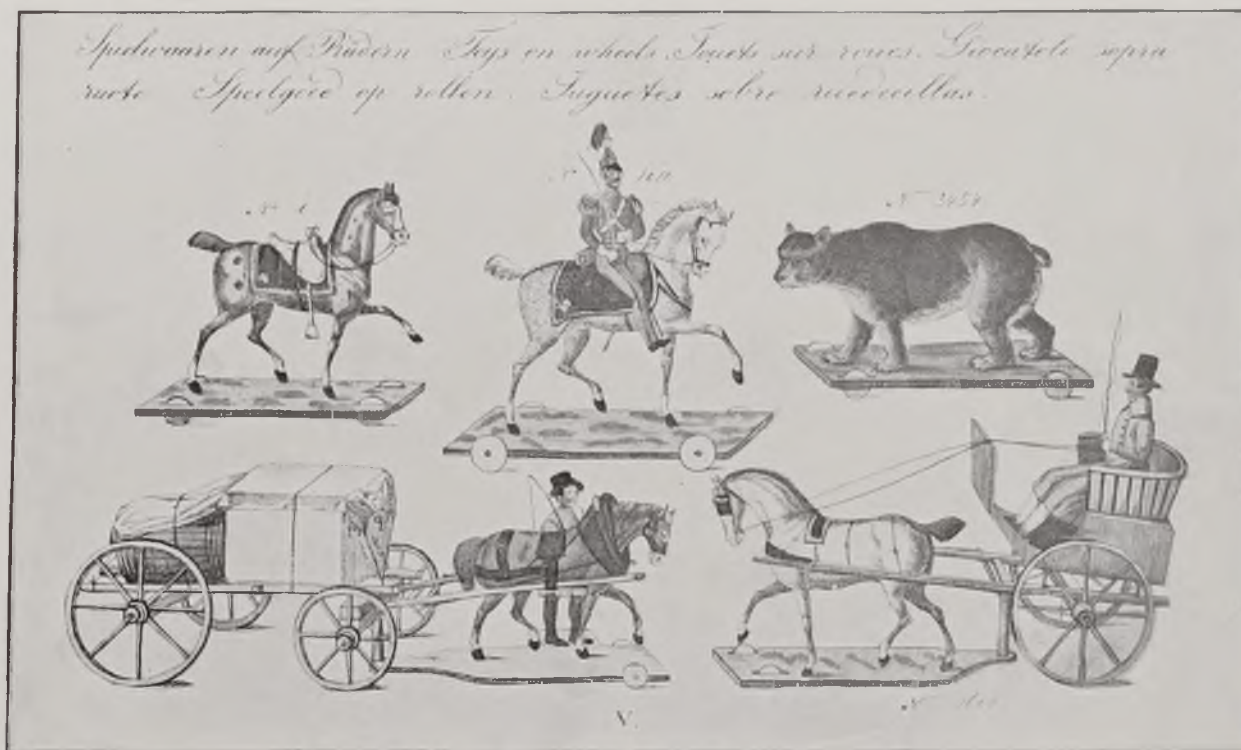
1-7

8 10

KRIPPENFIGUREN, GRÖDEN, UM 1860.



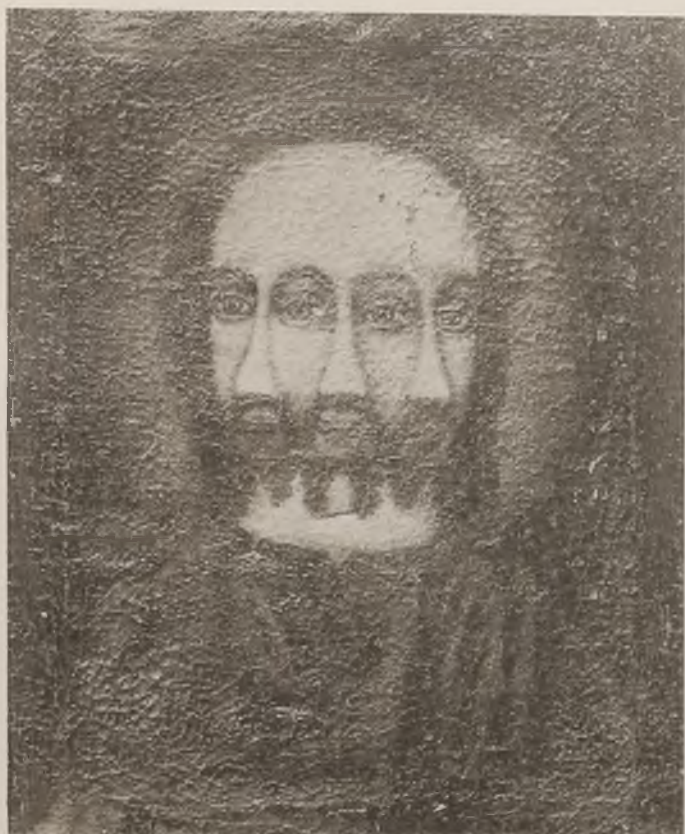
MODERNE SPIELWAREN UND KATALOGMUSTERBLÄTTER, GRÖDEN, MITTE DES 19. JAHRHUNDERTS.



SPIELWAREN UND KATALOGMUSTERBLÄTTER, GRÖDEN, MITTE DES 19. JAHRHUNDERTS.



HOLZBILDWERKE DER GRÖDENER SCHNITZERSCHULE, NACH 1870.



1



2



3



4



DREIFALTIGKEITSALTAR IN SECKAU, STEIERMARK.



1—3

4—6

7—9

OBERÖSTERREICHISCHE GLÄSER UND FLASCHEN MIT EMAILFARBEN-BEMALUNG,  
18. JAHRHUNDERT.



OBERÖSTERREICHISCHE BRANNTWEINFLASCHEN MIT EMAILFARBENBEMALUNG, 18. JAHRH.

2100. Nr. 19. 965



FASSBÖDEN AUS NIEDERÖSTERREICH, MIT RELIGIÖSEN DARSTELLUNGEN, 18. u. 19. JAHRH.



ALBANESISCHE KUPFERKANNE, 17. JAHRH.



FIGURALE TONPLASTIK AUS MÄHREN.



FIGURALE TONPLASTIK AUS MÄHREN.



FIGURALE TONPLASTIK AUS MÄHREN.



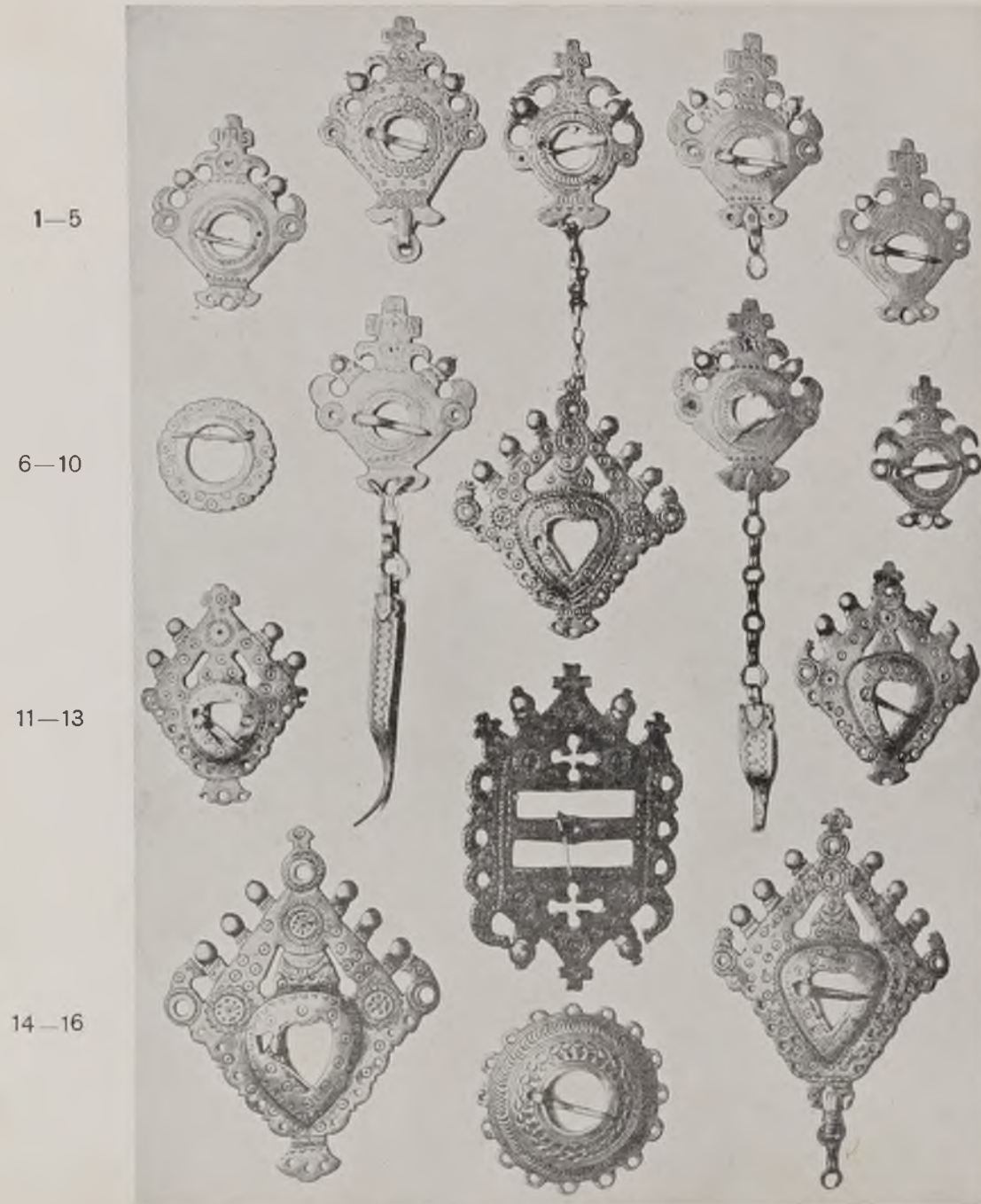
BILDSTOCK MIT DARSTELLUNG DER KLOSTERNEUBURGER SCHLEIERLEGENDE.



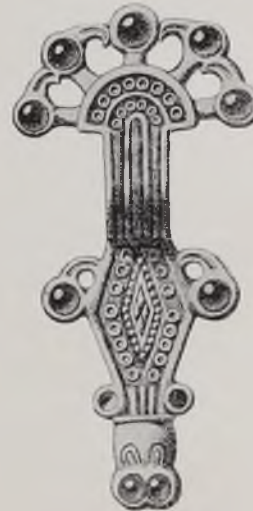
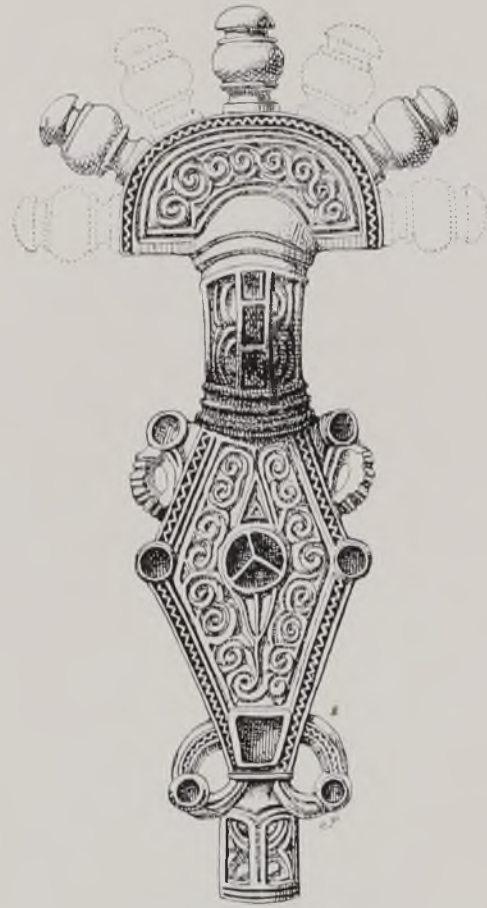
MONSTRANZ AUS KLOSTERNEUBURG.



KOLOMANUS-MONSTRANZ AUS MELK.



1—16 HEMDSCHLIessen AUS MESSING, ZAKOPANE, 17 HACKENSTOCK DER HUZULEN, 18—22 GOTISCHE SCHNALLEN.



FRÜHGERMANISCHE FUNDE (NACH B. SALIN).



ÖLBILD MIT DARSTELLUNG DER EUROPÄISCHEN NATIONEN.



WEIHBROTSTEMPEL AUS DEN BALKANLÄNDERN.



