

THE J. PAUL GETTY MUSEUM LIBRARY

MITTEILUNGEN

AUS DEM

GERMANISCHEN NATIONALMUSEUM

HERAUSGEGEBEN

VOM DIRECTORIUM.

JAHRGANG 1902.

MIT ABBILDUNGEN.

N
2350
2168
1902

NÜRNBERG

VERLAGEEIGENTUM DES GERMANISCHEN MUSEUMS

1902.



Zierleiste von Franz Brun.

KACHELÖFEN UND OFENKACHELN DES XVI., XVII. UND XVIII. JAHRHUNDERTS IM GERMANISCHEN MUSEUM, AUF DER BURG UND IN DER STADT NÜRNBERG.

VON MAX WINGENROTH.

IV.*)

Der architektonisch strenge — wenn ich so sagen darf — und einfache Aufbau der im vorigen Aufsatz besprochenen Öfen konnte aber dem deutschen Renaissancegeschmacke auf die Dauer nicht genügen. Wie aller Orten, so war auch in Nürnberg die Phase des einfachen und klaren Stiles bald vorüber. Der Architektur ging rasch der Sinn für Tektonik, den noch die krasseste Spätgotik besessen, verloren und damit ihre Berechtigung, die führende Kunst zu sein. Es begann die Herrschaft des Kunstgewerbes. Eine solche ist stets für alle Künste verderblich gewesen, nicht am wenigsten dem Kunstgewerbe selbst: die Herrschaft der »arts appliqués«, der angewandten Künste ist ein innerer Widerspruch. Die Willkür des Handwerkers triumphierte. Was er irgend seinem Stoff abringen konnte, und mehr als das erstrebte er; es galt schliesslich die große Architektur nicht nur nachzuahmen, sondern womöglich zu überbieten. Und so entstanden jene monströsen Schränke mit Tempelfaçaden, Häufung von Giebeln und gewundenen Säulen. In der Architektur beginnt dementsprechend der Schreinerstil. Nichts ist weniger vorbildlich, als diese so lange nachgeahmte »deutsche Renaissance«. Verhältnismässig gering machten sich diese Schäden in der Hafnerkunst geltend, wohl weil hier Material und Zweck allzu tolle Grenzüberschreitungen schwer zuliefen. Mit Ausnahmen — wie die ganz phantastischen Augsburger Öfen — finden wir daher auf diesem Gebiete oft noch erfreuliche Leistungen in einer Zeit, in der wir sie nicht mehr erwarten. So die Schweizer und Tiroler, so vor allem die Nürnberger Öfen, denen wir im Folgenden unser alleiniges Augenmerk widmen. Aufser anderen Gründen wirkte da auch mit eine gewisse Schwerfälligkeit und handwerkliche Nüchternheit. Ein allzukühner Ikarusflug war, wie mir dünkt, in Nürnberg nie beliebt. Bei unserem Gegenstand ein entschiedener Vorteil.

Der Schmuck der Öfen wurde mit der Zeit immer mehr plastisch, bis er schliesslich der Stein- und Holzskulptur nicht mehr viel nachgab. Das

*) Vgl. Mitteilungen aus dem German. Nationalmuseum von 1899 und 1900.

war die notwendige Folge der gesteigerten technischen Fähigkeiten. Die Gröfse der Kacheln wächst; Stücke von 80 cm. Höhe und mehr sind keine Seltenheit, sondern beinahe Regel. Damit ist auch die Möglichkeit zu reicherem, figürlichem Schmuck, zu grofsen Reliefszenen gegeben. Bei dem mächtig angewachsenen Reichtum des deutschen Bürgertums konnte man sich den Luxus gönnen, Bildhauern, wenn nicht ersten, so doch zweiten Ranges die



Fig. 1.

Grün glasierte Kachel, „das Gefühl“ vom Ofen im sogen. Kavalierzimmer der kgl. Burg zu Nürnberg.

Ausführung der Model zu übertragen. Auch das Niveau des künstlerischen Könnens war gehoben: die früheren Unbeholfenheiten sind abgestreift. Alle Sujets, welche die Zeit interessierten, Bibel, Mythologie, Allegorie und Genre, wir finden sie auf den Kacheln wieder.

Die erste Gruppe, die uns angeht, kann wenigstens äußerlich mit einem berühmten Zentralpunkt der Töpferei in Franken, mit Kreuzsen in Verbindung gebracht werden. Unter den Meistern, welche die heute so gesuchten Kreuzsener

Krüge schufen, stand die Familie Vest obenan. Ein Glied derselben hat sich nun als Schöpfer eines schönen Ofens genannt, der einst im ehemaligen Heubeck'schen Hause stand, aber leider nach England verkauft wurde. Er ist bei Ortwein, Heft Nürnberg, auf Tafel 14 und 16 abgebildet. Ein Feuerraum mit Schüsselkacheln und hübschen Friesstücken, darüber ein Aufsatz mit

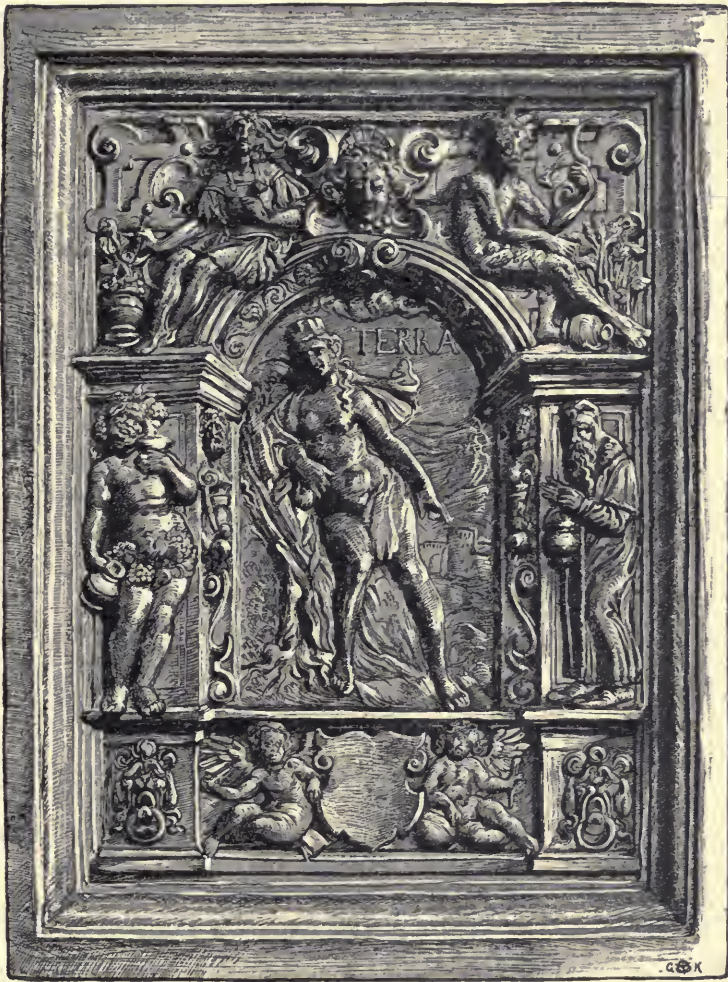


Fig. 2.
Grünglasierte Kachel, „Terra“ im German. Museum. A. 547.

Kandelabersäulchen an den vier Ecken; unter je einer flachbogigen Nische, die von einem Maskeron bekrönt und zwei schönen weiblichen Halbfiguren flankiert wird, Genreszenen, vier von den fünf Sinnen in der damals üblichen Art darstellend: eine Frau in prächtiger Zeittracht mit Stuartkragen spielt das Cymbalum, ein Jüngling hinter ihr die Guitarre, ein Hirsch lauscht den Tönen: das Gehör. Ein eleganter junger Mann hält seine Liebste umfaßt, sie läßt ihn an einer Rose riechen, welche aus dem Blumenvorrat entnommen

ist, der auf ihrem Schofse liegt, ein Hund schnuppert an den Blumen: der Geruch. Unterhalb dieser Darstellung steht leicht erhaben unter der Glasur: »Georg Vest Possierer und Hafner von Creüsen«. Ist der Aufbau noch ziemlich architektonisch, so sind die Formen doch flüssiger geworden. Die Frieskacheln sind noch im einfachen Geschmack aus der Mitte des Jahrhunderts: sie entstammen wohl einem in der Werkstatt überkommenen Model. Die Nische aber zeigt schon die üppigen Formen der späteren Zeit. Vorzüglich sind die sehr flach gehaltenen Reliefs: die Komposition in den Raum ist hervorragend, das Gleiche gilt bezüglich der Modellierung, von deren Feinheit durch die (grüne) Glasur nicht allzuviel verloren gegangen ist. Die gleichen Kacheln mit der gleichen Unterschrift finden sich an einem Ofen im sogen. Kavalierzimmer der Burg¹⁾, diesmal alle fünf Sinne, teilweise mit der Überschrift *Visus Auditus etc.* (Figur 1), untermischt mit Kacheln aus andern Serien und zwar einer Vasenkachel sowie einem Stück, das in reicher Nische die allegorische Gestalt der Nacht zeigt. Flankiert wird die Nische von den Gestalten des Herbst — Bacchus und des Winters, auf dem Gebälk sitzen Frühling und Sommer. Diese Jahreszeiten wollen nicht recht zu der Nacht passen, und in der That haben sie auch wohl kaum dazugehört: wir finden die gleiche Umrahmung bei einer Kachel im Besitz des Germanischen Museums wieder, die als diesmal angemessenes Mittelstück die Allegorie der »Terra« zeigt (A. 547, Fig. 2); weitere dazugehörige Stücke lassen eine Serie der Elemente erkennen. Das Gegenstück zu der Figur der Nacht der »Tag« ist ebenfalls im Museum erhalten (A. 545, Fig. 3); die viel üppiger entwickelte Umrahmung weist außer Karyatidenvasen die Darstellung verschiedener menschlicher Beschäftigungen auf. Die Praxis hatte sich allmählig eingebürgert, für Nischenumrahmung und Mittelbild je einen besonderen Model herzustellen. Ein im Besitz des Museums befindlicher sehr schöner Model für ein Mittelstück zeigt ein kosendes Liebespaar vor weiter Landschaft.

Wenn wir an den gegebenen Beispielen sehen, wie wenig bei der Zusammensetzung der einzelnen Kacheln auf die ursprünglich vorhandene Beziehung zwischen Umrahmung und Bild geachtet wurde, so können wir uns nicht wundern, in dem Aufbau der ganzen Öfen oft dieselbe Systemlosigkeit zu finden und werden uns hüten, diese stets nur einer modernen Zusammensetzung zuzuschreiben, wenn auch eine solche gerade bei den Öfen der Kgl. Burg oft durch mündliche Nachrichten überliefert ist. Ursprünglich waren die Öfen wohl einheitlich konzipiert und solche Exemplare sind natürlich von höherem Werte, dann aber wurden die im Besitz der Werkstatt befindlichen Kacheln in sorglosester Wiederholung wie es gerade passte, verwandt. Die Kachel der Nacht, die an dem Ofen im Kavalierzimmer mitten unter den Werken des Georg Vest erscheint, diesem zuzuschreiben, dazu besitzen wir nicht den geringsten Anhalt. Schon die ganze Behandlungsweise, das Hochrelief, spricht dagegen. Ebenso wenig wird der Aufbau ihm zu verdanken sein. Gegenüber dem Heubeckofen haben wir hier eine fortgeschrittenere

1) Röper-Bösch Tafel 12.

Entwicklungsstufe vor uns. Statt der Schlüsselkacheln dieselben großen Kacheln am Feuerraum, statt der Ecksäulchen Hermen mit Fruchtkörben auf den Häuptern und Maskerons an den Sockeln, also ein Schritt weiter zur mehr plastischen Ausschmückung. Der Name Vest's ist uns noch auf einem



Fig. 3.

Grünglasierte Kachel mit der Figur des Tages im German. Museum (A. 545.)

Wappentäfelchen von gebranntem Thon im German. Museum erhalten, worauf die Umschrift zu lesen: »den 26. 7^{ten} Georgius Vest Possierer und Hafner zu Creusen Anno 1608«. Hier ist die Glasur jenen bekannten Creusener Krügen einigermaßen verwandt, während dagegen die bezeichneten Kacheln durchaus keine Berührungspunkte mit denselben aufweisen. Der Name Vest's

und die Jahrzahl 1626 steht nach gütiger Mitteilung des Herrn Bildhauer Kittler noch auf der Rückseite des Modells der Kachel mit dem Porträt des Kaiser Rudolph II., die wir an dem sogenannten Kaiserofen der Burg finden²⁾. Wir hätten damit ein weiteres Werk dieses Meisters: auch hier eine helle, den Thon sehr durchscheinen lassende Glasur. — Der genannte Ofen zeigt noch in Medaillons das lebensgroße Porträt des Kaisers Leopold I. (der erst 1658 zur Regierung gelangte), daher sein Name, ferner Kacheln mit den Gestalten des Evangelist Matthäus, der Judith, einer allegorischen Figur und der »Ignis« (wie A. 547), ist also aus lauter disparaten Stücken zusammengesetzt.

Endlich besitzt das Kunstgewerbemuseum in Berlin Kachelmodelle des Meisters, welche die Jahreszahl 1626 aufweisen. Dafs Vest einer der bedeutendsten Vertreter der Hafnerei in Nürnberg war, dafür spricht auch der Auftrag, den er 20 Jahre später erhielt, neben Jörg Leupold die Öfen für das neue Rathaus anzufertigen. 1621 und 1622 verfertigte er den Ofen im kleinen Rathaussaal, sowie einen weissen in der Silberstube³⁾. In ersterem hatte, nach Murrs Angaben, Benedikt Wurzelbauer bereits 1619 die Bilder der Tiere und die Leisten gegossen, worunter wohl nichts Anderes als die vier Füße und die sie verbindenden Leisten gemeint sein können. Auch die Mitarbeit dieses hervorragenden Erzgießers spricht für die hohen Anforderungen, welche der Rat bezüglich der Öfen stellte: daher sollen sie auch nach Murr den Beifall aller Kunstliebhaber verdient haben. Ohne Unannehmlichkeiten ging es nicht ab; wie nun einmal stets bei Künstlern üblich, mußte Vest zur endlichen Vollendung eifrig gemahnt werden: der Rat drohte ihm mit »dem Turm«, wenn die angedingte Arbeit nicht innerhalb eines Monats ausgeführt sei. — Weiter ist über ihn nichts bekannt: in seiner Heimat Creußen scheint urkundlich nichts zu ermitteln zu sein. Vielleicht machen uns glückliche Zufälle noch einmal näher mit Leben und Werken dieses tüchtigen Bildhauers und Hafners bekannt.

Etwa dieselbe Zeit und Stilphase wie der Heubeckofen vertritt der Ofen, dessen Kachelformen noch im Besitz eines Rothenburger Hafners sind⁴⁾, mit den Darstellungen der fünf Sinne, die den Vest'schen Produkten an die Seite zu setzen sind. Die herrschende Art des Aufbaues war aber bereits jene des Ofens im Kavalierzimmer geworden: statt schlanker Gliederung die plumpere Zusammensetzung aus gleich großen Kacheln mit üppigen Hermen an den Ecken, Wegfallen der Friese, geringere Betonung der Gesimse. Entschädigt werden wir durch die reichen und oft vorzüglichen Reliefszenen. Eines der glänzendsten Beispiele bietet der Ofen im Salon der Königin auf der Burg mit der Darstellung der vier Jahreszeiten. Der Frühling: ein elegantes Liebespaar im Garten kosend, neben ihm Amor. Sommer: Schnitter und Garbenbinderinnen bei der Arbeit, mit besonderer Betonung der Rück-

2) Röper-Bösch Tafel 27.

3) E. Mummenhoff, das Rathaus in Nürnberg, Nbg. 1891, pag. 153 f.

4) Abgebildet bei Ortwein, Rothenburg, Blatt 40.

seiten wie auf Bassano's Bildern (Fig. 4.). Der Herbst: ein feister, mit Weinlaub bekränzter Mann, eine Art Falstaff, reicht einem vornehmen Herrn in spanischem Wams den gefüllten Römer, vorne kniet eine Frau mit dem Korb voll Birnen; ein schwarzglasiertes Exemplar davon im Bayr. Gewerbemuseum. Der



Fig. 4.

Grün glasierte Kachel vom Ofen im Salon der Königin auf der Burg in Nürnberg.

Winter: ein älterer Fürst mit seiner Gemahlin beim üppigen Mahle. Diese Reliefs sind in Erfindung, Komposition und Ausführung geradezu Meisterwerke, wie sie von der Hafnerei kaum wieder erreicht, geschweige denn übertroffen wurden; sie überheben uns der Mühe, die weiteren Beispiele der Gattung anzuführen. — Neben derartigen Szenen wurden mit der Zeit die Porträts berühmter Persönlichkeiten, vor allem der Kaiser und Kurfürsten,

oft in Lebensgröße und ziemlich hohem Relief ein immer beliebteres Motiv. Eine Anzahl solcher Stücke besitzt auch das Germanische Museum. Die Kacheln ersetzten gewissermaßen die Photographien und Heliogravuren, die wir heute an die Wand hängen; so ließen getreue Nürnberger Protestanten an ihren Öfen die Bilder der Vorkämpfer der Konfession anbringen: Beispiele



Fig. 5.

Grünlasierte Kachel mit dem Porträt Bernhard's von Weimar im German. Museum. (A. 534.)

das des Gustav Adolf und des Bernhard von Weimar (Fig. 5) im Museum. In der Medaillonumrahmung dieser Porträts tritt jetzt vielfach schon das Knorpelornament auf, das die letzte Phase der deutschen Renaissance kennzeichnet.

Auf die Dauer war der eben geschilderte Aufbau doch zu einfach, die Silhouette zu ruhig, um dem verwöhnten, reiche, bewegte Formen liebenden Auge der wohlhabenden Bürger zu genügen. Zur Belebung griff man wieder

auf die Architektur zurück, aber naturgemäfs nicht auf die einfache der Flötner'schen Zeit: war doch auch diese Kunst in ihren Formen flüssiger und bewegter geworden. So bediente man sich jetzt der gewundenen Säulen, die allmählig zu einem der beliebtesten Motive des Kunstgewerbes wurden. Man verzierte sie mit Rebgewinden. Gebrochene Giebel krönten das Ganze. Mit

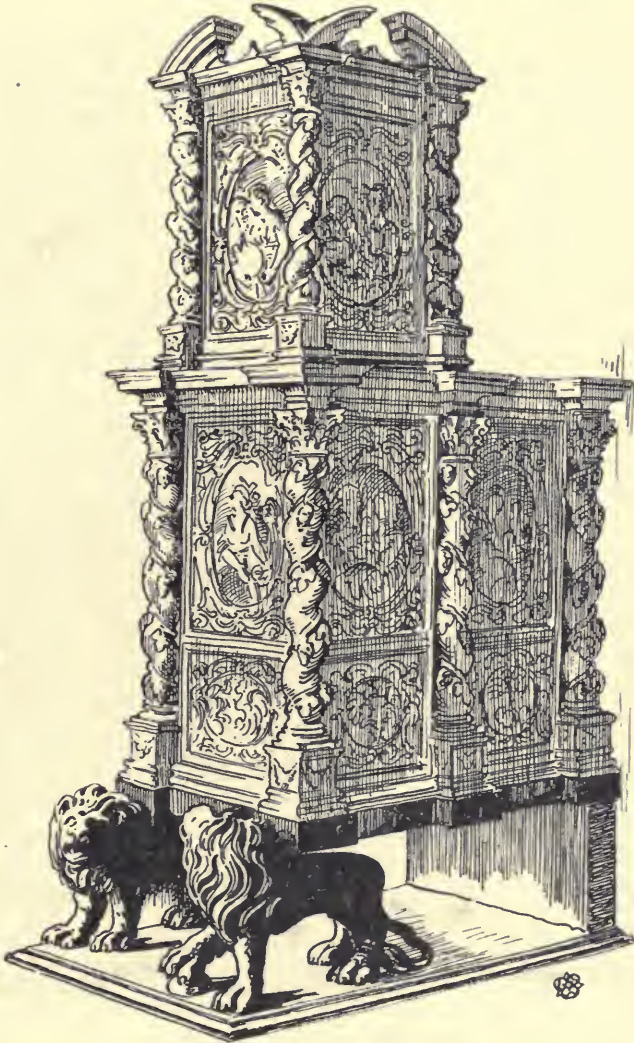


Fig. 6.

Unglasierter Ofen aus dem früheren Brauhaus Nürnberg im Germanischen Museum.

richtigem Takt gab man dem Aufsatz und Feuerraum verschiedene Höhenverhältnisse, indem man auf das alte Motiv eines ornamentalen Sockelstückes für den letzteren zurückgriff. Ein Prachtexemplar dieser Gattung ist der unglasierte Ofen, der aus dem früheren Brauhaus Nürnberg (ehemalige Denk'sche Brauerei), in das Germanische Museum gelangt ist (Fig. 6 u. 7). In dem eleganten Aufbau gesellt sich eine ganz hervorragende plastische Ausführung; die mangelnde

Glaser und der feine weiße Ton, lassen die Modellierung unverkümmert zur Geltung kommen. In den von Knorpelwerk umrahmten Medaillons sehen wir die in zartestem Flachrelief gehaltenen Darstellungen der verschiedenen Wissenschaften, repräsentiert durch die Halbfiguren eines Mannes und einer Frau, welche in der entsprechenden Thätigkeit begriffen sind. Man spürt die Hand eines sehr begabten Bildhauers: für die Vermutung, daß dies Georg Vest gewesen ist, der hier in Kompagnie mit Anderen gearbeitet hat, werden wir später Gründe beibringen. Die gleichen Kacheln kehren wieder an dem unglasierten Ofen im Audienzzimmer der Burg ⁵⁾. Ähnlichen Aufbau ohne figürliche Darstellungen hat ein schwarzglasierter Ofen im Besitze des Herrn Antiquar Pickert; die gewundenen Säulen gleichfalls mit Weinlaub verziert. Dies uralte, im Allgemeinen gewiß über ganz Europa verbreitete Motiv ist in der Hafnerkunst meist auf Tirol beschränkt, insbesondere finden wir es weder in der Schweiz, nur mit geringen Ausnahmen in Nürnberg. Auch das sonstige Nürnberger Kunsthandwerk verwendet es nur selten. Ein wohl aus verschiedenen, ursprünglich nicht zusammengehörigen Kacheln aufgebauter Ofen im ehemaligen kurmainzischen Schlosse zu Lohr in Unterfranken ⁶⁾ zeigt die gewundenen Säulen ohne Eichenlaub. Der Aufbau des Ofens in vier Teilen, durch starke Gesimse gegliedert, mit großen Cäsarenköpfen, kleinen Medaillons, ornamentierten Stücken, kurmainzischem Wappen u. s. w. ist äußerst kompliziert, aber immerhin flott. Eines der Stücke trägt die nicht für alle geltende Jahreszahl 1589.

Auf ihren Höhepunkt wurde die Nürnberger Hafnerkunst durch die Mitglieder der Familie Leupold geführt; sie waren wohl ein Jahrhundert lang auf diesem Gebiete die maßgebenden Meister. Aus den von H. Bösch publizierten Listen ⁷⁾ kennen wir sieben dieses Namens. Leider geben diese Listen nur in ihrer letzten Hälfte Daten an, da sie aber die Meister in der Zeitfolge ihres Todes anführen, so sind ungefähre Anhaltspunkte gegeben. Demnach muß der zuerst genannte Leypold ungefähr in den zwanziger Jahren, Christoph und Georg (I) in den dreißiger Jahren des 17. Jahrhunderts, Andreas gegen 1670 oder 80, Hans Georg gegen 1690, Georg (II) jun. kurz vor 1699 gestorben sein; Georg (III) ist 1671 Meister geworden und 1702 gestorben. Von Georg Leupold dem ältesten wissen wir, daß er die Öfen im Rathaus hergestellt hatte. Andreas Gulden in seiner Fortsetzung der Neudörfer'schen Nachrichten berichtet es und nennt ihn »einen künstlichen Meister.« Doppelmayr weiß zwar nichts von ihm, er nennt nur seinen Sohn Andreas und berichtet über diesen ähnlich wie Gulden, der schreibt: »Dieser ist obbenannt's Georg Leupolds Sohn und nicht weniger in freier Bossierung allerhand Bilder und anderer Figuren meisterlich und gut, gibt auch einen feinen Zeichner und Maler, also daß er neben seinem Handwerck auch billig für einen Künstler zu halten ist.« Doppelmayr gibt an, daß er 1676 gestorben sei, was mit meiner obigen, ohne Erinnerung daran gemachten Annahme stimmt. Wie für Vest, so spricht es für die Bedeutung

5) Röper-Bösch Tafel 33.

6) Abgebildet bei Ortwein, Franken, Blatt 4. u. 5.

7) Kunstgewerbeblatt 1888, S. 34 ff.

des älteren Georg, dafs er den Auftrag für das Rathaus erhielt. Der mit ihm genannte Christoph Leupold scheint nur sein Gehilfe gewesen zu sein, wie aus den Zahlungen hervorgeht. Diese lassen auch schliessen, dafs er ziemlich viele Öfen für den Rat verfertigte, wieviel ist jedoch nicht festzustellen. Jörg hatte zu gleicher Zeit⁸⁾ dem Pfalzgrafen Johann Friedrich von Pfalz-Neuburg Öfen zu liefern versprochen, war aber gegen beide Auftrag-



gez. G&K

Fig. 7.

Unglasierte Kachel von dem Ofen Fig. 6.

geber noch säumiger als Georg Vest. Bald drängte der Pfalzgraf, bald der Rat. Letzterer sperrte ihn endlich ein, doch wurde er »nach einigen Tagen auf Urfehde und Bezahlung der Atzung der Turmhaft entledigt« unter Strafandrohungen für weitere Versäumnis. »Zugleich erhielt der Baumeister den

8) Hiefür, wie für das Folgende. vgl. Mummenhoff a. a. O., pag. 154f. Diesem genauen Werke verdanke ich alle diese Angaben.

Auftrag, die Platten mit dem ehesten legen zu lassen, damit sich Leupold nicht mehr entschuldigen könne. Pfalzgraf Johann aber bat nun um Geduld; Leupold habe nötige Arbeit. Das war am 11. September 1621⁹⁾. Doch bedurfte es noch zahlreicher und dringender Mahnungen. Der Baumeister des Rates wurde beauftragt, zu »gemeiner Arbeit« sich eines andern Hafners zu bedienen, damit Meister Jörg wohl keine Ausreden mehr hatte. 1624 erst scheinen beide Auftraggeber befriedigt worden zu sein.

»Wie hervorragend und künstlerisch vollendet übrigens alle diese Öfen gewesen sein müssen, beweist wohl am unmittelbarsten die Peuntrechnung des Jahres 1622. Die Quartalzettel des Hafnermeisters Georg Leupold beziffern sich auf ganz erkleckliche Summen. Der erste vom 9. März beträgt 58 fl. 4 ₰ 6 dl., der zweite vom 28. Mai 83 fl. 4 ₰ 6 dl., der dritte vom 20. September 167 fl. 4 ₰ 6 dl., der vierte vom 23. November erreicht gar die Höhe von 350 fl. 6 ₰ 9 dl. Christoph Leupold steht nur mit einem Posten von 94 fl. 4 ₰ 6 dl. unterm 23. November vermerkt.« Aus den Rechnungen ergibt sich auch, daß Jörg Leupold mindestens einmal in Kompagnie mit Georg Vest gearbeitet hat. Aus der übereinstimmenden Notiz aber, daß sein Sohn Andreas als Plastiker bedeutend gewesen ist, dürfen wir vielleicht auf eine hervorragend plastische Wirkung der Leupold'schen Öfen schließen. Weiter scheint unser Wissen leider nicht zu reichen, da keiner der Rathausöfen erhalten ist und ich über den Verbleib der für Hilpoltstein, das Schloß des Pfalzgrafen Johann Friedrich, gefertigten Öfen bisher nichts habe ermitteln können. Erfreulicher Weise hilft uns indes ein schöner, schwarzglasierter Ofen im Bayerischen Gewerbemuseum in Nürnberg weiter (Fig. 8). Er hat das Monogramm GL, und die Jahreszahl 1694, ersteres lese ich als Georg Leupold, wofür ich weiter unten die Gründe beibringe. Unsere Abbildung (Fig. 8) zeigt den Aufbau. In den Nischen sehen wir die Gestalten Nimrod's, Cyrus', Hercules', Alexander's des Großen und Julius Cäsar's, einige mehrmals wiederholt. Diese Gestalten — nicht ihre Umrahmung, worauf Monogramm und Jahreszahl — finden wir nur wieder auf dem Prachtstück, welches das Germanische Museum aus dem Forster'schen Hause angekauft hat. (Figur 9.) Ein Vergleich der beiden Öfen zeigt den Stilunterschied. Wie verhältnismäßig rein sind am Forsterofen noch die Gesimse, wie fein die Ausarbeitung des ornamentalen Details, das noch reichlich angebracht ist, während der Ofen im Bayerischen Gewerbemuseum schon die spätere Beschränkung auf grobe, aber auch grobe Formen zeigt. Charakteristisch auch die ruhige Bekrönung mit verkröpftem Gebälk bei dem frühen, der gebrochene Dreiecksgiebel, die Vase bei dem späten Stück. Die Karyatiden an beiden sind sich dagegen ziemlich gleich, nur flauer in der Modellierung, was auf starke Abnützung der Model deutet. Vermutlich sind sie, wie die Heldenbilder, alter Werkstattbestand aus der Zeit des Forsterofens, wenn auch nicht wie letztere aus den gleichen Modeln. Der schwarzglasierte Forsterofen nun, der im Innern nach Angabe Dr. Stegmanns die auffallend frühe Jahreszahl 1583 trägt, ist meiner

9) Diese, wie die folgenden in Anführungszeichen gesetzten Stellen aus Mummenhoff.

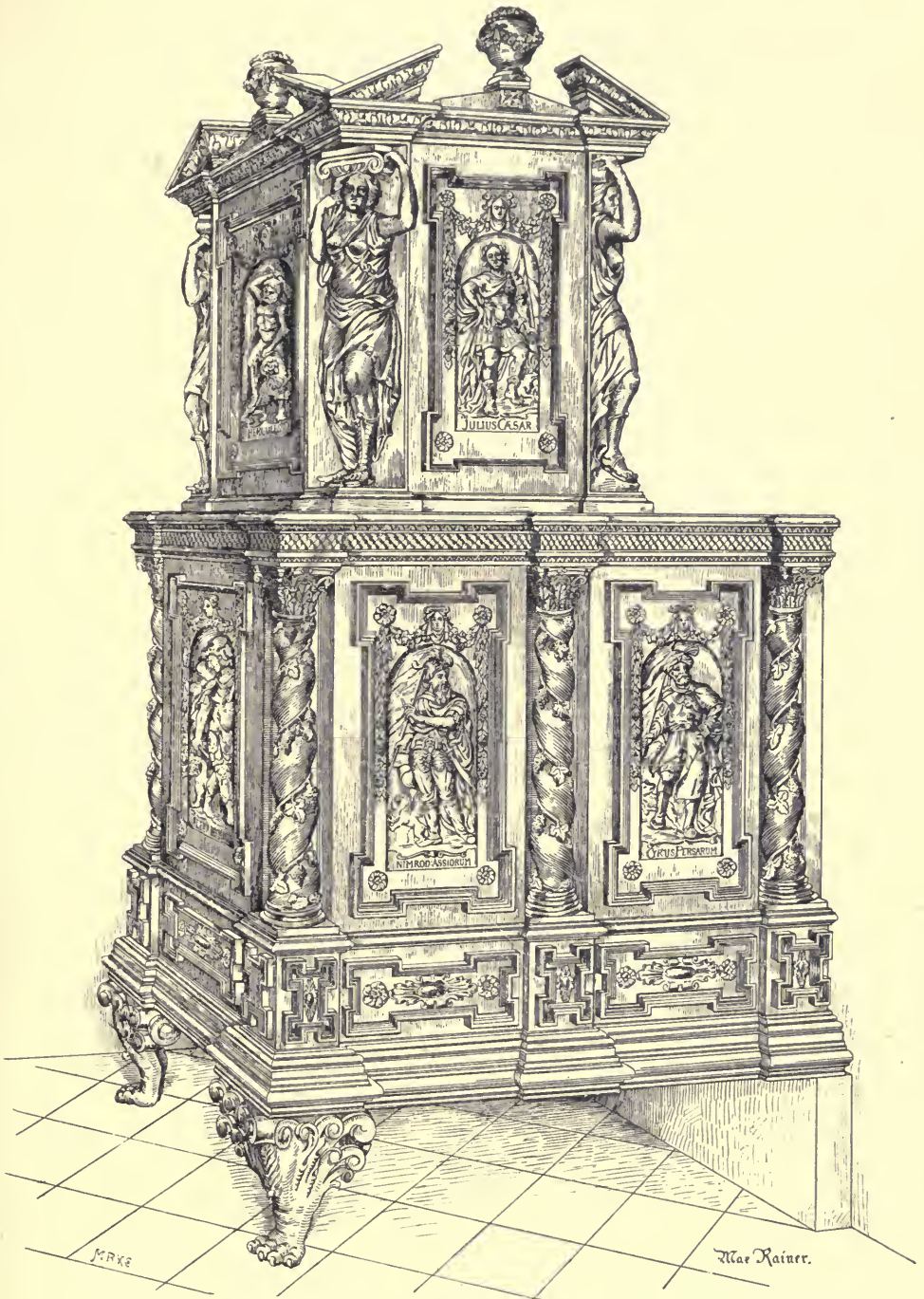


Fig. 8.

Schwarzglasierter Ofen im Bayr. Gewerbemuseum (Georg Leupold).

Ansicht nach eine Arbeit des Meisters der Rathausöfen: das Monogramm auf dem Ofen des Gewerbemuseums, der uns den Stil der Leupoldschen

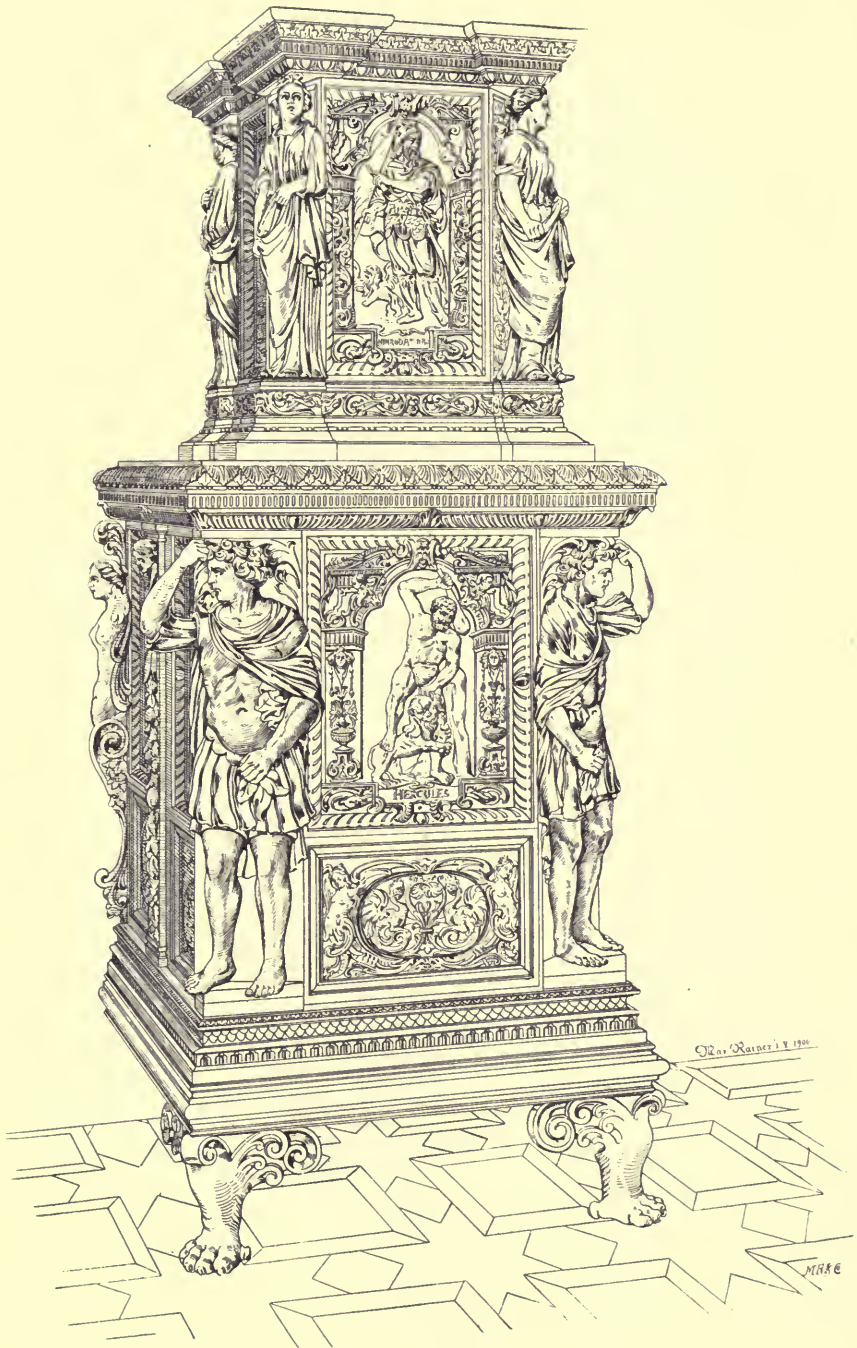


Fig. 9.

Schwarzglasierter Leupold'scher Ofen aus dem Forster'schen Hause, jetzt im German. Museum.

Werkstatt kennen lehrt, ist dasjenige des jüngeren Georg Leupold, der um diese Zeit das Handwerk und die Werkstatt, die er erbt, fortführte. Gewiss, das Monogramm könnte auch anders zu erklären sein, aber in den von

H. Bösch publizierten vollständigen Listen der Nürnberger Hafner findet sich kein einziger anderer passender Name. Da ist es nun doch sehr bestimmend, daß das Monogramm sich auf einem Stück einer von allen anderen Nürnberger Öfen deutlich unterschiedenen Gruppe vorfindet, daß gerade diese Gruppe plastisch sehr hervorragend ist, daß im ganzen Neudörfer-Guldenschen Verzeichnis von berufsmäßigen Hafnern nur die Leupolds genannt und besonders ihre plastischen Fähigkeiten erwähnt werden, daß endlich die Dekoration dieser Öfen aufs naheste stilistisch verwandt ist der Kamindekoration eben des Rathauses. Vor allem könnten die Karyatiden direkt nach dem Muster der Kamine gearbeitet sein und umgekehrt. Es wäre nun nicht ausgeschlossen, daß der Meister dieser Kamine, ein gewisser von Gulden und Doppelmayr, sowie urkundlich genannter Abraham Grofs, angeblich aus Schlesien stammend, den Leupolds Visierungen oder auch Modelle geliefert hat.

Als Verfertiger des Forsterofens können wir Georg Leupold den Preis unter allen Hafnern Nürnbergs reichen; denn dies Stück ist ein Meisterwerk. Daß der Aufbau etwas wuchtig und allzureich ist, müssen wir dem allgemein in Deutschland herrschenden Geschmacke zuschreiben. Der Ofen wie die Rathaukamine sind ein noch maßvolles Beispiel jener Stilphase der deutschen Renaissance, die in den Kaminen des Pellerhauses und in Wendel Dietterlin's Architektura ihre üppigsten Blüten getrieben hat. Die Modellierung der Ornamente aber ist von ausnehmender Feinheit, die Behandlung des Nackten bei den Tragfiguren würde jedem deutschen Bildhauer der Zeit zur Ehre reichen. Es ist das denkbar Höchste erreicht, was das Material gestattete, ohne es zu Unmöglichem zu zwingen. Von feinstem Verständnis zeugt auch der Anschluß des Feuerkastens an die Wand durch im Profil gesehene weibliche Halbfiguren mit Volutenfufs. Bei solchen Stücken mag uns wohl ein Gefühl der Hochachtung beschleichen vor der künstlerischen Kultur der biederen alten Städter, deren ganzes Leben sie durchdrang.

Etwas größer und höher ist der im Aufbau ganz ähnliche Ofen in dem ehemaligen Staub'schen Hause. Seine schwarze Glasur ist leider sehr stumpf geworden, ferner war ein Teil der Model abgenützt und die Formen sind daher vielfach flau, auch ist schon jene Stilphase eingetreten, die wir das Barock der Renaissance nennen, das feinere Ornament ist derberen und größeren Umrahmungsstücken gewichen, aber die Modellierung der Karyatiden bzw. Tragfiguren, ist noch recht vorzüglich und der Ofen, dessen Kacheln die Jahreszahl 1662 aufweisen, ein würdiges Mittelstück zwischen dem Forsterofen und demjenigen im Bayer. Gewerbemuseum von 1694, der bereits besprochen und abgebildet ist. Auch dieser letztere mit schwarzer Glasur, welche die Leupolds offenbar bevorzugten; hier hat sie einen auffallenden metallischen Glanz, also irgend eine besondere Beimischung erfahren. — Dies die drei kompletten Zeugen der Leupold'schen Werkstatt; etwa ein Jahrhundert scheint sie in ihrer Eigentümlichkeit bestanden zu haben. Es wäre nicht unmöglich, daß ihr der früher erwähnte und abgebildete unglasierte Ofen aus dem Brauhaus Nürnberg nahe steht; seine gewundenen Säulen scheinen dem gleichen Model wie die des Ofens von 1694 zu entstammen, die Füllungs-

kacheln unter den Darstellungen sind thatsächlich aus derselben Form, wie die des Forsterofens, hervorgegangen. Die Reliefs stehen allerdings dem Stile des Georg Vest näher, was uns auf die Vermutung bringt: könnte dies Stück nicht eine gemeinsame Arbeit des Vest und der Leupold sein, wie uns von solcher aus dem Rathaus, gerade gelegentlich eines weissen Ofens berichtet wird? — Die gleiche Füllungskachel finden wir dann noch einmal an einem grünglasierten, teilweise vergoldeten Ofen der Burg (Röper-Bösch T. 33), dessen Aufsatz die Reliefs des Brauhausofens zeigt, der Untersatz dagegen die Gestalten der vier Erdteile.

Es wäre ein müßiges Beginnen unter den zahlreichen, erhaltenen Kacheln durch stilkritische Vergleiche nach weiteren Produkten der Leupold'schen Werkstatt zu suchen, erfreulich wäre es aber, wenn wir durch den Zufall archivalischer oder anderer Funde, näher mit ihr bekannt würden. Der Aufbau der genannten Öfen blieb, wie es scheint, ihr allein eigen und fand wenig Nachahmungen. Es erforderte zu viel Aufwand an künstlerischen Kräften, als dafs andere, denn die Reichsten und Vornehmsten daran denken konnten, sich solche Prachtstücke zu leisten. Von Interesse wären jedenfalls noch die Öfen des Pellerhauses gewesen, dessen ganzer Ausstattung nach vermutlich üppige Werke; leider sind sie nicht mehr an Ort und Stelle und ist mir ihr Aufenthalt unbekannt. — Im Allgemeinen blieb man bei dem einfacheren Aufbau mit Hermen an den Ecken, behielt aber das richtige Prinzip bei, den Feuerraum durch einen reicher ausgebildeten Sockel, durch Einschlebung ornamentaler Stücke unter den Hauptkacheln, und zum Teil auch durch gröfsere Höhe dieser von dem kleineren und etwas schlankeren Aufsatz zu unterscheiden. So schon an dem oben erwähnten Ofen mit den Erdteilen. Weitere gute Beispiele sind der unglasierte Ofen mit Tugenden und Helden auf den Kacheln, Maskerons und Knorpelornament am Sockel im German. Museum (Röper-Bösch Tafel 31, Fig. 10) und der grofse, hochaufgebaute, schwarzglasierte ebendasselbst (A. 560. Röper-Bösch Taf. 32). Auf dessen ganz besonders grofsen Kacheln sind in Nischen ebenfalls Helden und Tugenden dargestellt: wie die des vorigen Ofens nach Flötner'schen Plaketten gearbeitet; ein charakteristisches Beispiel dafür, wie lange solche einmal beliebte Vorlagen benützt wurden: denn beide Öfen sind dem Detail nach erst in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts entstanden.

Zahlreiche für solche Öfen gearbeitete grofse Kacheln sind uns noch erhalten, meistens gehören sie zu Serien und zwar wurden, entsprechend dem Aufbau des Ofens, mit Vorliebe Serien von vier Stück gewählt, also die vier Elemente, die vier Jahreszeiten, die vier Evangelisten u. s. w. Zwei Beispiele haben wir bereits (Fig. 2 u. 3) erwähnt und abgebildet, eine mit der Darstellung der Terra, wozu auf der Burg und im Germanischen Museum noch Ignis und Anderes erhalten ist; die zweite mit der des Tages, Einzelfiguren in reich verzierten Nischen. Daneben sehen wir die allegorischen Gestalten auch in weiter Landschaft, so die Gestalt der Zeit (Tempus, wie dabei steht): (Fig. 11) ein bärtiger Mann, mit den üblichen allegorischen Emblemen, rechts hinten ein Bau und vorne thätige Arbeiter, links Ruinen und ein schlafender



Fig. 10.
Unglasierter Ofen im Germanischen Museum.

Mann. Die in flachem Relief gehaltene Architektur des Hintergrundes ist sehr bemerkenswert. Die Erklärung zu der Aktion des Kronos gibt die Unterschrift:



Fig. 11.

Grünglasierte Kachel mit der Gestalt des „Tempus“ im German. Museum.

PRÆMIA VIRTVTVM SOLERS INDVSTRIA DONAT
AT PIGER ARGVITVR CRIMINE PIGRITIAE

was über der Scene folgendermaßen verdeutscht ist:

Arbeit giebt Scepter Ehr und Kron
Der Faulkeit wird Fluch Spot zu Lohn.

Solche moralische Sprüche sind im Allgemeinen auf Nürnberger Kacheln, wozu diese sicher gehört, selten; wir begegnen ihnen häufig und regelmäfsig in der Schweiz. — Das schöne Stück stammt wohl aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. In die gleiche Zeit gehören auch die meisten grofsen, oft sehr vorzüglichen Kacheln, welche das Bayer. Gewerbemuseum in Nürnberg besitzt; ich erwähne vor Allem die vier Evangelisten und die vier Jahreszeiten, beide Serien grünglasiert, letztere dargestellt durch die entsprechenden landwirtschaftlichen Arbeiten: ein Mann mit einem Bäumchen, aus dem Knollenblätter hervorkommen, ein anderer, der die Sichel wetzt, hinter ihm Ähren, ein dritter mit zwei Krügen und im Hintergrund ein Weinstock, endlich der Vierte, der eines Baumes Äste beschneidet.

So sehen wir auf den Öfen den ganzen Gedankenkreis der damaligen Bürger dargestellt. In der getäfelten Stube, in der sonst kaum Bilder hiengen, aufser Familienporträts, war der Ofen so recht das Bilderbuch für Grofs und Klein, an das sich scherzhafte und ernste Reden, auch hie und da recht derbe Witze knüpfen konnten. Die Jugend wuchs mit diesen Bildern vor Augen auf; alle jene Allegorien waren auch ihr bald geläufig. Dafs ihr Geschmack keinen Schaden leiden konnte, dafür sorgte die vorzügliche Ausführung dieser Reliefs. Dieselbe war erst bei solcher Gröfse der Kacheln möglich. Mit Meisterschaft verstand man es, die gröfsten Stücke herzustellen, wobei man doch sparsam mit dem Thon war: alle diese Kacheln sind — abgesehen von dem Schwinden derselben durch den jahrhundertelangen Holzbrand — ursprünglich schon recht dünn gewesen, durch kreuzweise auf ihrer Rückseite angebrachte Stege sind sie vor allzuleichem Zerbrechen geschützt. Meistens sieht man noch auf der Rückseite den Abdruck der Maschen der Sackleinwand, die bei der Pressung auf den Thon gelegt wurde, um ein Ausgleiten der pressenden Hand und damit eine ungleichmäfsige Verteilung des Thons zu verhindern. Sie unterscheiden sich vorteilhaft von den frühesten Renaissancekacheln, ebenso durch die vorzügliche, oft noch über einen weifsen Anzugs, dünn aufgetragene Glasur, welche die Feinheiten der Modellierung nicht vernichtet.

Neben den grofsen hielt sich aber die früher übliche Zusammensetzung aus kleinen Kacheln. Manchmal noch unter Anlehnung an das älteste, gotische Schema, wie es der Ofen aus Ochsenfurt zeigte, d. h. also den geraden Aufbau ohne Unterscheidung von Feuerraum und Aufsatz. Solche Rückständigkeiten, wie sie bei jeder Kunstentwicklung gelegentlich in der Provinz vorkommen, finden wir bei der deutschen Renaissance selbst in den Hauptstädten, eine Unsicherheit, die sich aus dem totalen Mangel tektonischen Sinnes erklärt. Das Germanische Museum besitzt ein Beispiel an dem Ofen A. 520 (Röper-Bösch Taf. 7), dessen Kacheln mit den Buchstaben K S und der Jahreszahl 1612 bezeichnet sind. Er scheint im Aufbau geradezu eine Kopie jenes gotischen Stückes. Seine buntglasierten Kacheln weisen eine von Hermen getragene Nische auf, in derselben Personifikationen der Menschenalter, ferner die Gestalten von Tugenden und Engeln. Zeichnung und Modellierung sind von einer beispiellosen Rohheit, zudem scheinen die Model schon stark

abgenutzt gewesen zu sein, ebenso unglaublich roh ist die Glasur aufgetragen, deren einzelne Farben zum Teil ineinandergeflossen sind.

Alle diese Fehler sind den meisten der erhaltenen kleinen Kacheln gemeinsam; es scheint, dafs sie von rückständigen, kaum plastisch gebildeten Handwerkern nach den üblichen Vorlagen gearbeitet sind. Hie und da lebt bei ihnen die alte Buntfarbigkeit wieder auf; im Allgemeinen sind auch sie schwarz oder grün glasiert. Sie waren billiger, infolgedessen wohl von den kleineren Bürgern gekauft, deren Geschmack vielleicht auch an dem alten Aufbau aus kleineren Stücken festhielt. Die Billigkeit, sowie die leichtere Transportfähigkeit der Model wie der Kacheln, erklärt ihre ungeheure Verbreitung, wir finden sie an allen Ecken und Enden Deutschlands wieder. Sie waren ein wichtiger Exportartikel Nürnbergs geworden. Naturgemäfs wurden solche Stücke leicht auch da, wo die Hafnerei nicht so ausgebildet war, originell gearbeitet und so sind nicht alle für Nürnberg in Anspruch zu nehmen. Zudem scheint für den Niederrhein der Aufbau aus kleinen Kacheln charakteristisch zu sein. Aber eine ganze ungeheure Zahl läfst sich durch ihr häufiges Vorkommen gerade in Nürnberg, durch die nachweisliche Provenienz daher, durch die vielfache Verwendung an ebenfalls sicher daher stammenden Öfen doch als Nürnberger Arbeit feststellen.

Selbstverständlich verzichte ich auf die Danaidenarbeit, jede der gewifs 100 und mehr Serien aufzuzählen, die man konstatieren kann und beschränke mich auf die Anführung charakteristischer Stücke. Durchweg finden wir auf dem kleinen Raum die gleichen Sujets in der gleichen Anordnung wie auf den grofsen Kacheln, denen sie nacheifern. Natürlich mit wenig Glück, da sie infolge dessen arg überladen sind. Ich erwähne als Beispiele im Germanischen Museum die Kacheln A. 899—907 mit Moses, Simson u. a. als Repräsentanten der Liebe, Stärke etc.; A. 1182—1194 die zwölf Apostel mit stumpfer grüner Glasur; A. 881—882 zwei Apostel aus einer anderen Serie, schwarz glasiert; A. 846 Kachel mit heiligem Petrus, bezeichnet 16 GG 55, mit schöner, warmer, grüner Glasur (ohne Nummer); eine Ökonomie, leicht bekleidete Frauengestalt mit Datum ¹⁵/₈₈, endlich unter A. 1370—1374 die fünf Sinne, grünglasierte Gesimskacheln, Reliefs bei denen der Fond gewissermafsen ausgeschnitten ist (Figur 12), mit der Unterschrift: Filen, Geher etc. Die kleinen Gestalten sind gut gearbeitet, ihre helle, grüne Glasur etwas fleckig.

Ein gutes Beispiel eines kleinkacheligen Ofens bietet der grünglasierte im German. Museum, A. 553 (Röper-Bösch 22) mit Schüsselkacheln am Feuerraum, den Gestalten der Evangelisten und der Kurfürsten übereinander am Aufsatz und Hermen an den Ecken desselben, datiert 1683. Er ist übrigens aus verschiedenen Stücken zusammengesetzt und manches neuere Ergänzung.

Einen Vorteil — wenn er einer war — boten ja die kleinen Kacheln. Während die grofsen naturgemäfs stets zu dem gleichen einfachen Schema des Aufbaues hindrängten, erlaubten sie ein freieres Schalten. Und so konnten Dinge entstehen, wie jener hübsche, buffetartige Ofen A. 1237 (Röper-

Bösch 21) oder der Ofen A. 1667 (Ebenda Taf. 23), der eine große Menge verschiedenster Bilder zeigt, die zum Teil nicht zusammengehören. Der Feuerkasten hat zunächst als Sockel ein Maskeron und Knorpelornament und eine Reihe von Darstellungen aus dem Leben Christi, hierüber als Abgrenzung ein Flechtband, dann Apostelszenen in Nischen, unter ihnen Puttenszenen und an den Ecken Hermen; ebensolche finden sich an den Ecken des Auf-



Fig. 12.

Grünglasierte Gesimskachel das „Geher“ darstellend (A. 1370).

satzes, ihnen vorgelegt gelblich-weiß gewundene Säulen, die das Gesimse tragen; als Bekrönung Kartuschenwerk. Alles Stücke aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Die Mittelkachel des Aufsatzes jedoch mit der Halbfigur des Eccehomo in einer Nische, ist laut der Unterschrift von 1545, ein noch ungeschicktes, aber als frühe große Figurenkachel, merkwürdiges Stück. Die übrigen Kacheln sind nicht hervorragend, der originelle Aufbau jedoch entbehrt nicht eines gewissen Reizes.

Damit haben wir unsern Überblick über die eigentliche, lokale, charakteristische Hafnerei Nürnbergs beendet. Denn im nächsten Jahrhundert treten andere Faktoren ein, die alles überflutende Herrschaft des französischen Stiles läßt provinzielle Eigentümlichkeiten verschwinden, wir können nur noch von einer deutschen, nicht mehr von einer Nürnberger Hafnerei sprechen. Die die letztere auszeichnenden Merkmale werden erst deutlich durch eine Rundschau auf dem Gebiete der übrigen deutschen Hafnerei. Hier sei nur ein Rückblick auf die Hauptphasen der Nürnberger geworfen.

Als Vertreter der Frührenaissance lernten wir zunächst kennen die verhältnismäßig kleinen, aus vielen Reihen von Kacheln übereinander zusammengesetzten Öfen, meist bunt glasiert. So in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Ein großer Aufschwung der Technik gestattet dann die Herstellung großer Kacheln, sowie eine feinere Glasur. Einfarbigkeit (grün) tritt durchweg an die Stelle des Bunten zu Gunsten einer feineren Ausarbeitung der Formen; unter dem Einflusse und vielleicht sogar der Mitwirkung der Flötner und Hirsvogel (?) entstehen der sogen. Hirsvogelöfen der Burg, die Öfen im Merkelhause und der Stadtbibliothek; die reine, italienische Renaissance hält ihren Einzug, der Aufbau der Öfen wird streng architektonisch durch Pilaster und gut ausgebildete Gesimse gegliedert: Hauptmotiv ist die Vase oder eine Einzelfigur, beides unter einer wie früher und später beliebten Nische. Gegen 1600 beginnt die dritte Phase, der Georg Vest und die Leopold's ihre Signatur aufdrücken. Das streng Architektonische tritt zurück hinter einem reicheren plastischen Schmuck, Hermen an den Ecken und auf den großen Kacheln reiche, in flachem oder hohem Relief vorzüglich modellierte Szenen oder große Porträts. Am Anfang der Reihe steht der Ofen aus dem Heubeck'schen Hause von Georg Vest; einen Glanzpunkt bezeichnet der Ofen mit den vier Jahreszeiten im Salon der Königin auf der Burg. Mit den Öfen, welche wir der Leopold'schen Werkstatt zuschreiben dürfen, folgt die höchste Steigerung des plastischen Stiles, die der Modellierung besonders vorteilhafte schwarze Glasur tritt neben die grüne. Die Hafnertechnik feiert ihre höchsten Triumphe. Daneben werden weiterhin kleine Kacheln in Menge produziert und wird mit ihnen durch originellen Aufbau Erfreuliches geleistet. Der überreiche Bestand an Kacheln und Öfen, in der That nur ein minimaler Bruchteil des ehemals Vorhandenen, läßt uns ahnen, wie weit verbreitet, bis in die kleinsten Häuser, diese auch in ihren geringen Stücken noch erfreulichen Produkte des alten Kunsthandwerks waren.



Zierleiste von Franz Brun.

FRÄNKISCHE DORFORDNUNGEN.

MITGETEILT VON DR. HEINRICH HEERWAGEN.

2. Dorfordnung von Serrfeld¹⁾.

(1433.)

Ich Caspar Zollner²⁾ zw frisenhawfsen³⁾ vnnnd ich Herman Behem, zu disfen gezeitten ein Zentgraff des landgerichts⁴⁾ der Stadt zw Konig(houen⁵⁾), Bekennen Eintrechtigklich an disfem offenen briue, das ich vrogenanter Caspar Zolner mich gemechtigt habe Hansfen truchseffen zw disfen gezeitten wonhafftig zum furtenberg⁶⁾ meines swagers vnd ich obgenant herman behem

1) Serrfeld (Serfeld), B.-A. Königshofen im Grabfeld. — Unserer Wiedergabe des Textes liegt zugrunde die offizielle Abschrift von 1535, die der damalige Pfarrer zu Bundorf angefertigt hat. [Pergamenturkunde im Archiv des Germanischen Museums.] Das Original scheint nicht mehr vorhanden zu sein. Vergleichsweise konnte, dank dem gütigen Entgegenkommen des Kgl. Kreisarchivs Würzburg, eine spätere Kopie, eine Papierabschrift a. d. J. 1624 [Weiterhin mit W. K. bezeichnet] herangezogen werden. Hier lautet der bezügliche Beglaubigungsvermerk:

»Das diese gegenwertige Copia dem Original in Collationendo vndt aufcultando, Von wortten zu wortten Gleich lautende befunden worden, bezeuge Ich mit dieser meiner eigenhändigen Subcription, So gefchehen Sontags Den $\frac{18}{28}$ July. Anno 1624.

Theodoricus Zeigermann

Caesarea Autoritate Not:

Publ: in fidem subscripsit.«

Im Kgl. Kreisarchiv in Würzburg werden ferner folgende Serrfeld angehende Archivalien verwahrt: eine Reihe von Urkunden, betr. insbesondere die Verleihung des der Domprobstei zu Würzburg zuständigen Lehens zu S. an die Truchsess von Wetzhausen u. Sternberg u. das Spital zu Neustadt a. d. Saale de 1465—1747. Ferner mehrere relevante Akten, u. a. betr. Belehnung der Truchsess von Wetzhausen seitens der Domprobstei Würzburg mit dem ganzen Zehnten zu S. (1502—84), Streitsache zwischen den Ganerben zu S. und dem Hochstifte Würzburg wegen Ausübung der geistlichen und weltlichen Gerechtsamen am genannten Ort.

2) WK: Zöhlner, späterhin Zölner, Zöllner.

3) WK: Friesenhausen, unweit von Königshofen.

4) WK: über »Landgerichts« einkorrigirt: »Sent« (=gerichts). Über den Zentdistrikt Königshofen ist zu vgl.: J. W. Rost, Versuch einer hist.-stat. Beschreibung der Stadt und ehem. Festung Königshofen. Würzburg 1832. S. 17.

5) WK: Königshoffen.

6) offenbar abgegangener Ort.

han mich gemechtigt aller meiner herrn vnd Junckhern zw Wetzhausen 7), die dan theil vnd gemein haben an dem selbig dorff Serfeld 8) mit namen herrn albrechten truchses ritters vnd junckher kilian truchses, wonende vnd sitzende 9) beide zw wetzhausen vnd Junckher Erharten truchses gefessen zw bunttorff 10) vnd fritzen kelnern jetzunt burger zw kungsberg von folcher bruch vnd zwitracht wegen die da haben gehabt die hawfsgenossen vnd de 11) Serfeldt vnd wir obgenanten zwen haben jnen durch ir fleißige bit willn, die sie vns dar vmb gethan haben die hawfsgenossen, vnd durch mer nutz willn des dorffs jnen allen ein gemein Schultes gefatzt vnd gemacht 12) haben mit wissen vnd willen der herrn die zw dem dorff gehorn vnd theil daran haben, vnd der hawfsgenossen derselb schultes hat gelobt mit hantgeben trewen an eynes rechten aydts stadt mir Caspar Zolner von aller der wegen die da theil an dem dorff haben, dem dorff getrewlichen fur zw stehen vnd des dorffs gemein nutz vnd besten dar jn zw brüfen vnd zw thun als hievor vnd nach geschriben stet ongeuerdt.

Auch haben die hawfsgenossen gemeiniglichlichen des dorffs Serfeldt gelobt demselben schultes do selbst zw serfeldt vor vns obgenanten zwen Caspar Zolner vnd herman behem dem dorff getrew zw sein vnd zw halten vnd zw thun was hievor vnd nach geschriben stet ongeuerdt. Auch ist geredt vnd bewort ob die hawfsgenossen, Er wer einer wenigk oder viel wie viel der wern die dem schultes vbergeben, Es wer mit worten oder wercken wie das were, so sol itzlicher, der dan solchs thut, den hawfsgenossen verfallen sein ein halben gulden vnd die gelube die er do mit verbrochen, erkennen die hawfsgenossen gemeiniglichlichen oder der merteil da sol es auch bey bleiben ongeuerdt.

Auch haben wir geret vnd bewort von solchen zwitracht vnd vnwillen, der do gewest ist zwischen den frawen in dem dorff Serfeldt, als von scheltens vnd schlagens wegen vnd ist geredt vnd gescheen mit wisen der hawfsgenossen das iede fraw, die dan solchs anhuben die solt vff den nechsten Sontag dar nach als dan dz gescheen were, Einen Stein tragen vmb die kirchen 13), des sie dan auch ein worden sein, vnd schult die ander dahin wieder, vnd dafs es die erst gut kuntschafft het, so holt sie vff den andern sonntag dar nach als dan die erst iren stein getragen het, disse den stein auch tragen, so das die erst die angehoben het iren stein fur trug. Schult die ander oder nicht und vor antwort das mit gutten zuchtigen worten, so dorfft sie des steins nit tragen, vnd welche solchen stein nit trug, die dan solchen freuel 14)

7) Wetzhausen bei Hofheim.

8) WK: hat fast durchgängig Scherfeldt, späterer Registraturvermerk der WK: Sehrfeld.

9) WK: statt »sitzende«: »seint«.

10) WK: Bundorff, 1535 bunttorf, heute Bundorf, gleichf. B.-A. Königshofen.

11) WK: vollständig unlesbar gewordene Stelle, in der WK. lautet diese: »die Hauftgenossen gemeincklichen, vndt dz dorf Scherfeldt«.

12) WK: gefagt vnd gemacht.

13) Über das Steintragen als Ehrenstrafe s. insbes. Grimm, Deutsche Rechtsaltertümer, 4. Ausg. II, 315 ff.

14) WK: »die dan folches stuck gethan hette.«

gethan het, als obgeschriben stet, die solt geben ein halben gulden an die gemein vnd vnser liben frawen do selbs zw serfelt ein pfund wachs jn den nechsten viertzehn tagen dar nach on vortzuglich vnd on widerrede ongeuerde. Vnd welch fulch obgeschriben bufs nicht ausricht, beide dem heiligen vnd der gemeindt, Szo solt vnser gemein schultes, von gunst vnd von geheifs vnser aller wegen, itzlichenn auff sein gut muge vnd macht haben zw gehen vnd dar vff macht zw pfenden, oder an dem wege vmb folchs, als dan obgeschriben stet, ongeuerdt. Vnd begert der schultes der hawfsgenossen darzw, wie viel oder welche, die soln jm beholffen sein on wider redt, ongeuerdt.

Auch ist geredt ob die schultessen welche dis weren oder wie sie genant wern, auch folchs thet, als ob geschriben stet, so haben die hawfsgenossen, ob sie die bufs nicht thet mit dem stein vnd gelt vnd wachs auch nicht gebe, mugen sie auch macht haben zw pfenden jn jrem haws oder vff dem wege, als obgeschriben stet ongeuerdt.

Auch ist geredt das der schultes vnd die zwen heilgenmeister des dorffs zw serfelt die drey, alle Jare Jerlichen eynen andern Schultes kisen vnd machen, vnd der selb sol geloben als dan die andern gethan haben vnd die hawfsgenossen jm wider als obgeschriben ist, vnd woe die trei nit eins können werden, wen sie kisen wolln, so hat macht der merteil vnther den dreien vnd der schultes vnd die zwen heilgenmeister soln auch macht haben zwen heilgenmeister zw machen, vnd wo sie auch alle trei nit ein werden, so sol der merteil auch macht haben vnther den dreien, vnd wen man solchen newen schultessen oder andern heilgenmeister kist oder setzt, so sollen die alten heilgenmeister dem newen heilgenmeister vnd den hawsgenossen ein kunthliche berechnung thun, vnd der Schultes auch¹⁵⁾ dem newen schultes vnd den hawfsgenossen jder vmb dz jn antrifft, der Schultes von des dorffs wegen, die heilgenmeister von der heiligen wegen ongeuerdt. Vnd wen oder welchen folch obgeschribene trei kisen oder benenthen¹⁶⁾ zw schultes daz jar, der sol es thun, es wer ein alt heilgenmeister oder ein hawfsgenofs, on wider redt, wolt er aber folchs nit thun vnd do wider were, so sol er den hawfsgenossen ein halben gulden¹⁷⁾ geben vnd der schultes vnd die heilgenmeister ein andern kisen. Wue eyner oder mehr, die man gekorn het vnd benanth het, folchs nit theten, so hat sie der schultes, der sich dan fulchs nit auffgesetzt het, mugen vnd macht sie zu pfenden jden vmb ein gulden¹⁸⁾ die dan folchs nit teten jn maffen vnd an stetten als obgeschriben stet ongeuerdt.

Auch ist beredt worden ob es were, das die heilgenmeister kiren ye den alten Schultes wider willn¹⁹⁾ Er dan so mag es wol sein, will er aber nit, so sol²⁰⁾ man es jn der mafs on bufse alzo das es geschee ye vmb den alten

15) WK: Statt auch: »mit«.

16) WK: buoßen oder Puncten.

17) WK schlechthin: ein gulden.

18) WK: ein halben gulden.

19) WK: besser: wider, wil Er dann, so etc.

20) so fol man es in der lan mit Willen ohn buefs alfo dz es etc.

schultes mit wissen vnd radt der hawfsgenoffen gantz oder des merteils wan jn die heiligenmeister kiffen vnd haben wolten ongeuerdt.

Auch ist geredt vnd bewort also von des gerichts wegen, ob vnser eyner der haufsgenoffen oder mehr wenigk oder viel eyner mit dem andern zw schicken het oder gewunne wie das kem, so fol vnser keiner mit gehn fur gericht vnd nicht do fur bringen, fondern es do bringen an vnsern Schultefsen, der dan vff die zeit Schultes ist vnd heift, vnd jm daz fagen vnd fur bringen vnd darumb radt zw werden, ob es rugbar fey, vnd do mit dz dorff zw bewaren, dz es icht zw schaden kome, welcher das nit thet vnd selber zw gericht keme vnd ruget vnd fagt on wifsenn vnd wort des schultefsen, der felb fol geben ein halben gulden, der gemein vnd woe er folchs nit thet, Szo hat der Schultes jn macht [zu] pfenden als vor geschriben ftet ongeuerdt.

Auch ift beredt das alle jar jerlichen dem felben schultes, der dan schultes ist hie zw ferfelt, die gemein geben fol einen acker anspans aus den treien eckern anspans gelegen bey der nider muel vnd der schultes fol haben macht, woe er nemen will, an welchem ort der felben treien acker ongeuerdt.

Auch ift geredt vnd bewort, das ein schultes des dorffs Serfelt muge vnd macht fol haben lassen lewten oder schreien den hawfsgenoffen zw einer mael²¹⁾, vnd wen man dan gelewt oder gefagt, dz der schulteis der mael warten ist, vnd welcher hawsgenos dan hat gehort lewten vnd nit kompt zw der mael, der fol vorfallen fein funfftzehn pfenning, welch hawfsgenos nit jnhaimmfeh were, das er folchs lewtens oder schreien nit horen kont, so fol fein fraw oder wie viel der weren, der menner auffsen weren, an die mael gehen vnd folln das fagen fur dem schultes vnd den andern hawfsgenoffen, das er nit do heyme fey ongeuerdt, vnd welch haufsgenos oder fraw folchs nit theten, die folln funfftzehn pfennig verfallen fein vnd die betzalen vnd ausrichten jn den negsten viertzehn tagen dar nach, theten sie des nicht, so hat der schultes muge vnd macht darumb zw pfenden als obgeschriben ftet ongeuerdt.

Auch fol vnser holtzeinung bleiben vnd bestehen jn maffen als sie dan [sie] gemacht haben vnd nit abzwthun ongeuerdt.

Auch ift geredt vnd bewort das die obgeschriben bufs wie sie genanth fein vnd wie viel der wurdt, die der gemeindt zw fthet, da fol man mit beser ftteg vnd weg vnd den dorfffridt mit machen nach radt des schulteffen vnd der heiligenmeister vnd der haufsgenoffen gemeiniglichlichen oder des merteils oder sie sich anders nit gancz geein konden, ausgenommen die zwu bufs die fewmmig an der mael vnd die bufs der holtzeinung, do mugen die hawfsgenoffen vnd der schultes vnd die heiligenmeister mit thun was sie wolln ongeuerdt.

Auch ift geredt vnd bewort, ob es sich mecht, das eyner oder mehr zogen in das dorff ferfelt, dem fol man kein gemein geben nach lassen volgen jn kein weifse mit recht, er habe den gethan die gelubdt dem schul-

21) Wk: mahal.

tefsen, die hye vorgeschriben stehē, ausgenommen die herrn da felbs, die dan teil hetten an disem dorff wie die Namen hetten ongeuerdt.

Vnd des zw merer Sicherheit vnd bekentnus szo haben wir genanten Schultes vnd hawfsgenossen gemeiniglich des dorffs Serfelt gebetten die Erbaren vnd vheften vnser Junckhern mit namen Caspar Zollner vnd kilian truchses vnd heintzn²²⁾ truchses, das sie durch vnser vleiffiger bit willn jr etzlicher sein eigen Infigel für vns an disen briue haben gehalten, Szo bekennen wir obgenanten Caspar Zollner kilian vnd heintz²³⁾ beide truchsesen, das wir durch vleiffiger bit willn des schultessen vnd der hawfsgenossen gemeiniglich des dorffs zw Serfelt, das wir vnser Infigel itzlicher an disen brieff gehalten hat, doch vns vnd vnsern erben on schaden, Der geben ist Nach Christi vnfers herrn geburt tausent vnd vierhundert Jar vnd dar nach jn dem trei vnd treiffigsten Jar an dem Sonnabent nach Sant peters tag, kathedra.

Vnd ich auch osterholt pfarher zw bunttorff aus kais. vnd bebftlicher gewalt ein offner notarius hab disen brieff renouirt aus dem hewbtbrieff Anno dnj. 1535 Dienstag nach reminiscere.

22) WK: Herman.

23) WK: Hansen.



Zierleiste von Jost Amman.



Zierleiste von Jost Amman.

AUS EINEM NÜRNBERGER BÜRGERHAUSE ZU AUSGANG DES 15. JAHRHUNDERTS.

VON DR. HEINRICH HEERWAGEN.

Inuentarium*) Dorothea Hanns Wynnterin

feligen geschäfts vormunde oder Executorum.

1486.

Zu wissen vnd offentlich sey kunnt gethan aller meniglich mitt difem brieff Das die erbern vnd weyßen Steffan Kawr Sigmundt Örtel der Junger vnd Jorg Winnt, Burger zu Nürenberg als vormundt vnd von vormundschaft wegen Dorothea Hannsen Winntters verlasen wittiben feligen geschefftz vnd In crafft deffelben auff maynung des gesetztes In diser Statt vnd gerichtz Reformation defshalb begriffen, In beywesen der erbern vnd weyßen Sebolten Schlufseluelders vnd Sebolten Schreyers Bayder Burger vnd genannten des grofren Ratts zu Nurenberg als dazu erfordertt vnd gebetten Zewgen auch Johann Tuchscherers des geschworn gerichtschreybers daselbst der habe so In Hanns Wintters feligen verlasen behawfung bey dem lanckamer¹⁾ Dorjnnne die genannt dorothea wintterin wonhafftig vnd mit tod abgangen, vorhann- den gewest ist, ainen. Inventar vnd auffschreibunng furgenomen vnd thun lassen vnd die auch erfunden haben, wie von stuck zu stuck vnd von wortt zu wortt hernach uolgett.

Des ersten in der öbersten kamer ain Spanbett²⁾ mit einem hobel vnd funst zwei Spanbett vier vorbenneck ain truhen on ain fufs drey Strosecck Fünf federbett³⁾, drey pölfter, zwai kufs, vier leylach, zwai deckpett ein plauben genetten gollter⁴⁾, ain allte genete deck, drei hymel⁵⁾ oben an der

*) Orig. Perg.-Urk. a. d. Archiv des Germanischen Museums [Nr. 2944]. — Für wiederholte Mitteilungen und Anregungen zu beifolgenden Sacherklärungen bin ich meinem Freunde Dr. August Gebhardt, Privatdozenten in Erlangen, zu Dank verpflichtet.

1) bey dem lanckamer, Lankheimer, Teil der Kaiserstrafse nächst der Fleischbrücke. Lochner, Top. Tafeln XVI.

2) Spanbett, einfache Lagerstätte, »bestehend aus einfachen Bettlade mit Kopf-, Fufs- und Seitenbrettern, deren Boden aber durch gespannte Stränge hergestellt ist.« Heyne, Das Deutsche Wohnungswesen 262 ff. (Schmeller II, 672.)

3) Federbett: Heyne 112.

4) gollter: Bettdecke, besonders eine abgenähte, gesteppte (v. lat. culcitra). Vgl. Inventar der Burg Höhingen 1424 (Anz. f. K. d. D. V. 1882, sp. 169), Schmeller I, 908 ff., Grimm V, 1623. In einem Erfurter Inventar v. 1375 als »cultern« (Anzeiger 1882, 324).

5) hymel; braucht nicht notwendig ein »Betthimmel« [Heyne 263] zu sein. In Alt-nürnberger Häusern waren nicht selten die Decken mit gemalter Leinwand überspannt.

tullin⁶⁾, acht kornfeck, ain wenig federn jn ainer kelnischen⁷⁾ ziech, Fünff lang panckbolster, darunnter, ein rotter vnd ain gewurckter, vnd drey pannckkufs.

Item jn der neben kamer ain Spanbett, ain truhen auff ainem fufs, ain Sitzfidel⁸⁾, Zwai gemalte tefelein, vier multern⁹⁾, ain strofack, ain bett, zwai kufs, zway leylach¹⁰⁾, zwu deck, ain gemalten hymel an der tullin.

Item auff der lauben¹¹⁾ vor dem oberen ftublein zwu truhen on fufs vnd ain Secretftull¹²⁾.

Item jn der rechten Schlaffkamer drey Spanbett ain aychin truhen Mer ain truhen, Zwu laden als auff fiessen, ain grofen kalter¹³⁾, Zwu Sideltruhen, Zwen vorbennek, zwen ftrofeck, Zway bett, drey polfter alle kelnisch Mer ain knaben pettlein drey kufs ain deckbettlin ain stücklin wamafins ain meffiner hangleuchter¹⁴⁾ an der tulle, zwu deck ain plaube deck vnd ain lederlach acht schurtzhembd¹⁵⁾ Sechs tapphartt¹⁶⁾, drey halshembd¹⁷⁾, Zwanntzig Sturtz¹⁸⁾, ain Hauben ain Steuchlin¹⁹⁾, achtunddreyfsig handtzweheln²⁰⁾ vnd ain lannge zweheln, Sechsendfünftzig leylach, dreyzehn vnnterhembd, Zwantzig kufsinZiech, zwen badfeck²¹⁾, Dreyfsig Tischtucher, ain badlach, ain bibel, vnd ain aufzug von der Bibel eingebunden, Zwanntzig

6) tullin (vgl. auch fernerhin: »hangleuchter an der tulle«) möchte ich mit Anlehnung an mhd. »das tülle« (»daz tüll« = Holzwand, Zaun, vielfach in Nürnberger Urkunden des 14. und 15. Jahrh., vgl. a. Schm. I, 602) für »Wand« nehmen, wenn auch die spätere Stelle »hangleuchter an der tulle« eigentlich eher an die Stubendecke gemahnt.

7) kelnischen zieg [ziëche]: Költnische Leinwand (Bettzeug). Schm. II, 1079. Grimm V, 1622.

8) Sitzidel: Sitzbank, zugleich Aufbewahrungsort für Wäsche. Schm. II, 226. Heyne 373, 255.

9) multern: Mulde, Wanne. Vgl. Schm. I, 1596.

10) leylach: Bettüberzug. Vgl. Schm. I, 1417. 1479.

11) lauben: die um den Hof laufende Gallerie. Vgl. Heyne 222—223.

12) Secretstuhl »Nachtstuhl« [secret = Abort].

13) kallter [ge — halter]: Behälter, Schrank. Schm. I, 1242. 1101. Heyne 174. 261 m. A.

14) hangleuchter, Hängeleuchter. Vgl. Heyne 276 ff.

15) schurtzhembd, Frauenkleidungsstück. Schm. II, 473.

16) tapphartt, Mantel. Schm. I, 613.

17) halshembd: Chemisette?

18) sturtz, Schleier, nam. Trauerschleier. Schm. II, 787. Lexer II, 1281.

19) steuchlin: zu mhd. stüche Lexer II, 1259, Kopftüchlein, Schleier. Schm. II, 722 Stauchen. Bei Nicolai, Beschr. e. Reise (1781) I, 1788. Anhang S. 124 als Nürnbergerisch »Stäuchlein« verzeichnet. Oder sollte das diminutiv hier »Ärmel, Pulswärmer« bedeuten?

20) handtzweheln: Handtücher. Schm. IV, 304.

21) badfeck: »Vielleicht schlüpfte man nach dem Bade in einen solchen »badsack« und pflegte darin der Ruhe«. Hampe zu Folzens Meistergesang. Drucke u. Holzschnitte des XV. u. XVI. Jahrh.: II. Gedichte vom Hausrat. — Oder »bad« wäre nur orthographisch für mhd. wät, gewand, also wätsack = Felleisen, Reisetasche.

Schlayr grofs vnd klain ainfundzwanntzig faciletlin²²⁾, drey Zwachtucher²³⁾, In ainem behalter allerlay eingemachtz dings In glefern, drey lattern²⁴⁾ vnd acht tafeln Sayffen.

Item Jm neben kemerleyn ain Spanbett drey truhen. Vnd aine auff aim Fufs, ain Strofack, zway Federbett, ain deckbett, Siben kufs vnd ain clains vnd ain bettZiech, ain genetten polster, Zwu gemalt taffeln, ain Zipperefsin²⁵⁾ Schreybzewg, ain zymeln²⁶⁾, ain grofe Spritzen, ain offelein, Zu ainer lampen ain tellerpuchs²⁷⁾, drey deck, drey bancklach, ain lederlach, ain Spynredel, Zwen allt kubel²⁸⁾ Zu kuchin Speyfs, ain vocabularj vnd ain clains schulbuchlein.

Item in dem hinntern hawfs ain strofack, Funf kufs, ain bett, ain deck am Spanbettlein Vnd auff dem ganng ain truhen vnd darjnn ettlicher flachs wigt vierunddreyfsig pfund.

Item in der Rechten ftuben Zwai bettlin ain Spanbettlin Zwen polster ain lidernis pettlin zwen lanng banckpolster ain Sidelpolster Siben Sitzkufs Zwen tisch Zwu Sideln dreyzehen Steuchlein²⁹⁾ ain korellin patternoster mit ainem grofen vergulden Crewtz ain muftlin³⁰⁾ patternoster mit ainem vergulden Zaichen ain kindsdecklein vnd ain wiegenband³¹⁾ ain badlach ain halfs hembd, vier grofs hauben ain ledlein³²⁾ mit muntüchlein³³⁾ ain trumlein leinwatt ain Secklein mit nachtheublein ain gesturtztes heublein³⁴⁾ Zwen Sturtz ain Regensturtz³⁵⁾ ain Secklein³⁶⁾ mit allerlay flecklein vnd tuchlein, vier par gelber hant schuch ain Rott scharlatin birett³⁷⁾ Vnd ain korblein mit aim wachfsstock³⁸⁾ drey bettbuchlein.

Item an parf schafft funfzehen guldin allt vnd funfundfunftzig guldin an gold jn ainem ledlein auch vier pfundt vnd zwelf pfennig So alles Steffan Kawr Zu seinen hannden genomen hatt.

22) faciletlin (von ital. fazzoletto), Servietten, Taschentücher. Schm. I, 780. Als »fatscheunla« 1548 bei Kamann, Nürnberger Haushaltungs- u. Rechnungsbücher. S.-A. S. 80.

23) Zwachtücher: Hand- oder Badetücher, vgl. Schm. II, 1175.

24) iattern, wohl = Laternen.

25) Zipperefsin: von Cypressenholz.

26) Zymeln: zimbel, zimel, kleinere (mit einem Hammer geschlagene) Glocke, Schelle. Lexer III, 1116. Oder Becken?

27) tellerpuchs: Behälter für Teller.

28) Kubel, Kübel.

29) Steuchlein s. zu ob.: steuchlin. Möglicherweise an dieser Stelle Wäschsäcke gemeint, in denen die schmutzige Wäsche angesammelt wurde.

30) muftlin, müfstlin für mistflin = aus Mistelholz. Schm. I, 1684.

31) wiegenband vgl. Heyne 268 ff.

32) ledlein: Laden dimin., Truhe.

33) muntüchlein Mundtüchlein.

34) gesturtztes heublein Haube mit Sturz (Schleier).

35) Regensturtz, Regentuch. »Ehmals gehörten solche Tücher, auch ohne Regen, zum Staatsanzug der Nürnberger Bürgerinnen. Es war gewöhnlich grün, bey einer Trauer weifs.« Schm. II, 70 u.

36) Secklein: also ein Flick- oder Restebeutel.

37) birett = Baret. Schm. I, 257. Grimm WB. I, 1131. II, 38.

38) wachfsstock. Vgl. Heyne 276.

Item an Silbergeschirr auch guldin Silberin vnd andern klainaten³⁹⁾, ain par vergullter köpf⁴⁰⁾, Fünf marck vier lott schwer ain vergulte Schewren⁴¹⁾ verdeckt, vierdhalb marck schwer ain Jnnwendig vergulte schaln Zwanntzig lott vnd zwai quintlein Schwer, ain innwendigs vergultz flocketz⁴²⁾ becherlein, Newn lott Zway quinten wegend Ain Jnnen vergultz maygolein⁴³⁾ vier lott drei quintten schwer ain Silberin pecher auff fiesen mit vergulden Rayffen vnd dreyen kundlein⁴⁴⁾ wigt ain marck Siben lott ain quinten Ain Silberin pecher mit vergulden Rayfen vnd ainem vergulden fuß mit linttwurmen ain marck zwai lot ain quintten wegend Sechs eingesatzt⁴⁵⁾ hoffbecher⁴⁶⁾ funff marck zwai lot schwer, Ain weife getribne schaln zehen lot wegend ain weifse ebne schaln mit ainem vergulden Rayfflein aylff lott wegend ain schalen von pagament⁴⁷⁾ wigt vierzehenthalb lott ain klains pecherlein drey lot drey quinten schwer, acht Silberin loffel funfzehen lot drey quinten Schwer Siben Silberin gebelein Zwai lott anderthalb quintten schwer Funf allter Silberin knopfflein vnd gefperr⁴⁸⁾, anderthalb lot schwer ain fiederin⁴⁹⁾ kopf mit Silber bechlagen ain marck acht lott drey quittin wegend ain klain fiederin kopfflein acht lott schwer ain korellin paternoster mit ainem vergulden agnus dei⁵⁰⁾ ain marck aylfthalb lott schwer, ain kalcedony⁵¹⁾ paternoster mit ainem Silberin bisamapfel⁵²⁾ ain parillen⁵³⁾ paternoster mit einer eingefafsten barillen, ainem Silberin-Ritter Sant Jorgen bey ainem lott schwer, Zwai vergulte ermelmreyfs⁵⁴⁾ Ain vergultz schellin⁵⁵⁾ Vnd Crewtzlein mit ainem clainen weyfsen agnus dej Zusammen wegend ain lot dritthalb quintten Zwai messer mit ainer

39) klainaten = Nürnbergisch für Kleinodien (klainat Schm. I, 1332).

40) köpf: mhd. kopf, koph = Trinkgefäß, Becher. Lexer I, 1676. Vgl. Schm. I, 1274.

41) Schewren: Die Scheur, Scheuren, Schewrn = Pokal, Becher. S. hiezu: Schm. II, 456 ff. Lexer II, 762.

42) flocketz zu Schm. I, 786: Fläckelein? oder mit Flocken oder Bnckeln versehen? oder zu vlockzen = glänzen, schimmern (Lexer III, 412)?

43) Maygolein, Becher. Vgl. Schm. I, 1575.

44) kundlein: vielleicht zu lat. conus, bedeutet also möglw. einen kegelförmigen Fuß. Freilich wären dann die Füße 2mal genannt. Oder etwa zu lesen »knudlein«, knütlein, 'noduli'?

45) eingesatzt jedenfalls = in einem Fuße stehend, ähnlich wie die heutigen Thee- oder Punschgläser.

46) hoffbecher, Trinkgeschirr Grimm IV, II, 1660. Findet sich z. B. auch in Seb. Lindenast's Inventar v. 1529. (Anz. f. K. d. D. V. 1882 [225—32.])

47) pagament: ungemünztes Silber, Bruchsilber. Lexer II, 196.

48) gefperr, fibula. Lexer I, 922.

49) fiederin = von Ahornholz? vgl. vlederin Grimm W.B. III, 1708 ff.

50) agnus Dei: geweihtes Anhängsel mit dem Bild eines Lammes. Schm. I, 53.

51) kalcedony: Chalcedon, ein Halbedelstein.

52) bisamapfel vgl. byssem apfel im Strafsburger Hausratsgedicht b I α bei Hampe a. a. O.

53) parillen, berillen: Lexer, I, 193 berille, barille, berillus, name eines edelsteins. Ein »edler Beryll« ist auch der Smaragd.

54) ermelmreyfs: Das Preis, Breis = Einfassung z. B. der Hemdärmel etc. Schm. I, 471. Kamann a. a. O. 166 (A. 2).

55) schellin: Schelle, Glöckchen.

mit Silber beschlagen (chayden, Sechzehn guldin Ring Nemlich drey mit Saffieren, ainen mit ainem grofen turckufs ainen mit einem diemant barackon⁵⁶⁾ Zwen mit diemantten Vnd rubin täfelein⁵⁷⁾ ainer mit ainem diemant Rubin tefelein Zwen mit Rubin Zwen mit amantisten⁵⁸⁾, Zwen mit saffier vnd amantisten ainer mit ainem berlin Vnd ainer mit ainem durckus Rubin vnd schmarecklin⁵⁹⁾ wegend alle zufamen Siebend lott annderthalb quinten Ain guldins hefftlein⁶⁰⁾ mit ainem amantisten vnd diemant tefelein ain vergullt hefftlein mit rotten vnd plauben töbelein⁶¹⁾ ain vergullt hefftlein mit ainem Rechböcklein⁶²⁾ on ain gehennng ain Riem gürtelcin mit Silber beschlagen ain guldins klains Ringlein ain vergulte schellen vnd zwai vergulte gesperr ain bar messer mit baini Schallen vnd mit Silber beschlagen.

Item Mer ain stucklein leinwatt ain Stucklein wamafins ain trymlein (schetters⁶³⁾ ain trumlein flechis⁶⁴⁾ tuch ain schwartz trymlein dirdumday⁶⁵⁾ weyfen vnd plauben Zwyrn Jn ainem Sparkrug⁶⁶⁾ Hennfslein Wintter zugehörig vier pfund vnd zwenundzwanzig pfennig geltz ain Schachtel mit Zucker zwu Schachtel mit lattwergen ain gemaltz tischtuch⁶⁷⁾ vnd funfzehn facilett.

Item an klaydern Zwen schwartz arraffin⁶⁸⁾ mentel mit Seyden Drey schwartz wullin mentel mit Seyden ain Schwartzen wullin Rock, ain schwartzen arraffin Sumer rock ain schwartze arraffin schaubñ⁶⁹⁾ mit schonfech vnnterfutttert ain Schwartz mentelin Zwen brustpeltz ainer fech⁷⁰⁾ der annder krepfin⁷¹⁾ ain krepfiner ermpeltz ain krepfine schauben mit schwarzem Schetter ain vehin kurfsen⁷²⁾ ain vnderpelz ain vnnderock.

56) barackon: Es ist mir leider nicht gelungen, diesen Namen in Wörterbüchern oder in der Litteratur nachzuweisen.

57) täfelein: als Ringstein wohl wegen der Fläche.

58) amantisten: Amethyst.

59) schmarecklin: kleiner Smaragd. Vgl. Lexer II, 1002: smarackelin.

60) hefftlein: Stecknadel, Busennadel.

61) töbelein: zu topel = Würfel. Vgl. Schm. I, 528: Döppelein.

62) Rechböcklein, Rehböcklein, reichböcklin im Strafsburger Hausratsgedicht b IV β bei Hampe a. a. O.

63) Schetter: Schätter, Schetter, lockere, undichte Leinwand. Schm. II, 482.

64) flechis = gefleckt.

65) dirdumday, auch dirdendey, dirledey, dirtmedey, dirmadey = grober Zeug, halb aus Flachs u. halb aus Wolle bereitet. Schm. I, 537. Vgl. Kamann a. a. O. 129.

66) sparkrug: irdene Sparbüchse, wie solche noch heute von Kindern benutzt werden. Der Inhalt konnte nur durch Zerschlagen der Büchse entnommen werden.

67) gemaltz tischtuch: Gemalte Tischtücher finden sich auch im Inventar des Hans Kallenbach 1587. (Kaufmann, Beitr. z. Kulturgesch. der Grafsch. Wertheim. Zeitschr. f. Kulturgesch. N. F. I. Jahrg. 1872, S. 251.)

68) araffin s. Lexer I, 97: arraz, leichtes Wollengewebe.

69) schauben: pelzverbrämter Rock, daneben »Rock oder sog. Kittel der Weibspersonen.« Schm. I, 354.

70) fech: feines Pelzwerk. Schm. I, 700. 701.

71) krepfin: kropf Pelz. Grimm V, 2395, 29. Sebast. Lindenast's Inventar (1529) im Anz. f. K. d. D. V. 1882, 228.

72) kurfsen: Kleid von Rau- oder Pelzwerk. Schm. I, 1295. Inventar des Veit v. Wolkenstein († 1442), Anzeiger 1882, 123.

Item ain effichfätslein achzehen grofs vnd klain pfannen vnd ain meffin eyer pfendlein aylff eyfene kochlöffel grofs vnd klain, Zwen durchschleg⁷³⁾ drey pratpfannen ain kupferm Spielnapf Drey pratpfifs ain Rost, Zwai eyfene klemlein⁷⁴⁾ ain Rybeyfen Fünf plechin Stützen⁷⁵⁾ drey alt flaschen ain Salzfafs ain Speyfskalter allerlay hyltziner schufsel vnd teler ain tragkorb Zway marcktkorblein.

Item an allerlay Zingelchir bey vier Zenntner Zyns ain Stentner⁷⁶⁾ Sechsenddreyffig pfundt wigend.

Item an mefsin gelchir als beckin kandel⁷⁷⁾ leuchter vnd annderm Zusammen gewegen achtzig pfundt ain hangenden lewchter mit Sechs Rören ain hangenden leuchter mit Newn Roren ain hangenden lewchter mit vier Rören Funf kupferling⁷⁸⁾ Zwai kulkeffelein⁷⁹⁾ Zwen kessel Jm padftublein Zwen morfer mitt ainem ftrepffel⁸⁰⁾.

Item in der hynndern stuben ain brennhut⁸¹⁾ drey wag ain aychner tifch ayn Strofack ain bolfter Zwu auffhebschiffeln⁸²⁾ ain schachzabelbrett⁸³⁾ ain garn Rock⁸⁴⁾ Zwelf pfundt gefpunens garns drey hecheln⁸⁵⁾ ain wafckeffel vnd zwen trifufs ain Rost vnd ain grofer krumer haff vnd Zwen klain Orm heffen⁸⁶⁾ ain brottkorb ain Speifstruhen ain kalter auff dem gang vnd

73) durchschleg: Küchengerät zum durchsiehen, durchsieben, oder besser: quetschen. Grimm II, 1668, 2⁴. Vgl. im Inventar bei Oesterreicher, Die zwei Burgen Tüchersfeld. 1820. 8⁰. »Belege« S. 24. (1525.)

74) klemlein: vielleicht die »schwarze Eisenklammer in der Mauer neben dem Herd, in dem einst der Kienspahn eingeschraubt wurde.« (Grenzboten 57, 1, 151.) Einzuwenden wäre freilich, dafs dergleichen Vorrichtungen, als zum eisernen Bestand des Hauses gehörig, nicht wohl in Inventaren aufgeführt zu werden pflegen. Möglicherweise auch gemeint die »Zange zum Holzumwenden, oder auch — genau ebensolcher Form, nur kleiner — das Werkzeug, mit dem z. B. im »Herzle« oder »Glöckle« die Bratwürste gewendet werden.

75) Stützen, der bekannte Name für (in Nürnberg meist kupferne) Gefäße in Form eines abgestutzten Kegels mit einer Seitenhandhabe. Schm. II, 802.

76) Stentner: wohl = Ständer, Stender, Stellfafs. Schm. II, 768.

77) kandel: Kanne. Schm. I, 1253. Vgl. Anz. f. K. d. D. Vorz. 1871, 132.

78) kupferling: Gefäß von Kupfer, bes. der Hellhafen. Schm. I, 1275. Hans Sachs' Spruch bei Hampe, Kamann a. a. O. 69.

79) kulkeffelein, Kühl-Kesselein.

80) Strepffel, Stempfel. Schm. II, 815. Vgl. Inventar v. 1557 im Anz. f. K. d. D. V. 1880, 37.

81) brennhut: Offenbar eine Vorrichtung zur Ableitung des Rauches der Kienleuchte, die mir aus dem Egerlande und den Sechsamtern als Lienhut, Leihut, bekannt ist. Vgl. Schm. I, 1480.

82) auffhebschiffeln Grimm I, 668: »Aufhebschiffel: mannigfachen hausrat aufzählend, nennt H. Sachs I, 440 auch: ein aufhebschiffel, ein zerlegdeller.«

83) schachzabelbrett: Schachbrett.

84) Rock = Rocken.

85) hecheln, Flachshecheln, Gerät mit Drahtspitzen zum Durchziehen u. Reinigen des Hanfes oder Flachses. Heyne D. W.B. II, 86.

86) Ormhafen: Armhaffen mit Henkeln oder Handheben auf beiden Seiten.

funf predigstull⁸⁷⁾ ain ftuben kalter ain giefsfaskelterlein⁸⁸⁾ vierzehen trinckglefer vnd ain glafsdeckin⁸⁹⁾.

Item jm hoff ain wafchkessel mit ainem trifufs vnd bey funf mefs holtz.

Item funf eyfenhutt drey krebs⁹⁰⁾ ain brustlein⁹¹⁾ ein barett ain par handschuch Zway par armzewg⁹²⁾ ain par mewffer ain leyren⁹³⁾ ain kocher⁹⁴⁾, ain hellenpartten Siben Settel⁹⁵⁾ drey panntzer Zway goller ain par Ring handtschuch⁹⁶⁾ vnd In ainer liderin⁹⁷⁾ vnd funf hultzin schachteln mit den Buchstaben a b c d e vnd f bezaichent ettwouil brief vnd copien vber allerlay gutter⁹⁸⁾ gerichtz vnd annder henndel lawtend, Vnd darzu funst allerlay klains vnd schlechts geringfchatzigs Hawfsgelchirs das von der kurtz wegen hiebey von stuck zu stuck zusetzen vermitten ist. Die vorgeanntē vormund haben auch bey machung vnd auffschreybung folichs Inventaris bezewgt vnd prestirt Nachdem sie von denn andern erben hannfen Wintters vnd andern bericht vnd erjnnert worden feyen Das vnnder folich aufgeschribner hab ettwouil stuck vnd gutter die des Jungen Hennslein Wintters von feinem vatter herrurende vnd nit mutterliche hab feyen Das sie mit difem Inuentarj weder dem knaben noch nyemand der gerechtikait zu der hab vermain zu haben in feinen Rechten nichtzit benomen haben vnd der an die nenung vnd handlung folicher vormundschaft auch vorberurtter auffschreybung vnd nachuolgender handlung halb an jr felbs hab gantz vnengolten fein wollen wie Recht fey Vnd des das folicher Inventarj vnd die auffschreybung also wie vorstatt bescheen jst Zu warem vrkund So haben wir vorgeanntē Sebolt Schlufseluelder vnd Sebolt Schreyer von der vorgeannte vormund fleifsiger gebett wegen vnnfere aigne Innsigel Doch vnns vnd vnnfern erben on schaden offentlich gehanngen an difen brief Der geben jst am freytag Sant Symon vnd Sant Judas der zwayer hayligen zwelfpotten abent⁹⁹⁾ Nach Cristi vnnfers herren gepurtt vierzehenhundertt vnd In dem Sechsendachtzigten Jar.

Mit anhangenden Siegeln Sebald Schluffelfelders und Sebald Schreyers.

87) predigstull: Betpulte?

88) giefsfaskelterlein: Schränkchen zum Aufbewahren des Gieffsasses (= Gieffskanne, vgl. Hans Sachs' Spruch: »giefskalter«) oder der grofsen Kannen, aus denen man den einzelnen Personen in ihre Gläser einschenkt.

89) glasdeckin wohl = Glasdecke, Glassturz.

90) krebs: Brustharnisch in Plattenform, vgl. Lexer I, 1714.

91) brustlein: Brüstlein, Brüstl, Stück der Panzer-Bekleidung. S. Schm. I, 368.

92) armzewg. Vgl. Götz v. Berlichingens Lebensbeschreibung (Steigerwald) S. 79: »dafs ich denk, die stang und das ander theil vom knopf (des schwerts) hab mir zwischen dem handschuh und dem armzeug die hand herab geschlagen.«

93) leyren s. Grimm I, 684, 4^a: die mit einer kurbel versehene winde an der armbrust. Oder pars pro toto: Armbrust.

94) kocher, Köcher.

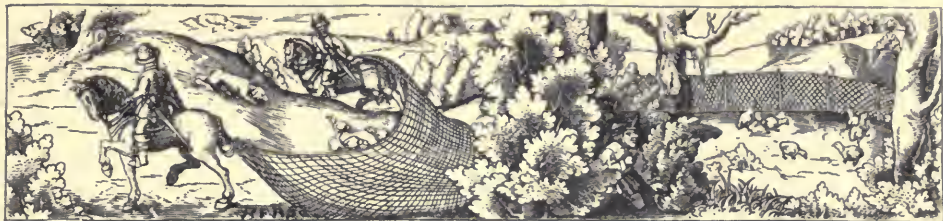
95) Settel, Sättel.

96) Ringhandtschuch: Handschuh aus Panzerringen.

97) liderin = ledern. Schm. I, 1440.

98) gutter, Güter.

99) Symon u. Judas = 28. Oktober, das Datum unserer Urkunde also der 27. Oktober.



Zierleiste von Franz Brun.

LITERARISCHE NOTIZEN.

Monographien zur deutschen Kulturgeschichte, herausgegeben von Gg. Steinhäusen. VIII. Band. Ernst Mummenhoff, **Der Handwerker in der deutschen Vergangenheit**. 141 Seiten mit 151 Abbildungen und Beilagen. Leipzig. Eugen Diederichs. 1901.

Die ganze Reihe dieser Monographien stellt sich die Aufgabe, das Leben und Treiben der einzelnen Gesellschaftskreise, Stände u. s. w. der deutschen Vergangenheit in kulturgeschichtlichen Einzelbildern zur Darstellung zu bringen, für die der Verleger selbst eine reiche Auswahl von Illustrationen zusammengetragen hat. So erscheinen denn die verschiedenen Bände durch eine sehr große Zahl von Abbildungen ausgestattet, die dem Kulturhistoriker ein sehr reiches bildmäßiges Material zur Verfügung stellen, das bislang nur schwer zugänglich und wenig benutzbar war. So dankenswert das ist, so hat es für die einzelnen Bände selbst freilich auch einen entschiedenen Nachteil insofern zur Folge gehabt, als nun Text und Illustrationsmaterial nicht in dem wünschenswerten festen inneren Bezüge zu einander stehen, und man merkt es den Darstellungen vielfach an, daß die Verfasser, deren Text nur auf einen verhältnismäßig knappen Raum beschränkt war, mit Mühe und Not sich bestreben mußten, diesen Zusammenhang einigermaßen herzustellen. Sehr erschwerend für die Disposition mußte es außerdem noch wirken, daß eine Kapiteleinteilung offenbar verboten war, was vom wissenschaftlichen Standpunkte aus wegen der dadurch bedingten Unübersichtlichkeit, vom ästhetischen wegen der gequälten Übergänge, die vielfach nötig werden, entschieden zu verurteilen ist. Genauere Register sowie Quellenangaben, die auch bei populären Darstellungen gewiß sehr wünschenswert sind, fehlen. Auch in der für die billigere Ausgabe gewählten Ausstattung mit dem schrecklichen grauen Papier hat der um die moderne Buchausstattung so verdiente Verleger sicher einen Mißgriff gethan.

Alle diese Bedenken kann ein unbefangener Beurteiler nicht verschweigen, ohne daß er darum die Absicht zu haben braucht, das in vieler Beziehung lobenswerte Unternehmen herabzusetzen, welches sich unter der Redaktion eines verdienstvollen Gelehrten mit großer Energie und sicher mit gutem Erfolge bestrebt, den Resultaten der kulturgeschichtlichen Forschung in populärer Form eine allgemeinere Verbreitung zu sichern.

Einer der besten der bislang erschienenen Bände, sowohl was innere Durchdringung des Stoffes als auch was die reichliche Ausbeute neuen Quellenmaterials anlangt, ist das vorliegende Buch. Freilich kann man mit Recht sagen, Mummenhoff hätte an seinen Titel »Der Handwerker in der deutschen Vergangenheit« noch die Einschränkung anhängen sollen: »mit besonderer Rücksicht auf Nürnberg«, denn die Nürnbergschen Verhältnisse stehen, dem Arbeitsgebiete des Verfassers entsprechend, vielfach im Vordergrund. Allein jene Beschränkung hat sich in diesem Falle eher als Vorteil erwiesen, denn einmal muß es für das große Publikum, für welches das Buch doch berechnet ist, entschieden angenehm sein, an dem einzelnen Beispiele einen tieferen Einblick in das Handwerksleben der deutschen Städte früherer Zeit zu gewinnen, und dann trifft es sich in der That, daß eben das Nürnbergsche Muster wie wenig andere zu besonderer Hervorhebung in dieser Beziehung sich eignet.

Hier nämlich, und hier fast allein vollzieht sich vor den Augen des Historikers in allmählicher Entwicklung die Ausbildung der Handwerksorganisation, die sonst meist als eine fertige Einrichtung in Gestalt der Zünfte uns entgegenzutreten pflegt. Darin beruht das historisch wichtige Moment der Nürnbergschen Handwerksgeschichte, und in der Schilderung dessen liegt vor allem das Verdienst des Mummenhoff'schen Buches. —

Die Handwerksvereinigungen entstehen mit dem Aufkommen der Städte, die meist starken Zuzug von bis dahin hörigen Handwerkern bekommen. Da dieselben nun vielfach sofort als Neubürger aufgenommen wurden, so trat das Wachstum der Zünfte in Wechselwirkung mit dem der Städte.

In den alten Städten lebten die neuzuziehenden Handwerker zuerst ohne Zusammenhang mit den alteingesessenen Hörigen. Dann aber zeigt sich, wohl von den alten Handwerksämtern ausgehend, das Streben nach Vereinigung, zumal nachdem die Unfreiheit der herrschaftlichen Arbeiter und damit auch der soziale Unterschied zwischen beiden Teilen mehr und mehr schwand. In den neugegründeten Städten dagegen wurden die Handwerke anfänglich wohl als »freie Künste« betrieben, bis sie auch hier zu fester Organisation sich zusammenfügten, zunächst wohl zu dem Zwecke, unliebsame Konkurrenz gemeinsam fern zu halten.

Hier begegnen wir dann sogleich — schon zu Beginn des 12. Jahrhunderts — dem Zwange für alle ortsangesessenen Handwerker, diesen Vereinigungen beizutreten: »der Zunftzwang ist so alt wie die Zünfte selbst!« Ebenso früh erscheint die Gerichtsbarkeit und Polizeigewalt in Zunftssachen, die man sogar hier und da auch auf strafrechtliche Fälle auszudehnen versucht, und daneben Sitten- und Gewerbepolizei, wobei die Verhandlungen zunächst an den alten Gerichtsplätzen, zuweilen in Kirchen und auf Kirchhöfen, später in den Zunftstuben oder Zunfthäusern stattfanden.

In den Städten wohnten die Zunftgenossen häufig in bestimmten Gegenden oder Strafen zusammen, ebenso wurden die Zünfte im städtischen Wehrdienste als geschlossener militärischer Verband verwendet, und sie nahmen demgemäß für Angriffs- und Verteidigungskriege eine bevorzugte Stellung ein.

Alle diese Verhältnisse, besonders das Auftauchen der Zünfte und ihre Entstehung aus der »freien Kunst«, die selbst wieder in verschiedenen Abstufungen uns entgegentritt, werden dann von Mummenhoff noch im einzelnen an dem Beispiele Nürnbergs verfolgt, wo sich der Übergang erst sehr spät, vielfach erst im 16. Jahrhundert vollzieht. —

Aus dem zunehmenden Reichtum der Zünfte erklärt sich dann die seit dem 13. Jahrhundert zunehmende Bedrückung derselben durch die Stadtherren und die alteingesessenen Geschlechter. Trotzdem ringen sich die Zünfte überall durch. Nur in der einzigen Stadt Nürnberg ist ein eigentliches Zunftwesen nicht aufgekommen. Infolgedessen gab es hier natürlich auch keine Zunftmeister, sondern an deren Stelle bestand das Rugsamt, eine unter der Aufsicht des Rats stehende Gerichts- und Polizeibehörde der Handwerke, die aber im Einvernehmen mit diesen oder ihren geschworenen Meistern zu handeln sich bestrebte, sodafs dadurch eine gedeihliche Entwicklung dann doch ermöglicht wurde.

In allen anderen Städten dagegen erkämpfen sich die Zünfte die Selbständigkeit, und ihr Selbstbewusstsein steigt dementsprechend so sehr, dafs sie schon seit dem Anfange des 14. Jahrhunderts auch einen Anteil am Stadtregment sich zu erwerben suchen, was ihnen zum Teil nach schweren und blutigen inneren Kämpfen, aber in manchen Städten erst im 16. Jahrhundert gelingt.

Im allgemeinen hat das Zunftwesen die Höhe seiner Macht im 15. Jahrhundert erreicht. Später erlahmt sie, zumal nachdem infolge der Engherzigkeit der Meister eine organisierte Gesellschaft in Gegensatz gegen die Meisterschaft getreten ist.

Mummenhoff führt dann in anschaulicher Darstellung die Geschichte der Gesellenschaft vor Augen, die Trennung in geschenkte, ungewanderte und gesperrte Handwerke, den vergeblichen Kampf der Meisterschaft gegen das Schenk- und Zuschickwesen und im Gegensatz dazu die Geschichte der Ausstände. Schliesslich wird das gesellschaftliche Leben der Gesellen in der Schenke und in der Stadt geschildert, die Erwerbung des Meisterrechts, die Meisterschaft und ihre Vereinigungen wie ihr Verhältnis zur Kund-

schaft, ihre pekuniäre Lage und ihr Bildungsstand, ihre Belustigungen, Aufzüge und ähnliche Handwerksgebräuche. Diese letzteren sind heute fast alle verschwunden, nachdem vor dem Aufkommen der Fabrikindustrie die Handwerke und damit auch die Zünfte mehr und mehr gesunken waren, bis ihnen im 19. Jahrhundert durch die Einführung der Gewerbefreiheit ihr Ende bereitet worden ist.

Die anschauliche und interessante Art, mit der Mummenhoff alle diese Verhältnisse geschildert hat, wird seinem Buche einen großen Leserkreis sichern.

Dr. Otto Lauffer.

Erinnerungen einer Urgrossmutter. Katharina Freifrau von Bechtolsheim, geb. Gräfin Bueil. 1787—1825. Herausgegeben von Carl Graf Oberndorff. Berlin. F. Fontane & Cie. 1902. 474 S.S. 8.

Mit berechtigtem Mißtrauen nimmt man heutigen Tages ein dickleibiges Memoirenwerk zur Hand. Unser rasch dahinstürmendes Jahrhundert hat wenig Lust, »sich in den Geist der Zeiten zu versetzen, zu schauen, wie vor uns ein weiser Mann gedacht.« Dieses Mißtrauen ist bei litterarischen Werken womöglich noch größer als bei historischen, doch scheint auch hier Fürst Bismarcks herrliches Vermächtnis eine durch sich selbst berechtigte Ausnahme zu bleiben. Die Nachwelt will sich eben nicht daran gewöhnen, durch die verstaubte Brille der Urgroßeltern zu sehen. In dieser Interesselosigkeit ist der Grund zu suchen, warum die meisten »Erinnerungen« in den Rumpelkammern der Antiquariate, auf den höchsten Gestellen der Bibliotheken einer würdelosen verdienten oder unverdienten Vergessenheit anheimfallen. Ob das vorliegende Werk diesem fast unentrinnbaren Schicksal entgeht, läßt sich schwer sagen. Jedenfalls liegt sein hervorragendster Wert darin, daß es durch eine Anzahl bisher nicht veröffentlichter Briefe Goethes neue Beiträge zur Geschichte der ersten weimarer Zeit bringt, während auf der anderen Seite der Zusammenstellung mehrerer — schon bekannter — Schreiben der Kaiserin Katharina von Rußland und anderer leitender Persönlichkeiten ihres Hofes eine entschiedene historische Wichtigkeit nicht abgesprochen werden kann. Graf Carl Oberndorff hat sich entschlossen, die nur für ihre Kinder von der Freifrau Katharina von Bechtolsheim niedergeschriebenen Aufzeichnungen mit dem anspruchslosen Titel »Erinnerungen einer Urgrossmutter« der Öffentlichkeit zu übergeben.

Urenkelin der geistreichen Frau von Épinay, der Freundin Rousseaus, hat die geborene Gräfin Bueil schon im elterlichen Hause Anregungen der höchsten Art empfangen, welche ihre Jugendzeit überdauernd und sich verstärkend der vermählten Frau von Bechtolsheim Gelegenheit gaben, ein anschauliches Bild der zahlreichen Persönlichkeiten, mit denen sie in Beziehung trat, wie der Eindrücke, die sie von denselben in sich aufnahm, auch für die Nachwelt festzuhalten. Im Vordergrund der Darstellung steht der väterliche Freund der Familie, Baron Melchior Grimm, der, ein geborener Deutscher, sein ganzes Leben im edelsten Sinne »daran arbeitete, Franzose und Pariser zu werden (Sainte-Beuve).« Nach dem Ausbruch der Revolution zuerst einem wechselvollen Schicksal preisgegeben, war dem fast Achtzigjährigen zuletzt bei seinem alten Gönner, dem Herzog von Gotha, ein ruhiger Lebensabend beschieden. Seit der Flucht aus Paris befand sich die Familie Bueil meist in seiner Begleitung, unter seiner Aufsicht erhielt die kleine Katharina ihren ersten Unterricht, in seinem Hause hatte sie das Glück, mit Goethe, mit Benjamin Constant, mit Frau von Stael zusammenzutreffen. Besonders reizvoll wird der Begegnung mit der berühmten Tochter Neckers Erwähnung gethan (S. 103). Genaue Schilderungen des herzoglichen Hofes schlossen sich an. Zur Hofdame der regierenden Herzogin ernannt, und nach kurzer Zeit mit dem preussischen Rittmeister Baron Bechtolsheim verlobt, scheint der Heimatlosen endlich das Glück zu lächeln. Aber der Ausbruch des Krieges zerstört alle Aussichten auf eine behagliche Zukunft, der Tod des »guten alten Barons Grimm«, vorher die in aller Eile geschlossene eheliche Verbindung machen den Beziehungen in Gotha ein Ende. Durch die Amnestie nach siebzehn Jahren in die Heimat zurückgerufen, finden das junge Paar und die ganze Familie Bueil in Varennes einen ruhigen Aufenthalt. Der plötzliche Tod des Gatten läßt die junge Frau

mit zwei kleinen Kindern zurück. So widmet sie sich ganz der Erziehung derselben, bringt sie nach Deutschland in das Haus der Großmutter — Juliens von Bechtolsheim, der »Psyche« Wielands —, 1816 entschließt sie sich, am mecklenburgischen Hofe wieder eine Stellung anzunehmen. Der ausführlichen Berichterstattung über die neue Thätigkeit, die erst 1825 endete, können wir nicht mit der gleichen Aufmerksamkeit folgen wie der feinen Einzelschilderung und lebhafteren Gewandtheit der ersten Hälfte des Buches. Mit dem Jahre 1825, der Zeit der Übersiedelung der Bechtolsheimschen Familie nach Bayern, endet die Darstellung.

Zweifellos ist die Verfasserin eine hochbedeutende Erscheinung für jeden gewesen, der ihr näher zu treten Gelegenheit hatte. Eine tiefe, streng religiöse Lebensauffassung, entschiedenes Gefühl für das ästhetisch Schöne, ein offener Blick für die praktische Seite des täglichen Lebens scheinen sich in ihr zu einem erfreulichen Ganzen vereinigt zu haben. Dabei ist es der geborenen Französin gut gelungen, die Sprache ihrer zweiten Heimat, die nach den häufig eingeschobenen Gesprächen zu schließen, wohl nicht ihre Umgangssprache gewesen ist, gewandt und klar zu beherrschen. Wer das Hofleben am Anfange des letzten Jahrhunderts kulturhistorisch zu würdigen trachtet, wird von dem aufdringlichen Klatsch der Gräfin Vofs gerne zu den Erinnerungen einer Urgroßmutter übergehen.

Noch ein Wort über die Herausgabe und den Anhang. Der Inhalt des letzteren wurde bereits erwähnt. Wozu es nötig war, die französischen Briefe zu übersetzen, und so das umfangreiche Werk noch mehr zu belasten, erscheint nicht ganz verständlich. Die Beigabe eines Registers wäre notwendiger gewesen. Auch sind die häufigen Hinweise auf das Conversationslexikon wenig belehrend. Im Übrigen ist Graf Oberndorff mit pietätvoller Schonung verfahren und hat die Worte des Textes in richtiger Anerkennung meist ohne störende Beigaben zur Geltung kommen lassen.

Dr. Hermann Uhde.

Denkmäler der Süddeutschen Malerei des frühen Mittelalters. Erster Teil. Georg Swarzenski, Die Regensburger Buchmalerei des 10. und 11. Jahrhunderts. Studien zur Geschichte der deutschen Malerei des frühen Mittelalters. Mit 101 Lichtdrucken auf 35 Tafeln. Leipzig 1901. Verlag von Karl W. Hiersemann.

Das schon äußerlich sehr repräsentable Werk Swarzenski's wird, ganz abgesehen davon, daß es der Kunstgeschichte des Mittelalters einen neuen, festen Halt gibt, von Allen, die sich insbesondere mit der mittelalterlichen Miniaturmalerei und Ornamentik beschäftigen, aufs freudigste begrüßt werden. Gibt es doch über Entwicklung, Art und Auflösung einer Gruppe von Miniaturen eine zuverlässig kritische Auskunft, die man schon längst und immer wieder bei vielen Studien zur letzten Jahrtausendwende aufs empfindlichste vermifste.

Swarzenski folgt nicht Vöges methodischem Prinzip. Die ausführliche Kritik und Charakteristik der einzelnen Denkmäler genügt ihm nicht, sondern es ist ihm daran gelegen, »durch eine Ausschöpfung des künstlerischen, individuellen Gehaltes« der einzelnen Handschriften, das Verhältnis der einen zur andern festzustellen. Er will nicht nur gruppieren, sondern der organischen Entwicklung der mittelalterlichen Malerei nachgehen und deren Gesetze erforschen. Trotz der geringen Zahl von in Betracht kommenden Denkmälern hat Swarzenski eine ganze Reihe von sehr charakteristischen wechselseitigen Zusammenhängen oder Eigentümlichkeiten so prägnant festgestellt, — die vorzüglichen Abbildungen werden durch sehr willkommene tabellarische Aufstellungen der verwendeten Farben ergänzt — daß diese stilkritischen Ergebnisse eine zuverlässige Basis für weitere Forschungen zur Geschichte der Malerei im 10. und 11. Jahrhundert bieten. Auf dieser Basis zu bauen wird freilich immer äußerst vorsichtiges und weitsichtiges Beurteilen der Denkmäler voraussetzen. Sagt doch Swarzenski selbst etwa am Schlusse: »Für alle Fragen, die sich die Lokalisierung und Gruppierung der Kunstwerke des Mittelalters zum Ziele setzen, dürfen wir die eine Thatsache als dauerndes Ergebnis hinstellen, daß an einem Orte innerhalb einer Schule Kräfte von streng verschiedener technischer Sonderheit und mit recht weitgehenden stilistischen Unterschieden sich bethätigen.«

Die Berücksichtigung dieser Thatsache gerade wird zur genauesten Stilkritik führen, sehr Vieles wird dann zu anderen Werken, die man nicht ins Auge fassen wollte, weisen; aber ohne diese mühsame Einzelarbeit — bei einem gleichzeitig verschärften Blick für den Gesamtcharakter eines Kunstwerkes — wird das Gruppieren und Lokalisieren meist wenig Wert, oft vielen Schaden haben. Es ist sehr erfreulich, daß gerade Swarzenski bei der im Kleinsten so sorgfältigen — im Kleinen scheinbar aufgehenden Kunstkritik erst nach der richtigen Erfassung des Charakters im Ganzen zum Einzelnen übergeht.

Wie häufig finden wir doch in der Kunstgeschichte das umgekehrte — nicht nur künstlerisch, sondern auch kunsthistorisch völlig ungerechtfertigte Verfahren. Eher kann immer noch jener Forscher den Kunstwerken gerecht werden, der fast nur das Ganze, und sehr wenig das Einzelne im Kunstwerk betrachtet — als derjenige, der fast völlig bei der Kritik der Einzelheiten den Blick auf das Ganze zu richten vergißt. Swarzenski's Kritik ist von der besten Art.

In ausführlichster Weise würdigt Swarzenski folgende Denkmäler: Den Codex aureus von Emmeram. — Das Sakramentar des heil. Wolfgang des Domkapitels zu Verona. — Das Lektionar in der Bibliothek des Grafen Schönborn in Pommersfelden. — Das Regelbuch von Niedermünster. Clm. 14272. — Das Sakramentar Heinrichs II. — Das Evangeliar der Uta von Niedermünster. — Das Evangelienbuch des Kaisers Heinrich in der Vaticana. — Ein Perikopenbuch der Münchener Staatsbibliothek (Clm. 15713). — Ein Perikopenbuch des Meisters Bertolt in der Bibliothek des Benedictinerstiftes St. Peter in Salzburg (Cod. VI. 55). — Und ein Evangelienbuch Heinrichs IV. im Dome zu Krakau. (Domkapitel Cod. 208.)

In Trier läßt sich noch am Ausgang des 10. Jahrhunderts Stil und Technik der Karolingischen Schule verfolgen. Der Stil der »Adagruppe« blieb jedenfalls im Südwesten Deutschlands, im südlichen Lothringen und Alemannien, die Rheinlinie entlang, etwa vom Moselgebiet bis zum Bodensee während des 10. Jahrhunderts herrschend. Die eigentliche Heimat dieser Tradition sieht Sw. in Franken, am Main. »Die Ata ancilla domini, die Stifterin des Adacodex selbst, steht in urkundlich nachweisbar enger Beziehung zu Fulda.« Eine erst noch festzustellende Reihe von Mischtypen macht es vorläufig unmöglich, den einzelnen Werken eine bestimmte Stellung einzuräumen, obwohl immerhin der tiefgreifende Unterschied der Adagruppe von den anderen karolingischen Schulen klar zu Tage tritt. Diese bewahren noch den im Abendland bereits verschwundenen rein malerischen Bildstil der Antike, die Denkmäler jener Gruppe zeigen einen dekorativ-ornamentalen linearen Flächenstil.

Für den Kunsthistoriker ist der Handschriftenbestand der uns aus Regensburg überkommen, ein sehr geringer. Wichtig aber wird eine Handschrift, die noch dem 9. Jahrhundert angehört. (Clm. 14418.) Die Subskription läßt vermuten, daß der Presbyter Sandarat — ein Regensburger — dem Kloster seiner Stadt diese Handschrift zum Geschenk gemacht.

Die beiden Kapitel »Regensburg und die Schreibstube von St. Emmeram in karolingischer Zeit« und »die religiöse Bewegung des 9. Jahrhunderts in Süddeutschland und der Beginn der künstlerischen Thätigkeit in Regensburg« lassen vortrefflich erkennen, wie rasch sich Regensburg zur metropolis totius Germaniae emporzuschwingen wußte. Und mit diesem Zeitpunkt beginnt nun in Regensburg eine künstlerische Thätigkeit, »die sich in kürzester Zeit und im Zusammenhang mit jener Bewegung zu den Formen einer organisch arbeitenden Schule verdichtet, deren Denkmäler sich nicht nur durch formale und technische Dinge als zusammengehörig darstellen, sondern in denen wir von dem ersten Zeugnis ab die Herausbildung eines bestimmten inhaltlichen Charakters verfolgen können, der in seiner schließlichen Vollendung diese Schule als den durchgeführttesten Gegensatz zu jener vielverzweigten Schule am Rhein erweist, aus der heraus wir bisher allein kritische Untersuchungen über die Malerei dieser Zeit erhalten haben.«

Unter den vielen Belegen für die vorzugsweise ornamentale Art der Regensburger Schule führt Swarzenski als geradezu »überraschend charakteristisch« das Zierblatt vor dem Kanon des Wolfgang-Sakramentars an: »Auf dem purpurnen Grunde der Seite ist in breiter Silberborte eine Art Achtort eingetragen. In dieses rahmenhafte Gebilde ist nun in goldner Zeichnung ein kleineres ebenfalls auf der Spitze stehendes Viereck eingezeichnet, dessen Ecken medaillonartige Kreisflächen aufnehmen. Von diesem kleineren Viereck umgeben, steht in der Mitte der Seite das weifs eingefasste goldene Monogramm Christi.« Überall tritt in erster Linie eine Freude an rein ornamentalen Gestalten, an der äusserlich sichtbaren systematischen Gliederung, der Schaffung geometrisch exakt sich entsprechender Werte hervor. Von den vielen Eigentümlichkeiten, die Swarzenski in der Regensburger Buchmalerei dieser kurzen Renaissancepoche erkennt, möchte die eine immer wieder hervortretende Bemerkung, dafs die quadratisch ornamentierten Flächen Stoffmuster darstellen, häufig nur als Hypothese aufgefaßt werden dürfen. Sehr wohl können sie in diesen Fällen eher ornamentierte Fliesen darstellen. Die vielfachen, allerdings nur schwer zu präzisierenden Zusammenhänge mit Byzantinischer Kunst dürften diese Vermutung unterstützen. Aber wie Swarzenski oft genug mit Recht zu einer eingehenden Arbeit über die ganze mittelalterliche Ornamentik auffordert, so wäre insbesondere eine nicht nur hypothetische Scheidung der Fliesen- und der Stoffmuster ins Auge zu fassen. Hier würde unser Blick wohl noch häufiger die Kunst des Orientes vergleichend treffen müssen als bisher.

Die in der Regensburger Buchmalerei des 10. Jahrhunderts beliebte Ranke unterscheidet sich wesentlich von der in der alemanischen Ornamentik verwendeten. Die Ranke tritt luftiger, klarer hervor; sie stellt ein schmales, schlankes rhythmisch bewegtes Band dar, das keinen wirklich pflanzlichen Charakter zeigt, trotz der blattartigen kurzen Schöfslinge, zu denen sich seine Kontur in ziemlich regelmässigen Abständen ab und zu erweitert.

Regensburgisch ist die ausgebildete Scheidung von Füllung (einer Fläche durch Punktierung derselben) und Einfassung. Während die westdeutschen, die nichtbayerischen Schulen aus mehrfachen, nebeneinanderlaufenden Streifen einen Rahmen — dessen Ecken ausladen — bilden, fehlt diese Art der Seitenornamentation in Regensburg.

Die stark zur systematischen Ornamentation drängende Art — verzichtete schliesslich völlig auf jede erzählende Darstellung, sie führte zur höchsten Ausbildung des Decorativ-repräsentierenden. Im Evangeliar der Uta von Niedermünster kommt dies am deutlichsten zur Anschauung. Der Künstler sah seine Aufgabe darin, eine oder verschiedene Erscheinungen durch eine bewußt erdachte Aneinanderreihung und Gegenüberstellung, ihren grossen Zusammenhang, die Wesenheit der verschiedenen, aneinandergereihten und gegenübergestellten Erscheinungen unmittelbar im Bilde zum Ausdruck zu bringen und so das bildlich darzustellen, was den Kern der christlich-mittelalterlichen scholastischen Denk- und Empfindungsweise ausmacht.

Die Ausführungen Swarzenki's über diese primitiv allegorische Malerei machen das Werk auch von anderer Seite interessant und wertvoll. Es ist nicht nur ein Werk über die Regensburger Buchmalerei des 10. und 11. Jahrhunderts zu nennen, sondern eines, das jedem Kunsthistoriker und jedem, der über das Wesen und Werden der Kunst ernstlich nachdenken will, eine Quelle neuer Ergebnisse und neuer Anregungen ist.

Dr. E. W. Bredt.

Walter Pater. Die Renaissance. Studien in Kunst und Poesie. Autorisierte Ausgabe aus dem Englischen übertragen und mit einer Einleitung von Wilhelm Schölermann. Leipzig, Eugen Diederichs 1902. VIII. 323 S. Preis br. 5 Mk.; geb. 6 Mk.

Es ist ein schönes Buch, welches den deutschen Lesern geboten wird, etwas zu spät, um einen grossen Erfolg zu haben, immer rechtzeitig für die, welche den Reiz feinsinniger Arbeit zu schätzen wissen. Als es geschrieben wurde, vor neunundzwanzig Jahren ging die Begeisterung für die Renaissance hoch, Voigts und Burckhardts grund-

legende Schriften hatten ihre Wirkung geübt, Semper und seine Gesinnungsgenossen hatten mit der That bewiesen, daß die Baukunst der Renaissance noch lebenskräftig war, mit der Münchener Ausstellung des Jahres 1869 drang die Renaissance ins Kunstgewerbe ein, mit der Wiener Weltausstellung schien ihr Sieg auf dem Gebiete der technischen und tektonischen Künste entschieden. Manch einer mochte hoffen, wie das Altertum für die Renaissance, so würde diese für unsere und die nächste Folgezeit die Grundlage einer neuen Kunst und Kultur werden. Der Hast mit der man sich der »einzig wahren« Kunst zugewendet hatte, entsprach ein ebenso rasches Durchlaufen ihrer sämtlichen Stilphasen. In wenig mehr als zwanzig Jahren war man damit zu Ende. Sie war doch nur in die Architektur und das Kunstgewerbe eingedrungen, Plastik und Malerei waren von ihr kaum berührt worden und auf die allgemeine Kultur unserer Zeit hat sie keinen Einfluß gewonnen. Heute stehen wir ihr gegenüber wie jeder anderen großen Kunstepoche, als einer vergangenen.

Pater wendet sich in dem Vorwort zu seinem Buch gegen die Versuche, »den Begriff der Schönheit festzustellen, und dafür eine allgemeingültige abstrakte Grundformel zu finden. Sie helfen uns nur sehr wenig, ächte Kunst und Poesie zu genießen. Das Ziel eines ächten Aesthetikers besteht nicht darin, die Schönheit in ihren abstrakten, sondern in ihren konkreten Beziehungen zu erklären«. Das ist nicht eben sehr wissenschaftlich gedacht, denn es wird damit ein wesentlicher Teil der Aufgabe der Aesthetik als spekulativer Wissenschaft kurzweg eliminiert. Daß mit der kritischen Zersetzung des letzten und größten philosophischen Systems, des Hegel'schen, die metaphysische Betrachtung des Schönen für längere Zeit zurücktreten mußte, ist natürlich. Man ist vorerst auf induktive Untersuchungen angewiesen. Wenn aber einmal die Zeit für ein neues philosophisches System gekommen sein wird, wird in diesem auch der spekulativen Aesthetik wieder ihr Recht eingeräumt werden.

Darin hat Pater vollkommen recht, die Metaphysik des Schönen fördert dem Einzelnen den Genuß von Kunst und Poesie nicht; im Kunstwerk spricht die Person zur Person. Deshalb fördert auch historisches Wissen den Kunstgenuß nicht. Es ist, wie die Schärfe des Blicks, welche Ächtes und Falsches scheidet und im Zug der Hand den Meister erkennt, selbst für den Historiker nur Rüstzeug. Was Treitschke von der politischen Geschichte sagt: »So gewiß der Mensch nur das versteht, was er liebt, ebenso gewiß kann nur ein starkes Herz, das die Geschichte des Vaterlandes wie selbsterlebtes Leid und Glück empfindet, der historischen Erzählung die innere Wahrheit geben,« gilt in gleichem, wenn nicht in noch höherem Maße von der Kunstgeschichte, sie wird nur der, dem die Anschauung zum inneren Erlebnis wird, mit Erfolg pflegen können.

Pater besitzt die Gabe des Nachempfindens in hohem Maße, er verfügt dazu über ein reiches historisches Wissen und selbst die »metaphysischen Spitzfindigkeiten« sind ihm geläufig und er macht am rechten Ort von ihnen Gebrauch. Doch seine Veranlagung ist mehr eine künstlerische, als eine wissenschaftliche. Er bringt deshalb seine Ideen in der Form des Essays zum Ausdruck.

Der Essay ist die Form der kritischen Erörterung von subjektiven Gesichtspunkten aus. Wer in der Zwangsjacke der strengen Methode erzogen ist, wird kaum jemals ein guter Essayist werden. Pater ist frei von ihr, er spricht aus einer hohen allgemeinen Bildung und einer sehr lebendigen Kunstanschauung und weiß das, was er sagt, künstlerisch zu gestalten.

In neun Studien sucht er die Hauptpunkte jener vielseitigen, verwickelten Bewegung, welche wir mit dem Namen Renaissance umfassen, darzustellen, es sind: Zwei frühe französische Fabeln, Pico della Mirandola, Sandro Botticelli, Luca della Robbia, die Dichtung des Michelangelo, Leonardo da Vinci, die Schule des Giorgione, Joachim du Bellay, Winkelmann. Man sieht, er zieht die Grenzen weit. Die Frage, wie sie zu ziehen sind, ist bekanntlich heute noch umstritten. Der Name »*risorgimento*« bezeichnete ursprünglich nur das Wiederaufleben des klassischen Altertums in der Litteratur und der bildenden Kunst, wobei das Verhältnis der drei Künste zur Antike ein sehr verschiedenes war. Später erkannte man, daß diese Rückkehr zur Antike nur eine Erscheinung neben

vielen anderen war, die ihren Ursprung in einer neuen Entwicklungsphase im Geistesleben der europäischen Völker hatten und man begriff unter dem Namen Renaissance die gesamte auf das Mittelalter folgende Kultur bis ins 17. ja ins 18. Jahrhundert. Anfang und Ende werden verschieden angesetzt, je nachdem man nur die Blütezeit oder auch die Keime und die Nachklänge der Renaissance mit zu dieser zählte. Alle historische Epochenteilung ist relativ, die Wurzeln der Erscheinungen liegen oft in ferner Vorzeit und ihre Nachwirkungen dauern durch Jahrhunderte und Jahrtausende anders gearteter Zeiten. Eine Auseinandersetzung über die Grenzen der Renaissance kann hier nicht stattfinden.

Pater läßt sie im 12. Jahrhundert als Vorrenaissance in Frankreich beginnen, wie er sie im 16. Jahrhundert in Frankreich endigen läßt. Joachim du Bellay, einer der Dichter der Pleiade am Hofe Karl IX. ist ihm Vertreter der Spätrenaissance. Angefügt ist ein Essay über Winckelmann, »denn Winckelmann, ein Kind des 18. Jahrhunderts gehört im Geiste einer früheren Zeit an. Er ist die letzte Frucht der Renaissance und offenbart uns noch einmal in leuchtender Klarheit ihre Triebfedern und Ziele«.

Die Frage der Vorrenaissance ist oft diskutiert. Man wird sie im Allgemeinen dahin beantworten können, dafs das Altertum in Sprache und bildender Kunst das ganze Mittelalter hindurch bald leise, bald vernehmlicher nachgewirkt hat, und ferner, dafs im Mittelalter neben der als das Höhere anerkannten Askese eine recht derbe Lebenslust hergegangen ist. Die Renaissance aber tritt doch erst zu einer Zeit ein, für welche die Askese nicht mehr das sittliche Ideal an sich war, zu einer Zeit, welcher die Antike schlechthin als das Urbild ästhetischer Vollkommenheit galt. Der Traum einer entsündigten Natur wurde durch die Reformation und Gegenreformation jäh unterbrochen; die formalen Nachwirkungen des Kultus der Antike dauern noch durch Jahrhunderte. Winckelmann aber steht für mich nicht in unmittelbarem Zusammenhang mit der Renaissance, er weist nicht in die Vergangenheit, sondern in die Zukunft. Schinkel, Thorwaldsen, Ingres sind die Jünger seiner Lehre, sein wahrer Nachfolger aber, der Einzige der die Einwirkungen der Antike völlig frei verarbeitet hat ist Goethe. Ich ziehe also die Grenzen der Renaissance enger als Pater.

Auf eine Kritik der einzelnen Essays möchte ich nicht eingehen, wenn ich manche abweichende Ansicht begründen könnte, so könnte ich doch in vielen Fällen nur Meinung gegen Meinung stellen, von Pico della Mirandola habe ich nur Bruchstücke gelesen, die mir mehr schön als tief sinnig erschienen sind und Joachim du Bellay kenne ich nur aus der Literaturgeschichte. Vielfach aber sprechen sie das aus, was der Leser selbst empfunden, aber nicht zu begrifflicher Deutlichkeit herausgearbeitet hat. Sie sind reich an feinen Beobachtungen und schönen Gedanken, wohl geformt und sehr anregend. In der Anregung eigener Gedankenreihen in Widerspruch oder Zustimmung liegt der Reiz und der Wert aller Essays.

Die Übersetzung ist sehr sorgfältig und liest sich wie ein deutsches Original.



Zierleiste von Theodor de Bry

FESTREDE *)

VON ALFRED LICHTWARK.

Es ist eine liebenswürdige und bedeutsame Sitte, einer wissenschaftlichen Anstalt zu ihrem Jubelfest eine neue Entdeckung aus ihrem Forschungsgebiet als Festgabe darzubringen und an der Hand des lebendigen Beispiels der Aufgaben zu gedenken, die der Sonderthätigkeit im Getriebe der gesamten nationalen Kulturarbeit zufällt.

Im Namen — wenn auch nicht im Auftrage — einer langen Reihe norddeutscher Forscher wird mir die Ehre zu Teil, die ersten Nachrichten über Meister Bertram, den ältesten deutschen Maler und Bildhauer, der nach Namen, Leben und Werken in voller Persönlichkeit vor uns steht, heute als ein Weihegeschenk hier niederzulegen.

Im Archiv oder Museum findet der Gelehrte eine unbekanntes Thatsache. Er löst sie aus der Masse, in der sie eingebettet liegt, und ordnet sie ein in das ungeheure Vorratshaus der Wissenschaft, wo sie dem Laien als toter Stoff nur an anderer Stelle aufs Neue dem Verstauben ausgesetzt scheint. Aber, was dort aufgehäuft liegt, hat in Wirklichkeit keinen Augenblick Ruhe. In den weiten Hallen des Thatsachenspeichers, dessen Ausdehnung kein Einzelner zu überschauen vermag, ist das Volk unermüdlicher Forscher Tag und Nacht an der Arbeit. Nicht das geringfügigste Bruchstück wird eingereiht, ohne dafs sofort der gesamte Vorrat von verwandten Stoffen durchgeprüft wird. Und in einer Schicksalsstunde wirkt dann wohl ein scheinbar belangloser Fund auf den zusammenhangslosen Stoff wie der erschütternde Stofs, der eine gesättigte Flüssigkeit in den festen Körper des Krystals verwandelt.

So ist es mit der langsam angesammelten Materie ergangen, die sich, als die Zeit erfüllt war, zu dem festumrissenen Charakterbilde Meister Bertrams zusammengefügt hat.

*) Da die Glückwünschreden der aus allen deutschredenden Kulturländern versammelten Abgeordneten den grössten Teil der für die Festsitzung anberaumten Zeit ausfüllen, entschlofs sich Prof. Lichtwark nach Rücksprache mit der Direktion des Germanischen Museums, seinen Vortrag auf eine kurze Darlegung der leitenden Gedanken abzukürzen. Wir geben ihn hier nach der Niederschrift, die den gekürzten Veröffentlichungen in süd- und norddeutschen Tagesblättern zu Grunde gelegen hat.

Der I. Direktor des Germanischen Museums:
v. Bezold.

Wie so oft in der norddeutschen Kunstgeschichte hatte auch bei Meister Bertram die Urkundenforschung zuerst ihren Stoff bereit. Aus den Nachrichten, die Lappenberg schon 1841 bekannt gab, läßt sich Meister Bertrams Leben bereits in den wesentlichen Zügen überschauen. Gleich dem der meisten norddeutschen Meister jener Zeit bewegt sich Bertrams Lebenslauf mit der gesamten wirtschaftlichen Entwicklung in aufsteigender Linie. Von 1367 an, wo er zuerst als Meister für den Rat von Hamburg arbeitet, läßt sich deutlich verfolgen, wie sein Vermögen und sein gesellschaftliches Ansehen wachsen. Zwei ausführliche Testamente, das erste von 1390, das zweite von 1410 legen seinen Familienstand, seine Vermögensverhältnisse, seine gesellschaftlichen Beziehungen dar. Im Testament von 1390 gibt Bertram an, daß er vor einer Wallfahrt nach Rom, die er zum Trost seiner Seele gelobt habe, seine Verhältnisse ordnen wolle. Und da 1410 im zweiten Testament von dem Gelübde nicht wieder die Rede ist, muß er es eingelöst haben. Eine alte Chronik lieferte Lappenberg die Notiz, daß Meister Bertram 1379 den Hauptaltar von St. Petri, der ältesten Bürgerkirche der Hamburger, ausgeführt habe. Was uns über die künstlerische und politische Stimmung und Gesinnung des Bürgertums jener fernen Zeit bekannt ist, erlaubt den Schluß, daß Meister Bertram die hervorragendste künstlerische Kraft am Ort gewesen sein muß. Aber wir erfahren aus der Angabe der Chronik noch mehr. In allen Hamburger Urkunden, auch in den beiden Testamenten, wird der Künstler einfach bei seinem Vornamen genannt. In der Chronik heißt er Bertram von Minden. Daß Minden in Westfalen gemeint sei, hat Nordhoff durch einen Fund im Archiv dieser Stadt sichergestellt. Verwandte Bertrams bemühen sich 1415 um den Nachlaß des Meisters. Damit ist seine oder seiner Familie Herkunft aufser Frage gestellt, und aufserdem wird sein Todesjahr mit ziemlicher Sicherheit bestimmt.

Wir konnten ihn daraufhin rund fünfzig Jahre als Meister an einem und demselben Ort nachweisen. Daß von der Hand dieses urkundlich so umfassend bekannten Meisters Arbeiten auf uns gekommen sein könnten, erschien wenig wahrscheinlich. Aber dennoch waren sie vorhanden, bekannt und von Forschern wie Gensler, Adolf Goldschmidt und Friedrich Schlie zum Teil schon veröffentlicht, und auch die unveröffentlichten Werke Bertrams waren in Museen allgemein zugänglich. Wäre nicht an einer entscheidenden Stelle die Forschung durch eine unrichtige Überlieferung auf falsche Pfade gelockt worden, der Zusammenhang wäre längst entdeckt.

Daß dieses Hindernis schliesslich beseitigt werden konnte, war jedoch keinem Spiel des Zufalls, sondern der unmittelbaren Wirkung einer großen wissenschaftlichen That zu verdanken.

In Mecklenburg hatte Friedrich Schlie's Veröffentlichung über die Kunst- und Kulturdenkmale des Landes durch den frischen knappen Ton der alles unnötige bei Seite lassenden Darstellung und durch die überall durchleuchtende Glut des Heimatgefühles eine für ein derartiges Werk umfassender Gelehrsamkeit ganz ungewöhnliche Volkstümlichkeit erlangt. Von der Regierung in weiser Erkenntnis seiner politischen Wichtigkeit ausgiebig unterstützt,

konnte es trotz seines Umfanges von fünf starken Bänden in alle Pfarrhäuser und Amtsstuben dringen. Das ganze Land hat in diesen Spiegel geblickt und ist sich dadurch seiner Geschichte und ihrer Denkmäler erst recht bewußt geworden.

Von den ergänzenden und berichtigenden Zuschriften, die ihm zuziengen, hat Friedrich Schlie eine besonders wichtige auf dem letzten Kunsthistorikertage in Lübeck mitgeteilt. Im vierten Bande hatte er erwähnt, daß der berühmte Altar von 1379 in der Stadtkirche in Grabow der Überlieferung nach als Geschenk aus Lübeck stamme. Daraufhin hatte man in Grabow die Akten geprüft und gefunden, daß eine Verwechslung stattgefunden. Der Altar stamme nicht aus Lübeck, er sei vielmehr von der Petrikirche in Hamburg der ausgebrannten Grabower Kirche im Jahre 1734 gestiftet worden.

Als Friedrich Schlie diese Thatsache verkündete, war den anwesenden Forschern aus Hamburg zu Mute wie den Schatzgräbern im Märchen, vor deren Augen der funkelnde Hort sich aus dunkler Tiefe ans Licht erhebt: Der Grabower Altar konnte nichts anderes sein, als das verloren geglaubte Hauptwerk von Meister Bertram.

Aber nicht wie im Märchen ist dieser Hort wieder zurückgesunken, sondern er ist für alle Zeiten geborgen und weitere Schürfungen haben ihn verdoppelt und verdreifacht. Ein kleiner in Hamburg erhaltener Marienaltar, der schon vorher aus stilistischen Gründen mit dem Grabower Altar in Verbindung gebracht war, der köstliche, umfangreiche Marien-Altar des Museums in Buxtehude bei Hamburg und der bis dahin als altflämisch bezeichnete Apokalypsenaltar des South Kensington Museums in London konnten Meister Bertram mit Sicherheit zugeschrieben werden, sodaß wir den Meister heute an mehr als 90 Bildkompositionen und mehr als 80 größeren und kleineren Skulpturen studieren können. Dieses Material an sicheren Werken Bertrams wird noch ergänzt durch eine Anzahl verwandter Kunstwerke in Mecklenburgischen Kirchen, und im Provinzialmuseum zu Hannover, sodaß nunmehr mit einem Schlag eine Fülle von Kunstwerken, die um eine klar erkennbare Künstlerpersönlichkeit gruppiert sind, der Forschung aus einer Zeit zur Verfügung stehen, aus der wir zwar zahlreiche Künstlernamen, aber verhältnismäßig wenig Kunstwerke und fast gar keine einem bestimmbar Meister mit Sicherheit zuzuweisende Bilder und Skulpturen besitzen.

Und da wir nicht nur die eigene Entwicklung Bertrams verfolgen können, sondern auch die seines Nachfolgers Meister Franckes, dessen Werke jetzt den köstlichsten Schatz der Hamburger Kunsthalle bilden, so sind wir unversehens in der Lage, die künstlerische Entwicklung eines Vororts der norddeutschen Kunst um die Wende des 14. und 15. Jahrhunderts durch zwei Geschlechter hindurch in ihren Hauptmomenten zu überschauen. Das ist nicht nur ein Gewinn für die Lokalgeschichte, denn es handelt sich um das kritische Zeitalter, das die Grundlagen der bis in unsere Tage in ununterbrochenem Strom weiter entwickelten und noch nicht abgeschlossenen male-
rischen Anschauungen gelegt hat.

*

.

*

Bertrams Charakterbild läßt sich vorläufig nur von einer Seite darstellen. Vor uns liegt, was er an Stoffen und Ausdrucksmitteln besitzt, woher er sie hat, wissen wir noch nicht, denn von seinen Vorgängern in Hamburg sind ein Jahrhundert vor seinem Auftreten nur die Namen bekannt. Die allgemeine Verwandtschaft mit der westfälischen Kunst ist bei den Gemälden, die nun als Bertrams Eigentum erkannt sind, bereits früher betont worden. Aber es fehlen die Werke der westfälischen Tafelmalerei, die vielleicht als Quelle seiner Kunst zu gelten hätten. Über die Auskunft, die sich aus der Miniaturmalerei gewinnen läßt, sind die Untersuchungen erst im Gange. Vorläufig hat Bertram als einer der ersten Vertreter jenes in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts aufkeimenden malerischen Stils zu gelten, der aus dem Flächenhaften ins Räumliche, in der Behandlung der Form von der Kalligraphie, wenn auch noch nicht zum Naturstudium so doch zur Wiedergabe deutlicher Erinnerungsbilder, bei der Farbe vom receptmäßigen Ausmalen der Umrisslinien zu malerischer Licht- und Schattenbehandlung, bei Gesichtern und Händen zur Angabe des Fleischtöns übergeht. Es ist wahrscheinlich gemacht worden, daß diese neue Anschauung, aus Italien stammend, durch die Kulturblüte des päpstlichen Avignon dem Norden vermittelt sei. Auf welchem Wege sie die entlegenen Grenzländer des Nordens erreicht hat, so daß Bertram schon 1379 mit beiden Füßen auf ihrem Boden steht, entzieht sich vorläufig unserer Kenntnis.

Daß die Stoffe, die Bertram behandelt, sehr seltener Art sind, liegt weniger an ihm als seinen Auftraggebern. Auf dem Altar der Petrikerche hatte er die ganze Heilsgeschichte zu erzählen, nicht typologisch, sondern als ein fortlaufendes Ereignis. Allein neun von den zwölf erhaltenen Tafeln behandeln das alte Testament, in jener Zeit, wie es scheint auf Tafelbildern ohne Parallele. Zeitlich steht diesem Werk am Nächsten der Apokalypsen-Altar in London, der auf den Aufsensflügeln einige seltene Legenden enthält, darunter besonders ergreifend erzählt die Geschichte der Maria Magdalena. Der kleine Altar aus dem Harvestehuder Kloster in Hamburg und der größere Buxtehuder Altar, des Meisters spätestes und reifstes Werk, sind dem Leben der Jungfrau Maria gewidmet. Es fehlt somit im Bilderschatze Bertrams, soweit er auf uns gekommen, die ganze Passionsgeschichte. Doch vielleicht die seiner Kunst nahestehenden Altäre in Mecklenburg und Hannover über seine Auffassung dieses Stoffes noch einmal Auskunft.

Nur bei dem Apokalypsen-Altar läßt sich heute schon sagen, daß die Behandlung auf französische Vorbilder weist. Wahrscheinlich konnte Bertram dafür ein Manuskript benutzen, an das er sich inhaltlich sehr eng anschloß. Die Apokalypsenbilder fallen denn auch aus dem Gesamtwerk heraus, ihr Aufbau gehorcht ganz besonderen Gesetzen. Im Marienleben, in den Bildern aus dem alten Testament bewegt sich Bertram weit freier. Am freiesten da, wo er selten behandelte Stoffe zu gestalten hat.

Er zeigt sich darin als ein Erzähler von hoher dramatischer Kraft und Vielseitigkeit.

Wir sehen bei seiner frisch zu packenden Art dieselben Anlagen lebendig, die auf allen Höhepunkten der deutschen Kunst wieder auftauchen. Er charakterisiert von innen heraus. Jede Gebärde hat ihren Ursprung in einer seelischen Stimmung. Da liegt der alte blinde Isaak auf seinem Lager, es ist wirklich der Typus eines blinden alten Mannes, die Bewegung des Kopfes, der Ausdruck des Mundes und der Augen machen es dem ernsten Blick fühlbar. Mit der einen Hand tastet er nach der Hand des rauhen Esau, der mit Bogen und Pfeil vor seinem Lager steht, die andere macht die schmerzlich-verzichtende Gebärde, die der Rede an seinen Sohn entspricht: Siehe, ich bin alt geworden. Hinter seinem Lager lauscht Rebekka, sie hat die Verheißung des Segens gehört und hebt, erschrocken die Augen schließend, die übereinandergeschlagenen Hände ans Kinn. — Beim Segen Jakobs hat sich der alte blinde Isaak von seinem Lager über den zögernden Jakob gebeugt. Mit der Linken tastet er nach dem rauhen Hals des Verkleideten, mit der Rechten befühlt er seine mit Pelz umhüllte Hand. Rebekka steht hinter dem Lieblingssohn und schiebt ihn mit beiden Händen dem Blinden zu. — Auch im großen Marienleben spricht sich Bertrams Erzählungskunst in einer Fülle ursprünglicher Züge aus. Bei der Geburt der Jungfrau ruht Mutter Anna auf ihrem Lager, von einer Magd bedient, während eine andere Dienerin das Kind badet. Die Mutter hat eben ihre erste Nahrung genommen. Aber die Hand, die die Schüssel hält, ist ihr in den Schoß gesunken, und zur Magd gewandt preßt sie wie im plötzlichen Schmerz mit unmifsdeutbarer Gebärde die rechte auf die Brust. Sie hat die Muttermilch aufquellen gefühlt. — Mit dem Jesuskinde sitzt die Jungfrau Maria in ihrem Gemach, sie strickt mit langen hölzernen Nadeln einen Kittel für das Kind, das am Boden hockt und, den Kopf in die Hand gestützt, ein Gebetbuch betrachtet. Eben erhebt es, während die stützende Hand stehen bleibt, das Haupt. Es hat Schritte gehört, und wie es sich umsieht, treten zwei große ernste Engel heran, der eine mit Lanze und Dornenkrone, der andere mit dem Kreuz.

Herrliche Bildermotive sieht der alte Meister in der Legende der Maria Magdalena. Auf einsamer Waldheide kniet sie nackt vor den heiligen Bischof, der mit seinen Begleitern in glänzendem Zuge zu ihr gekommen, um ihr das Sakrament zu reichen. Nackt im Schmuck ihres goldenen Haares liegt sie als Leiche lang ausgestreckt unter den Bäumen des Waldes, durch deren Kronen Engel mit Weihrauchfässern herabschweben.

Dafs diese Neigung, zu erzählen und zu fabulieren im Wesen Bertrams liegt, scheint mir durch seine Auffassung des Tierlebens bestätigt. Als Gott Vater die Tiere schafft, steht der Wolf neben dem Schaf, und ohne die Gegenwart des Schöpfers zu scheuen, packt er es sofort bei der Gurgel, dafs das Blut aufspritzt. Freilich geschieht das noch aufserhalb des Paradieses. — Joachim, der Vater der Jungfrau, ist in die Einsamkeit geflohen. Über einem Abhang, auf dem eine Schafherde weidet, erheben sich die Stämme des den Hügel krönenden Waldes. Zwei Böcke stofsen sich, ein Mutterschaf säugt das Lamm, das mit erhobenem Kopf und schlagendem Schwanz unter

der Mutter kniet. Zwischen den Stämmen im Dunkel des Waldes aber lauert, als Schattenriß kaum sichtbar, mit glühenden Augen der Wolf.

Vor diesem ältesten abgeschlossenen deutschen Tierbild dürfen wir uns wohl daran erinnern, daß Bertram dem niederdeutschen Boden angehört, auf dessen holländischem Teil später das Tierbild als besondere Gattung zuerst gepflegt werden sollte. Es verdient in diesem Zusammenhang hervorgehoben zu werden, daß Bertram überall sehr scharf das Tierleben beobachtet. Er kennt eine Ziege mit Ramsnase und Hängeohren, die er wohl kaum wo anders als auf der Pilgerschaft in Italien gesehen hat; er schildert einen Steinbock mit langen Hörnern, der am Baum hinaufstrebt und den Kopf nach den Blättern umwendet, bei der Schöpfung der Tiere fehlen der Stör mit dem gepanzerten Rücken und Hummer und Taschenkrebs nicht.

Der glückliche Zufall, daß auf den verschiedenen Altären Bertrams einige Szenen sich zwei-, drei-, ja in einem Falle, bei der Verkündigung, sogar fünf Mal wiederholen, gewährt einen Einblick in Bertrams Schaffensart, der uns bei anderen Künstlern seines Zeitalters völlig versagt ist. Er bindet sich an kein Schema.

Unter den fünf Darstellungen der Verkündigung kommen drei von Grund aus verschiedene Typen vor, und selbst bei den in der Anlage verwandten ist das Motiv der Bewegung beim Engel wie bei der Maria jedes mal neu. Dasselbe gilt von den Wiederholungen der Geburt und der Anbetung der Könige. Wir würden uns darnach wohl berechtigt halten, Meister Bertram auch bei den nur einmal vorkommenden Szenen als Erfinder der neuen Gedanken anzusehen.

Der hervorragenden Gabe der Erzählung stehen bei Bertram sehr primitive, oft unzulängliche, zuweilen aber auch auffallend fortgeschrittene Ausdrucksmittel zu Gebot.

Als Hintergrund kennt er natürlich nur die neutrale goldene Fläche. Innenräume deutet er auf seinem großen Altar von 1379 nur durch einen Baldachin an, dem er wohl einmal eine Holzdecke unterspannt. Aber auf dem Marienleben kniet die Jungfrau im Gebet vor dem Fenster ihres Zimmers und durch das Fenster neigt sich der Engel zu ihr. Ueberall tauchen dabei die ersten Versuche der perspektivischen Darstellung selbst reich gegliederter Körper auf. Durch die Anordnung der Figuren weist er schon eine auffallende Illusion des Raumes zu erreichen. Bei der Einsetzung des Paradieses steht Adam vom Rücken gesehen im Vordergrund und überschneidet mit dem Ellbogen die rechts weiter hinten stehende und vorn gesehene Eva. Während von links im Profil Gott Vater sich über die Mauer des Gartens beugt.

Das Nackte ist Erinnerung und Ahnung. Aber am Körper Adams tritt der Sägemuskel schon deutlich hervor. Den Fingern fehlen noch die Gelenke. Doch werden auf den spätesten Bildern schon die Lichter auf den Knochen der Handrücken angedeutet. Die Köpfe der herkömmlich und auswendig dargestellten Szenen der Geburt Christi auf dem ältesten Altar sind leer und kalligraphisch. Auf den Bildern aus dem alten Testament jedoch, für die es keine alte Überlieferung gab, treten ganz neue energische Charakterköpfe auf,

wie die Studie des blinden Isaak und des schreienden Knaben Isaak auf dem Opferaltar, und auch auf dem Marienleben sind die Köpfe stellenweise schon als wirkliche Charakterschilderungen beabsichtigt. Bei der Proportion des menschlichen Körpers fehlt freilich jede Sicherheit. Auffallend ist dagegen das fein entwickelte Gefühl für die völlige Deutlichkeit der Bewegung. So vergift er nicht bei fliegenden Engeln und bei der knieenden Maria unter dem Gewand beide Fersen anzudeuten. Verkürzungen versucht er wohl, wie bei der Gestalt des Esau, aber sie mißlingen ihm noch völlig. In all diesen Dingen zeigt jedoch das späteste Werk, der große Marien-Altar, entschiedenen Fortschritt.

Bei seiner Skulptur und — hier vielleicht in bewußtem Archaismus — bei seiner Gestalt Gott Vaters auf den Tafelbildern hält er an der stark geschwungenen Linie fest, die die eine Hüfte heraustreibt. Auch das Gewand Gott Vaters ist altertümlich gefaltet während er sonst, und mit der Zeit immer energischer, die ganz naturalistische Faltung eines weichen, dünnen, aber schweren Seidenstoffes pflegt.

Seine Farbe erscheint ungemein fortgeschritten, und oft gemahnt er schon an die reife Kunst seines großen Nachfolgers, Meister Franckes, der zu den reichst begabten deutschen Farbenkünstlern aller Zeiten gehört. Ungemein edel weiß Bertram schon das tonige Weiß einzufügen, und die Abwägung, Verteilung und Benachbarung der Farben auf dem einzelnen Bilde konnte nur einer ausgesprochen koloristischen Begabung gelingen. Einmal gibt er den Gestalten auf den Außenflügeln eines Altars einen dunkeln, fast schwarzen Grund, auf dem die farbigen Gewänder in blühender Pracht leuchten. Bei dieser koloristischen Anlage dürfen die Mängel seiner Zeichnung um so weniger überraschen, wenn man seine einsame Stellung in dem kleinen, entlegenen Ort mit kaum 20000 Einwohnern in Rechnung zieht, wo er weder durch den Wettstreit mit einer Schar gleichwertiger Begabungen, noch durch eine starke akademische Tradition, noch durch ein benachbartes Kunstzentrum höherer Stufe Antrieb und Anregung erhalten konnte.

Alles in Allem tritt uns somit Meister Bertram als eine der wagenden Begabungen jenes Zeitalters entgegen, wo zugleich im Norden wie im Süden Deutschlands eine üppige Kunstblüte sich ankündigte. Sie ist im Norden rasch dahingewelkt. Man pflegt heute wohl die Kunst als das Erzeugnis verfallender Zeiten auszugeben. Aber es geht durchaus nicht an, sie unter eine so einseitige Formel zwingen zu wollen. Sie ist viel öfter ein Ausdruck überschüssiger Lebenskraft oder die erste Lebensäußerung aufstrebender Energie, und sie pflegt anzuwelken in dem Moment, wo die Lebensenergie des Volkes einzuschlafen beginnt.

So haben mit der sinkenden politischen Energie die norddeutschen Stämme im 15. Jahrhundert auch ihre künstlerische Selbständigkeit verloren. Die Keime, die in Bertrams Marienleben und in seiner Apokalypse stecken, haben nicht in den Hansastädten Blüte und Frucht getragen, sondern ein Jahrhundert später in Nürnberg.

*

*

*

Als Ergebnis glücklichen Zusammenwirkens der historischen Forschung und der Museumspraxis bietet die Entdeckung Meister Bertrams willkommenen Anlaß, am Jubeltage des germanischen Museums zu betonen, daß die Aufgaben der historischen Sammlungen noch entfernt nicht erschöpft sind, und des Gewinnes an Forschungsmitteln, Forschungsarten und Forschungsgebieten zu gedenken, die die Wissenschaft der fachmännischen Verwaltung und Ausbildung der Museen im 19. Jahrhundert verdankt.

Tägliche und stündliche Beschäftigung mit den Dingen selbst, Trieb und Zwang beständig zu vergleichen, der Blick auf die Urkunde vom Standpunkt des Denkmals, haben die Forschung um ein kritisches Rüstzeug bereichert, das nur in der Museumspraxis ausgefeilt werden konnte. Auf zahlreichen Gebieten hat die systematische Sammelthätigkeit des neunzehnten Jahrhunderts die stofflichen Grundlagen für neue Wissenschaften gelegt, auf einigen, wie bei der Vorgeschichte, neue Wissenschaft unmittelbar erzeugt. Nächst der Schöpfung und Ausbildung der Sammlungen selbst ist die wissenschaftliche Leistung der unanfechtbarste Gewinn, den die historischen Sammlungen des 19. Jahrhunderts unserer Kultur bisher gebracht haben. Die unmittelbare Anregung der Produktion, eine Zeit lang ihre überwiegende Thätigkeit, war in diesem Umfang naturgemäÙ nur vorübergehend wirksam und wird von unserem Geschlecht, das ihren Überschwang zu bekämpfen hatte, in ihrer geschichtlichen Bedeutung und Notwendigkeit wohl zu gering geachtet.

Das 20. Jahrhundert tritt nun mit den historischen Museen als Anstalten im Staatsbesitz ein Erbe von Organismen mit unabsehbarer Ausbildungsfähigkeit an. Im Bewußtsein dieses neuen Besitzes, über den kein früheres Jahrhundert verfügte, können wir alle kritischen Bedenken, die sich gegen die Form, ja gegen das Dasein der Museen richten, als willkommene Hilfsmittel bei ihrer weiteren Entwicklung begrüßen. Denn daß die heutige Form nicht die endgültige sein kann, fühlt niemand tiefer als die Leiter der Museen selbst.

Wie alles, was die Menschheit schafft, ist auch das historische Museum durchaus nicht so sehr, wie es den Anschein haben kann, ein aus verstandsmäßiger Überlegung entstandenes Abstractum, sondern vielmehr aus dunkeltem Trieb und Drang geboren und im besten Falle mit ganzem Willen entwickelt worden.

Als am Anfang des 19. Jahrhunderts mit der Einrichtung der neuen bürgerlichen Gesellschaft der Inhalt der alten Schlösser und Kirchen, Patrizierpaläste, Bürger- und Bauernhäuser durch das geheimnisvoll plötzliche Nachlassen pflegender Tradition beweglich wurde, verbanden sich mit dem Wunsch zu retten wohl von der ersten Stunde an wissenschaftliche und kulturelle Absichten, aber doch mehr in instinktmäßiger Ahnung ferner Ziele und Zwecke. Tausend Versuche wurden angestellt und aufgegeben. Wie es damit im Einzelnen verlaufen ist, können wir heute noch nicht oder nicht mehr sagen, denn über die Geschichte des Museumgedankens, der noch etwas ganz anderes ist als seine Erscheinung in der Thatsache des Museums, sind wir noch durch keine Sonderuntersuchung aufgeklärt. Wir können nur sagen, daß

vom Museum gilt, was das Gesetz aller menschlichen Einrichtungen ist, es war bald mehr, bald weniger, aber nie genau das, wofür es gerade gehalten wurde. Für die Weiterführung der Aufgaben, die dem Museum gesteckt sind, wäre eine Einsicht in seine Entwicklung nicht ohne Gewinn.

Dunkelheit, wenn wir zurückblicken, Dämmerung auf dem Wege vor uns, nur dafs wir doch schon in grossem Schattenrifs das Wesen der Aufgabe, die unser härt, vor uns sehen. Es ist die organische Eingliederung des Museums in das gesamte nationale Bildungswesen, mit dem es bisher nur hie und da zufällige Berührungspunkte hatte, aber keine lebendige Verbindung eingegangen war. Diesem elementaren Entwicklungsproblem gegenüber treten alle Fragen über die Lösung der Museumsgrundrisse, die wissenschaftliche oder künstlerische Anordnung der Gegenstände in zweite Linie, da sie ja im letzten Grunde von der Beantwortung der Kernfrage abhängen.

Ein Volk ist umso stärker, je mehr Empfindungen und Gedanken in allen Herzen und allen Köpfen lebendig sind, je mehr von den grosen nationalen Werken und Thaten als allen gemeinsamer Besitz gefühlt und geliebt werden. Wir können nach aufsen keine Kraft äufsern, die wir nicht in uns besitzen. Jeder Einzelne mufs die bildende Kraft und den Willen der Edelsten seines Volkes in sich wirksam fühlen. Das gibt im Innern den festen Boden, auf dem sich alle Glieder des Volkes verstehen und eins fühlen und nach aufsen das starke Bollwerk, das das Volkstum bewahrt.

Mit diesen Forderungen gemessen, kann der heutige Zustand unserer nationalen Bildung uns nicht das Gefühl der Beruhigung gewähren.

An der Erkenntnis und Auswahl dessen, was den gemeinsamen Bildungsgehalt unseres Volkes auszumachen hat, werden bewufst oder unbewufst — und besser bewufst als unbewufst — wie die historische Forschung, so auch die historischen Museen mitzuarbeiten haben.

Nicht zuletzt das Germanische Museum, dessen Name schon Programm ist, das in einer Zeit tiefer Niedergeschlagenheit von mutigen Männern gegründet wurde, um unser Volk die Erkenntnis der Kräfte zu lehren, die bei seiner kulturellen Entwicklung an der Arbeit gewesen sind. Es liegt etwas von einem dunkeln Zauber in dem Namen allein. Selbst der Ungebildete, der den Vorhof des Germanischen Museums betritt, fühlt sich geheimnisvoll berührt von einem Hauch, der von fernen Urquellen herüberweht.

Und wenn wir fragen, was den weitschauenden energischen Begründern und Entwicklern des Germanischen Museums bis auf unsere Tage die opferwillige Hülfe des ganzen deutschen Volkes gesichert hat und ferner sichern wird, so müssen wir die Antwort in den nationalen Ideen suchen, die sein Name ausdrückt.

Das Germanische Museum, wie es nun über alle Hoffnung köstlich vor unseren Augen steht, darf zugleich als ein Geschenk der deutschen Fürsten und des deutschen Volkes an die Stadt Nürnberg gelten. Und wir müssen uns heute sagen, dafs, als unter den deutschen Städten die Wahl der Beschützerin der vaterländischen Anstalt getroffen wurde, ein Gefühl für das Ziemende die Männer bewegt hat, die endgültig für Nürnberg stimmten.

Sie konnten sich auf die alten Ehren Nürnbergs berufen, seine Kunst, in der die deutsche Gesamtkunst gipfelt, seine alte politische Bedeutung, seinen Einfluß als Ausgangspunkt grundlegender Erfindungen.

Aber vielleicht hat sie ein jüngeres Verdienst der herrlichen Stadt geleitet.

An dem berückenden Bilde Nürnbergs, wie es mit den Mauern und Zinnen, mit Erkern und Türmen um die ragende Herrlichkeit seiner Burg gelagert ist, hat das Deutsche Volk vom Ende des 18. Jahrhunderts an und zur Zeit der Auflösung seines politischen Körpers das eigene künstlerische Wesen verstehen und lieben gelernt. Am Bilde Nürnbergs hat es zuerst erfaßt, daß es neben dem klassischen Ideal ein nordisch-germanisches gibt. Kein zweites deutsches Städtebild hat durch sein bloßes Dasein so mächtig auf die Phantasie des ganzen Volkes gewirkt, keines lebt in seinem Herzen mit so persönlichem Antlitz. Am Stadtbild Nürnbergs hat sich das inbrünstige Wesen der deutschen Romantik entzündet, und wir dürfen es nicht vergessen, daß die romantische Stimmung und das romantische Gefühl der Brunn der wissenschaftlichen Erforschung und des wissenschaftlichen Verständnisses unserer deutschen Stammesart und Entwicklung geworden ist.

Nürnberg genofs bis zur Auflösung des alten Reichs durch ein halbes Jahrtausend ein so überragendes Ansehen, daß seinen sicheren Mauern, seiner gefestigten Staatsverfassung die Hut der Reichskrone und der Reichskleinodien anvertraut war.

Fünfzig Jahre nach dem großen Zusammenbruch hat die Einmütigkeit der deutschen Fürsten und des deutschen Volkes dem Schutz derselben Stadt im Germanischen Museum ein anderes Reichskleinod übergeben: das sichtbare Symbol ihres Glaubens an eine deutsche Kultur.



Schlussstück von Nikolaus de Bruin.



Zierléiste von Theodor de Bry.

ZUR MITTELALTERLICHEN HOLZPLASTIK IN SCHLESWIG-HOLSTEIN.

VON DR. FRITZ SCHULZ.

(Fortsetzung und Schlufs.)

Es würde zu weit führen, auch auf die übrigen Werke der Holzplastik des Näheren einzugehen. Doch will ich, die Gunst der Verhältnisse benutzend, es nicht versäumen, wenigstens ein Beispiel aus der großen Menge hervorzuheben. Ich meine die im Jahre 1899 vom Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe erworbene, wahrscheinlich den Apostel Paulus darstellende Figur, von welcher der Kopf in Fig. 8 wiedergegeben ist²³⁾. Welche Innigkeit der Hingabe liegt doch in dieser ehrfurchteinflößenden Apostelgestalt! Mit welcher Sorgfalt, mit welch' feinem Verständnis sind doch die einzelnen Partien des Gesichtes gearbeitet und die Kennzeichen des Alters zum Ausdruck gebracht! Die Figur gehört der Mitte des 15. Jahrhunderts an und dient zugleich als Probe einer ganzen Reihe von Bruchstücken aus dieser Zeit.

Nachdem Matthaei gemäß den von uns zu Anfang angegebenen Gesichtspunkten das Material, chronologisch vorgehend, dargeboten, entrollt er an der Hand desselben im zweiten Abschnitt seines Werkes ein für die Geschichte der deutschen Kunst höchst wertvolles Bild der Entwicklung der schleswig-holsteinschen Holzplastik vom Beginn des 13. Jahrhunderts bis etwa zum Jahre 1530.

In der Zeit von etwa 1200 bis zum Ende des 13. Jahrhunderts beschränkt sich die Holzplastik wesentlich auf Kruzifixe, Kreuzgruppen mit Maria, Johannes, Engeln und dem jüngsten Gericht, welche ihre Stelle über dem Altar hatten, sowie auf Ausschmückung des Altars durch Antependien, einzelne Figuren und Passionsscenen, welche man an der Chorwand über dem Bogen anzubringen pflegte²⁴⁾. Im Allgemeinen herrscht eine Neigung zu gestreckten, hageren Gestalten. Die Figuren sind meist auf Vorderansicht berechnet. Der Charakter der Darstellungen ist ein ruhiger, feierlicher, die Auffassung vorwiegend ideal. Als gute Arbeiten sind das kleine Witzwörter

23) Siehe das Nähere bei Matthaei S. 96—98. Die Clichés zu Fig. 8 und Fig. 9 wurden uns durch die gütige Vermittlung des Herrn Professors Matthaei zur Verfügung gestellt. Fig. 8 entstammt seinem Werke »Zur Kenntnis der mittelalterlichen Schnitzaltäre«, Fig. 9 seiner »Holzplastik in Schleswig-Holstein bis zum Jahre 1530«.

24) Siehe Matthaei S. 202—204.

Kreuz sowie das Querner Antependium im Germanischen Nationalmuseum²⁵⁾ zu nennen.



Fig. 8. Apostel Paulus, im Besitz des Hamburgischen Museums für Kunst und Gewerbe.

Das Urteil über die Periode vom Ausgang des 13. bis zum Ausgang des 14. Jahrhunderts ist sehr erschwert, weil nur aus dem An-

25) Vgl. Gustav Brandt, das schleswig-holsteinische Frontale im German. Museum in den Mitteilungen aus dem German. Nationalmuseum 1896, S. 121 ff.

fang und aus dem Ende beachtenswerte Werke erhalten sind²⁶⁾. Matthaei sieht in diesem Umstande zugleich den Beweis, daß die reine Gotik in den schleswig-holsteinschen Landen erst spät und nur verhältnismäßig kurze Zeit Anklang gefunden habe. Aus dem Reliquienaltar hat sich der Schreinaltar entwickelt, auf welchen sich das Interesse konzentriert. Der Schmuck der Chorwand schwindet. »Nicht mehr in klaren, schlichten, leicht faßlichen Zügen tritt das Gegenständliche auf, sondern es erscheint als ein kompliziertes, das nur noch in seiner Gesamtwirkung dem Laien im Kirchenschiff etwas sagt.« Das plastische Fühlen nimmt ab. Die Ruhe und das kräftige Empfinden der vorigen Epoche läßt nach. Die krassen Züge werden schon stärker betont. Heftige, leidenschaftliche Gebärden werden vielfach angewendet. Die Naturbeobachtung ist eine geringe. Die Proportionen der Figuren sind schlecht, dagegen ist das Gewand sorgsam behandelt.

Mit der 1. Hälfte des 15. Jahrhunderts beginnt eine neue Zeit²⁷⁾. Ein ganz neues Fühlen hebt an, seinen Ausdruck am deutlichsten findend im Neukirchner Altar, welchen an absolutem Kunstwert kein anderes im Lande erhaltenes Werk erreicht. Die 1. Hälfte des 15. Jahrhunderts bedeutet eine Höhe des plastischen Empfindens sowohl gegenüber der vorausgehenden Epoche als auch gegenüber der 2. Hälfte des Jahrhunderts. Der Altaraufsatz tritt noch stärker in den Vordergrund des Interesses. In den scenischen Darstellungen, welche man jetzt von den rein repräsentativen zu trennen hat, vollzieht sich eine allmähliche Loslösung von der Konvention. Die Kreuzigung bildet am häufigsten den Mittelpunkt der Darstellung und beginnt sich wesentlich zu erweitern. Die Figuren werden größer als in dem vorhergehenden Zeitabschnitt. Die Anordnung wird klarer und einfacher, der Charakter der Darstellungen ist ein ruhiger und abgemessener. Genrehafte Züge werden vielfach bemerkt. Das Hauptmittel des Ausdrucks bildet die Kopfbehandlung. Das Mienenspiel harmoniert mit Haltung und Gebärde. Porträtfiguren sind schon häufiger. Die Komposition ist meist eine bewußte. Die Proportionen sind des öfteren ungünstig.

Aus der Zeit von der Mitte bis zum Ausgang des 15. Jahrhunderts²⁸⁾ ist ein großer Reichtum von kirchlichen Kunstwerken der Holzplastik erhalten. Die Bildnerei dieser Zeit steht derjenigen der vorangegangenen Epoche an Mannigfaltigkeit wesentlich nach. Den beliebtesten Gegenstand bildet die Kreuzigung, welche sich allmählich zu einer Volksscene erweitert. Das plastische Fühlen läßt nach. Das dekorative Element tritt stärker hervor. Fast durchgehends macht sich ein Zug zum Prunkhaften geltend. Es offenbart sich allenthalben das Streben, jede Scene in räumlicher Umgebung zu zeigen. Wenn sich so auch die Kunst mehr dem Leben nähert, so verliert doch dabei die Einzelbeobachtung an Wert. Die Figur wird Bestandteil des umgebenden Raumes und wird, von demselben losgelöst, etwas Unvoll-

26) Siehe Matthaei S. 204—206.

27) Siehe Matthaei S. 206—211.

28) Siehe Matthaei S. 211—214.

kommenes, ja Unverständliches. Wir haben, um mit Matthaei zu sprechen, plastische Gemälde, lebende Bilder vor uns, zu denen die kirchlichen Schauspiele und auch wohl wirkliche Hinrichtungen der Gegenwart das Vorbild abgegeben haben. Der Charakter der Darstellungen ist ein unruhiger und bewegter, aber dabei doch ein plumper. Von Komposition bemerken wir nur sehr wenig. Die Proportionen sind meist schlecht. Das schon in üblicher Form knittrige Gewand drängt sich überall vor. Mit einem Wort: diese Epoche bietet ein nicht gerade angenehm wirkendes Bild. Rohheit des Gefühls läßt sich eben mit dem frommen Sinn des gläubigen Christen nicht vereinigen.

Eine überaus große Zahl von Bildwerken ist aus den ersten drei Decennien des 16. Jahrhunderts auf uns gekommen²⁹⁾, wohl nur ein bescheidener Rest eines einstmaligen großen Schatzes. Auch in diesem Zeitraum steht unter den Themen der Darstellung die Kreuzigung obenan. Daneben jedoch tritt schon der Madonnenkult stärker in den Bereich des allgemeinen Interesses. Weiter spielen die Geschichte Johannes des Täufers und die Legenden der Heiligen eine Rolle. Die Kreuzigung ist teilweise noch bewegter und figurenreicher als in der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts. Große Sorgfalt scheint auf den landschaftlichen Hintergrund gelegt. Meist wird er von Felspartien gebildet. Auch Jerusalem ist ein beliebtes Abschlußmotiv. Die Neigung zur Prachtentfaltung wächst. Das dekorative Element erfährt eine starke Betonung. Die höchste Steigerung bezeichnet der Bordscholmer Altar. Das Kostüm macht sich arg breit, wie auch die landschaftliche Zuthat eine reichere wird. Viele Werke zeichnen sich durch eine wohlthuende Stimmung aus. Obenan steht in dieser Hinsicht der Segeberger Altar, welchen Matthaei nicht mit Unrecht der niederländischen Kunstphäre zuschreibt.

Zur vollen Ausbildung der Einzelform hat sich auch diese Zeit noch nicht durchgerungen. Selbst Brüggemann hat sie nicht erreicht. Aber wohl versteht man, die einzelnen Figuren zu einer einheitlich wirkenden Gruppe zusammenzufassen. Eine große Sorgfalt bemerken wir bei der Freifigur angewandt. Ich erinnere nur an den Adam aus Heiligenhafen (Fig. 9), an den Adam vom Bordscholmer Altar (Fig. 7) und an den St. Georg mit dem Drachen (Fig. 1). Letzterer ist sogar augenscheinlich auf einen bestimmten Standpunkt des Beschauers von vorne herein berechnet. Einen lobenswerten Fortschritt bezeichnet ferner die Behandlung der Oberfläche ohne Anwendung von Kreidegrund und Farbe, wie sie uns am großen Bordscholmer Altar entgegentritt.

Wir bemerken bei den guten Arbeiten zwei nebeneinander herlaufende Richtungen. Die eine legt das Hauptgewicht einzig und allein auf die Gesamtwirkung, dabei das Einzelne minder sorgfältig betonend, während die andere, zwar auf starke Wirkung abzielend, dennoch im Einzelnen feine Stimmungen und Beobachtungen hervorbringt. Dazwischen stehen Arbeiten, welche neben Rohem auch eine feinere Hand erkennen lassen.

29) Siehe Matthaei S. 214—219.

Die Körper sind im Allgemeinen von guten Verhältnissen. Naturstudium beobachten wir bei den nackten männlichen Gestalten Brüggemanns und auch am Kotzenbüller Kruzifixus.



Fig. 9. Adam aus Heiligenhafen.

Was nun die Herkunft der von Matthaei dargebotenen Werke anbelangt, so begegnen wir der auffallenden Thatsache, daß die Arbeiten des 13. Jahrhunderts fast ausnahmslos aus den nördlichen Teilen des Landes stammen, während aus dem Süden aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts nichts, aus der zweiten aber nur sehr wenig auf uns gekommen ist. Wie erklärt sich diese eigentümliche Erscheinung? Wie

Matthaei³⁰⁾ nachweist, hängt das Ganze mit der Geschichte der beiden Lande zusammen. Im Holsteinschen hatte das von Deutschland eingeführte Christentum erst spät, nämlich in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts, festen Fuß gefaßt. Es nimmt daher kein Wunder, wenn wir im 13. Jahrhundert nur wenige oder fast gar keine plastische Arbeiten vorfinden, da das eben gesäte Korn noch nicht zur Ähre gereift war. Im Norden dagegen haben wir es mit einer 1½ Jahrhunderte älteren angelsächsisch-germanisch-christlichen Kultur zu thun. Und so wird es begreiflich, wenn die Holzplastik als ein Ausfluß derselben im Schleswigschen eine größere Rolle spielte als in dem von Deutschland beeinflussten Süden.

Die wenigen bedeutungsvollen Werke des 14. Jahrhunderts stammen fast sämtlich aus der näheren Umgebung Lübecks. Die näheren Umstände lassen es als höchst wahrscheinlich erscheinen, daß Lübeck das Zentrum war, von dem aus die eigentliche Gotik sich ausgebreitet hat.

Die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts bezeichnet einen bedeutenden Aufschwung künstlerischen Fühlens und Könnens. In allen Teilen des Landes werden gute Arbeiten angetroffen. Matthaei hält es unter Beibringung der ihn bestimmenden Gründe³¹⁾ für sehr naheliegend anzunehmen, daß auch in diesem Zeitraum Lübeck der Ausgangspunkt für alle bedeutsameren Arbeiten im Lande gewesen sei. Neben Anderem weist er darauf hin, daß mit nicht geringer Wahrscheinlichkeit der Lütjenburger Altar aus der Lübschen Werkstatt Hermen Rodes stamme, daß der verloren gegangene Kieler Altar von 1444 bei dem Lübecker Meister Hinrik Junge und der für Trittau vom Holsten-Herzog Adolf VIII. im Jahre 1457 bei Hans Westphal in Lübeck bestellt worden sei. Er kann sich nicht dazu entschließen, die Lichtwark-Bodesche Annahme, daß Hamburg schon im 15. Jahrhundert der Hauptplatz der norddeutschen Kunst gewesen sei, zu unterschreiben, solange nicht stärkere Beweise vorliegen.

Aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts hat sich eine große Zahl von Werken erhalten. Es sind meist Arbeiten, welche ein geringes künstlerisches Können verraten. Aber es lassen sich schon bestimmte Werkstätten im Lande feststellen, und es können schon einzelne Arbeiten direkt auf eine Hand zurückgeführt werden. Der entschieden wahrnehmbare Rückgang in künstlerischer Hinsicht im Vergleich zu dem vorausgegangenen Zeitraum legt die Vermutung nahe, daß wir mit einem stark gesteigerten Bedürfnis zu rechnen haben, und daß eben dieses Bedürfnis das Entstehen heimischer Werkstätten veranlaßt hat. Und dazu kommen auch noch bestimmte Angaben über Meister im Lande, wovon Matthaei³²⁾ mitteilt, was bislang davon bekannt geworden. Die Beziehungen zu Lübeck haben nicht aufgehört. Aber sie lassen nach mit dem beginnenden Rückgang dieser Stadt und dem Emporsteigen Hamburgs, dessen Einfluß in der Folgezeit fühlbar wird.

30) S. 220—226.

31) S. 227.

32) S. 234.

Die Zeit von 1500 bis 1530 hat eine große Masse von Werken der Holzplastik hervorgebracht. Die Veranlassung war natürlich ein größer gewordenenes Bedürfnis, welches im Allgemeinen wesentlich von einheimischen Meistern befriedigt wurde. Wenn sich auch neben den niederdeutschen niederländische, und ganz besonders stark oberdeutsche Einflüsse zeigen, so trägt doch die Kunst dieser Zeit durchaus ein einheimisches, den Volkscharakter wiederpiegelndes Gepräge. Und was das Wichtigste ist, sie atmet kräftig pulsierendes Leben und zeitigt Arbeiten von hohem künstlerischen Wert. Ich kann Matthaei nur beistimmen, wenn er angesichts der von ihm behandelten Werke betont, daß dieser Zweig auch für die allgemeine deutsche Kunstgeschichte größere Beachtung verdiene, als ihm bislang zu Teil geworden³³⁾.

Den Glanzpunkt dieser Epoche bezeichnet Brüggemann mit seinem Bordesholmer Altar, einem Werke, aus welchem des Künstlers Wesen und Können auf das Deutlichste hervorgehen. Diese staunenswerte Arbeit trägt trotz der urkundlich feststehenden Herkunft des Meisters aus der Provinz Hannover den klargeprägten Stempel schleswig-holsteinschen Fühlens und Denkens. Es unterliegt keinem Zweifel, daß Brüggemann im Lande Schule gemacht und auch Gehilfen gehabt hat. Sein Einfluß auf die damalige Kunst wird kein geringer gewesen sein. Es sei nur an die bereits oben angeführte Notiz des Coronaeus erinnert: »*eiusque socius minister altare, quod Bruggae exstat, struxit.*« Auch der Tetenbüller Meister wird als Schüler Brüggemanns anzusprechen sein.

Aber es ist, wie Matthaei wahrscheinlich macht, auch nicht ausgeschlossen, daß sich »anderwärts gebildete Männer« im Lande niedergelassen und dort mit einheimischen Gehilfen gearbeitet haben. Er glaubt, daß man dies vielleicht für den Segeberger Altar annehmen könne.

Wenn sich im Bordesholmer Altar auch die höchste Entwicklung der damaligen Kunstübung offenbart, so gibt es neben Brüggemann doch noch eine ganze Reihe von Holzschnitzern, welche nicht übersehen werden dürfen, zumal sie als selbständige Persönlichkeiten hervortreten und einheimischen Charakter zeigen. Es sind zu nennen die Meister von Aventoft und Horsbüll, die Verfertiger des Kotzenbüller Cruzifixus und des Heider Reliefs, ferner die Meister von Preetz und Heiligenhafen³⁴⁾.

Wie aus alle dem hervorgeht, ist Matthaeis Werk nicht eine bloße Materialsammlung. Mit seinen feinen, peinlichen und scharfsinnigen Untersuchungen und den daraus resultierenden Ergebnissen bezeichnet es vielmehr einen bedeutungsvollen Fortschritt in der Erkenntnis des wahren Wesens der noch lange nicht genug geklärten deutschen Plastik überhaupt. Wenn noch viele solcher Bausteine gefertigt werden, dann erst wird es möglich sein, an die Ausführung eines festen, monumentalen Bauwerks zu denken, dessen Bestand ein dauernd unerschütterlicher ist.

33) S. 236.

34) Matthaei S. 237.



Zierleiste von Theodor de Bry.

DIE HOLZMÖBEL DES GERMANISCHEN MUSEUMS.

VON DR. HANS STEGMANN.

Einleitung.

Eine derjenigen Abteilungen des Germanischen Museums, die von jeher sowohl seitens der wissenschaftlichen, mit der Geschichte der deutschen Vorzeit in Kultur und Kunst sich beschäftigenden Kreise, als auch dem weiten Kreise der Besucher aus dem ganzen deutschen Volke besondere Teilnahme erregt hat, ist diejenige der Möbel, unter denen hier im engeren Sinne die Holzmöbel gemeint sind. Und in der That der Saal der mittelalterlichen Möbel, die beiden großen Hallen, welche die Möbel der Renaissance enthalten, die eingerichteten älteren Zimmer und die Reihe von bauerlichen Zimmern, ganz abgesehen von den zahlreichen provisorisch aus Mangel geeigneter Räumlichkeiten im Museum verstreut untergebrachten Möbel, bilden nicht nur durch ihre äußere schöne Erscheinung, durch die oft große Pracht ihrer Ausstattung eine Augenweide und Glanzpunkte in der Erscheinung des Museums, sondern sie sind auch eines der deutlichst und verständlichst zu Allen redenden Lehren über die Kultur unserer Altvordern. Sie bilden im System des Museums, obwohl sie räumlich fast als solche erscheinen, keine eigene Abteilung, sondern sind derjenigen der Hausgeräte ebenso eingereiht, als die gesamten keramischen Erzeugnisse ausschließlich der Öfen und Ofenkacheln. Da eine Ausscheidung der Möbel aus dieser Gruppe aus museologischen Gründen für die nächste Zeit ebensowenig in Aussicht genommen ist, als die Herausgabe eines gemeinsamen Kataloges der Abteilung Hausgeräte, die sich zur weitaus umfangreichsten der kunst- und kulturgeschichtlichen

Sammlungen gestaltet hat, vorderhand möglich erscheint, soll im Nachfolgenden über den gegenwärtigen, allerdings noch unausgesetzter Vermehrung unterworfenen Bestand der Sammlung vorläufig an dieser Stelle berichtet werden.

Wie der erste im Jahre 1856 gedruckte Katalog ergibt, besaß das Germanische Museum von Anbeginn an, wohl ausschließlich aus den Sammlungen des Begründers und ersten Vorstandes, Hans Freiherr von Aufsess, eine kleine aber wertvolle Sammlung von Möbeln, vornehmlich aus dem 16. und 17. Jahrhundert. Besonders hervorzuheben sind daraus eine Anzahl Schränke, Truhen und kleinerer Kästen. Die Mehrzahl davon ist oberdeutschen Ursprungs. Der Wichtigkeit des Gegenstandes entsprechend hat die Sammlung unter Geheimrat A. v. Essenwein eine ununterbrochene, systematische Vermehrung gefunden, die neben den oberdeutschen Typen auch niederdeutsche, besonders rheinische Möbel und die so seltenen mittelalterlichen Möbel betraf. Die vorletzten Jahrzehnte des neunzehnten Jahrhunderts machten aus der Wiedererweckung der deutschen Renaissance in der Architektur und besonders in der Wohnungseinrichtung sozusagen eine nationale Angelegenheit. In diese Jahrzehnte fällt der Hauptzuwachs unserer Sammlungen. Bei dem Eifer, den Museen und Privatsammler in der Aufspürung aller nur einigermaßen guten Renaissancemöbel an den Tag legten, ist es kein Wunder, daß die Zeit von 1520—1650 am Besten im Museum vertreten ist. Freilich mußte dieser Eifer sich damit abfinden, manches stark — und mitunter nicht glücklich — restaurierte Stück mit in den Kauf zu nehmen. Auch hievon fehlen hier nicht die Beispiele. Bei der erst im letzten Jahrzehnt ganz außer Kraft gesetzten Bestimmung der Satzungen des Museums, der Hauptsache nur Denkmäler zu erwerben, die vor dem Jahre 1650 entstanden sind, kann es nicht Wunder nehmen, daß die Stilperioden nach dem genannten Jahr nicht so zahlreich vertreten sind, wie die vorangegangenen. Indessen hat gerade das Museum in den letzten Jahren in dieser Beziehung nach Möglichkeit und mit Glück sich bemüht die Lücken etwas auszufüllen. Schon sind auch Zopf und Empire in einer Reihe von charakteristischen Beispielen neben Barock und Rococo vorhanden. Wenn die eleganten Möbel der Schlösser und Bürgerhäuser aus dem 18. Jahrhundert immerhin noch schwach vertreten sind, so bietet dafür die in den letzten Jahren erworbene reiche Sammlung bäuerlicher Möbel aus allen deutschen Gauen, die ihrer Entstehungszeit nach sich vom 17. bis zur ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts verteilen, einen gewissen Ersatz.

Ehe wir uns der eigentlichen Aufgabe einer zusammenhängenden Schilderung der im Museum vorhandenen Holzmöbel zuwenden, sei ein kurzer historischer Überblick über die Entwicklung der Möbel überhaupt gestattet. Zunächst darf darauf hingewiesen werden, daß die Annahme wohl zu Recht besteht, daß Holzmöbel wohl so lange in Gebrauch stehen, als von irgend welcher Kultur des Menschengeschlechts überhaupt die Rede sein kann. Bot doch das Holz schon in dem Zustand, wie es gewachsen war, ganz abgesehen von seiner im Verhältnis zu Stein oder Metall viel leichteren Bearbeitbarkeit auch bei primitiver technischer Fertigkeit und Hilfsmitteln, für den beginnenden Komfort des Lebens eines der bequemsten Hilfsmittel.

Wie die Möbel vorgeschichtlicher Zeiten, etwa der alten Germanen oder der Ureinwohner der heutigen deutschen Länder im Einzelnen beschaffen gewesen seien, entzieht sich natürlich der Kenntnifs. Wohl aber darf angenommen werden, dafs die Formen der hauptsächlich, beweglichen Möbel — die scheinbare Tautologie hier mag in Anbetracht des in allgemeinen Gebrauch gekommenen Ausdrucks konstruktiv-eingebaute Möbel gestattet sein, wobei die Bemerkung zu machen ist, dafs die Bezeichnung Möbel im heutigen Sinn nach dem Französischen, resp. ursprünglich Spätlateinischen erst seit dem 17. Jahrhd. allgemein üblich wird — von vornherein die noch heute übliche war. Hierher gehören das über den Boden erhöhte Bett, die Ruhe- und Sitzbank, der Stuhl in seinen verschiedenen Arten, mit oder ohne Seiten- und Armlehnen, der kastenförmige Behälter.

In wie früher Zeit die alten Kulturvölker eine entwickelte Möbelindustrie besaßen, davon geben die allerdings meist nur kleinere Geräte darbietenden Gräberfunde, vor allem aber die Wandmalerei Ägyptens, interessanten Aufschluß. Die ägyptischen Möbel, insbesondere die Sitzmöbel, zeigen nicht nur einen sehr bemerkenswerten Grad von konstruktivem Verständnis, sondern auch reichen künstlerischen Schmuck durch Bemalung und Schnitzarbeit. Die Technik dieses uralten Kulturvolkes gebot aber im Wesentlichen über dieselben Mittel wie heute, insbesondere zeigen die Holzverbindungen schon die Verwendung des Rahmenwerks mit Füllung. Die eigenartige und bequeme Anordnung einer stumpfwinklig sich vom Sitz erhebenden Rückenlehne, die im oberen Ende mit der Verlängerung der rückwärtigen Stützen des Sitzes zusammentrifft, würde auch einen modernen Erfinder zur Ehre gereicht haben. Die Reliefs der vorderasiatischen Kulturvölker geben beispielsweise in den reichen Thronen einen hohen Begriff von der Kunstfertigkeit der Möbelverfertiger, wenn auch die sichere Bestimmung des Materiales, ob Holz, Metall oder Stein mit einigen Schwierigkeiten verknüpft ist. Weniger unterrichtet sind wir über die alten griechischen Holzmöbel. Mit Ausnahme der bekannten auf der Insel Krim gemachten und dem Stil der Darstellung nach dem 5. Jahrh. v. Chr. zugeschriebenen Holzarbeiten, Teilen von Sarkophagen und einer Lyra, welche die Verwendung der ornamentalen Schnitzerei, des Fourniers und der Intarsien (Einlegearbeit) feststellen lassen, sind keine Überbleibsel auf die Gegenwart gekommen. Indessen geben die Literatur und die für alles kulturgeschichtliche Material so lehrreiche Vasenmalerei wenigstens über die Form der durchwegs praktischen und schöngeformten Möbel hinreichenden Aufschluß. Für die ganze altklassische Zeit, auch für die gleich zu berührende römische Zeit geht eine Thatsache hervor, die, allerdings durch andere Ursachen bedingt, bis in die Zeit der Renaissance Geltung behält, dafs die Menge der Möbel in den menschlichen Wohnungen, auch den reicher ausgestatteten, eine verhältnismäfsig geringe, und auch die Zahl der Arten eine recht beschränkte war, und über Lager- und Sitzgeräte, Tische und Kästen kaum hinausgieng. Die sorgfältige Durchforschung des reichen, insbesondere aus den verschütteten Städten am Vesuv, wenn auch nur in Abgüssen, oder in Metallarbeiten bestehenden Denkmälerbestandes und der

Literatur durch Blümner gestattet uns über die römischen Möbel einen verhältnismäßig tiefen Einblick. Gegenüber der fortschreitenden Änderung in den stilistischen Formen im Mittelalter und der Neuzeit, ist es bezeichnend, daß im klassischen Altertum die Konstruktion und Formensprache während einer Reihe von Jahrhunderten die gleiche blieb. Was die technische Behandlung betrifft, so hat der genannte Forscher festgestellt, daß die römische Technik im Wesentlichen alle die Kenntnisse der Verarbeitung und der Hilfsmittel und Werkzeuge besaß, wie sie bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts in den europäischen Ländern zur Verfügung stand. Freilich hatte das christliche Zeitalter an 1400 Jahre gebraucht, ehe es wieder auf den Punkt angelangt war, den die Blütezeit der römischen Kultur innegehabt hatte.

Für einen Zeitraum von ungefähr tausend Jahren, von der frühchristlichen Zeit bis zum Ende des Mittelalters, sind wir zur Kenntnis der Möbel ausschließlich auf die kärglichen Zeugnisse der Miniatur- und Wandmalerei angewiesen. Daß das Holzmöbel bei den deutschen Volksstämmen eine bedeutende, ja ausschlaggebende Rolle gespielt, darauf läßt den Schluß zu die starke, nationale Bevorzugung des Holzbaus. Die Formen, soweit sie überliefert sind, lassen auf sehr einfache, plumpe Möbel schließen. Es scheinen aber immerhin auf der Drehbank verarbeitete Hölzer zur Verwendung gekommen sein. Die Verzierung mit ornamentalen Mustern (Bandmuster in Schnitz- resp. Ausstecharbeit), sowie eine kräftige Bemalung dürfte die erste deutsche Kunstäußerung in dieser Beziehung gewesen sein. Die geringen Nachweise des frühen und hohen Mittelalters bis zum Ausgang des romanischen Stiles lassen nur den für alle Stilperioden giltigen Schluß zu, daß die Architekturformen auf die Form und Ausschmückung der Möbel von ausschlaggebendem Einfluß waren.

Im Allgemeinen muß man, das läßt sich aus den literarischen Quellen erkennen, bei Reich und Arm, Vornehm und Nieder, die Möbeleinrichtung als sehr einfach annehmen. Die Bettstellen haben annähernd dieselbe Form, wie die einfachsten heute gebräuchlichsten Arten, die beweglichen Sitzgelegenheiten, neben den vorwiegend an den Wänden laufenden Bänken, sind einfachster Konstruktion, die Tische vorwiegend auseinanderlegbar, mit auf Böcke gelegten Platten. Die Behälter, einfache kistenartige Truhen, während der Schrank bis ins späte Mittelalter vorwiegend der Kirche vorbehalten blieb, die für sich die reichste Verzierung auch nach dieser Richtung in Anspruch nehmen darf. Reicher ausgestattete, feste, wie bewegliche Sitzmöbel, fanden fast nur zu Repräsentationszwecken Verwendung.

Die Gotik, deren Ornament sich in immer lockerere, feinere Formen (Mafswerk, Fialen, Krabben, das Laubwerk an Kapitälern u. s. w.), auflöst, bringt auch dem Möbel, das in seinem Stoff leicht diesen Veränderungen zu folgen vermag, eine reichere Ausgestaltung, während die Grundformen konstant bleiben.

Erst mit dem fünfzehnten Jahrhundert eigentlich fließen die Quellen über die deutschen Holzmöbel ausreichend. Die Tafelmalerei mit ihrer Vorliebe für ausgestattete Interieurs, die der Natur so nahe als möglich zu

kommen suchen, die daneben hergehende, immer ausführlicher werdende Handschriftenillustration, in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts die rasch aufblühende Kunst des Kupferstichs und Holzschnitts, lassen die Einrichtung der deutschen Wohnung des fünfzehnten Jahrhunderts in jeder Weise deutlich erkennen. Und in dieser Epoche setzen denn auch die erhaltenen Beispiele zahlreicher ein. Mit dem fünfzehnten Jahrhundert beginnt auch, obgleich nur in wenigen Exemplaren, die Sammlung des Germanischen Museums. Mittelalterliche Möbel gehören heute im Sammlerwesen zu den kostbarsten und seltensten Dingen. Das Museum kann immerhin auf eine recht stattliche, einen geräumigen Saal füllende, Kollektion blicken, die zu den umfangreichsten überhaupt existierenden ihrer Art, gehört.

Was für das fünfzehnte Jahrhundert gilt, trifft naturgemäfs für das sechzehnte in noch erhöhtem Mafse zu; hier ist die Menge der erhaltenen Möbel schon eine sehr erhebliche. Der Grund liegt wohl nicht nur darin, dafs die Zeiten uns nun näher liegen, sondern auch darin, dafs die Menge der angefertigten Möbel mit dem schon beträchtlich steigenden Komfort der Wohnungseinrichtung gleichermaßen anwuchs. Das Mittelalter hatte im Ganzen in der Möbelschreinerei schon aus technischen Gründen, weil es dicke, gespaltene Bretter, die durch Spunden mit einander verbunden wurden, grofse glatte Flächen bevorzugt, die dann zu Schnitzereien oder Bemalung Gelegenheit boten. Die Renaissance, die es wieder vorwiegend mit dem in jeder Stärke gesägten Brett zu thun hatte, kehrte nicht nur in Anlehnung an die Antike, welche ebenso verfahren hatte, zu Rahmen und Füllung zurück, sondern aus dem einfachen Grund, weil nur dadurch dem naturgemäfsen Schwinden des Holzes, das selbst langjähriges Trocknen nicht ganz abstellen kann, vorzubeugen war. Die Formen werden mit dem 15. Jahrhundert im Allgemeinen reicher, die Betten erhalten, soweit sie nicht schwebende Himmel haben, am Kopfende vorgekragte Baldachine, die mehrgeschossigen Schränke verbreiten sich mehr und mehr und beginnen die das Mittelalter beherrschende Truhe allgemach zu verdrängen. Die Typen werden rasch mannigfaltiger, sie beginnen sich auch schon landschaftlich streng zu scheiden, besonders macht sich der Unterschied zwischen Oberdeutschland und Niederdeutschland bemerkbar. Burgundische Einflüsse vielleicht sind es, die am Rhein das Vorwiegen hochreliefierten Schnitzwerks, dann der sogenannten Pergamentrollen begünstigen, während in Oberdeutschland unter Einflüssen der italienischen Renaissance eine mehr architektonische Gliederung des Möbels sich anbahnt.

Die zweite Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts ist die Blütezeit der deutschen Bau- und Möbelschreinerei, bei der ein merkwürdiger Vorgang sich abspielt. Statt, wie es in der Natur der Sache liegt, von den gleichzeitigen Architekturformen abhängig zu sein, wird sie vielfach die Meisterin der Architektur in keineswegs günstigem Sinne. Am Ende des sechzehnten Jahrhunderts und am Beginn des folgenden finden wir die reichen Vertäfelungen, die zugleich gar oft eingebaute Möbel enthalten, die grofsen überreich gegliederten, durch reiche Fournituren und Intarsien prunkenden Schränke.

Trotz der vom Wälschland übernommenen Formensprache ist es eine spezifisch deutsche Kunst in der Möbelschreinerei, der wir begegnen, so spezifisch deutsch, wie weder vor, noch nachher. Dafs sie beim Erwachen der historischen kunstgewerblichen Bewegung in den siebziger Jahren, des 19. Jahrhunderts den Namen »altdeutsch« schlechthin erhielt, kann damit nicht Wunder nehmen. Am weiteren Verlauf des siebzehnten Jahrhunderts mit der sinkenden Bedeutung Deutschlands als geschlossener politischer Macht erhalten fremde Einflüsse das Übergewicht. Italienische im Süden, französisch-flämische — denn Du Cercean und Vredeman de Vries sind stilistisch einer Mutter Kinder — im Norden und Westen. Zunächst in den vornehm höfischen Kreisen; aber bald folgen diesen die bürgerlichen nach. Mit dem Spätbarockstil wird der französische Geschmack der alleinherrschende. Die Bequemlichkeit und die Eleganz, die Verschiedenartigkeit des Möbels — jetzt kommen die unzähligen Kombinationen aus den ursprünglichen Tisch- und Behälterformen in Aufnahme — gewinnen die Oberhand. Die Konkordanz der Zimmer- und Möbelausstattung in Form und Farbe wird zur Regel. Freilich das schwerblütige deutsche Wesen vermag der französischen Leichtigkeit nicht immer zu folgen. Reminiscenzen der deutschen Renaissance finden sich besonders im deutschen Bürgerhaus noch lange. Ein merkwürdiges Zusammentreffen hat es gewollt, dafs die für die zivilisierte Welt tonangebenden französischen Möbeltischler deutscher Abstammung waren. Den Geschmacksänderungen die durch die Formen des Rococo, des Zopfs und des Empirestiles hindurch unter Führung des französischen Hofes erfolgten, ist auch Deutschland bis ins neunzehnte Jahrhundert getreulich und so gut es konnte gefolgt, während beispielsweise die hochbedeutende Entwicklung der englischen Möbelschreinerei der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts mit Ausnahme etwa der nordischen Seestädte, die Möbel importierten, spurlos vorübergieng.

Den besonderen Verhältnissen des Museums entsprechend, das in diesem Jahre eine stattliche Reihe bäuerlicher Wohnräume aus den verschiedensten deutschen Gauen der Öffentlichkeit übergibt, entspricht es zum Schlufs dieses kurzen historischen Überblicks auch der bäuerlichen Möbel zu gedenken. Wann und wo zuerst eine deutliche Scheidung des bäuerlichen Lebens, seiner Gewohnheiten, seiner Einrichtungen vom höfischen und städtischen in Deutschland stattfindet, läfst sich in einer allgemein gültigen Weise nicht feststellen. Soweit überhaupt von einer bäuerlichen, besonderen Kultur die Rede sein kann, wird dieselbe schwerlich vor dem spätesten Mittelalter an einzelnen Stellen eingesetzt haben. Die Beobachtung, dafs die bäuerliche Bevölkerung durch ihre naturgemäfs gröfsere Abgeschlossenheit viel länger alte Formen in Gebräuchen und Geräten festgehalten hat, darf nur unter starkem Vorbehalt zu dem Schlusse führen, dafs die Verschiedenheit in Tracht, Hauseinrichtung und Mobiliar zwischen Fürsten-, Adel- und Bürgerkreisen einerseits, den bäuerlichen Kreisen andererseits auf einer den letzteren besonders eigenen, besonderen Kultur beruhe. Vielmehr werden in den allermeisten Fällen die bäuerlichen Altertümer nur einen durch Stil- und Modewandlungen weniger berührten Widerschein der höfischen und bürger-

lichen Formen geben, der durch eine meist wenig organische Weiter- oder Verbildung den Schein der Selbständigkeit erweckt. Von einer eigentlich bäuerlichen Art der Wohneinrichtung, in der auch Form und Verzierung der Möbel einen bedeutenden Anteil haben, kann wohl erst seit dem siebzehnten Jahrhundert gesprochen werden. Recht eigentlich finden wir aber die bäuerlichen Möbel erst im 18. Jahrhundert. Nach den lokalen Neigungen sind Form und Verzierung naturgemäss in den einzelnen Gegenden, bei den einzelnen Stämmen verschieden. In wohlhabenden Gegenden mit freier Bauernschaft, wie in Holland, einem grossem Teil Niederdeutschlands, Südbayern und Tirol ist die Annäherung an die bürgerliche Lebensweise und Einrichtung stärker, als in ärmeren und sonach niederer stehenden. Allen gemeinsam ist die grössere Einfachheit, die auf der geringeren technischen Fertigkeit, ebenso als auf dem verhältnismässig geringer bemessenen Herstellungskosten beruht, des weniger entwickelten Formengefühls ganz zu geschweigen. Ebenso ist so ziemlich Allen gemeinsam, den Ober- und den Niederdeutschen, die sonst soweit wie ganze Nationen getrennt erscheinen, die Freude an der Farbe, die den Hauptanteil an aller Wohnungsausschmückung zu tragen hat. An den vorwiegend dem achtzehnten und dem Anfang des neunzehnten Jahrhunderts angehörigen Bauernmöbeln des Museums wird sich die Herleitung in der eben angedeuteten Richtung, sowie die einzelnen Besonderheiten noch näher ergeben.

Es kann hier nicht der Versuch gemacht werden, eine Geschichte der deutschen Möbel auch nur im Umriss zu geben. Die Bestände des Germanischen Museums, so ansehnlich sie an sich sind, würden doch dafür keine genügende Unterlage bieten. Mit Recht ist schon von autoritativer Seite das Bedauern ausgesprochen worden, dass der deutschen Kunstgewerbe-geschichte eine derartige zusammenfassende Darstellung mangelt. Die Ansätze dazu dürfen als ungenügend betrachtet werden, so weit sie in den Handbüchern im Allgemeinen Möbel behandeln, nur Spezialarbeiten kommen in Betracht und auch deren sind es in Anbetracht des Umfanges und der kulturgeschichtlichen, wie künstlerischen Bedeutung der Sache recht wenige. Ein Vergleich derjenigen Arbeiten der Kunstgewerbe-geschichte, welche sich beispielsweise mit der Keramik und auch mit den Erzeugnissen der Textilkunst befassen, wird dies bestätigen.

Von den Schwierigkeiten, die einer zusammenfassenden Darstellung sich entgegenstellen, mag hier nur eine, allerdings wichtige, herausgegriffen sein. Das ist die technologische. Während wir in Blümmers ausgezeichnetem Werk eine, wenn auch im Einzelnen nicht immer dem heutigen Stand der Forschung entsprechende, grundlegende Arbeit über die Technologie der Antike besitzen, fehlt eine solche bezüglich des Mittelalters und der Renaissance gänzlich. Die immer mehr der früher etwas vernachlässigten deutschen Altertumskunde sich zuwendende Germanistik kann hier allein Wandel schaffen. Ohne die nötige technologische Unterlage aber wird heute eine Geschichte des Möbels unmöglich sein, da die rein stilgeschichtliche Betrachtung, wie sie in neueren französischen und englischen Werken vorliegt, insbesondere auch vom kulturgeschichtlichen Standpunkt aus nicht mehr genügt.

Auf die Form der Möbel, auf ihre künstlerische Ausgestaltung hat ebenso, wie der künstlerische Geschmack, die Art der zur Verwendung kommenden, bezw. der zur Verfügung stehenden Hölzer einen sehr wesentlichen Einfluß gehabt. Der Umstand ferner, daß das Holz eine leichte und äußerst mannigfache Verarbeitung zuläßt, wie kein anderer Grundstoff, hat, wenn nicht auf die Grundform, so doch auf die konstruktive und künstlerische Gestaltung eine starke Einwirkung von jeher geübt.

Wie sehr die technische Zurichtung des Holzes auf die künstlerische Form der Möbel einwirken muß, davon gibt die verschiedene Art desselben an sich den Beweis. Bis zum hohen Mittelalter war anscheinend die im Altertum wohlbekannte Art der Teilung des Langholzes in gesägte Bretter, die der Lagerung des Holzfaser parallel geschnitten waren, im Norden unbekannt; man behalf sich mit dem Spalten. Ob und wie weit an Stelle der Hacke und Beiles, bezw. des Meissels zum Fügen und Glätten der Werkzeuge, der ebenfalls der Antike geläufige Hobel in Verwendung trat, muß dahin gestellt bleiben. Von nicht minderer Wichtigkeit als die Zurichtung des Holzes erweist sich die Zusammenfügung des Werkholzes zum Möbel, die verschiedene Art der Holzverbindung. Es war schon die Rede von den wichtigsten Holzverbindungen im Allgemeinen, dem Zusammenspunden und der Rahmen- und Füllarbeit. Diesen aber muß die ursprünglichere Gestaltung durch Formen der Holzteile (z. B. die Verbindung durch Nut und Feder oder die Verblattung auf Gehrung), durch Leimen (hier sei nur auf die besonders kunstgewerblich wichtige Fournierung und die Marquetterie verwiesen), oder endlich durch Nägel und Schrauben vorangehen. Die technische Herstellung in ihren manigfachen Varianten, wird in vielen Fällen das stilistische Kriterium beeinflussen; provinzielle und lokale Einflüsse treten dabei häufig zu Tage. Zu gleichen Teilen kommt dann in der Möbelarbeit die technische und stilistische Seite in Betracht beim Hinzukommen anderer verwandter Gewerbe. Ist schon in vielen Fällen eine strenge Scheidung zu machen zwischen Möbel- und Bauschreinerei, oder gar der eigentlichen Zimmermannsarbeit, so fordert die an den Möbeln bei der mit der Zeit zunehmenden Kompliziertheit angebrachte Drechslerarbeit die Bildschnitzerei, die Tapeziererei und endlich vor Allem die Schlosserarbeit, teils gesonderte, teils zusammenhängende Betrachtung, um Entstehungszeit und Ort feststellen und den Gründen für äußeren und inneren Wandlungen in der Gestaltung der Möbel nachkommen zu können.

Aus den oben schon erwähnten Gründen, dem Mangel von genügenden Vorarbeiten für die Geschichte des deutschen Möbels und dem Umstande, daß die verschiedenen Zeitalter und lokalen Gruppen ungleichmäßig in den Sammlungen vertreten sind, ist in der nachfolgenden Arbeit auf eine chronologische Gruppierung verzichtet worden. An ihre Stelle tritt eine systematische Gruppierung der Möbel des Museums nach ihrem Zweck. Mit dieser Anordnung soll zugleich erreicht werden, eine Art rasonnierenden Katalog der Möbel zu geben, in dem die nach Konstruktion, künstlerischer Ausgestaltung oder Bedeutung für das häusliche Leben der Vorzeit irgendwie

bedeutsamen Stücke der Sammlung kurz beschrieben werden sollen. Innerhalb der einzelnen Gruppen wird dann die historische Entwicklung der einzelnen Möbelsgattung darzulegen versucht werden, zugleich mit einer Würdigung der künstlerischen Stellung. Die technologische Seite soll wenigstens versuchsweise, soweit die Kenntnisse und Behelfe des in diesem Fache nur dilettierenden Bearbeiters reichen, möglichst in Betracht gezogen werden. Die Einteilung erfolgt in drei Gruppen Lager- und Sitzmöbel, Kastenmöbel, Tische, endlich die übrigen nicht in die drei vorgenannten Hauptgruppen einzureihenden. In die erste Gruppe gehören demnach das eigentliche Bett, die Wiege, die Bank, der Stuhl, der Sessel und der Schemel. In die zweite Gruppe kommen die Truhe, der Schrank in seinen verschiedenen Gestaltungen mit Unterabteilungen das Kabinet, die Kommode und endlich die kleineren Kästen, soweit sie ausschließlich oder ihrem Grundstoffe nach als Holz bestehen. Die dritte Abteilung setzt sich aus den einfachen Tischen und den diesen nahekommenden Kombinationen mit den Schrankmöbeln zusammen. Die vierte aber wird unter Anderem Waschvorrichtungen, Uhrgehäuse, Spiegel und Musikinstrumente enthalten.

Die Untersuchung wird sich im Wesentlichen auf die Möbel des privaten Gebrauchs und im engeren Sinne, z. B. mit Ausschluß hölzerner Kirchengeräte u. dgl. beschränken. Auch die eingebauten Möbel und die damit zusammenhängende Gesamteinrichtung (Täfelwerk der Wände, Zimmerdecken) finden nur insoweit Berücksichtigung, als sie zu den beweglichen Möbeln in zwecklichem und formellem Zusammenhang stehen.



Verkündigung. Kupferstich von Lucas von Leyden. B. 35. (Originalgröße.)



Zierleiste von Theodor de Bry.

LITERARISCHE NOTIZEN.

Internationale Bibliographie der Kunstwissenschaft. Herausgegeben von Arthur L. Jellinek. 1. Jahrgang 1902. 1. Heft, April 1902. Jährlich 6 Hefte. Preis 10 Mark pro Jahr. B. Behr's Verlag. Berlin W. 35.

Kunsthistoriker und Kunstfreunde empfinden längst den Mangel einer Bibliographie, die auch alle jene in Zeitschriften veröffentlichten Aufsätze über ein bestimmtes künstlerisches Gebiet registrierte. Jellinek's internationale Bibliographie kommt also thatsächlich einem immer mehr bemerkbaren Bedürfnisse entgegen. Einer Empfehlung bedarf folglich diese Bibliographie nicht. Wie sie sich bewährt, ob sie das praktisch durchführbare Ideal einer solchen periodischen Arbeit darstellt, das haben die vielen Benutzer, welche ohne eine solche Bibliographie kaum mehr arbeiten können, zu entscheiden. Dem Kunsthistoriker freilich wäre eine katalogische Zusammenfassung aller jener kunsthistorischen Aufsätze, die im letzten Jahrhundert erschienen, ebenso nötig, wenn nicht noch unentbehrlicher. Über die Art und Weise, wie eine solche Bibliographie am besten ins Werk zu setzen sei, darüber möchte der nächste kunsthistorische Kongress am ehesten Vorschläge entgegenzunehmen und durchzuführen in der Lage sein. Eine solche Bibliographie müßte jedenfalls etwas anders zusammengestellt werden, als die der gegenwärtigen Literatur durch Jellinek. Die vielen Abteilungen würden das Auffinden nicht erleichtern, sondern erschweren. Es ist erfreulich, daß auch der vorliegenden Bibliographie jeweils am Jahresschluss ein zusammenfassendes Register beigegeben werden soll. Das wird den Wert der Arbeit erhöhen. Wünschenswert wäre es, daß in jedem Hefte, etwa auf dem Umschlag ein Verzeichnis der hierin registrierten Zeitschriftenhefte sich fände. Sehr vermisste ich aber ein Verzeichnis der erschienenen Reproduktionen. Es ist dies nur in Aussicht gestellt. Erfreulicher Weise sind auch entsprechende Aufsätze der Tagesblätter — mit Ausnahme natürlich der unzähligen bloßen Ausstellungsberichte — im Register aufgenommen. Da gerade eine Zeitschriftenbibliographie auf die freiwillige Mitarbeit aller Kunsthistoriker und Kunstschriftsteller angewiesen ist, so wäre nur im Interesse der Jellinek'schen Unternehmung zu wünschen, daß kunsthistorische Aufsätze, die in entlegeneren Zeitschriften erschienen sind, von den betr. Verfassern dem Herausgeber Arthur L. Jellinek, Wien VII, Kirchengasse 35 zugesandt werden möchten. Dem Herausgeber ist für seine große Arbeit aller Dank entgegenzubringen.

Dr. E. W. Bredt.

Sammlung Illustrierter Monographien. Herausgeg. in Verbindung mit Anderen von Hanns von Zobeltitz. 2. Bd. **Die deutsche Karikatur im 19. Jahrhundert**, von Georg Hermann. Mit 6 Kunstbeilagen und 177 Abbildungen. 1901. Bielefeld u. Leipzig, Verlag von Velhagen u. Klasing. 8^o.

Knapper als in dem großen Fuchs'schen Werke über die Karikatur gibt uns G. Hermann hier eine interessante Übersicht der Entwicklung der deutschen Karikatur. Politiker und Kunstfreunde, Freunde von Witz und Satyre, von Geschichte und Gegen-

wart werden an diesem reichillustrierten Werkchen viel Freude haben. Überdies können solche Karikaturgeschichten wie die Hermann'sche und die Arbeiten Grand-Carterets, der ja die Anregung zu solchen Überblicken gegeben, uns über die Zeiten und ihren Geist manch pointierteres Urteil geben, als wir bei jenen Historikern suchen, die mit dem gleichen Ernste wie der Karikaturist aber doch nicht lachenden Gesichts, den Geisteswechsel in Menschen und Menschheit verzeichnen. Es ist für Jeden zudem recht gut, sich und seine Welt einmal im Vexierspiegel anzuschauen. Da fällt ihm das Deforme noch häßlicher ins Auge und durch die Verschiebung aller Verhältnisse wird das Auge für die Beachtung des Verhältnisses, des einzigen Maßes aller Dinge, geschärft. Es ist schade, daß auch Hermann die Karikatur der Kunst nicht mit berücksichtigt hat. Forderte doch das letzte halbe Jahrhundert so sehr zu einer Karikatur der Kunst heraus, wie jener kleine Aufsatz »Karikatur und Kunstgewerbe in der Karikatur«, in der Festschrift des Bayerischen Kunstgewerbevereins 1901 beweisen könnte. Dr. E. W. Bredt.

Studien zur Deutschen Kunstgeschichte. Heft 21: Alfred Peltzer, Deutsche Mystik und deutsche Kunst. Straßburg. J. H. Ed. Heitz (Heitz u. Mündel) 1899. *M.* 8.—

Peltzer behandelt sein Thema in zwei gleichgroßen Teilen, einem historischen und einem ikonographischen. Die Kapitelüberschriften des II. ikonographischen Teils: 1. Mystik, Religion und Kunst. 2. Die Passion Christi. 3. Die »minnende Seele«. 4. Mystik, Kunst und weltliche Dichtung. 5. Symbolik! 6. Die Engel und Teufel. 7. Der Welt Lohn und der minnenden Seele Heil (veranschaulicht in der Vorhalle des Freiburger Münsters) lassen zum größten Teile keine ikonographischen Charakteristiken bestimmter Bildgruppen erwarten, und sie geben auch vorzugsweise nur historische Erörterungen und psychologische Erwägungen, die nicht zu einer kunsthistorischen Zusammenfassung bestimmter Gruppen führen. So wird die Peltzersche Arbeit, die jedenfalls von großem Fleiße und der großen Belesenheit eines empfindungsreichen Historikers zeugt, für Theologen, Literarhistoriker und Geschichtsphilosophen von größerem Werte sein als für den kleineren Kreis der Kunsthistoriker. Dem Kunsthistoriker würde dies Werk aber immerhin von Wert sein können, wenn es wenigstens ein ausführliches Register enthielte. Dies fehlt aber völlig. Der andere Leser wird ein solches Register nicht so sehr vermissen, als derjenige, der im Buche kunsthistorische Ergebnisse sucht.

Auf die Resultate der Peltzerschen Forschungen zur Erklärung mystischer Kunst kann hier nicht eingegangen werden. Das scheint mir mehr Sache der Philosophen und Theologen zu sein, denen das Werk sehr zu empfehlen ist. Ich möchte als Kunsthistoriker auf die Frage, ob die Arbeit der Ikonographie einen großen Dienst leistet, mit Georg Penz antworten: »Kann nit glauben, halt nichts davon«. Peltzer berücksichtigt zu wenig die Anschauungs-, Empfindungs- und Schaffensart der Künstler. — Und um den Wert der Peltzerschen Erklärungen mystischer Kunstwerke befragt, möchte ich wieder skeptisch mit dem Freigeist Penz antworten: »Ja, ich empfinds zum teil«.

Dr. E. W. Bredt.

Leben und Werke des elsässischen Schriftstellers Anton von Klein. Ein Beitrag zur Geschichte der Aufklärung in der Pfalz von Dr. Karl Krükl. Straßburg i. E. E. J'Oleire. 1901. 218 SS. und Anhang SS. I—XXX. 8.

Wer aufmerksamen Blickes den Entwicklungsgang der deutschen Litteratur am Ende des 18. Jahrhunderts, also unmittelbar vor ihrer höchsten Blüte, verfolgt, wird sofort die Thatsache gewahr, daß den dichterisch vollendetsten Schöpfern gleichzeitig eine Reihe anderer Persönlichkeiten nahe stehen, welche nicht etwa den Ruhm der ersteren prophetisch vorherzusagen oder bombastisch zu verkünden, sondern ihnen selbständig in bescheidener Weise schaffend und daher ergänzend zur Seite zu treten bestimmt waren. Ästhetisch und kritisch den höchsten Anforderungen entsprechend und häufig in verschiedenen Wissenszweigen gleich trefflich bewandert, aber meist ohne jede Spur von dichterischer Begabung, verdienen diese Männer wohl eine liebevoll eingehende litterarhistorische Würdigung, welche sie der unverdienten völligen Vergessenheit entreißt.

Anton von Klein, als Jesuit in Molsheim erzogen, um als Professor der schönen Wissenschaften und Geheimrat in Mannheim zu enden, hat dieses Schicksal nicht zu befürchten gehabt, auch vor dem Erscheinen des vorliegenden Werkes nicht. Seine Lebensgeschichte ist schon 1818 herausgegeben worden. Während der ungleich verdienstvollere, und auch persönlich sympathischere Dalberg noch immer auf eine biographische Darstellung warten muß, hat sein Mitbürger Klein mehr Glück. Immerhin ist die außerordentlich fleißige Arbeit Dr. Krükl's mit Anerkennung zu begrüßen. Der Verfasser hat aus einem umfangreichen Material wertvolle Bereicherungen zu Tage gebracht, die nicht sowohl der Person Kleins als vornehmlich der Geschichte der deutschen Gesellschaft in Mannheim zu Gute kommen. So bietet namentlich Teil II »Kleins Werke« recht erfreulich über den Verlag der »ausländischen schönen Geister«, insbes. über die Herausgabe von Heinses Übersetzung von Tassos »befreitem Jerusalem« verschiedene Zusammenstellungen, die bisher mühsam oder gar nicht zu erreichen gewesen waren. Ob Klein bei der Herausgabe der Übersetzung Shakespeares selbst beteiligt war oder nicht, bleibt leider auch hier völlig im Dunkeln. Dafs das ganze Unternehmen nur aus gewinnsüchtigen Absichten von Klein begonnen wurde, wie dieser es überhaupt verstand, überall und in jeder Weise sich klingenden Gewinn — sogar auf Kosten Anderer — zu sichern, schimmert nur gelegentlich durch, ohne ausdrücklich in scharf objektiver Form gekennzeichnet zu werden. Dafür ist die Gesamtcharakteristik am Schlusse vortrefflich gelungen.

Dr. Hermann Uhde.

Magdeburg und seine Baudenkmäler. Eine baugeschichtliche Studie, zugleich Führer zu Magdeburgs alten Bauten von Otto Peters, Stadtbaurat. Magdeburg 1902, Verlag Faber'sche Buchdruckerei. 224 S. mit sahlreichen Abbildungen. 4.

Trotz des schweren Schicksalsschlages, welcher am 10. Mai 1631 Magdeburg betroffen, und trotz früherer Brände im 12. und 13. Jahrhundert hat sich aus der an Kunstwerken sicherlich einst reichen Vergangenheit der Stadt doch manches hervorragende Baudenkmal erhalten. In erster Linie sind es die fester gegründeten Kirchen, welche den Unbillen eher getrotzt haben und sich heute als würdige Äußerungen einer ehemals guten Kunstübung darstellen. Erst an zweiter Stelle stehen die Profanbauten, welche, meist aus weniger dauerhaftem Material gebaut, leichter der Zerstörung anheimfielen. Was von ihnen erhalten ist, gehört in der Mehrzahl der Zeit nach dem Jahre 1631 an. Viele derselben haben im Laufe der Zeit von ihrer ursprünglichen Gestalt verloren.

Der Zweck des Werkes ist der, auf die erhaltenen Baudenkmäler hinzuweisen und dieselben namentlich dem Magdeburger selbst zur Anschauung zu bringen. Die Bedeutung des Buches ist daher zunächst eine lokale. Es ist nicht zu verkennen, dafs aus den Zeilen des Verfassers eine warme Liebe zu den Schätzen der Stadt und namentlich ein eifriges Bestreben, auf die Erhaltung des alten Stadtbildes hinzuwirken, herauszufühlen ist.

Der 1. Abschnitt schildert die Ausbildung der Stadtanlage bis zur Stadterweiterung im Jahre 1870. Im 2. Abschnitt entwirft der Verfasser ein Bild der Baugeschichte Magdeburgs in ihren hervorragendsten Baudenkmalern. Peters hat dieses Kapitel in zwei Teile zerlegt, von welchen der erste die Bauwerke des Mittelalters, der zweite diejenigen der nachmittelalterlichen Zeit bringt. Dem Rathaus und dem Kaiser Otto-Denkmal ist je ein besonderer Abschnitt gewidmet.

Das Buch von Peters lehrt, dafs, abgesehen von den monumentalen Bauten, doch unter dem modernen Anstrich Magdeburgs noch manches beachtenswerte alte Stück hindurchschimmert.

Gute Abbildungen tragen zur Veranschaulichung der Ausführungen bei.

Dr. Fritz Schulz.

Symbole und Wappen des alten Deutschen Reiches. Von Erich Gritzner, Dr. phil. (Leipziger Studien aus dem Gebiet der Geschichte VIII, 3.) Leipzig. B. G. Teubner. 1902. 8. 132 Seiten.

Der Verfasser hat sich der bisher unerledigten, doch überaus dankbaren Aufgabe unterzogen, die Entwicklungsgeschichte des alten deutschen Reichswappens in exakt

historischer Weise auseinanderzusetzen. Nachdem wir denselben auf einem kritischen Gang durch die ältere und neuere einschlägige Literatur begleitet, dringen wir an der Hand des mit großem Fleiß zusammengetragenen diplomatischen, literarischen und künstlerischen Quellenmaterials zunächst zu einer Würdigung der uralten Reichssymbole vor. Es sind zwei: Adler und Kreuz, dem Doppelanspruch des mittelalterlichen Kaisertums entsprechend. Der Adler, der Vogel des obersten Gottes, blieb das Zeichen der antiken dem römischen imperium entnommenen Vorstellung vom Weltreich, das Kreuz trat hinzu als Sinnbild der dem Kaiser zustehenden Schirmherrschaft über die Kirche. Diese Symbole erhielten sich in fester Form und unveränderter Bedeutung, nur die Stilisierung hat ihre Geschichte. Ein zweiter Hauptteil beschäftigt sich im besonderen mit dem Reichswappen. Als bedeutsamste Veränderung, die unter Ludwig dem Bayern vor sich ging, wird das plötzliche Auftreten des Doppeladlers neben dem einfachen Adler zu gelten haben. Gritzner bekennt sich zu der Anschauung, daß die Entstehung des neuen Wappenbildes rein technisch aus 2 einköpfigen Adlern erklärt werden müsse: »Der Prozeß des Webens im Orient führte darauf, die Figuren (meistens Tiere) umgekehrt zu wiederholen«. Unter Friedrich III. hat der Doppeladler endgiltig den einfachen Adler verdrängt. In sehr anziehender Weise ist noch in den beiden letzten Kapiteln die Untersuchung über die deutschen Fahnen und Farben bis zum Ausgange des alten Reichs durchgeführt.

Das Buch zeigt, was die Heraldik im Dienste des Historikers bedeuten kann, und wird gewiß zu seinem Teile dazu beitragen, eine alte zeitweilig leider über Gebühr in Verruf gekommene Hilfswissenschaft der Geschichte wieder in ihr gutes Recht einzusetzen.

H. H.

Alt - Nürnberg. Kulturgeschichtliche Bilder aus Nürnbergs Vergangenheit.

Herausgegeben von Hugo Barbeck, Nürnberg. 12. Lieferung: Von Thor zu Thor. Plätze, Brunnen, Brücken (6 Seiten Text und 22 Tafeln). 13. Lieferung: Kaisertage und Bürgerlust (4 Seiten Text und 15 Tafeln). 14. Lieferung: Die Universitätsstadt Altdorf. Die Nachbarstadt Fürth (4 Seiten Text und 15 Tafeln). Nürnberg. Verlag von Heerdegen-Barbeck 1900—1902. Fol.

Mit den vorliegenden drei Lieferungen findet ein Werk seinen Abschluß, auf dessen früher erschienene Hefte schon gelegentlich in dieser Zeitschrift mit Anerkennung hingewiesen worden ist. In Barbecks »Alt-Nürnberg« reichen sich das topographische, kulturgeschichtliche und kunsthistorische Interesse die Hände, und von dieser Vielseitigkeit legen auch die Lieferungen 12—14 beredtes Zeugnis ab. Sie bieten wiederum eine reiche Fülle des Interessanten und Lehrreichen. Manche der Darstellungen, wie gleich die Totalansicht von Nürnberg aus dem Conrad Hallerschen Wappenbuch des Königl. Kreisarchives auf Bl. 1 und 2 der Lieferung »Von Thor zu Thor« und mehrere Entwürfe zu Brunnen und Brücken aus dem von der Freiherrl. von Stromerschen Familie im Germanischen Museum deponierten »Baumeisterbuch« finden sich hier erstmalig wiedergegeben, und auch die Reproduktion mancher seltener Stiche, zuweilen ganzer Serien von solchen, wie etwa der Puschnerschen Prospekte von Altdorf (Nürnberg 1743) darf als sehr willkommen bezeichnet werden. Oft wohl hätte man — trotz aller Fülle — bei dem Reichtum der Nürnberger Sammlungen an wertvollem bildlichen Material vielleicht noch mehr gewünscht, neben der Darstellung des Kinderballets und den Produktionen der Gaukler, sowie dem Caroussel-Rennen im Fechthaus etwa auch die Darstellung einer richtigen Theateraufführung im Nürnberger Fechthaus (z. B. nach Bl. 23 der »Angenehmen Bilder-Lust.« Nürnberg bei P. C. Monath; Exemplar in der Stadtbibliothek), oder zu dem Blatt mit dem Einzuge des Kaisers Matthias 1612 nach dem Stiche von Felix Höpfner noch Peter Isselburgs Stich mit der bei dieser Gelegenheit errichteten Ehrenpforte (ein altkoloriertes Exemplar des Stiches im Kgl. Kreisarchiv) oder, da dieser ja ziemlich bekannt, die vortrefflichen, wohl von der Hand des Malers Friedrich von Falkenburg (oder Falkenburger) herrührenden, das Einreiten des Kaisers und die dabei vorgenommenen sonstigen Dekorationen zum Gegenstand habenden Malereien in dem im Auftrage des Rates verfaßten offiziellen Bericht (Handschrift des Kgl. Kreisarchivs Nürnberg (u. s. f.) Indessen

wäre es Unrecht, sich mit dem Gebotenen nicht zu begnügen und dem mit nicht geringen Opfern ins Leben getretenen und nun glücklich zu Ende geführten Unternehmen ein ungeteiltes Lob vorenthalten zu wollen. — Wie die früheren sind auch die letzten drei Lieferungen mit einem die einzelnen Blätter erläuternden Text versehen, der, ohne nach irgend einer Richtung erschöpfend sein zu wollen, doch das zum richtigen Verständnis der Darstellungen nötigste in knapper Form beibringt, sodafs jedem, der sich für Nürnbergs Vergangenheit interessiert, das Werk in seiner Gesamtheit nur warm empfohlen werden kann.

Th. H.

Sebastian Grüner, Über die ältesten Sitten und Gebräuche der Egerländer. 1825 für J. W. von Goethe niedergeschrieben. Herausgeg. von Alois John. Mit 8 farbigen Bildtafeln. — Beiträge zur deutsch-böhmischen Volkskunde. Im Auftrage der Gesellschaft zur Förderung deutscher Wissenschaft, Kunst und Literatur in Böhmen, geleitet von Professor Dr. Ad. Hauffe n. IV. Bd. 1. Heft. Prag. J. G. Calve. 1901. (138 S.) 8^o.

Indem A. John das lange verschollen gewesene Manuscript des bekannten, mit Goethe befreundeten Egerer Magistratsrates Sebastian Grüner in vorliegender Ausgabe bekannt macht, hat er sich ein doppeltes Verdienst erworben. Einerseits bedeutet nämlich das Buch einen wertvollen Beitrag für die Goetheforschung, da John in der Einleitung und in einem angehängten Auszuge der Stellen über Grüner aus Goethes Tagebüchern den lebhaften Anteil schildert, den der Dichter an Grüners Arbeit nahm. Er stellt die mancherlei allgemeinen und besonderen Hinweise und Anregungen zusammen, mit denen Goethe den Freund fördert, und zeigt, wie er mit stetem Interesse den Fortschritt der Arbeit begleitet und zu ihrem Abschlusse anspornt.

Aus diesen Schilderungen werden die Jünger der Volkskunde mit Freuden ersehen, dafs auch für ihr Arbeitsgebiet Goethe einen offenen Sinn und ein für seine Zeit merkwürdig klares Verständnis gehabt hat.

Andererseits ist sodann Johns Veröffentlichung des Grüner'schen Manuscriptes natürlich von besonderem Werte für die Volkskunde des Egerlandes. Grüner hat schon vor nunmehr fast 100 Jahren seine volkskundlichen Sammlungen begonnen und so konnte er noch aus Quellen schöpfen, die heute zum Teil schon versiegt sind, ein Umstand, der seinen Aufzeichnungen von vornherein eine erhöhte Bedeutung verleiht und das umso mehr, weil Grüner als geborener Egerländer mit dem Leben und den Gewohnheiten seiner Landsleute von Jugend auf genau bekannt war und ausserdem sich einer sehr vernünftigen Sammelmethode bediente, indem er die Bewohner, die Lehrer, die Pfarrer, die Schuster und Schneider persönlich befragte und so die Möglichkeit gewann, wahrheitsgetreue Bilder des Volkslebens liefern zu können. Hoch zu bedauern ist es daher, dafs Grüner nicht alle Seiten des Volkstums in seine Schilderung hineinbezogen hat, dafs er Haus und Hof, die an den Kreislauf des Jahres sich anschliessenden Sitten und Gebräuche, den Aberglauben u. a. nicht mit behandelt hat. Was er aber darbietet, ist von höchstem Werte — besonders sei auch auf die zur Egerländer Trachtengeschichte gehörigen colorierten Bildtafeln hingewiesen — und so ist die Veröffentlichung dieser Arbeit, von der John drei verschiedene Handschriften ausfindig gemacht hat, in jeder Hinsicht durchaus dankenswert.

Dr. Otto Lauffer.

Elfried Bock, Florentinische und Venezianische Bilderrahmen aus der Zeit der Gotik und Renaissance. München, F. Bruckmann A.-G. 1902. 8^o. 143 S. mit zahlreichen Abbildungen.

Die Kunst und das Verständnis für die Umrahmung von Bildern war nirgends so hoch entwickelt als in Italien zur Zeit der Renaissance. Gerade in unserer Zeit, wo den Gründen der künstlerischen Wirkung mit Vorliebe nachgegangen wird, war daher die Behandlung des vorliegenden Thema's angebracht und erwünscht. Nach einer kurzen Einleitung, in der der ästhetische Zusammenhang von Bild und Rahmen behandelt wird, geht Bock zu der Zusammenstellung des wichtigsten Materiales an Bilderrahmen über.

Er behandelt ganz richtig die beiden Hauptzentren Florenz und Venedig getrennt. Venedig muß gegen das erstere stark zurücktreten, vielleicht wäre es gut gewesen, dem mit Nachdruck behandelten Sienerer Rahmen auch ein eigenes Kapitel zu widmen. Die in den beiden Hauptkapiteln gemachte Unterteilung in »die großen Altarbilderrahmen« und »die kleineren Bilderrahmen« erscheint mir doch gar zu äußerlich, um gerechtfertigt zu sein. Die stilkritische Untersuchung bewegt sich meist in richtigen Bahnen, wenn auch die Erkenntnis der Architekturformen der Renaissance nicht immer ganz sicher ist. Sehr gut ist die Auswahl der Illustrationen, die trefflich ausgeführt mindestens so viel sprechen, als das Buch selbst. Vielleicht ist die Annahme nicht ungerechtfertigt, daß des Verfassers Arbeit, eine etwas weiter gefasste Doktordissertation, durch das vorhandene Photographienmaterial mit bedingt und geleitet wurde.

Dr. Hans Stegmann.

Georg Lehnert, Das Porzellan. Mit 260 Abbildungen. Bielefeld und Leipzig, Velhagen & Klasing. 1902. 8^o. 152 S. (Sammlg. illustrierter Monographien, herausgegeben in Verbindung mit Anderen von Hanns von Zobeltitz.)

Die Erkenntnis, daß das Porzellan zu den feinsten und bedeutendsten künstlerischen Hervorbringungen des 18. Jahrhunderts zu rechnen sei, hat sich in den letzten Jahrzehnten immer mehr durchgerungen. Mit der Wertschätzung der Porzellankleinkunst ist naturgemäß das Bedürfnis nach genauerer Kenntnis seiner technischen und künstlerischen Geschichte stetig gewachsen. Diesem Bedürfnis kann, wie in den meisten übrigen kunstgewerblichen Sparten, die bestehende Literatur nicht genügen. Noch wird das feste Gebäude einer zusammenfassenden Geschichte der europäischen Porzellanmanufakturen vermifst, während als allerdings sehr wertvolle Bausteine zahlreiche Monographien über einzelne Fabriken vorliegen. Die vorliegende Monographie wendet sich in erster Linie an das große Publikum. Frisch und anregend geschrieben, wobei ein manchmal etwas barocker Humor dem Verfasser recht wohl ansteht, gibt das Werkchen im ersten Abschnitt eine recht gute und klare Darstellung der Technik und ihrer historischen Entwicklung. Die Fortsetzung bilden die orientalischen Porzellane, dann schließt sich, mit Recht ausführlich behandelt, Meissen an. Ein weiteres Kapitel behandelt die übrigen Manufakturen des 18. Jahrhunderts. Auch die Konkurrenten des Porzellans, Fayence, Steingut und Wedgwood finden Erwähnung, und den Schluß bildet die Geschichte des Porzellans im 19. Jahrhundert, die allerdings erst im letzten Ende wieder erfreuliche Bilder aufzuweisen hat. Das Abbildungsmaterial ist, wie fast immer bei Velhagen & Klasing's Verlagserscheinungen, ganz vortrefflich, soweit es in Autotypien besteht. Bei den farbigen Tafeln muß freilich vorderhand noch der gute Wille für die That gelten.

Dr. Hans Stegmann.

Ernst O. Eichen, Die norddeutschen Volksstämme im Hausgewande. Stuttgart, Verlag von Heimdall. 1902. 55 S. 8^o. Preis 1 M. 20 Pfg.

Mit kurzen Worten weisen wir auf die vorliegende kleine Schrift hin, die in behaglichem Erzählertone es unternimmt, die norddeutschen Volksstämme so zu schildern, wie man sie im eigenen Hause, bei der Arbeit wie beim Vergnügen, ihrem Charakter nach kennen lernt. Mit warmer Anerkennung zeigt der Verfasser die Vorzüge der einzelnen Stämme und sucht ihren Wert gerecht gegen einander abzuwägen, mit erstem Wort bespricht er ihre Fehler, und ganz besonders weiß er mit großer Vergnüglichkeit die kleinen Eigentümlichkeiten und Mängel zu schildern, die so wesentlich zum Charakterbilde der einzelnen Stämme gehören, und die vielfach mehr als die wirklichen Fehler die verschiedenen Stämme in gewissen Gegensatz zu einander bringen. Alle diese Schönheitsfehler, wenn ich so sagen darf, sind durchaus nicht vertuscht, und das ist sehr gut, denn sie geben dem Bilde erst recht das Charakteristische, das Persönliche. Jeder Norddeutsche wird das Buch mit Vergnügen, lesen und auch dem Süddeutschen dürfte zu einer gerechten Beurteilung der Stammesbrüder, die jenseits des Maines sitzen, die Kenntnisnahme des liebenswürdigen Büchleins manche Anregung geben.

Dr. Otto Lauffer.



Catharina Regina von Greiffenberg.

(Nach einem gleichzeitigen Kupferstich im Besitz der nürnbergger Stadtbibliothek.)



CATHARINA REGINA VON GREIFFENBERG.

(1633—1694.)

Ihr Leben und ihre Dichtung.

VON

HERMANN UHDE-BERNAYS.

(Hierzu Tafel I.)

A bseits von der litterarischen Bewegung, die in der Mitte des 17. Jahrhunderts dem geistigen Leben Nürnbergs jenen Stempel aufdrückte, dessen Spuren deutlich zu erhalten eine vielleicht allzu dankbare Nachwelt fortgesetzt sich bestrebt, gewahren wir für sich allein stehend die stille Persönlichkeit einer dichterisch aufs reichste begabten Frau. Auf Grund ihres Schaffens verdient es Catharina Regina von Greiffenberg wohl, gleich den wesentlich bekannteren Mitgliedern der eigentlichen nürnbergischen Dichterschule, Harsdörfer, Birken, Klaj, zu welchen ihre Dichtung den entschiedensten Gegensatz bildet, endlich einmal eine eingehende und gerechte Würdigung zu finden. Eben in diesem Gegensatz, der selbständigen litterarischen Stellungnahme, ist der Grund zu suchen, warum die Dichterin so rasch der völligen Vergessenheit anheimgefallen ist, und warum nur selten ihr Name einer kurzen, dann aber stets höchst anerkennenden Erwähnung in einzelnen Litteraturgeschichten theilhaftig ward. Zu der ernstlichen Beschäftigung mit ihrem Leben und ihrer Dichtung fehlen gerade die zwei Momente, die wie vormals auch noch heute fast allein maßgebend für die beiden Kreise sind, in deren Mitte die genealogisch-historische und die rein litterarhistorische Forschung in Bezug auf Nürnbergs Vergangenheit mit Ernst und Erfolg betrieben wird: Die Verwandtschaft zu einem der vielen berühmten Geschlechter der Stadt, die Zugehörigkeit zu dem pegnesischen Blumenorden. So mußte es kommen, daß der Name der zu ihren Lebzeiten Vielgefeierten bereits den nächsten Generationen fremd klang, und der Ruhm ihrer Dichtungen ebenso rasch dahinwelkte als der von

der bewundernden Mitwelt an ihre Bahre niedergelegte Lorbeer. Seltsam, daß ein solcher Undank in Nürnberg möglich war, in der Stadt, die vor allen anderen des Wirkens hervorragender Mitbürger in steter Treue sich bewußt ist, daß er möglich war zu der Zeit, wo der feste Gürtel der Stadtmauer zugleich die schwer einnehmbare Befestigung bildete, hinter welcher sich altergebrachte Gepflogenheit gegen die machtvoll stürmenden Angriffe einer zu neuen Thaten, auf höhere Bahnen weisenden Zeit vorsichtig zu verteidigen wagte. Aber schon der gründliche Chronist, der im Jahre 1736 mit der Herausgabe des umfangreichen Bandes »Erneuertes Gedächtnis des Nürnberghischen Johannis-Kirch-Hofes« eine wertvolle Quelle für nürnbergische Familiengeschichte erschlossen hat, läßt den Namen Greiffenberg unerwähnt, und ebenso vergeblich werden wir ihn in Wills »Nürnbergischem Gelehrten-Lexikon« suchen. Daher gebührt Friedrich Bouterwek das — übrigens von ihm selbst ausdrücklich betonte — Verdienst, zum erstenmal wieder auf Catharina von Greiffenberg hingewiesen zu haben. Hiebei beging er den unverständlichen Fehler, die Heimat der Dichterin aus Niederösterreich nach Schlesien zu verlegen. Seither ist es keiner Darstellung gelungen, sich von Irrtümern völlig frei zu halten. Selbst die liebevolle und ausführliche Behandlung, welche ihr Nagl und Zeidlers österreichische Literaturgeschichte (Bd. I. S. 802—813) widmet, bedarf hauptsächlich aus dem Grunde, als hier die in Nürnberg vorhandenen Quellen völlig vernachlässigt wurden, mehrfach der Berichtigung und Ergänzung.

So wollen die folgenden Ausführungen in ihrem ersten Teil auf Grund des aus der Bibliothek des germanischen Nationalmuseums, der nürnbergischen Stadtbibliothek und dem k. Kreisarchiv gewonnenen Materials, welches den bereits von Nagl und Zeidler verwerteten Angaben des niederösterreichischen Landesarchivs sich zur Seite stellt, es versuchen, die Beziehungen Catharinas zu ihrer Familie und den sie umgebenden Verhältnissen darzulegen. Ein weiterer Abschnitt beabsichtigt aus dem gleichmäfsig ernst verlaufenden Gang ihrer geistigen Entwicklung den inneren Gehalt und die äußere Form ihres dichterischen Bemühens so zu bestimmen, daß anschliessend ihr diejenige Stellung zugewiesen werden kann, die ihrer Thätigkeit im Gesamtbilde der zeitgenössischen deutschen Litteratur entspricht.

I.

Wenn Felsenriffe Bahn und Fahrt
verengen,
Um den Geängsteten die Welle tobt,
Alsdann vernimmt ein so bedrängtes
Flehen
Religion allein von ewgen Höhen.
Goethe. Maskenzug von 1818.

»Das ist die Gröfse des Protestantismus, daß er einen Widerspruch zwischen dem religiösen und dem sittlichen Leben nicht dulden will, sondern gebieterisch fordert: was du erkannt hast, das bekenne und darnach handle!«

1) Treitschke, Historische und politische Aufsätze. Bd. IV., 1897. S. 386.

Unter diesem Gesichtspunkt läßt sich Catharina Regina von Greiffenbergs gesamtes Leben und Dichten betrachten. Ihr irdisches Dasein ist ihr selbst nur als Vorbereitung für das Ewige erschienen. So ist auch die ihr von M. Georg Albrecht Hagendorn, Pfarrer von St. Lorenz in Nürnberg, gehaltene recht ausgedehnte Leichenrede — dieselbe umfaßt nicht weniger als 26 engbedruckte Folioseiten — in ihrem größeren Teil nur ein ununterbrochener Lobeshymnus auf ihre Gottseligkeit. Dieses überschwängliche, selbst im Sinn der damaligen Zeit von Schwulst und übertriebenem Phrasentum tiefende Elaborat, das Catharina von Greiffenberg auf eine Stufe mit sämtlichen Heiligen stellt, und ihr gar schon im Leben eine unlösbare Herzensfreundschaft zu ihrem Heiland andichtet, ist insofern für ihr Leben von der höchsten Wichtigkeit, als der würdige Verfasser sich entschlossen hat, nach vollen 20 Seiten rein religiöser Betrachtungen, wobei zahlreiche aneinandergereihte Bibelsprüche die Hauptsache bilden, wohl in Rücksicht auf die sonst etwa ungeduldigen »Hohen-Geblütes Nah-Anverwandten« einen chronologisch richtig durchgeführten Lebenslauf vorzutragen. Der genaue Titel des Heftes, welches in der Stadtbibliothek zu Nürnberg sich befindet, ist für das eben geäußerte ein genügender Beweis. Derselbe lautet: »Des Glaubens Geheime Süßigkeit, Welche In der Gnade GOTtes Nach den Worten des Hohenlieds c. 11 V. 16. Mein Freund ist mein, und ich bin Sein, der unter den Rosen weydet, die Hoch- und Wohl-Gebohrne Frau Frau Catharina Regina, Frau von Greiffenberg, Frey-Herrin auf Seysenegg, u. a. m. bis an das Ende dero Sterblichkeit. So da erfolgte allhier in Nürnberg, am Abend des ersten Oster-Fest-Tages, und 8. Aprilis des 1694. Heyl-Jahrs, eine Viertel-Stund nach 9 Uhren, seeliglich gekostet, und bey der am 16. April darauf erfolgten Standes-mässigen Begräbnis in St. Johannis Kirchen, in hoher Trauer-Versammlung, Nach der Wahrheit GOTtes und vor GOTT bezeuget hat M. Georg Albrecht Hagendorn, Diener des Worts Gottes an der Pfarr-Kirche zu St. Lorenzen. Druckts und verlegts daselbst Christian Sigmund Froberg.«

Aus dieser Schrift sind fast sämtliche Daten aus dem Leben der Dichterin sogar bis auf die Stunde zu entnehmen. Alle übrigen, zudem sämtlich ganz kurzen Angaben müssen hinter ihrer Glaubwürdigkeit weit zurückstehen. Dafs seit Bouterwek verschiedene Fehler in allen Darstellungen mit grofser Hartnäckigkeit sich festhalten, wurde schon oben erwähnt²⁾.

2) In folgenden Werken finden sich Bemerkungen über Catharina von Greiffenbergs Leben und ihre Dichtung. Gelegentlich konnte eines oder das andere von ihnen ergänzend zur Seite treten. Paullini, das Hoch- und Wohlgelahrte deutsche Frauenzimmer. 1705. S. 66. Lehms, Teutschlands Galante Poetinnen Mit Ihren sinnreichen und netten Proben. Frankfurt am Mayn 1715. S. 57—62. Wetzel, Hymnopoeographia. Th. I. S. 345 ff. Bouterwek, Geschichte der Poesie und Beredsamkeit seit dem Ende des Dreizehnten Jahrhunderts, Göttingen 1817. Zehnter Band. S. 214 (siehe oben). Doering, Gallerie deutscher Dichter und Prosaisten seit der Mitte des 12. Jahrhunderts bis zur Gegenwart. Bd. I. Gotha 1831. S. 382. Koberstein, Grundrifs der Geschichte der deutschen Nationallitteratur. Bd. I. Leipzig 1847. S. 751. Anm. 11. Lemcke, Geschichte der deutschen Dichtung neuerer Zeit. Leipzig 1871. 1. Band. S. 287 ff. Allgemeine deutsche Biographie. Bd. IX. 1879. S. 633. Grofs, Die Schriftstellerinnen Deutschlands. Wien 1885. S. 16. Goedeke, Grundrifs zur

Wo die Donau ruhigen Laufes in breitem Strom ihre Wassermassen der Kaiserstadt Wien entgegenwälzt, erheben sich, sanft ansteigend an den Ufern liebliche Höhen, von welchen das Auge in weiter Ferne die schneebedeckten Häupter der lang im Westen sich hinziehenden Alpenkette erblickt. Zahlreiche Ruinen künden die Thaten hochberühmter Geschlechter, deren Gebeine schon längst in den Gewölben der Stiftskirchen ihre Ruhe gefunden haben. Landeinwärts, nicht ferne von dem Hofe, wo zu den Zeiten des holdesten Minnesangs der Kürnberger singen und dichten gelernt hat, ragt unweit des Ortes Amstetten Burg Seifsenegg, die Heimat Catharinas von Greiffenberg. Aber keinerlei Verwandtschaft verbindet ihre Familie mit den ursprünglichen Herren des Schlosses, die das Recht im Kampfe für ihren Kaiser und Herrn die Fahne des heiligen Georg zu tragen, streitbar sich verdient hatten³⁾. Auch mit der Stammlinie Greiffenberg in Kärnten, von welcher ein Glied 1290 die Kapelle St. Andreae oberhalb Brixen gestiftet hat⁴⁾, sind die Vorfahren der Dichterin nur durch das übernommene gleiche Wappen verbunden.

Catharina von Greiffenbergs Ahnen sind vielmehr schlichte, wenn auch wohlhabende Bürger der Stadt Wien gewesen. Ihr Großvater ist noch als einfacher »Johannes Linsmaier Viennensis« als Student der Rechte nach Padua gezogen: hier ist er am 21. August 1564 immatrikuliert worden⁵⁾. Auch in Pavia, wo wir seinem Namen im nächsten Jahre begegnen⁶⁾ scheint er sich mit solchem Eifer der Studien beflissen zu haben, »dafs der Kaiser glücklich ward, eine der ersten Stellen mit ihm besetzen zu können«. Mit der Würde eines professoris pandectarum bekleidet, kehrte der junge Gelehrte nach der Vaterstadt zurück, und erreichte 1567 die Aufnahme in das Doktorenkollegium. Zwei Jahre später brachte er Schlofs und Herrschaft Seifsenegg käuflich an

Geschichte der deutschen Dichtung. 2. Aufl. Bd. III. Dresden 1887. S. 323. Nagl und Zeidler, Deutsch-Österreichische Litteraturgeschichte. Leipzig und Wien. 1899. 1. Band. S. 802—813.

3) vgl. Blätter des Vereins für Landeskunde von Niederösterreich. Redigiert von Dr. Anton Mayer. Neue Folge. XIII. Jahrgang. Wien 1879. S. 58.

4) so berichtet Graf Brandis, des Tirolischen Adlers Immergrienes Ehren-Kränzl. Anderer Teil. 1702. S. 61. Das gleiche Wappen, welches mit dem Herzschild des großen Familienwappens der geadelten Familie Linsmaier-Greiffenberg übereinstimmt, findet sich außerdem in »des erneuerten Teutschen Wappenbuchs andrem Theil«. Nürnberg. O. J. Taf. 58 abgebildet, woher es Siebmachers Wappenbuch VI. Abteilung 1., Nürnberg 1884. Taf. 99. S. 100 übernommen hat. Die hiebei gegebene Erklärung, die Greiffenbergs seien ein altbayerisches Turniergeschlecht, ist offenbar unrichtig. Indefs ist der Name häufig. So war z. B. 1400 ein sächsischer Greiffenberg Ordensgeneral der Karthäuser. Vorgreifend möge erwähnt werden, dafs auch der in Gauhens Adelslexikon, Leipzig 1746, S. 527 als Nachkomme Catharinas angeführte Freyherr Lotharius Heinrich von Greiffenberg, Kaiserlicher wirklicher Rath und des kaiserlichen Landgerichts zu Franken Assessor, Ritterath des Ortes Baunach, nicht mit der niederösterreichischen Familie, die mit Catharina ausgestorben ist, verwandt sein kann.

5) vgl. Blätter a. a. O. Bd. XV. 1881. S. 87. XVI. 1882. S. 238. Hiezu und zum folgenden siehe Wifsgrill, Schauplatz des landsässigen niederösterreichischen Adels. Wien 1794 ff. Bd. III. S. 388. Nagl und Zeidler, a. a. O. Bd. I, S. 807.

6) vgl. Blätter a. a. O. Bd. XVI. 1882. S. 242.

sich 7). Zum kaiserlichen Rat und zum Rat des Erzherzogs Karl ernannt, dann Kammerprokurator, wurde er mit dem Prädikat »zu Weinzierl« 1579 in den Adelsstand erhoben. 1587 erscheint sein Name in einem Verzeichnisse der Häuserbesitzer der inneren Stadt 8). Als Beisitzer der Landrechten in Österreich unter der Enns führt er 1604 zum erstenmal den vollen Titel »Johann von Greiffenberg zu Weinzierl und Seisseneck« 9). Der 24. April 1608 brachte dem verdienten Manne die Aufnahme in den niederösterreichischen Herrenstand, die Verleihung des Freiherrntitels und die Würde eines wirklichen Hofkammerrates. Der so Ausgezeichnete konnte sich aber dieser Gunstbeweise seitens des Kaiserhauses nicht mehr lange erfreuen. Er starb schon 1609. Seine drei Söhne, Johann Gottfried, Hans Adam und Paul Rudolf haben ebenfalls die Rechte studiert, jedoch ohne eine Stellung im Staatsdienste eingenommen zu haben. Johann Gottfried gab bei seiner Immatriculation in Padua, welche am 22. Mai 1597 erfolgte, ein Alter von 22 Jahren an 10). Demnach ist er 1575 geboren. Ein Jahr darauf versieht er nach kurzem Aufenthalt in Bologna zu Siena die Stellung als »Consiliar der deutschen Nation« 11), ein Ehrenamt, welches er vom Mai bis zum September 1598 innehatte. Hier nennt er sich »Johannes Gottfridus Linsmaier in Weinzierl et Missendorf«. Nach dem Tode des Vaters übernahm er die Güter, und wurde mit den Brüdern am 5. Februar 1613 unter die neuen Adelsgeschlechter eingereiht. Der zweite Bruder, Hans Adam, soll als junger Mann in Padua gestorben sein. Er wird 1612 als Student in Tübingen, 1615 in Padua erwähnt 12). Die Brüder müssen im Alter weit auseinander gestanden haben, da Hans Rudolf, der jüngste, erst 1629 in Siena immatriculiert worden ist 13). Johann Gottfried von Greiffenberg, Freyherr von Seysseneegg, ist erst spät daran gegangen, ein eheliches Glück zu suchen, er vermählte sich mit Eva von Pranckh, der Tochter Wolffs von Pranckh zu Reinthal und Frondsberg und dessen Gattin Anna Freiin von Neuhaufs. So ergibt sich für beider Tochter, Catharina Regina, folgende authentische Stammtafel:

Johann Linsmaier,
zum Herrn von Greiffenberg, Freiherrn von Seysseneegg
erhoben, † 1609.
vermählt mit Catharina von Contzin.

Johann Gottfried
von Greiffenberg, Freiherr von
Seisseneegg, geb. 1575, † 1641.
verm. mit Eva von Pranckh.

Hans Adam,
geb. etwa 1590, † 1615.

Hans Rudolf,
geb. etwa 1605–1609, † 1675,
vermählt mit seiner Nichte
Catharina Regina,
kinderlos.

Catharina Regina,
geb. 1633, † 1694,
vermählt mit ihrem Oheim
Hans Rudolf.

7) Für diese Angabe wie für mehrere andere habe ich Herrn Dr. Anton Mayer, n. ö. Landesarchivar und Bibliothekar, Sekretär des Vereins für Landeskunde von Niederösterreich in Wien, meinen besonderen Dank auszusprechen.

8) vgl. Berichte u. Mitteilungen d. Altertumsvereins zu Wien. Bd. X. Wien 1859. S. 103.

9) vgl. Blätter a. a. O. Bd. XV. S. 87. 10) ebenda, Bd. XV. 1881. S. 240, 250, 252.

11) ebenda, Bd. XVIII. 1884. S. 440.

12) vgl. Th. Elze, die Universität Tübingen und die Studenten aus Krain. Festschrift. Tübingen 1877. S. 106. Blätter a. a. O. Bd. XV. 1881. S. 88.

13) vgl. Blätter a. a. O. Bd. XVIII. 1884. S. 293.

Mit dieser vielleicht allzu ausführlichen, in Anbetracht der bisherigen Verwirrung aber nötigen Auseinandersetzung der genealogischen Beziehungen ist nunmehr eine vollständige Klarheit geschaffen. Erwähnt mag übrigens werden, daß auch die anfangs genannte Leichenrede zwei grobe Irrtümer enthält, indem sie Catharinens Vater ebenfalls den Namen Hans Rudolf, dem Großvater den Namen Ehrenreich gibt. Diese Fehler ließen sich unschwer verbessern. Hans Rudolf hat, wie später genauer dargelegt werden wird, im Jahre 1662 die Gedichte seiner Nichte herausgegeben, und mit einer Vorrede begleitet, wo er »dero (Catharinens) H. Vattern, weiland meinen geliebten leiblichen Herrn Brudern, Herrn Johann Gottfried von Greiffenberg«, ausdrücklich nennt.

So ist Catharina Regina aus einem ernsten Geschlecht hervorgegangen, zu einer Zeit, die in der Geschichte der Entwicklung unseres Volkes sogar als die ernsteste bezeichnet werden muß. Der furchtbare Weltkrieg, der dreißig Jahre lang die heimatlichen Gefilde verheerte, hat auch das Geschick der Familie Greiffenberg entschieden. Zwar ist in den ersten Zeiten das Schloß und die Herrschaft von objektiven Fährlichkeiten, vornehmlich von Seiten des Feindes, verschont geblieben. Weit größere Gefahr aber drohte durch die Gegenreformation und ihr rücksichtsloses Einschreiten. Hierauf muß im Folgenden eingegangen werden. Nur aus einem genauen, wenn auch möglichst gedrängten Überblick über diese historischen Verhältnisse lassen sich die Bedingungen klar erfassen, die für das ganze Leben der Dichterin nach der äußeren wie nach der inneren Seite maßgebend waren. Selbst wer unparteiischen Sinnes an der Hand von Theodor Wiedemanns umfangreichem und gründlichem, streng katholisch gehaltenem Werk¹⁴⁾ ein Bild jener traurigen Zeiten sich zu vergegenwärtigen trachtet, wird sich des innigsten Mitgeföhls, einer wahren Empörung nicht erwehren können. Wenn wir hier lesen, »Ferdinand hat den niederösterreichischen Ständen gegenüber sein feierlich gegebenes, verpfändetes, und als geborener Erzherzog und erwählter römischer Kaiser beschworenes Wort indirect gebrochen«¹⁵⁾, so sind wir in der That geneigt, den Erlaß des Restitutionsedikts mit der Aufhebung des Edikts von Nantes auf eine Stufe zu stellen. Der Kaiser war in Ingolstadt mit Doktrinen durchdrungen worden, welche dem Protestantismus weder eine theologische noch eine politische Berechtigung zugestanden, er wie seine Umgebung betrachteten denselben als eine Wiederholung früherer Ketzereien, die nicht allein ohne Berechtigung sei, sondern mit allen Mitteln vernichtet werden müsse.¹⁶⁾ Aus seinem und seiner Regierung Verhalten gegen die Niederösterreichischen spricht eine merkwürdige Moral¹⁷⁾. Im Jahre 1625 eröffnete

14) Wiedemann, Geschichte der Reformation und Gegenreformation im Lande unter der Enns. Fünf Bände. Prag 1879—1886, vgl. zum folgenden insbes. Bd. I. Buch 6.

15) ebenda, Bd. I. S. 601.

16) Ranke, Geschichte Wallensteins. 3. Aufl. Leipzig 1873. S. 108, 109.

17) siehe den noch mehrfach anzuführenden Aufsatz von Dr. Franz Scheichl: Glaubensflüchtlinge aus den österreichischen Gebieten in den letzten vier Jahrhunderten im Jahrbuch der Gesellschaft f. d. Geschichte des Protestantismus in Österreich. 14. Jahrg. Wien 1893. S. 136.

er den Ständen, daß er sich die Bestimmung in Religionssachen selbst vorbehalte, 1626 ward verfügt, daß die 28 lutherischen Doktoren an der juristischen und medizinischen Fakultät das Land verlassen oder sich zur katholischen Lehre bekennen sollten. Bis jetzt war der Adel unangetastet geblieben. Da brach der Bauernaufstand in Oberösterreich aus. Ärger als ein wirklicher Feind hausten die durchziehenden kaiserlichen Hilfsvölker, die Panduren und Kosaken. Ihr toller Übermut verlangte von der durch Steuern — sie hatte 1625 eine Million Reichsthaler erlegen müssen — aufs schlimmste ausgepreßten Bevölkerung gar, man möge ihren Pferden den guten Wein, des Landes einzige Einnahmequelle, aus silbernen Schüsseln vorsetzen¹⁸⁾. Pest und verheerende Feuersbrunst trugen dazu bei, die Not unerträglich zu gestalten, die Erbitterung aufs äußerste zu steigern. Die Fluten der oberösterreichischen Bewegung drängten bis in die Nähe der Hauptstadt.

Es ist natürlich, daß die Absichten Pater Lamormains und der kaiserlichen Regierung auf dem Greiffenberg'schen Schlosse, dessen Bewohner zu den ersten und treuesten Anhängern des protestantischen Glaubens zählten, mit wachsendem Mißtrauen, mit stets größer werdender geheimer Angst beobachtet wurden, namentlich als jene allgemach eine größere Gestalt annahmen und die ganze seelische Existenz des sehnlichst einen Stammhalter erwartenden Paares erschütterten, dem die Jahre bisher ruhig dahingeschwunden waren. Nur selten griff der Freiherr in den gefahrdrohenden Gang der Dinge ein. So damals, als er während des Aufstandes einen Wunsch der oberösterreichischen Stände erfüllte und ihnen seinen Prädikanten Andreas Geyer nach Steyr schickte, um die Bauern »zur Buße, zu gottseligem kirchlichem Leben und zur Friedfertigkeit zu ermahnen«¹⁹⁾.

Überhaupt hat Johann Gottfried klug und bedächtig danach gestrebt, möglichst jeden Anstoß mit der Regierung zu vermeiden. Nach der blutigen Niederwerfung der Oberöreicher begannen die Verfügungen der Gegenreformation schärfer zu werden. Ein kaiserliches Mandat vom 14. September 1627 befahl allen Prädikanten und lutherischen Schulmeistern, binnen 14 Tagen aus dem Erzherzogtum unter der Enns auszuwandern²⁰⁾. Wenige Tage später erhielten die Patronen den Befehl, binnen sechs Wochen die Stellen der Abgeschafften mit katholischen Priestern zu besetzen. Dieser Befehl wurde überall verkündet und angeschlagen. In Wiedemanns mehrfach erwähntem Werk findet sich der Bericht des Einspanigers Andrä Klaidl abgedruckt, welcher den geheimen Auftrag erhalten hat, sich nach der Vollziehung des kaiserlichen Befehles zu erkundigen²¹⁾. Hier wird angeführt: »Seiseneck, Herrn von Greiffenberg, ein

18) vgl. Haselbach, Niederösterreich zur Zeit des dreißigjährigen Krieges, Blätter a. a. O. Bd. XXII. 1888. S. 87.

19) vgl. Stieve, der oberösterreichische Bauernaufstand des Jahres 1626. München 1891. Bd. I. S. 110 und Anm. 3.

20) General-Mandat, Wegen Auss- vnd Abschaffung der Uncatholischen vnd Sectischen Prädikanten vnd Schuelmeister auss Ihrer Röm. Kay. May. Erb Ertzherzogthumb Oesterreich vnter der Enns etc. Gedruckt zu Wienn in Oesterreich. (Mehrfach neugedruckt, so bei Wiedemann a. a. O. I. S. 599 ff.)

21) Wiedemann, a. a. O. Bd. I. S. 609 ff.

Mandat gehändiget, der sagt, er sich nicht weigern könne. Allda ich von Hansen Huber verstanden, dafs sie eine Zeitlang in das Schlofs gehen müssen, aber jetzt ein Weil nicht.« In einem anderen Bericht, den der St. Poeltener Bürger Leonhard Moritz abzustatten hatte, heifst es ferner²²⁾: »Zu Amstetten hat man mir gesagt, dafs des von Greiffenberg Praedikant zu Viehdorf die Leute noch zuletzt auf drei bis vier und fünf Jahr sakramentirt haben solle . . . es sei wohl öfter ein Ausschaffen und Verfolgung beschehen, und ob sie schon katholisch werden müssen, sollten sie gleichwohl wie zuvor beten.« Dieser bedenkliche Kompromißvorschlag erinnert an das seltsame Zugeständnis des Kaisers an die Oesterreicher, »sie brauchten nur die Gnadenmittel zu empfangen, und die Predigt zu hören, zur katholischen Religion werde sie niemand zwingen²³⁾.«

Der Freiherr von Greiffenberg blieb seiner passiven Widerstandstheorie treu. Sein Name fehlt unter denjenigen, die dem kaiserlichen Befehl zufolge einen katholischen Geistlichen präsentierten. Bei neuen Zumutungen verhielt er sich ruhig, auch als ein Mandat vom ersten August 1628 den evangelischen Adel vor die Frage stellte, katholisch zu werden oder das Land zu verlassen, und zahlreiche Glaubensgenossen ihrer Heimat festen Sinnes den Rücken zu kehren sich entschlossen²⁴⁾. Damals ist vielleicht der Plan zum Aufgeben des keinen Schutz mehr gewährenden Schlosses zumal ins Auge gefafst worden, angeregt durch die Flucht der Groseltern, Wolf Heinrichs von Franckh zu Neuthal und Fronsborg und seiner Gattin, nach Nürnberg, welches von 1628 an der sicherste Zufluchtsort der österreichischen Glaubensflüchtlinge geworden ist. Dieser allgemeine Entschluß zur Auswanderung war zwar vollauf berechtigt, aber immerhin etwas vorschnell gewesen. Die mehr und mehr auf die protestantische Seite sich neigende Wagschale, durch Gustav Adolfs Eingreifen beeinflusst, liefs der kaiserlichen Regierung für die nächstfolgenden Jahre keine Zeit zu inneren Reformationen. So kam für Niederösterreich wieder eine kurze Zeit der Ruhe. Der zweite allgemeine Aufstand, der im Jahre 1632 das oberösterreichische Nachbarland von neuem erregte, und alsbald des Schwedenkönigs Aufmerksamkeit und Unterstützung herausforderte, da der einsichtige Feldherr hier auf dem schnellsten Wege sich der Hauptstadt zu bemächtigen hoffte²⁵⁾, fand in Niederösterreich nur einen geringen Nachhall. Hauptgründe hiefür waren die befürchtete, dann auch thatsächlich eintretende Besiegung der Aufständischen durch Wallenstein und die abermals vorhandene Finanz-

22) ebenda, S. 604.

23) Gindely, die Gegenreformation und der Aufstand in Oberösterreich im Jahre 1626. Sitzungsberichte der kais. Akademie der Wissenschaften in Wien. CXVII. S. 32, vgl. hiezu Scheichl, Bilder aus der Zeit der Gegenreformation in Oesterreich im Jahrbuch der Gesellschaft für die Geschichte des Protestantismus in Oesterreich. Jahrg. XV. Wien 1894. S. 199 ff.

24) siehe die Schilderung des auch als Dichter bekannten Freiherrn Gallus von Rägknitz bei Trautenberger, G. Frhr. von Rägknitz, das Haupt der österreichischen Exulanten in Nürnberg im Jahrbuch a. a. O. Bd. IV. S. 109 ff.

25) vgl. Gindely, Geschichte des 30jährigen Krieges. Leipzig und Prag. 1883. Bd. II. S. 267.

not, eine Folge der zahlreichen Auswanderungen, welche die Zurückbleibenden mit um so verschärfteren Repressalien schädigte²⁶⁾. Bald nach dem Tode des Schwedenkönigs setzten sich die Mafsregeln gegen den Protestantismus fort, nunmehr auch den Adel nicht verschonend, wieder ohne besonderen Erfolg. 1633 mußte jedes Mitglied des nicht ständischen Adels einen Revers unterzeichnen, «weil Ermahnung und Belehrung ihn nicht habe zur Annahme der katholischen Religion bewegen können, habe er binnen vierzehn Tagen auszuwandern«. Man unterzeichnete den Revers, blieb lutherisch, verließ nicht das Land, stellte sich auch nicht der Regierung²⁷⁾. So standen die Dinge in der Mitte des Jahres 1633. Wohl schien augenblicklich eine gröfsere Gefahr abgewendet zu sein, aber immer noch zogen schwere Wetterwolken am Horizont und jeden Tag konnte das sorglich gehütete Glück des Greiffenbergschen Schlosses durch einen Gewaltakt des in unumschränkter Macht schaltenden Hofes zerstört werden. Mit doppelt sorgvollem Blick, aber gestärkt durch festes Gottvertrauen wird der bald sechzigjährige Freiherr der Zukunft entgegengesehen haben, als seine Gattin ihn am 7. September 1633 Nachts zwischen 9 und 10 Uhr mit einem Töchterlein beschenkte. Mit Rücksicht auf die sich auf verschiedene der ersten Geschlechter des Landes, die Trautmannsdorfs, Harrachs, erstreckende Verwandtschaft ward am 10. September die Taufe mit besonderer Feierlichkeit vorgenommen. Zwei Freiherrn von Geyern hielten mit ihren Gemahlinnen die Neugeborene, welche den Namen Catharina Regina empfing.

Wie leider nur wenige kahle Daten für ihren Lebensgang notdürftige Anhaltspunkte geben, zwischen welchen verbindende Fäden zu leiten ausschliesslich eine mehr oder weniger phantasievolle und darum anfechtbare Vermutung gestattet, liegt vornehmlich über der Zeit ihrer Kindheit und ihrer ersten inneren Eindrücke ein völliges Dunkel. Nur wenige Zeilen lassen einen schwachen Lichtstrahl auf die Jahre bis zum Tode des Vaters fallen. Aber nirgends wird mit bestimmten Worten seiner oder der Mutter gedacht, nie die Persönlichkeit eines Lehrers, eines geistigen Beraters, erwähnt. Ernste, früh denkende Kinder wenden sich zumeist dem Vater zu, so jedenfalls hier, wo der alte Freiherr seine eigenen ausgereiften Anlagen als vielversprechende Keime wieder vorfand. Gewifs hat Johann Gottfried von Greiffenberg die Kleine mit sicherer Hand auf die Religion des Kreuzes hingewiesen, deren doppelte Palme, die Demut und Kraft ihrem ganzen Leben als hehrer Schutz gegolten hat. Es wird hier also nicht von jugendlicher Begeisterung an der Schönheit der Natur — die überhaupt die Dichterin nur als Bestätigung eines göttlichen Willens, nicht als etwas an sich schönes und erhabenes empfand — die Rede sein können. Statt vom epheumrankten Burgturm hinaus in die Lande, hinab auf den Strom zu schauen, oder an den wilden Märchen eines alten Wächters Gefallen zu finden, auch durch die

26) vgl. Haselbach, Über finanzielle Zustände in Niederösterreich im XVII. Jahrhundert. Blätter a. a. O. Jahrg. XXX. 1896. S. 287.

27) Wiedemann, a. a. O. Bd. I. S. 656.

Eltern von dem rohen Einfluß der Soldateska absichtlich ferngehalten, flüchtete sich Catharina Regina zu ihrem Lieblingsplatz am stillen Bach, von ihren unzertrennlichen Freunden, den Büchern, begleitet:

»Setz mich bey dem Bächlein nider
und betrachte hin und wider
meines Schöpfers Schaffens Kunst

Pfleg die lange Zeit zu kürzen,
und die Einsamkeit zu würzen
mit der keuschen Bücher-Lust,
Jedes Blat ist mir ein Flügel,
und ein nachgelassener Zügel
zu der süßen Himmel-Brust.

Lebe von der Schäflein Wolle,
wünsche nichts, als was ich solle,
bin in meiner Arbeit reich,
Eine Königin bey Schaafen,
Kan ohn' Angst und Sorgen schlafen,
Werd' ob keinem Stürmen bleich.«

Schon bald hat sich Catharina in die ernstesten Studien vertieft. Der anfangs erwähnte Nachruf rühmt von ihr: »Durch herrliche Fähigkeit ihres natürlichen Geistes faßten Sie gar bald die Belehrung dessen, was ihrem hohen Stande gemäß in irdischen Wissenschaften vorgetragen wurde, wozu auch die Erkenntniß des Lateinischen, Italienischen, auch Französischen und Spanischen Sprachen kam.« Der plötzliche Tod des Vaters wandte sie noch mehr der Einsamkeit zu. Morgens völlig gesund aus dem Schlosse fahrend, ward Johann Gottfried von Greiffenberg bei der Heimkehr von der ihm entgegengehenden Tochter tot im Wagen gefunden. Der Verlassenen nahm sich der jüngste Oheim, Hans Rudolf mit treuer Liebe an. Seine glückliche Genesung von schwerer Krankheit gibt Catharina Veranlassung zu einem Sonett, während nirgends eine Andeutung von der glücklichen Errettung anläßlich eines heftigen Erdbebens, das der Nachruf besonders hervorhebt, zu finden ist.

So gingen die Jahre dahin. Der dreißigjährige Krieg neigte dem Ende zu. Nach dem Tode Ferdinands II. hatte sein Sohn Ferdinand III., den Thron bestiegen, ein Mann, weniger als sein Vater der kirchlichen Lehre zu-neigend, aber ernstlich gewillt, als Landesherr keine Ketzer zu dulden. Als vollends offenbar wurde, daß die ausgewanderten österreichischen Adligen sich auf schwedische Seite stellten, und geheime Verbindungen mit den Glaubensgenossen in der Heimat unterhielten, da »schloß die Periode der Gegenreformation, und die der Vernichtung der neuen Lehre im Lande unter der Enns begann (Wiedemann, Bd. I. Schlufs).« Ein Befehl an den passauischen Official vom 20. Juni 1641 forderte daher genauen Vollzug der Regierungsaufträge, denn »Protestanten und Feinde des Landes seien jetzt ein und

dasselbe²⁸⁾. Der mehrfache Wechsel in den höheren Stellungen, und eine entschiedene Saumseligkeit verhinderten zwar ernstere Schritte bis zum westfälischen Frieden. Dieser lief trotz aller Vorstellungen von seiten der Evangelischen dem Kaiser das ungeschmälerte Recht der Reformation in seinen Erblanden. Den Landesmitgliedern des Herren- und Richterstandes wurde nur gestattet, nichtkatholischen Gottesdienst außer Landes zu besuchen²⁹⁾, die lutherische Dienerschaft mußte übertreten oder entlassen werden. Wiedemann führt (Bd. V. Kap. 3) aus dem Jahre 1652, welches in der Geschichte der Gegenreformation als wichtigstes Jahr einer dritten und letzten Epoche — ihr Anfang fällt auf das Jahr 1648 — angesehen werden muß, eine ganze Reihe von Berichten an, Auszüge aus Konsistorialrats- und Klostersratsakten, deren nach und nach immer kleinerer Umfang von den Wirkungen des obrigkeitlichen Befehles und dem strengen Vorgehen der Behörden ein deutliches Zeugnis abzulegen vermag. Dem Beichtzettelmandat Ferdinands III. vom 5. März 1655 folgen die gleich strengen Fastenpatente Leopolds I.³⁰⁾, der seinem Vater an Strenge nicht nachstehen wollte. Wieder begannen die schriftlichen Erhebungen und Meldungen mit langsamem, aber sicherem Erfolge. Kein Protestant entging dem Spürsinn der kaiserlichen Offizialen. Über das Dekanat Ibbs, zu welchem Schloß Seifsenegg gehörte, wird ein Bericht nicht mitgeteilt. Erst aus dem Jahre 1675 liegt eine Liste von »harten, unbeugsamen Lutheranern« vor³¹⁾. Als einziger Adeliger ist hier Albert von Dietrichstein in Steinakirchen erwähnt.

Damals war Schloß Seifsenegg schon in fremden Besitz übergegangen. Als der endgültige Friedensschluss den niederösterreichischen Protestanten die letzte Hoffnung auf Parität genommen hatte, und damit auch die Aussicht auf Rückkehr der bisherigen Auswanderer in die Heimat völlig schwand, mußte der Gedanke eines ständigen, rührigen Lebens inmitten verwandter und befreundeter Glaubensgenossen den wenigen noch Zurückgebliebenen vertraut werden. Die ungerechte Heimat hatte jede Dankbarkeit verwirkt. Lange hatten es die letzten Mitglieder der Greiffenberg'schen Familie ausgehalten, wohl blieb ihnen als Angehörigen des niederösterreichischen Herrenstandes ihr Besitz unangetastet, aber wer sicherte dies Privilegium auch für die Zukunft? Es wurde erwähnt, daß die Grofseltern Catharinas, Wolf von Pranckh und seine Gattin nach Nürnberg geflohen waren, wo die Blüte des österreichischen Adels sich versammelt hatte. Hierhin, in die glaubenstreue Stadt, wo mit dem unverbrüchlichen Festhalten an Gottes Wort die Pflege der Wissenschaften und der Dichtkunst sich vereinigte, mußte es die Dichterin ziehen, deren Arbeiten jetzt

28) ebenda, I. S. 667 und Anm. Bd. V. Kapitel I.

29) vgl. den in Anm. 19 angeführten Aufsatz von Scheichl. Jahrbuch a. a. O. 14. Jahrg. S. 137 ff. Wiedemann (a. a. O. Bd. V S. 25) sagt hingegen ausdrücklich: »Der ständische Adel mußte toleriert werden«.

30) Wiedemann, a. a. O. Bd. V. S. 65 ff. S. 99 ff., siehe auch Pribram, die niederösterreichischen Stände und die Krone in der Zeit Kaiser Leopold I. in den Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung. Bd. XIV. Innsbruck 1893. S. 589—652.

31) ebenda, Bd. V. S. 137 ff.

zum großen Teil vollendet waren, und die nur die weibliche Scheu abhielt, an die Öffentlichkeit zu treten. Nürnberg wurde die zweite Heimat Katharinas von Greiffenberg. Hier wirkte sie über ein Menschenalter. Ein genauer Zeitpunkt der Übersiedelung läßt sich nicht feststellen. Das von Andreas Sätzingen zu Nürnberg im Jahre 1652 angefertigte Verzeichnis der »Cavaliere, Frauen und Fräulein, so wegen der evangelischen Religion augsburgischen Bekenntnisses aus den fünf österreichischen Ländern emigriert seien«³²⁾, welches 830 Personen aus dem Herren- und Ritterstande aufweist, enthält den Namen Greiffenberg nicht. Schloß Seifsenegg wurde 1674 an die Freiherrn von Riesenfels verkauft, die noch heute im Besitz desselben sich befinden. Im Jahre 1663 wird die Burg als Zufluchtsort beim Herannahen der Türken genannt³³⁾. Damals entstand Catharinas zweite und letzte größere Dichtung, die »Türkische Sieges-Säul«. Am 23. Oktober 1664 wurde in Nürnberg ihre Vermählung mit ihrem Onkel vollzogen. Die Neuvermählten wohnten — wie Wissgrill berichtet³⁴⁾ — auf dem Schlosse Steinbühl, jedenfalls als Gäste der Familie von Fürer, in deren Besitz Steinbühl sich befand. Die Vorrede zu der 1674 erschienenen Siegessäule ist noch von Seifsenegg datiert.

Die Schicksale der österreichischen Glaubensflüchtlinge im Auslande, vor allem in den deutschen freien Reichsstädten genau zu verfolgen, wäre ein dankenswertes, im übrigen schon mehrfach angeregtes Unternehmen. Manches wichtige Resultat für die Familienforschung, manche bemerkenswerte Einzelheit³⁵⁾ würde sich ergeben. Leider ist das für Nürnberg in Betracht kommende Material gleich Null. Die Fremden standen unter der Aufsicht des Kriegsamts, dessen Akten am Anfang des letzten Jahrhunderts eingestampft worden sind. Infolgedessen liefs sich trotz angestrebter Bemühung nicht mehr erfahren, als Lochner bereits in seinen verdienstvollen Ausführungen »Österreichische Exulanten in Nürnberg«³⁶⁾ berichtet hat, die seitdem mehrfach benützt worden sind. Aus diesen Angaben sei in Kürze folgendes wiederholt. Die Zahl der in Nürnberg versammelten Adeligen war so groß, daß schon im Jahre 1630 die gemeine Emporkirche zu St. Lorenz erweitert werden

32) vgl. Scheichl, a. a. O. Jahrbuch etc. 14. Jahrg. S. 152 ff., ferner Jahrbuch etc. IV. Jahrg. Wien 1880. S. 108. Anm. 3. Hier wird irrthümlich bemerkt, das Verzeichnis befinde sich im k. Kreisarchiv zu Nürnberg. Dies ist nicht der Fall, dasselbe wird vielmehr im steiermärkischen Kreisarchiv bewahrt.

33) vgl. Bfätter für Landeskunde von Niederösterreich. Neue Folge. XVII. Jahrgang. 1883. S. 201.

34) Schauplatz des niederösterreichischen Adels. Bd. III. S. 389.

35) so möge nur kurz erwähnt werden, daß auch die Vorfahren des Dichters Hauff ihres Glaubens wegen aus Niederösterreich auswanderten und sich in Württemberg niederliefsen, vgl. Schön, Protestantische Exulanten und Flüchtlinge und deren Nachkommen in Württemberg. Blätter für württembergische Kirchengeschichte. Jahrg. V. 1890. Nr. 3. 4.

36) Im Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit. Neue Folge. 3. Jahrg. 1855. N. J. 8, 9 (s. auch 9. Jahrg. 1862. S. 316, 353, 393, 433); vgl. Jahrbuch, a. a. O. Jahrg. 4. 1883. S. 108. Jahrg. 14. 1893. S. 162, 163.

mufste. Als Haupt der Exulanten ward seit etwa 1634 der Freiherr Gallus von Rägknitz angesehen³⁷⁾. Innige Freundschaft verband zahlreiche Mitglieder des österreichischen Adels vornehmlich mit den wissenschaftlich hochstehenden Geistlichen der Stadt — es sei hier nur an den bekannten Theologen Johann Saubert erinnert, der als erster Prediger bei Skt. Sebald gewirkt hat — während sie dem eingewachsenen Adel der Stadt meist fremd gegenüberstanden und verwandtschaftliche Verhältnisse fast gar nicht eingingen. Auch vermieden sie es, wirkliche Bürger zu werden. Dafür schlossen sich Familien wie die Khevenhüller, Traun, Dietrichstein den standesherrlichen Familien an, und wurden namentlich mit den Grafen von Giech verschwägert³⁸⁾. Mehrfach erinnern noch jetzt bestehende mildthätige Stiftungen an den von der Stadt Nürnberg gewährten Schutz. So war der materielle Vorteil nicht gering, zumal auch hohe Schutzgelder eingefordert wurden. Ein weiterer, bei der schnellen Verarmung der Reichsstädte hoch anzurechnender Vorteil entstand dadurch, daß die Emigranten ihre geretteten Summen bei den Handelshäusern unterbrachten, wobei sich allerdings bald wegen rückständiger Zinszahlung Streitigkeiten erhoben³⁹⁾.

In diesen Kreis trat Catharina von Greiffenberg ein, als sie mit ihrem Gatten in Nürnberg Wohnung nahm. Der altehrwürdigen Reichsstadt an der Pegnitz leuchtete der Glanz des sechszehnten Jahrhunderts nicht mehr. Ernst und trübe schlichen den Bewohnern die Jahre dahin. Aus dem ganzen langen Zeitraum vom westfälischen Frieden bis zum Beginn des spanischen Erbfolgekrieges, während der langen Regierungsdauer Kaiser Leopolds I. wissen die breitgedehnten Chroniken der Stadt⁴⁰⁾ herzlich wenig zu berichten, was einer historischen Überlieferung wirklich wert wäre. Dafür wird mit seltener



Freiherr von Rägknitz,
(aus der Merckelschen Porträtsammlung des
germanischen Nationalmuseums.)

37) seine mehrfach genannte Biographie von Dr. Gustav Trautenberger ist im Jahrbuch a. a. O. Jahrg. IV. 1883. S. 105 ff. zu finden.

38) vgl. Knapp, Österreichische Exulantenlieder evangelischer Christen aus der Zeit des dreißigjährigen Krieges. Mit geschichtlichem Vorwort. Stuttgart 1861. S. 18, 19.

39) vgl. Erdmannsdorfer, Deutsche Geschichte vom Westfälischen Frieden bis zum Regierungsantritt Friedrichs des Großen. 1648—1740. Berlin 1892. S. 116 und Anm. 1.

40) Die Merckel'sche Büchersammlung, welche dem germanischen Nationalmuseum unter Eigentumsvorbehalt überlassen worden ist, ermöglichte dem Verfasser die genaue Durchsicht einer größeren Anzahl von Chroniken aus der behandelten Zeit. Nur eine einzige derselben erhebt sich über das gewöhnlichste Maß. Dies ist die *continatio annalium Norimbergensium Johannis Müller Primieri Norimb. auctore Joanne Hieronimo Im Hoff.*

Übereinstimmung und Ausführlichkeit, den Skandalberichten unserer heutigen niedersten Tagespresse vergleichbar, von an den Pranger gestellten Dirnen, hitzigen Weibspersonen, die ihren Gram in der Pegnitz zu enden suchen, glücklich getauften Juden erzählt. Auch eine genaue statistische Übersicht der monatlich zu Markte gebrachten ungarischen Ochsen fehlt nicht. Nur selten gestattet sich der Schreiber anlässlich der öfteren Durchzüge kaiserlicher Truppen, der Anwesenheit fürstlicher Personen bescheidene Exkurse. Allerdings war es schwer, in jener Epoche rastlosen Verfalles die Augen für anderes als das alltägliche offen zu halten. Die Wunden, die der dreißigjährige Krieg geschlagen, ließen sich nicht mehr heilen. Wie im Süden die glänzende Handelsrepublik, mit welcher es durch zahlreiche Beziehungen verbunden war, wie Venedig in thatenloser Schwäche innerlich zusammensank, um in einer Zeit ruhmlosen Epigonentums die eigene glorreiche Vergangenheit völlig zu vergessen, so siechte auch Nürnberg dahin, in trauriger Selbstverkenning sogar gelegentliche ernste Mahner schroff zurückweisend⁴¹⁾. Die allgemeine Verschuldung nahm in erschreckender Weise zu. Der Handelsverkehr war fast ganz verboten, die Fabriken und Manufakturen lagen größtenteils darnieder, Hände die nicht Gewehre trugen, waren müßig und unbeschäftigt, der Spekulationsgeist erloschen⁴²⁾. Die übermäßigen Durchgangszölle und Einfuhrverbote der benachbarten großen Staaten trugen dazu das ihrige bei. Während es Frankfurt bald gelang, den ganzen Rheinhandel, wenigstens bis zur holländischen Grenze, an sich zu reißen, und so bald neu gekräftigt dazustehen⁴³⁾, wirkte auch die geographische Lage für Nürnberg ungünstig. Der Zug der Reisenden wandte sich mehr dem westlichen Deutschland zu, wo ihn größere Herzlichkeit und gastlicheres Wesen erwartete. Dagegen war es erfreulich, daß gerade hiedurch das sogenannte *Alamodetum* etwas länger zurückgehalten wurde. Wie die Bürger von Augsburg und Ulm blieben die Nürnberger der alten Kleidungsstracht, den alten Sitten treu. Man führte noch keinen Fremden in die Privathäuser ein, sondern traf sich in der Herberge⁴⁴⁾. Bei festlichen Gelegenheiten griffen Ratsfähige wie reiche Bürger gern nach altererbtem, sorglich bewahrtem Urväterhausrat, um an der alten Pracht sich zu freuen. Mit unerhörtem Glanz ward im großen Saale des Rathauses das Friedensbanket gehalten⁴⁵⁾, andere große Lustbarkeiten folgten, bis ein von

41) so 1690 Paul Albrecht Rieter, vgl. Reicke, Geschichte der Reichsstadt Nürnberg. Nürnberg 1896. S. 995.

42) Roth, Geschichte des Nürnbergischen Handels. 2. Teil. Leipzig 1801. S. 123 ff. Doch erhielten J. Pufs und L. Ofswaldt über neu erfundene Waffen noch 1664 ein kaiserliches Privilegium, ebenda. S. 85 ff.

43) vgl. v. Inama-Sternegg, Die volkswirtschaftlichen Folgen des dreißigjährigen Krieges für Deutschland insbesondere für Landwirtschaft, Gewerbe und Handel in Raumers Historischem Taschenbuch. 4. Folge. 5. Jahrg. Leipzig 1864. S. 58 ff. — Hier wird bemerkt, daß das einzige Jahr 1632 nicht weniger als 1 800 000 Gulden Kriegsschaden für Nürnberg verursachte.

44) Grün, Kulturgeschichte des 17. Jahrhunderts. Bd. I. 1880. S. 316.

45) Gustav Freytag, Bilder aus der deutschen Vergangenheit. 5. Band. 5. Auflage. Leipzig 1867. S. 220, 221.

Octavio Piccolomini gegebenes Feuerwerk — dasselbe wurde in einem, dem mehrfach erwähnten österreichischen Exulanten Gallus von Rägknitz gehörenden Garten abgebrannt — für lange Zeit den Beschluss machte.

Dafs diese Äußerlichkeiten einen Fortschritt auf geistigem Gebiete nicht begünstigen konnten, ist selbstverständlich. Die Tage eines Eoban Hesse, eines Camerarius wollten nicht wieder erstehen, und gar in der Kunst lag alles im Argen. Auch die derben und herzerfreuenden Spiele des Hans Sachs, die technisch vollendeteren Komödien Jakob Ayrers fanden keinen Nachfolger. Die Zeit kam heran, von der Erich Schmidt treffend sagt: »Ist nicht gerade »Hopfen bewegt«, so ist Nürnberg eine stille Stadt. Abends ruhen die soliden Nürnberger von gewinnreicher Tagesarbeit aus, und wenn sie Folianten wälzen, so sind es keine Hans Sachsischen, sondern ein ziffernreiches Soll und Haben«⁴⁶⁾. Und doch versuchte ein kleiner Kreis, den dichterischen Ruhm



G. P. Harsdörfer,
(aus der Merckelschen Porträtsammlung des german. Nationalmuseums.)

der Vaterstadt zu bewahren. Trotz der vielen Angriffe und Witzeleien, denen das Beginnen des pegnesischen Blumenordens namentlich in der letzten Zeit zum Opfer gefallen ist, darf ihm eine entschiedene Bedeutung für die litterarische Entwicklung des siebzehnten Jahrhunderts nicht abgesprochen werden, eine Bedeutung, die aber erst dann sich im richtigen Lichte darstellt, wenn wir die Abhängigkeit der Pegnitzschäfer von der fruchtbringenden Gesellschaft und weiter der academia della crusca scharf betonen. Gegenüber den ernsten Verdiensten der unter Ludwig von Anhalts Leitung und Schutz stehenden, über das ganze Reich verbreiteten und auch im Auslande gewürdigten Vereinigung ist natürlich der nicht allzugrofse Kreis der um Georg Philipp Harsdörfer und nach ihm um Sigmund von Birken als Mittelpunkt gescharten Genossen, die mit müssiger poetischer Spielerei und leichtem Versgetändel

46) Charakteristiken. Berlin 1886. Bd. I. S. 36.

die Höhen des deutschen Parnasses gewonnen zu haben glaubten, als rein lokal wirkend anzusehen. Und hier muß ihm das Verdienst zugestanden werden, daß er gleichsam die dem Garten der fruchtbringenden Gesellschaft entnommenen Samenkörner sorglich zu bewahren und in einem der leichten Art der nürnbergger Bürger entsprechenden Sinn selbständig zur Reife zu bringen wohl verstanden hat. Daß diese Reife nur vertrocknete Früchte zeitigte, war die begreifliche Folge eines dichterischen Unvermögens, das von den matten Strahlen der Sonne des Auslands die künstliche Wärme sich entlieh. Hievon wird im folgenden Abschnitt noch kurz die Rede sein müssen.

Wie die österreichischen Glaubensflüchtlinge eine gesonderte Stellung außerhalb der nürnbergger Bürgerschaft einnahmen, so blieb auch Catharina Regina für sich allein. Sie konnte sich nicht entschließen, dem pegnesischen Blumenorden beizutreten. Wohl hatte Sigmund von Birken selbst sie als »Hochfürtreffliche teutsche Kunst-Göttinn« gepriesen, und gleich ihm hatten auch Andere die überschwänglichsten Lobgedichte ihr zu Ehren angestimmt⁴⁷⁾. Erst nach dem Tode ihres Gatten, der 1675 starb, liefs sie sich in Philipp von Zesens deutschgesinnte Genossenschaft aufnehmen, wo sie mit dem Beinamen »die Tapfere«⁴⁸⁾ zur Obervorsitzerin der Lilienzunft erhoben wurde. Dieser Schritt blieb im übrigen auf ihre Dichtung ohne jeden Einfluß — ihre beiden Hauptwerke waren längst erschienen — und ist jedenfalls auf die eindringlichen Bitten des Verfassers des »Frauenzimmers Gebeht-Buches« und des »Kristlichen Frauenzimmers Tugendwekkers« zurückzuführen, denn seine adriatische Rosenmund und der Assenat werden schwerlich Catharinas Beifall gefunden haben. Immerhin war ein Einvernehmen mit den Pegnitzschäfern für die Zukunft ausgeschlossen. In ihrer gewohnten Einsamkeit vertiefte Catharina sich wieder in die Studien. Noch in ihren letzten Lebensjahren lernte sie Griechisch und Hebräisch. Zwei umfangreiche fast ganz in Prosa geschriebene Werke: »Nichts dann Jesus« und »Andächtige Betrachtungen von Jesu Lehren und Wundern«, die sich ungleich mehr verbreiteten als ihre Dichtungen, trugen dazu bei, den Ruhm der gelehrten Verfasserin in und außerhalb Nürnbergs zu mehren.

Trotz diesem aufsergewöhnlichen und allgemein gepriesenen Wissensdrang hielt sie sich in stiller Bescheidenheit zurück. Und diese menschliche Eigenschaft muß hier, wo wir uns nicht mit der kritischen Untersuchung ihres dichterischen Vermögens zu befassen haben, ausdrücklich hervorgehoben werden. Im Sinne des sophokleischen „*γυναῖξιν κοσµὸν ἢ σίγη φέρει*“ sagt sie am Beginne der türkischen Siegestsäule:

»Scheint es Vermessenheit,
daß ein unwitzigs Kind zu lehren sei bereit?
Jungfrauen sollen schweigen,
Ihr Tugend durch die Röt, nicht durch die Rede zeigen,
die unserm Stand nicht ziemt, zumal so öffentlich!«

⁴⁷⁾ siehe Anhang I. ⁴⁸⁾ vgl. Dissel, Philipp von Zesen und die deutschgesinnte Genossenschaft. Wissenschaftl. Beilage zum Osterprogramm des Wilhelm-Gymnasiums in Hamburg. 1890. S. 62. — Die Hoffnung, es möchten sich in der Hamburger Stadtbibliothek, wo Zesens Nachlaß bewahrt wird, Briefe der Greiffenberg finden, bestätigte sich nicht.

Diese Bescheidenheit ist nicht etwa angenommene Pose oder selbstgefällige Heuchelei, sondern eine natürliche Ergänzung der beiden Grundzüge ihres Charakters und ihrer Dichtung: Liebe zu Gott, Liebe zum Vaterland. Zu den Überdichterinnen, die mit breitgestemmtten Armen auf dem Wege der modernen Litteratur einherstürmen, bildet also Catharina ebenso wie die gleichzeitige Niedersächsin Anna Hoyer, einen erfreulichen Gegensatz⁴⁹⁾.

Ein Bild ihrer äußern Erscheinung ist uns durch einen, aus ihrer letzten Lebenszeit stammenden Kupferstich erhalten. Tiefer Ernst spricht aus den starren Gesichtszügen, die allein durch die auffallend großen, dunklen Augen belebt sind. Das ganze Unglück der Jugendjahre scheint in die einzige vorwurfsvolle Frage gebannt zu sein, mit der uns diese Augen ansehen, ob sich denn überhaupt verlohnt, in eine Welt zu blicken, die arm ist an Freude gleich der nackten Wüste. Still und einsam lebte Catharina die letzten Jahre ihres Lebens im St. Egidienhof⁵⁰⁾. Nach einer kurzen Krankheit starb sie am 10. April 1694. Vielbetrauert, wurde sie, als die letzte ihres Geschlechts, am 15. des gleichen Monats auf dem berühmten Kirchhof zu St. Johannis beigesetzt. Alle Chroniken wissen von dieser Ceremonie übereinstimmend zu berichten: »dato am Sonntag wurde die bey der Gelehrten Welt wolbekannte und sinnreiche Poetin Frau Catharina Regina von Greiffenberg bei der Nacht mit Windlichtern auf einem mit sechs Pferden bespannten Leichwagen nach St. Johannis Kirchhof geführt.« Der vielköpfigen Menge, die das Schauspiel der vornehmen, feierlichen Beisetzung neugierig anstaunte, bot sich gar bald andere, minder ernste Unterhaltung, während die Dichterin im Schatten der duftenden Lindenbäume von den Lebensmühen, die ihrem Erdendasein so reichlich beschieden waren, für immer ausruhte.

Die vorstehenden Ausführungen in ihrer bunt sich aneinander drängenden, langen Reihe — bunt wie die Zeit, deren getreues Bild sie sein sollen — konnten als Grundlage einer genauen Darstellung der dichterischen Thätigkeit Catharinas von Greiffenberg nicht entbehrt werden. Notwendig war es, in flüchtiger Schilderung die Schicksale der niederösterreichischen Protestanten kurz anzudeuten, damit das tiefreligiöse, melancholisch duldende Element, welches das Wesen der Dichtung Catharinas bildet, auch äußerlich begründet erscheine, und ebenso mußten wenigstens die Grundzüge der öffentlichen wie der litterarischen Verhältnisse Nürnbergs festgehalten werden, da nur aus ihnen die Berechtigung für jene absolute Sonderstellung in der neuen Heimat sich ergibt. Gerade indem der Dichter der echtste Sohn seiner Zeit ist, vermag er sich über sie zu erheben, um sie entweder schöpferisch gebietend nach seinem eigenen Willen zu bilden, oder — denn nur wenigen ist solch glückliches Los beschieden — um allein für sich in den Höhen einer selbstgeschaffenen Idealwelt das Irdische völlig zu entbehren und zu vergessen.

(Ein zweiter Teil folgt.)

49) vgl. Erich Schmidt. Charakteristiken. Berlin 1886. Bd. I. S. 85.

50) Eintrag in den im k. Kreisarchiv zu Nürnberg befindlichen Totenbüchern.



EIN HISTORISCHES LIED ZUM JAHRE 1658.

VON DR. HEINRICH HEERWAGEN.

Das nachstehend mitgeteilte Lied fand sich in einem bis dahin ungeordneten Faszikel im Archiv des Germanischen Museums bei anderen Schriftstücken aus verschiedenen Zeiten und von verschiedenem Belang. Der Inhalt der Niederschrift weist unfraglich auf das Jahr 1658, womit auch der Charakter der Schriftzüge übereinstimmt. Ob der Schreiber eine Person mit dem Dichter ist, bleibt natürlich mehr als fraglich. Vermutlich stellt unser Blatt eben nur eine gleichzeitige Abschrift dar. Orthographie und Interpunktion des Originals sind ziemlich verworren und erschweren nur dem Leser das Verständnis, daher von einer allzu sklavischen Wiedergabe hier billigerweise abgesehen werden mußte. Gedruckt ist mir unser Lied bei eifriger Suche (ich habe mich vergeblich in Nürnberg, München und Heidelberg danach umgethan) nicht vorgekommen; weder in sonstigen Niederschriften und gedruckten Flugblättern noch in den bekannten historischen Liedersammlungen für jene Zeit liefs es sich nachweisen. Ich versuche zunächst im folgenden¹⁾, dem Zeitbilde einen Rahmen zu gewinnen und lasse dann jenes für sich selbst sprechen.

Nach Kaiser Ferdinands III. Tod erstand seinem Sohn, dem jungen König von Ungarn und Polen, Leopold, ein Rivale in der Kandidatur für die deutsche Kaiserkrone in seinem eigenen Oheim, dem Erzherzog Leopold Wilhelm. Aber auch der alte Feind Habsburgs, Frankreich rührte sich. Seine Politik, von dem Talent und dem Geschick des Kardinals Mazarin geleitet, erachtete nun den Zeitpunkt gekommen, an dem vielleicht das Haus Österreich ein für allemal zum Verzicht auf das Kaisertum gezwungen werden konnte. Die alte Überlieferung, daß eigentlich doch Frankreichs Herrschern die Krone Karls des Großen gezieme, wurde aufs neue ins Feld geführt,

1) Vgl. Erdmannsdörffer, Deutsche Geschichte v. Westf. Fr. bis zum Regierungsantritt Friedrichs des Großen I. 1892. S. 301 ff.; G. Heide, Die Wahl Leopolds I. zum römischen Kaiser; A. F. Pribram, Zur Wahl Leopolds I.

wenn auch eine persönliche Kandidatur Ludwigs XIV. hüben und drüben kaum ernstlich oder jetzt wenigstens noch nicht ernstlich erwogen wurde. Jedenfalls genügte es der französischen Politik fürs erste, im Reiche und sonderlich innerhalb des Kurfürstenkollegiums alle antihabsburgisch Gesinnten zu vereinen und neue nach Möglichkeit hinzuzugewinnen. Zu Leitern dieses diplomatischen Feldzugs, zu dessen Ausrüstung Frankreich nicht unbedeutende finanzielle Opfer brachte, wurden der Marschall de Gramont (Grammont) und der gewiegte Diplomat Hugo de Lionne bestellt. Beide erschienen im Juli des Jahres 1657 in Deutschland und begannen, von ihren Schätzen reichlich spendend, bald da bald dort anzuklopfen, wo immer Habsburgs Sache einen offenen Feind oder lauen Freund hatte. Einer freundlichen Aufnahme und eines gewissen Entgegenkommens waren denn auch Marzarins Diplomaten immer sicher, aber eine Hand, die gleich fest einschlug und ernsthaft versprach, wollte sich doch nicht finden. Der einzige Pfälzer Karl Ludwig war es, der nach Frankreich hinüber sah. Immer entschiedener wandte sich der Sieg dem jungen Könige zu, im selben Maße als Leopold Wilhelms geringe Aussichten dahinschwanden. Auf den bayerischen Kurfürsten Ferdinand Maria, hinter dem seine hochstrebende Gemahlin Adelaide stand, richtete nun die französische Gesandtschaft alle, ihre letzten Hoffnungen. Zu Ende des Jahres 1657 erschien der Marschall persönlich in München, um den Kurfürsten zu bearbeiten. Aber auch hier war für Frankreich nichts mehr zu gewinnen, eine ganz entschiedene Ablehnung von seiten Ferdinand Marias und die alsbaldige Abreise des Herzogs von Gramont konnten nicht anders als auf eine gründliche Niederlage dieses französischen Schachzugs gedeutet werden. Mit dem Jahre 1658 konnte Leopold triumphieren. Nicht weniger als 3 Monate dauerte freilich noch die Durchführung der Wahlkapitulation durch die Kurfürsten und deren Bevollmächtigte. In einem Punkt war dem Kardinal ein gewisser Vorteil geblieben, indem Artikel 14 jener Wahlkapitulation dem neugewählten Kaiser es zur Pflicht machte, Spanien bei seinem Kampf mit Frankreich in den Niederlanden und Italien keinerlei Unterstützung zukommen zu lassen.

Zu einer Zeit aber, da Leopolds Sieg schon entschieden war, mag irgendwo auf deutschem Boden (vielleicht in Bayern) zum erstenmal das Trutzlied ertönt sein, mit dem man den französischen Nachbar mit Hohn und Spott über die Grenze schickte:

Pasquillus
in regem Galliae et eius legatos
Francofurti existentes.

1.

Frankfurt ist schier erblindet
Ob der Franzosen Pracht,
In Wahrheit sich befindet
Dies, so man's betracht.

Nicht alles Gold was glitzet,
 Verwunderung verleiht,
 Mit Schaden wird man witzig,
 Falsch ist ihr Silbergeschmeid.

2.

Mit Leonischen Schnüren²⁾
 Thuet Monsieur de Lyon
 Seine Livereyen zieren
 In gleichem de Gramont.
 Ihr ganze Pracht sich gründet
 Auf eitel falschen Schein,
 Der wahr uns gnug verkündet,
 Wie das Herz muefs beschaffen sein.

3.

An Federn zu erkennen
 Ein jeder Vogel ist,
 Galli, wie soll ichs nennen
 Sein Geilen voller List,
 Wollen ins Kaiserthumb
 Sich heimlich dringen ein,
 Kehren sich umb und umb,
 Ob es kann möglich sein.

4.

Doch lafs dich nit gelisten,
 Du armer Vogel Hahn,
 Ins römisch Reich zu nisten,
 Der Handel geht nicht an.
 Lafs ab an dein Beginnen,
 Weil du kein Adler bist,
 Troll' dich bei Zeit von hinnen,
 Packe auf deinen Mist!

5.

Auf Kirchenturmspitze,
 Dort ist dein höchste Wohn,
 Der Adler hab sein Sitze
 In Römischen Reichs Thron,
 Siehest ein Kirchenturen
 Der wird dir nicht abgehn,

2) Ein Wortspiel mit dem Namen des französischen Diplomaten, eine Anspielung auf die nach der Stadt Lyon (nicht Leon in Spanien) benannten Leonischen oder lyonischen Drähte, vergoldete oder versilberte Kupferdrähte. Das tertium comparationis ist eben der äußere Glanz, dem der innere Gehalt keineswegs entspricht.

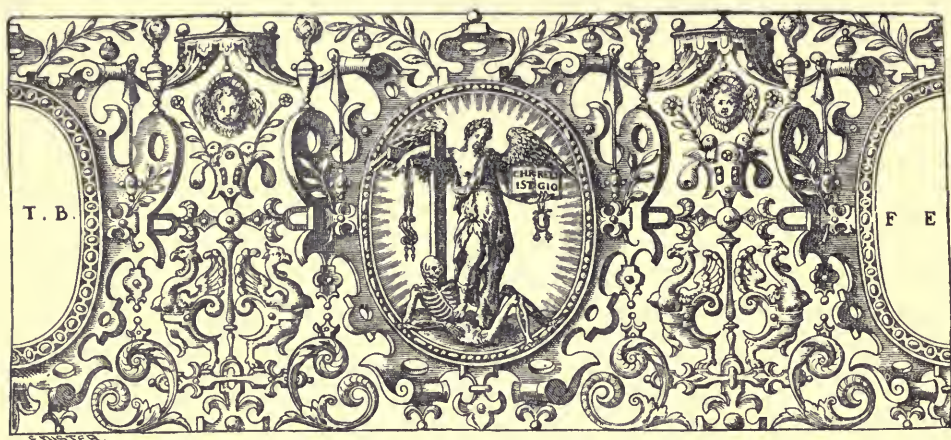
Zu Passau auf dem Turn,
Da kannst du Schildwach stehn.

6.

Frankreich hat nichts zu schaffen
Zu Frankfurt bei der Wahl,
Verkauft allda Maulaffen,
Erfüllet die hohe Zahl,
Die Hahnen häufig krähen:
Wach auf, du Römisch Reich,
Wirst hoffentlich bald sehen
Die Sonn' in Österreich!³⁾

3) Möglicherweise hatte der Dichter einen eben damals anonym erschienenen großen Kupferstich [Kupferstichkabinet des German. Museum H. B. 18772] im Auge. Dieses Blatt, eine Allegorie auf Leopold I., versetzt den Kaiser in den Olymp, über dem eine große Sonne aufgeht, deren Strahlen sich aus allen möglichen schmeichelhaften Aufschriften zusammensetzen — der Gefeierte erhält u. A. das Prädikat ›alter SOL‹ —, während die Buchstaben im Zentrum den Namen ›Leopoldvs‹ ergeben. Der frische Ton unseres Liedes, das übrigens das Bild des Hahns recht hübsch durchführt, sticht freilich sehr vorteilhaft von dem Überschwalm der schwulstigen Allegorie ab.





Zierleiste von Theodor de Bry.

DIE HOLZMÖBEL DES GERMANISCHEN MUSEUMS.

VON DR. HANS STEGMANN.

II.

(Mit 2 Tafeln.)

Die Lager- und Sitzmöbel.

Von allen menschlichen Ruhemöbeln ist das Bett das Wichtigste. In ihm beginnt und endet das menschliche Leben, mit ihm ist der Mensch inniger und länger verbunden als mit jedem anderen Wohngerät. Die Geschichte der Lagerstätte, auf der der Mensch den ihm von der Natur auferlegten Zoll des Schlafes darbringt, als unerläßlichen Teil der Lebenserhaltung, ist ein wichtiger Teil der Kulturgeschichte. Diese Geschichte nur im Abriss zu geben, würde hier zu weit führen, wollte man auch die Darstellung auf die deutschen Verhältnisse beschränken. Wann und wo hölzerne Lagerstätten als Betten zuerst in Gebrauch genommen worden sind, dürfte schwer zu entscheiden sein. Die Gründe, welche dazu führten, die Lagerstätte als Möbel im eigentlichen Sinne zu behandeln, lassen sich leicht zusammenfassen. Nomadische Sitten werden sich wohl mit dem Lager am Boden und mit textilen Hüllen begnügt haben. Die Quellen des Mittelalters berichten, daß für weniger vornehme Leute vielfach das Bett, d. h. Strohlager mit Decken, bis zum Ende desselben auf dem bloßen Boden angeordnet wurde. Die Bodenfeuchtigkeit und die Kälte mögen, wie dies ja auch aus vorgeschichtlichen Wohnungsbefunden hervorgeht, zunächst dazu geführt haben, erhöhte Lagerstätten aus dem gewachsenen oder bearbeiteten Boden, oder auch Mauerwerk herzustellen. Bis zur eingebauten oder beweglichen Lagerstätte

aus Holz und Metall war dann nur ein Schritt. Dafs das klassische Altertum Ruhestätten in einer Form, die auch den modernsten Anforderungen noch entsprechen kann, hatte, ist bekannt. Als naheliegendes Beispiel mag auf die Speisebetten im alten königlichen Museum zu Berlin verwiesen werden. Hier wie in der gesamten späteren Entwicklung tritt als wesentliches Merkmal für die Bettstatt Folgendes auf. Sie ist eine in der Regel rechteckige Erhebung über den Boden. Wenn sie nicht kastenartig aufsitzt, so ist das Lager gewöhnlich durch vier, selten mehr Pfosten gestützt, die durch Querhölzer mit einander verbunden sind und je nachdem einen geschlossenen Boden oder ein Netz zwischen sich tragen, welche die Kissen und Decken des eigentlichen Lagers aufnehmen. Der Verbindung der Hauptteile, der Pfosten und Querverbindungen ist in allen Zeiten die gleiche durch Verzapfung.

Als entwickelterer Zustand darf betrachtet werden, dafs die Querverbindungen und der Zwischenboden kastenartig gestaltet sind, um ein Herausgleiten des Ruhenden zu verhindern und dafs der Kopfteil eine Erhöhung zeigt, um den zur Stütze des stets hoch gelagerten Kopfes auf einander gelegten Kissen Halt zu verleihen.

Mit der berührten Wichtigkeit des Bettes für den ganzen Verlauf des menschlichen Lebens hängt es zusammen, dafs in den bildlichen Quellen unserer Geschichte aus den früheren Epochen, aus denen keine Denkmale auf uns gekommen sind, aus der frühchristlichen, karolingischen und romanischen Stilperiode zahlreiche und manigfache Beispiele der Bettstatt vorhanden sind, so dafs sie nach dieser Richtung als das in seiner Geschichte am genauesten bekannte Möbel betrachtet werden kann.

Die frühesten Zeiten weisen, soweit die oft im Detail nicht klaren Zeichnungen dies erkennen lassen, in ihren meist von runden manichfach profilierten Pfosten zusammengehaltenen Gestellen und der Anordnung von gurtartigen an die als Rundstäbe gebildeten Querstäbe befestigten Stricke auf Metall als Material für die vornehmere Lagerstatt bis zur Karolingerzeit hin. Weiter ist dann wohl an die Verwendung gedrechselten Holzes zu denken. Einlegearbeit und Schnitzerei lassen sich späterhin erkennen. Da auf dem Lager meist Personen vornehmen Standes, in erster Linie Fürsten dargestellt sind, darf es nicht Wunder nehmen, dafs die herrschenden Architekturformen auch für die Gestaltung prunkvoller Betten herangezogen werden¹⁾. Der Art nach zerfällt das deutsche Bettgestell — Bett selbst ist eigentlich nur der Inhalt an Kissen und Decken — in zwei Hauptarten, das kleinere nur für eine Person berechnete Spannbett, mit aus Gurten oder Stricken gebildeter Matraze, die aber schliesslich für die Benennung nicht mehr ausschlaggebend ist, ein Bettgestell in der Regel ohne feste oder gespannte Decke (Himmel) und ohne Vorhänge, und das gröfsere mehrschläfrige Bett, somit das Ehebett, das schon wegen

1) Eine kurze aber vorzügliche Zusammenstellung der auf das Bett und seine Zusammenstellung bezüglichen geschichtlichen Materialien bringt M. Heyne in seinem Buche »Das deutsche Wohnungswesen« S. 111 ff., weshalb hier auf eine Wiederholung verzichtet sein mag. Für das spätere Mittelalter findet sich das altertumskundliche Material S. 262 ff. zusammengereiht.

seiner Dimension in der Regel einen festen Boden verlangte. Dabei muß einer Vorrichtung gedacht werden, die obgleich zunächst bloß in losem Zusammenhang mit der hölzernen Bettstatt stehend, doch auf die formale und konstruktive Ausgestaltung derselben vom 15. Jahrhundert an von maßgebendem Einfluß wurde. Es ist dies der Betthimmel. Vom frühen Mittelalter an läßt sich die Sitte verfolgen, daß das Bett, das in der Regel mit dem Kopfteil der Wand zugekehrt war, während die Seitenteile freistanden, seitlich und eventuell auch am Fußteil mit Vorhängen abgeschlossen wird, die man zunächst wohl an, beziehungsweise unter der Zimmerdecke befestigt zu denken hat. Außer dem Wärmebedürfnis und dem Schutz vor Insekten, mag die Veranlassung darin gelegen haben, daß, wie sich aus den literarischen Quellen ergibt, auch in den vornehmen Kreisen, und diese kommen ja bis zum hohen Mittelalter ausschließlich in Betracht, in den meisten Fällen keine von den eigentlichen Wohn- und Speiseräumen getrennten Schlafräume vorhanden waren. Als späterhin der Komfort auch in dieser Hinsicht Fortschritte machte, hat die gleichzeitig wachsende Prunkliebe die hergebrachte Sitte beibehalten und weiter ausgebaut. Dem seitlichen Abschluß mag der obere horizontale alsbald gefolgt sein. In der Gestalt eines meist von der Decke herabhängenden Gestells, seltener horizontal an der Wand befestigt, sehen wir im 14., besonders aber im 15. Jahrhundert, den sogenannten Betthimmel in zahlreichen Abbildungen. Eine sinnreiche Vorrichtung gestattete die Vorhänge nicht nur seitlich, sondern auch in die Höhe zusammenzuziehen, so daß der Zugang zum eigentlichen Lager allseitig leicht möglich war. An Stelle des hängenden Gestells trat dann allmählich ein mit dem Bett fest verbundenes, indem zunächst das Kopfteil erhöht und an dieser Erhöhung der Rahmen für die Vorhänge befestigt wurde. Schließlich aber wurden auch die Pfosten des Fußteils erhöht und nahmen nun mit denen des Kopfteils eine förmliche Decke auf, die bald aus Stoffen, bald aus Holz gebildet war. Daneben kommt, wohl bescheideneren Verhältnissen entsprechend, der vom Kopfteil aus ein Drittel oder die Hälfte der Länge hervorragende Halbbaldachin auf, der sich im 15. und frühen 16. Jahrhundert in Oberdeutschland besonderer Beliebtheit erfreut zu haben scheint.

Wenn wir weiter nach den bildlichen Darstellungen schließeln dürfen, so war die künstlerische Dekoration der hölzernen Bettstatt in den meisten Fällen eine sehr einfache. Der Reichtum der Ausstattung beschränkte sich offenbar auf die Vorhänge und Decken. Zudem geht hervor, daß durch die Sitte, die Betten mit bis zum Boden herabhängenden Laken zu bedecken, wie sie im späteren Mittelalter herrschte, die Holzteile des Lagers, mit Ausnahme etwa des erhöhten Kopfteils, so gut wie ganz unsichtbar waren. Erst die letzte Zeit der Gotik, das ausgehende 15. Jahrhundert und vor Allem die noch viel zierfreudigere Renaissance schufen hierin Wandel, ohne indess an dem Bau der Lagerstätten grundlegende Änderungen vorzunehmen.

Bettstätten des frühen oder hohen Mittelalters haben sich unseres Wissens nirgends erhalten. Von ganz besonderem Interesse ist es daher, daß vor Kurzem das Germanische Museum als Depositum des Herrn Dr. O. Kling

in Frankfurt a. M. mit anderen gleichartigen Möbeln und Hausgeräten in den Besitz einer Lagerstätte aus Swanetien (Kaukasus) gelangte, welche ganz den Typus der uns im Bilde überlieferten Holzmöbel der romanischen Epoche zeigt, ja in gewissem Sinn sogar an die antiken Möbel erinnert. Möglich immerhin, daß in jenem Jahrhunderte lang von jeglichem Kulturfortschritt abgeschnittenen Hochthälern Kaukasiens sich die Typen einer fast ein Jahrtausend zurückliegenden Zeitperiode unverändert erhalten haben. Das hauptsächlichste Charakteristikum bilden die zu den hauptsächlichsten Teilen verwendeten kräftigen runden Holzstäbe, die auf der Drehbank hergestellte knopfartige Absätze haben. Sie bilden die vier starken Pfosten, die vier Quersprossen an den schmalen Seiten und die wiederum die letzteren verbindenden kurzen Quersprossen. Die Vorderseite des sofaartigen Möbels, das in Sitzhöhe eine einfache Bretterlage zur Aufnahme der Kissen und Decken hat, ist unter diesen mit einem durchbrochenen und mit Kerbschnittschnitzereien geziertem Brett in ebenfalls sehr altertümlichen Formen versehen. Nur die Vorderwand ist völlig alt erhalten, die anderen Teile mit genauer Anlehnung an die erhaltenen Stücke ergänzt. Das Ganze besteht aus weichem Holze, ist 162 cm. lang und je 85 cm. hoch und breit. Das Alter des, wie der Erwerber berichtet, auch im Entstehungslande schon gänzlich aus dem Gebrauch gekommenen Möbels, läßt sich nicht mit Sicherheit bestimmen.

Der Umstand, daß die Bettstätten, um ihrer Bestimmung gerecht zu werden einen verhältnismäßig leichten Bau hatten — schwache Verzapfungen der Lang- und Schmalseiten in meist ebenfalls zierliche Pfosten —, ihre stete von der Mode und dem Stilcharakter unabhängige Verwendbarkeit und die dadurch bedingte Abnützung haben die alten Betten nur in geringer Zahl auf unsere Zeit gelangen lassen. Unter allen alten Möbelarten, die öffentliche und private Sammlungen aufweisen, sind die Betten am schwächsten vertreten. Das Germanische Museum dürfte die verhältnismäßig reichste Sammlung von Bettstellen besitzen, insbesondere, wenn man die der Sammlung der bäuerlichen Altertümer eingereihten Stücke hinzuzieht. Leider aber macht sich der an allen älteren Möbeln bis zur Spätrenaissance zu beobachtende Mißstand, daß sie meist einem mehr oder minder gründlichen Restaurations-, in einigen Fällen darf man sogar sagen — Fälschungsprozefs unterzogen worden sind, gerade an den Betten besonders stark fühlbar, so daß von den der Sammlung der Hausgeräte zugehörigen Betten des 16.—17. Jahrhunderts nur die kleinere Hälfte als intakte Denkmäler bezeichnet werden können.

Während in der Sammlung der Hausgeräte, die das herrschaftliche und bürgerliche Mobiliar enthält, Bettstätten aus der Zeit von etwa 1500—1700 vertreten sind, fehlen solche aus dem 18. Jahrhundert in dieser Abteilung noch gänzlich. In der Sammlung der bäuerlichen Altertümer, die Beispiele vom 17. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts aufweist, ist dagegen, wie leicht zu begreifen, gerade das 18. Jahrhundert am stärksten vertreten.

Die zeitlich früheste unserer Bettstätten dürfte die in der Abbildung 1 wiedergebene sein. Über dieselbe hat A. von Essenwein in einem Aufsatz des Anzeigers für Kunde der deutschen Vorzeit gehandelt, im Jahrgang 1871,

Sp. 297 ff. Die heutige Abbildung ist eine Verkleinerung des damals gebrachten Holzschnittes. Von dem Inhalt des beregten Artikels sei zunächst im Folgenden das Wichtigste wiedergegeben.

Die Bettstatt zeigt in ihrem gegenwärtigen Zustand folgende Gestalt. Sie besteht aus einer in fünf horizontale Streifen zerlegten Stirnwand am Fußende, von denen einer mit fensterartigem Maßwerk durchbrochen ist, während die anderen, ebenso wie die senkrechten und horizontalen Pfosten,

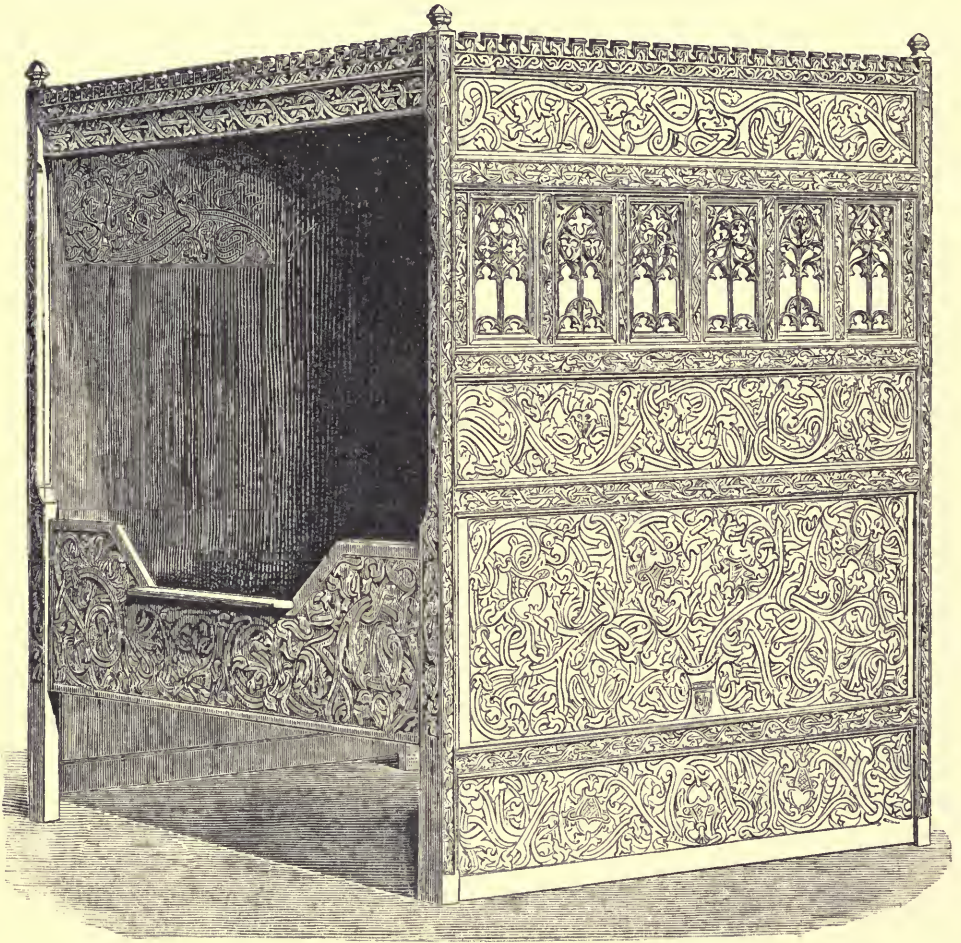


Abb. 1.ª Gotische Bettstatt. Um 1500.

mit flach eingeschnittenem Ornament bedeckt sind, einer ähnlichen, jedoch glatten und nur am oberen Teile mit einem Ornamentstreifen versehenen Stirnwand am Kopfende, zwei mit Ornament verzierten Seitenwagen und zwei oben die Stirnwände verbindenden, gleichfalls ornamentierten Brettern. Eine flache Decke ist mit profilierten Leisten geziert, deren Zeichnung einem Sterngewölbe nachgebildet ist. Die vier Haupteckpfosten sind mit kleinen Knäufen abgeschlossen, die Bänder des Himmels mit Zinnen. Die Länge des Bettes beträgt 2,38, die Breite 1,96, die Höhe 2,5 m.

Die Hauptgerüsteile sind von hartem Birnbaumholz, die Füllungen aus Linden- und Tannenholz. Die Ornamentik ist so hergestellt, daß die Zeichnung in das glatte Brett in gleicher Tiefe eingeschnitten und der Grund ausgehoben ist.

Die innere Zeichnung des Ornaments ist durch Einschnitte mit dreieckigem Querschnitt bewirkt. Nachdem der ursprünglich bei der Erwerbung vorhandene Ölfarbenanstrich entfernt worden war, ergab sich eine dunkelblaue Färbung des Grundes, während die inneren Linien der Zeichnung mit Rot ausgefüllt sind. Da die Einsteigstelle an den Längsseiten eine Höhe von 85 cm. hat, so gehörten zur Benutzung des Bettes Truhen mit kleinem Querschnitt und gerader Oberfläche als Trittstufen, wie solche auch im Museum dem Möbel beigegeben sind und die an ihrer Stelle noch näher beschrieben werden sollen.

In dankenswerter Weise hat Essenwein auch den Befund bei Erwerbung der Bettstelle, die kurz nach seinem Amtsantritt, also wohl Ende der 60er Jahre ins Museum kam, und zwar aus München, und daran anschließend die Restauration geschildert. Die sonst so heikle Frage nach dem, was an einem restaurierten Möbelstücke alt und ursprünglich, läßt sich an der Hand dieses Berichtes und des Augenscheins, da die neuen Stücke auch nicht alt gemacht sind, mit Leichtigkeit lösen. Die Bettstätte war nicht mehr im ursprünglichen Zusammenhang vorhanden. Besonders die Bretter der geschnitzten Füllungen waren ausnahmslos nach jeder Richtung stark beschnitten, so daß die Ergänzung der Zeichnung wie des Aufbaus von sehr beträchtlicher Schwierigkeit war. Ob die Rekonstruktion, denn eine solche war es, eine absolut sicher den alten Bestand herstellende war, wie Essenwein will, ist heute nicht mit Sicherheit zu entscheiden. Für die museologische Beurteilung mag es daher nicht unnütz sein, die vorgenommenen Ergänzungen im Einzelnen aufzuführen. Neu sind die vier Pfosten (von den ursprünglichen sind einige Bruchstücke vorhanden), die die horizontale Gliederung des Fußstücks bilden den schmälere Streifen, die Füllungen der sechs fensterartigen Öffnungen, die schräg aufsteigenden Teile der Seitenwangen und die gesamte Decke, während die Hauptfüllungen, der seitliche Fries am Himmel, die Zinnenbekrönung nur stark ergänzt sind. Auf der Blumenvase, aus welcher das Ornament der Hauptfüllung der Vorderwand herauswächst, findet sich neben der schon von Essenwein als falsch erkannten Jahreszahl 1385 das Wappen der Nürnberger Patrizierfamilie Fürer von Haimendorf. Wegen der wesentlich unsichereren Technik möchte ebenso wie wegen der Möglichkeit späterer Einfügung eines Brettstückchens an der betreffenden Stelle unseres Erachtens auch das Wappen eine spätere Ergänzung sein. Essenwein nimmt als Entstehungszeit die letzten zwanzig Jahre des 15. Jahrhunderts an. Das schwerfällige und etwas unklare Ornament spricht allerdings für die Zeit um die Wende des 15. und 16. Jahrhunderts.

Stellt die Form der eben beschriebenen Bettstatt mit der vollständigen geschlossenen Vorder- und Oberseite in Holz, einen verhältnismäßig seltenen Typus dar, so kommen drei angeblich aus Tirol stammende, aber nicht direkt

daher erworbene Bettstätten, die zeitlich der obigen Nürnberger am nächsten stehen, einem in der Malerei und der graphischen Kunst des 15. Jahrhunderts vielfach vertretenen Typus nahe, nämlich demjenigen mit einem festen Halbaldachin am Kopfteil. Leider aber läßt sich das ursprüngliche Vorhandensein dieses charakteristischen Teiles nur an der einen, der reichsten derselben mit absoluter Sicherheit nachweisen. Abbildung 2 gibt von ihr eine Ansicht.

Während die Vorderseite des Fufsteils und die eine Langseite reichen Schmuck an Schnitzerei zeigen, ist die eine Langseite roh geblieben, so daß



Abb. 2. Tiroler Bettstatt mit reicher Flachschnitzerei in gotischem Stil.

das Bett schon von Anfang für den Standpunkt in einer Zimmerecke bestimmt erscheint. Leider ist das Stück, das 1881 zusammen mit einer der im Anschluß zu erwähnenden Bettstätten von einem Wiener Sammler erworben wurde, gerade in den geschnitzten Teilen stark und wohl auch mit der Absicht auf Verdunkelung des Thatbestandes ergänzt. Das gilt sowohl von den Füllungen an der Vorderseite des Fufsteils, als von der Langseite und der geschnitzten Füllung an der Innenseite des Baldachins. Das Fufsteil zeigt in Rahmenwerk zwei Füllungen, die vorderen Pfosten tragen pyramidenförmige Aufsätze mit Knöpfen, deren Ächtheit nicht über jeden Zweifel erhaben ist. Hier wie in

den übrigen Flachschnitzereien auf ausgehobenem Grund erblicken wir in den Füllungen stilisierte verschlungene Blüten und Blätter des Mohns, während die umrahmenden Teile die häufig angewendete Aufreihung von stilisiertem Laubwerk auf ein gerades Band zeigen. In dem mittleren Teil der gezierten Langseite ist eine Maßwerkfüllung (Fischblasenmotiv) mit bedeutend tiefer ausgehobenem Grund. Vom Baldachin ist nur der Laubwerkfries, der aufsen herumläuft alt, sowie die geschweiften Seitenbretter, welche in der bei den Tiroler Betten eigenen Weise gewöhnlich durchbrochen an Stelle der Pfosten eine breitere Verbindungsfläche und damit besseren Halt für den Halbbaldachin bieten. An der geschnitzten Schauseite befindet sich ein Wappen, das aber ebenso wie die kleinen Wappen unter der Zinnenbekrönung modern zu sein scheint²⁾. Die Kopfseite geht als Trägerin des Baldachins natürlich bis zu diesem durch. An der vorliegenden Bettstatt besitzt das Museum das einzige Beispiel für eine im Mittelalter beliebte Anordnung, am Kopfteil Behälter für kleinere Gegenstände des häuslichen Gebrauches anzubringen. Hier ist dies in doppelter Weise der Fall, einmal durch eine schmale hölzerne oben offene Rinne, deren Vorderseite mit ausgestochenem Ornament geziert ist, dann darüber durch einen langen schmalen Schrein, der durch niedrige Gitterschiebthürchen, die bunt gefärbt sind, verschließbar ist. Von der Vertikalteilung durch feststehende Stücke mit Flachnitzerei hat sich nur ein Stückchen erhalten.

Noch schlimmer als mit der vorigen steht die Sache mit zwei kleineren gotischen Bettstätten aus Tirol, von denen die eine gleichzeitig und von demselben Vorbesitzer in Wien, die andere in Salzburg 1881 gekauft wurde. Ihre Maße sind 1,95 resp. 1,96 m. Länge, 1,35 resp. 1,14 m. Breite und 2,03 resp. 2,0 m. Höhe.) Sie haben, das geht aus der teilweise ganz genau gleichen Dekoration mit ausgestochenen Ornamentfüllungen dieselbe »Restaurations« werkstätte passiert. Alt sind die Fussteile, der eine mit einer neuen Ornamentfüllung und die Seitenteile, neu die schräg gestellten Halbbaldachine und die vertikalen Stützbretter derselben, die Kopfteile und damit die gesamte Dekoration. Bei dem einen Baldachin (Zinnen) ist die Verwendung alter Bestandteile nicht ausgeschlossen. Ob es sich hier um die Ergänzung früher vorhandener Bestandteile wirklicher gotischer Betten des frühen 16. Jahrhunderts handelt, oder um die Fabrikation solcher aus alten Bauernbettstellen, läßt sich nicht entscheiden.

Von den letztgenannten Stücken trennt das folgende vielleicht weniger der Zeitabstand der Entstehung, als der Stilcharakter der Dekoration. Die Renaissance änderte an dem Aufbau des Bettes eigentlich nichts, wenn auch Formen wie der Halbbaldachin verschwanden. Die Beliebtheit der Säulenordnungen liefs vielmehr das Bett mit völlig geschlossener Decke auf solchen ruhend in den Vordergrund treten. Und wo, um eine farbigere, prächtigere Wirkung zu erzielen, eine Bespannung mit Stoffen gewünscht wurde, da kam

2) Die Erscheinung, daß die Wappen ganz allgemeine Formen wie Quadrierung, Quer- und Schrägbalken zeigen, wohl damit der Schnitzer in dem kleinen Maßstab leichtere Arbeit hatte, und auch sich wegen der mangelnden Farbenangabe nicht feststellen lassen, läßt dies fast als Gewißheit erscheinen.

mit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts das Zeltbett auf. Hier tragen die Pfosten, resp. Säulen ein geschweiftes Holzgestell, das mit kostbaren Stoffen überspannt war. Die etwa seitlich angebrachten Vorhänge waren von diesem Zelthimmel unabhängig. Die Hauptsache war übrigens das Bestreben, die Möbel und damit die Betten möglichst reich zu dekorieren. Nächst den Schränken bieten dieselben auch die beste Gelegenheit hiezu. Für diese Tendenz bieten die fünf Entwürfe von Bettstätten von Peter Flötner³⁾ einen schlagenden Beweis. Die Überdekoration, die Architektur und Kunsthandwerk der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Deutschland charakterisieren, tritt schon deutlich in die Erscheinung. Flötner hat auch Form und Aufbau der Bettstellen in vier seiner Entwürfe neu und reicher zu gestalten gesucht — der fünfte, wo das Himmelbett in der allgemein giltigen Form erscheint, ist nur eine reichere Redaktion eines Vorbildes aus der bekannten ersten Polifiloausgabe — allein der von ihm gebrachte Stufenbau, die Anbringung eines zweiten Himmels, die Bereicherung des Kopfteils durch Verstärkung und Erhöhung der Seitenteile an der diesen zugewandten Seite scheint doch nicht in die Praxis eingedrungen zu sein.

Das früheste Renaissancebett des Museums zeigt, wie früh übrigens hier die Zierfreudigkeit der Zeit der Renaissance eingriff. Dieser Umstand ist sogar bei der Betrachtung dieses Stückes der wichtigste, das vor einigen Jahren in Weimar erworben wurde, wo es als Bett Lucas Cranachs ausgegeben wurde, während eine alte aufgeklebte Frachtdresse Oldenburg als einen der letzten Aufenthaltsorte erweist.

Das Bett dürfte in seiner ursprünglichen Gestalt im dritten Viertel des 16. Jahrhunderts entstanden sein. Es hat ein glattes bis zum Himmel reichendes Kopfteil, halbhohes Fufsteil, aus dem sich die Eckpfosten aus zwei ineinander gewundenen Vierkanten erheben. Die Seitenteile sind glatt, die Füllungen in geometrischen Umrissen auf das Holz in dunkler Farbe gemalt. Die Bettstatt zeigt in den Holzteilen mancherlei Erneuerungen und ist vor Allem um ein Drittel der Breite in späterer Zeit schmaler gemacht worden. Die jetzigen Maße sind: Länge 189 cm., Breite 121 cm., Höhe 198 cm. Die Art der Dekoration ist nun das Interessanteste. Die größeren Flächen sind durch schwarze Striche als Füll- und Rahmenwerk behandelt; die Füllungen mit Holzschnitten, oder wegen der derben Behandlung der Linien vielleicht richtiger Modelabdrücken beklebt, von denen zwei am Kopfteil ein fürstliches Paar in Brustbildern in sehr reicher ornamentaler Umrahmung, die übrigen an der Innenseite des Himmels und der Außenseite des Fufsteils Engelsköpfe und Ornament zeigen. Die Blätter mit den Porträtdarstellungen tragen die Bezeichnung H. W. Der Fries aufsen am Baldachin, dann an der Schauseite der Kopfwand, und ein die letztere gliedernder Pilaster sind in geprefster Papiermasse mit leichter Färbung hergestellt, die durch den wohl öfter erneuerten Firnisüberstrich dunkelbraun geworden ist. Auf dem Fries sind Rund-

3) Dieselben sind in J. Reimers, Peter Flötner nach seinen Handzeichnungen und Holzschnitten, S. 6 ff. abgebildet.

medaillons mit männlichen und weiblichen Köpfen, teils in Zeit-, teils in antiker Tracht angebracht. Die Verbindung bilden Meerweibchen, welche die Medaillons halten. Am besten ist der Pilaster (Abb. 3) mit einer Trophäenfüllung und einer vom Rücken gesehenen nackten weiblichen Gestalt. Während die Modelabdrücke zwar derb in der Ausführung, aber doch durchweg geschmackvoll in der Zeichnung sind, sind die Papierreliefs ziemlich roh, sie erinnern am ehesten an die geschnitzten ornamentalen Füllungen bäuerlicher, niederdeutscher Schränke der Zeit.



Abb. 4.
Schnitzerei an einem
Pfeiler einer rheinischen
Bettstatt um 1600.



Abb. 3.
Pilasterfüllung, in Papiermasse gepreßt,
von einer Bettstatt des 16. Jahrhunderts.

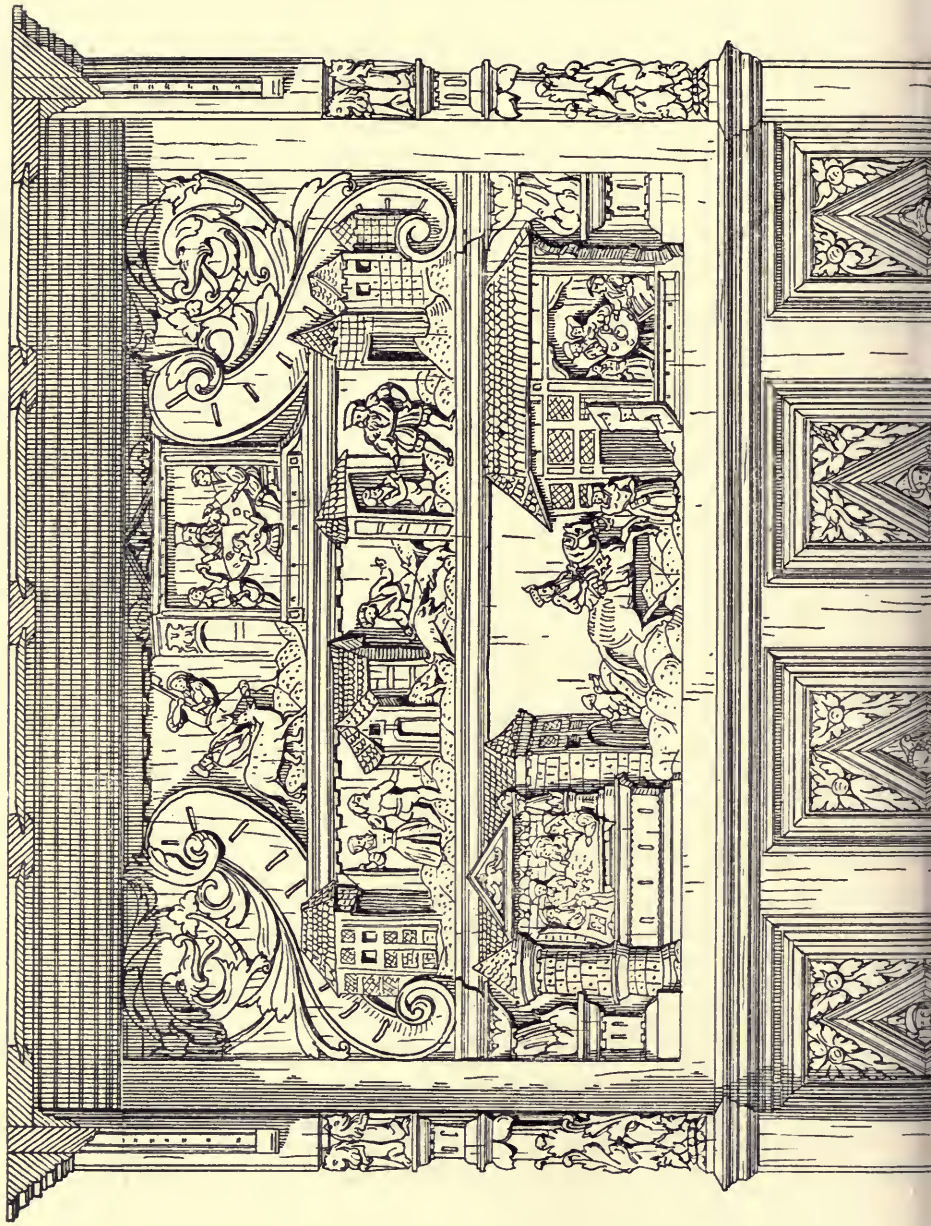


Abb. 5.
Schnitzerei an einem Pfeiler
einer rheinischen Bettstatt
um 1600.

Größer als aus der Frührenaissance, der nur dies eine Stück angehört, ist die Zahl der Bettstellen von 1600—1650. Dieser Zeit gehören mit einer Ausnahme sämtliche übrigen Stücke der Hausgerätesammlung an, die teils oberdeutscher, teils rheinischer Provenienz sind. Auf die einschneidenden Unterschiede des Materiales, der Materialbehandlung, des Aufbaus und der Dekoration zwischen den oberdeutschen und den niederdeutschen Möbeln soll, weil das Bettgestell sich zur Darlegung weniger eignet, nicht an dieser Stelle, sondern erst bei den Kastenmöbeln, die wie überall, auch in unserem Museum weit manigfacher und charakteristischer vertreten sind, eingegangen werden.

Von den beiden Renaissancebettstätten, die das Museum aus den Rheinlanden besitzt, hat A. von Essenwein die eine, und zwar die originellere, bereits in den Mitteilungen des Museums, Bd. II S. 178 ff. einer Besprechung unterzogen und auf drei Doppeltafeln in geometrischem Aufriß, die Ansicht der Längsseite, der Vorderansicht des Fussteils, und der Innenwand des Kopfsteils wiedergegeben. Die letztere Doppeltafel ist nebenstehend wiederholt abgedruckt (Tafel II) und zwei Autotypien, Details von den geschnitzten vorderen Säulen, gegeben (Abb. 4 und 5.). Sie zeigt reine Renaissanceformen. In den je sechs Füllungen der Langseiten, die an der Kopfseite noch ein geschweiftes Zwickelstück aufweisen, sind in rautenförmigen Rahmen Köpfe geschnitzt, am Fussteil befinden sich in einer Reihe vier grössere ornamentale Füllungen. Unter dem mit den Pfosten verkröpften Baldachin an drei Seiten eine doppelt gebogte Zwickelfüllung mit Ornamenten. Am reichsten ist die volle Rückwand bedacht; über einer Reihe ornamentaler Füllungen ist in drei Streifen die Geschichte des verlorenen Sohnes erzählt. Zu unterst sehen wir, wie der Vater ihm sein Erbe ausbezahlt, den Ausritt, seinen Empfang und Aufenthalt bei den Dirnen. In der zweiten Reihe ist seine Vertreibung aus dem Hause, sein Aufenthalt unter den Schweinen und die Rückkehr ins Vaterhaus dargestellt, die dritte Reihe enthält die Schlachtung des Rindes und das Freudenmahl. Am schönsten sind die Schnitzereien an den Pfosten. Von dem Gesamteindruck der Bildhauerarbeit sagt Essenwein mit Recht, daß sie insbesondere in den figürlichen Teilen nicht besonders fein, vielmehr etwas handwerksmäßig dörb gehalten ist, aber doch, soweit sie alt ist, eine verständnisvolle Führung des Schnitzmessers zeigt. Leider ist aber, wie bei der Mehrzahl aller Möbel — bei Besprechung der Schränke wird noch ausführlicher davon zu handeln sein — die Erhaltung keine gute, weil eben ein großer Teil nicht alt, sondern nach vorhandenen Resten nachgeschnitzt ist. Die Bettstelle wurde in Trümmern zu Erkersrath bei Herisheim von Bildhauer Möst in Köln gefunden und hergerichtet und 1882 aus dem Kölner Antiquariatshandel erworben. Ganz neu ist der Baldachin und der größte Teil der Pfosten. Das Material ist Eichenholz. Die Länge beträgt 2,13, die Breite 1,56 die Höhe 2,41 m. Für die Bestimmung der Entstehungszeit bieten die Kostüme der Figuren einen ziemlich sicheren Anhaltspunkt, welche auf die Jahre um 1600 weisen.

Einen vornehmeren Typus repräsentiert die zweite rheinische Bettstatt, wohl etwas später als die erste, in dem ersten Drittel des 17. Jahrhunderts entstanden und in ihrer feinen gemäßigten Dekorationsweise auf die benachbarten Niederlande hinweisend. Zwei an der Innenseite des Himmels angebrachte, offenbar bürgerliche Wappen ließen sich bisher nicht feststellen, doch ist der Fundort wohl der Niederrhein. Sie ist, wie die vorige, ganz aus Eichenholz, ebenso von Bildhauer Möst in Köln restauriert — es dürfte mehr als die Hälfte neu sein — und wurde Ende der 90er Jahre des vorigen Jahrhunderts von einem Kölner Sammler erworben. Die Pfosten, die auch den Himmel tragen, erheben sich über cylindrischen Füßen zunächst vierkantig und canneliert. Der obere Teil ist als Säule gebildet, der unten eine





Innenansicht des Kopfteils einer rheinischen Bettstatt. Um 1600.







Prachtbett des Paulus Scheurl von Nürnberg. Um 1600.

sockelartige eingeschnürte Verstärkung hat, worauf geometrisches Ornament auf ausgestochenem Grund. Das Kapital ist balusterartig gezogen. Der Himmel hat vollständiges Gebälk. Im Fries Ornamentfüllung auf ausgestochenem Grund, gegliedert durch vier, bezw. drei Konsolen mit menschlichen Köpfen. In der Innenseite des Himmels Kassetten in neun Feldern. Außer den erwähnten Wappen, in den Kassetten sehr reich ornamental umrahmte Engelsköpfe. Die Langseiten durch vertikale, cannelierte Leisten gegliedert, haben drei Ornamentfüllungen. Ähnlich das Fufsteil mit zwei Abteilungen, worauf noch ein ebenfalls ornamentierter geschweiffter Aufsatz steht. Das Kopfteil ist höher. Über einem dreiteiligen Ornamentfries wulstige Ausladung mit stilisiertem Pflanzenornament; dieses Glied mit drei von Löwenköpfen bekrönten Pilastern. Darüber folgt ein Aufsatz, dessen Mittelteil eine Füllung mit Pflanzenornament zeigt, flankiert von zwei Karyatiden, männlichen Figuren im Zeitkostüm. Darüber einfaches Gebälk. Seitlich je eine Sphinx, deren Leib in Pflanzenornament ausläuft. Die Länge beträgt 2,21 m., die Breite 1,54 m., die Höhe 2,24 m.

An die Spitze der oberdeutschen Bettstätten mag ein ursprünglich eingebautes, jetzt aber aus dem Zusammenhang gelöstes Spannbett gestellt werden, welches weniger kunstgewerblich, als wegen der an dasselbe sich knüpfenden Tradition interessant ist, das Gustav Adolph im Jahre 1632 dasselbe während seiner Einquartierung auf dem Schloßschen Lichtenhof, südlich von Nürnberg, benützte. Nach einer von Essenwein gegebenen Notiz wurde das Gustav Adolph-Zimmer bis 1868 sorgfältig in seinem Bestande erhalten, dann allerdings zerstört. Das vorliegende Bett, eigentlich wohl mehr zur Tages-, als zur Nachtruhe bestimmt, und dem im Museum befindlichen, eingebauten Ruhe- oder Lotterbett in dem vertäfelten Saale aus dem ehemals Freiherrl. von Bibra'schen Hause nahe verwandt, ist schmal (Länge 1,85, Breite 0,75, Höhe 1,46 m.). Das Kopfteil ist beträchtlich höher als das Fufsteil. Die Dekoration beschränkt sich auf einfache architektonische Gliederung. Das Material ist Eichenholz und im geschlossenen Unterteil befinden sich drei Schubkästen. Es gehört dem Anfang des 17. Jahrhunderts an.

Das prunkvollste Bett und zugleich das prunkvollste Möbel des Museums ist die Scheurlische Bettstatt, von der die Doppeltafel III eine Ansicht gibt. Wie nicht leicht ein anderer Einrichtungsgegenstand, gibt sie Zeugnis für die im 16. Jahrhundert rasch gewachsene Prunkliebe, wie sie reiche Herrscher sich gestatten konnten, aber ebenso von dem auserlesenen, wenn auch etwas üppigen Geschmack derselben.

Von einer Beschreibung des Aufbaus und der fast zahllosen Details desselben glauben wir Abstand nehmen zu können, weil dieselben mit Ausnahme einiger weniger Partien an der Innenwand des Kopfteils auf dem Lichtdruck klar wiedergegeben sind. Es erübrigt daher nur hinzuzufügen, das das Kopfteil ebenso wie das Fufsteil, allerdings bedeutend höher, freistehend ist. Die reiche architektonische Anordnung des oberen Teils, der eine Art dreiteiligen Tempels bildet, hat eine starke Vertiefung desselben

nötig gemacht, der vermutlich am ursprünglichen Standort in die Mauer eingelassen war.

Das Werk ist nicht nur im Entwurf das glänzendste Überbleibsel einer Zeit, wo die Schreinerkunst ihre höchsten Triumphe feierte, sondern auch in der ganz ausgezeichnet sauberen Ausführung. Die dunkeln Teile sind aus schwarz gebeiztem und poliertem Holz, die weissen sämtlich aus Alabaster. Aus diesem Material sind auch die rein bildhauerischen Arbeiten, die vier das ganze Gebäude tragenden Sphinxen, die Kugeln halten, die grotesken, meerweibchenartigen Eckträger des Zeltens, der die Bekrönung bildende Löwe mit dem Doppelwappen, und die fünf (ursprünglich sieben) Freifiguren in den Nischen der Fufs- und Kopfwand. Die einzige in der ersteren übrig gebliebene hat ihre Attribute eingebüfst, die Seitenfiguren der letzteren scheinen Flora (mit Füllhorn mit Blumen) und Pomona (mit Früchtenkorb auf dem Kopfe) darstellen zu sollen. Nicht klar ist die Bedeutung der Mittelgruppe, wo wir vor einem thronenden Fürsten eine knieende männliche Figur vorfinden. Beide sind in antiker Gewandung. Die feinen Schnüre im Rollwerk sind von braunem Holz, mit teilweiser roter Färbung.

Die Herstellungszeit des Möbels gelang es aus dem erwähnten Doppelwappen der Bekrönung unschwer festzustellen. Dasselbe weist auf Paulus Scheurl (1559—1618), der 1579 Anna Kastner von Schneidenbach heiratete. Das in der Bibliothek des Germanischen Museums aufbewahrte »Stamm- und Geschlechtbuch« der Nürnberger Patrizierfamilie Scheurl, berichtet über Paulus Scheurl, dafs er das väterliche Haus am Markt (das jetzige Eisenbachsche Haus, eines der stattlichsten Patriziersitze des alten Nürnberg) übernahm und zwar nach dem im Jahre 1598 erfolgten Tode der Mutter um 13000 fl. Er liefs »die mittlere Stuben herrlich zieren, das ihm ob 2000 fl. kost, auch liefs er ihm ein köstlich Zeltbett von schwarzem Holz und Alabasterbildern in die mittlere Kammer machen, dafs sich ein fürst nicht schöhmen dörffen, wie es ihm dann mit aller Zugehörung umb 1000 fl. gestanden«. Paulus Scheurl war Teilhaber eines von seinem Vater gegründeten »Seidengewandhandels«, einer Handelsgesellschaft, die sehr hohen Gewinn abwarf. Seine Prachtliebe, die der Chronist hervorhebt, »da er sich mit bancheten und mancherley Kurzweil sehr liberal, wie auch in Kleidungen prächtig hielt, das ihm in Nürnberg wenig nachthäten, inmassen auch schöne kostliche Pferd auf der Streu hielt«, brachte ihn noch vor seinem Tod in starken Vermögensverfall, so dafs seine Erben den väterlichen Besitz zur Schuldendeckung veräußern mußten. Welche Schicksale das Prachtbett gehabt, ist nicht bekannt. Mitte des 19. Jahrhunderts war es im Besitz des Konsuls Plattner in Nürnberg, der es 1872 dem Germanischen Museum, zunächst leihweise, 1881 aber käuflich überliefs.

Leider muß die Frage nach dem Verfertiger des Entwurfs und den ausführenden Künstlern unbeantwortet bleiben. Haben wir es mit einer Nürnberger oder einer ausländischen Arbeit zu thun? Wohl hatte Nürnbergs Kunstgewerbe um jene Zeit seinen Glanzpunkt erreicht; sämtliche Schreinerarbeiten aber, die aus der Zeit erhalten sind, stehen hinter diesem Werk an

Feinheit einigermaßen zurück. Die Scheurlisch-Pfaundtisch-Baumgartnerische Handelsgesellschaft hatte in Lucca und Lyon Niederlassungen. An eine italienische Arbeit oder Vorlage zu denken, dazu könnte höchstens die Verwendung von Alabaster, nicht aber die stilistische Behandlung führen, eher



Abb. 6. Oberbayerische Bettstatt aus dem ersten Viertel des 17. Jahrh.

wäre an ein französisches Werk oder eine französische Vorlage zu denken. Die Entwürfe Du Cerceau's verraten freilich auch wieder einen andern, derberen mit der niederländischen Geschmacksrichtung verwandten Charakter. Die oben angeführten Daten über die Einrichtung des mittleren Zimmers lassen keinen Schluß zu, ob sie in demselben Stil geschaffen wurde, ob das Prachtbett im eigentlichen Sinn dazu gehörte.

Von derselben Gattung, dem Zeltbett, besitzt das Museum ein weiteres, freilich ganz einfaches Exemplar, das wie das angebliche Gustav Adolphbett, aus dem Schlösschen Lichtenhof bei Nürnberg stammt und ebenfalls im ersten Viertel des 17. Jahrhunderts entstanden sein wird. Es hat gedrehte balusterartige Säulen, das Rückteil hat einen Aufsatz mit dreiteiliger Architektur, wovon der mittlere höhere Teil eine Nische bildet. Das Lager ist ziemlich hoch angeordnet, daher führen zu ihm beiderseits große, im Grundriss trapezförmige Stufen. Die Maße der aus Eichenholz gefertigten Bettstatt sind 2,1 m. Länge, 1,72 m. in der Breite und 2,61 m. in der Höhe.

Von tadelloser Erhaltung ist die auch den am Rhein üblichen Typus mit vollständiger Holzbedachung aufweisende, in Abb. 6 wiedergegebene Bettstatt mit Allianzwapen der Hundt und Trennbach, zweier altbayerischer Adelsgeschlechter.



Abb. 7. Bettkasten aus Südtirol. Um 1700.

Nach Lieb's Zusätzen zu Wiguleus Hundts Stammbuch etc. (abgedruckt in M. Freiherr von Freyberg, Sammlung historischer Schriften und Urkunden, Bd. III, S. 186) lebte 1618 Wolf Wilhelm Hundt, dessen Gemahlin Anna Maria Trennbach war, als Pfleger zu Rosenheim. Man kann also wohl annehmen, daß unsere Bettstatt dort in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts entstanden ist, da sich keine andere Verbindung beider Familien nachweisen läßt.

Auf vier vasenförmigen Füßen erheben sich die im untern Teil vierkantigen, mit einfacher Schnitzfüllung versehenen Pfosten, deren oberen Teil cannelierte toscanische Säulen bilden. Auf den Säulen ruht die Decke mit vollständigem Gebälk, dessen Fries auf den drei Schauseiten je drei mit Pfeifen besetzte Zwischenglieder hat. Das Kopfteil reicht bis zum Himmel; im untern Teil hat es zwei glatte, einfach umrahmte Füllungen, im oberen ein Medaillon mit dem oben erwähnten Allianzwapen. Die Umrahmung bilden zwei Pilaster

mit Fratzenkonsol und darüber gelegtem Gebälk. Das niedere Fußteil zeigt unter schmalen Füllungen ebenso wie die Seitenteile, die in den Anschlufsecken geschweifte Wangen haben, einen durchlaufenden flachgeschnitzten Fries, mit einer geflügelten Fratze, beziehungsweise drachenartigen Fischen. Das Ganze macht einen etwas derben, aber gediegenen und originellen Eindruck. Die grotesken Schnitzereien gemahnen fast an altnordische Tiergebilde. Das ganz aus Eichenholz gefertigte Möbel ist 2,2 m. lang, 1,6 m. breit und 2,13 m. hoch. Auf der Innenseite des Himmels ist in einem gekröpften Medaillon die Sonne geschnitzt, während in den Ecken vier Rosetten stehen. Die Bettstatt wurde 1894 in Regensburg erworben.

Noch weiter südlich führt uns das letzte Stück dieser Abteilung, der in Abb. 7 wiedergegebene Bettkasten, der nach Stil und Material (Nufsbaumholz) auf Wälschtirol, und zwar auf die Zeit um 1700, hinweist. Die Art seines Aufbaus, die sich am ehesten mit derjenigen der in der mittlern Hälfte des 19. Jahrhunderts gebräuchlichen Tafelklaviere vergleichen läßt, weist darauf hin, daß er in einer Wandnische angebracht gewesen ist und der Klappdeckel, daß er tagsüber als Tisch oder Credenz gedient hat. Allzu bequem mag überdies das Lager in ihm wegen der verhältnismäßig schmalen Öffnung nicht gewesen sein. Er erinnert etwas an die angebliche Sitte armer kinderreicher Familien, die Kinder in die Kommodenschubfächer zu betten. Im Übrigen ist die Zeichnung und Ausführung, die an die verwandten venezianischen Arbeiten sich anschließt, von guter Wirkung. Die jetzt leeren Füllbretter der Medaillons sind wohl ein späterer Ersatz von gemalten Wappen oder dergl. Die Länge beträgt 1,79 m., Höhe und Breite je 85 cm.



Zierleiste von Virgil Solis.

LITERARISCHE NOTIZEN.

Der Neptunbrunnen zu Nürnberg, seine Entstehung und Geschichte. Festschrift zur Feier der Enthüllung des neuen Neptunbrunnens am 22. Oktober 1902 von Ernst Mummenhoff. Nürnberg 1902. Herausgegeben vom Stadtmagistrat. 47 S. mit 6 Abbildungen. 8^o.

Die kleine, aber eine Fülle von Arbeit verratende Schrift ist mit der vom Verfasser gewohnten Gründlichkeit und Wärme geschrieben, sowie mit den Bildnissen der Verfertiger des Originals, einer Wiedergabe desselben nach dem Kupferstich von Rössler, einer Abbildung des Brunnens im Schloßspark zu Peterhof und des Stifterpaares geschmückt.

Die Geschichte des Neptunbrunnens ist keine erfreuliche. Lange währte es, ehe der durch die mißlichen Finanzverhältnisse arg gedrückte Rat der Stadt Nürnberg mit dem Projekt eines »Monumentum pacis« Ernst machte. Anfangs dachte er sogar an zwei Monumente. Aber noch länger dauerte es, bis zur tatsächlichen Ausführung geschritten wurde. Wie Mummenhoff darlegt, entbehrt der Bericht der Bericht Andreas Guldens, dafs die Errichtung des Brunnens auf den »auf dem Exekutionstag gewesenen König Carolus« von Schweden zurückgehe, jeder tatsächlichen Begründung. Vielmehr führt der Brunnen, seinen interessanten Ausführungen zufolge, seine Entstehung auf einen vom General Ottavio Piccolomini, Herzog von Amalfi, dem Rat gegenüber geäußerten Wunsch zurück, zur Erinnerung an das von ihm am 4. Juli 1650 veranstaltete Bankett auf dem Schießplatz zu St. Johannis »ein gewisses Monument mit einer Subskription, da dieses Bankett gehalten worden«, (S. 4) zu errichten. Mummenhoff vermutet, dafs schon im Jahre 1660 das Projekt eines Neptunbrunnens oder doch eines Springbrunnens vorgelegen habe, da schon damals vom »Brunnenwerk« die Rede ist. In diesem Jahre tritt der Rat mit Georg Schweigger und Christoph Ritter in Unterhandlung. Es sind aus dieser Zeit auch zwei höchst interessante Kostenanschläge, ein gemeinschaftlicher von den eben genannten Künstlern und ein solcher von Wolf Hieronymus Heroldt, vorhanden, auf welche der Verfasser wegen ihrer großen Wichtigkeit des Näheren eingeht. Die Arbeiten scheinen im November 1668 zum Abschluß gekommen zu sein. Trotz der vielfachen Anregungen seitens des Baumeisters aber wurde das Kunstwerk nicht aufgestellt. Vielmehr wurde es 1702 in ein eigens dazu errichtetes Haus auf der Peunt verbracht, woselbst es die allseitige Bewunderung der Bürger und Fremden fand.

Als der eigentliche Schöpfer des Neptunbrunnens hat Georg Schweigger zu gelten. Er wird es, wie der Verfasser mutmaßt, gewesen sein, welcher den zur Ausführung gewählten Hauptentwurf fertigte, da (S. 11) gerade er zur Erklärung der »Struktur« des Denkmals vor dem Herzog von Amalfi ausersehen wurde. Neben ihm war auch sein Lehrer Christoph Ritter am Brunnen beteiligt, ferner sind Joh. Jak. Wolrab und Jeremias Eisler als Mitarbeiter zu nennen. Gegossen wurde das Ganze von Wolf Hieronymus Heroldt. Nach Schweiggers Tod wurde der Brunnen dem genannten Eisler anvertraut, aus dessen Werkstatt er 1702 in das Gebäude auf der Peunt wanderte.

Schon 1680 war der Gedanke eines Verkaufes erwogen worden. Im 18. Jahrhundert tauchte derselbe von neuem auf, besonders angesichts der zahlreichen, allerdings oft recht niedrigen Angebote. Im Jahre 1797 vollzog sich die betäubende Thatsache, dafs der Zar Paul I. den Neptunbrunnen für 66000 fl. erwarb, um ihn in seinem Park Peterhof bei St. Petersburg aufzutsellen.

Wenn der Brunnen heute in getreuer Nachbildung den Hauptmarkt der Stadt Nürnberg schmückt und als eine Hauptzierde desselben weit und breit Aufsehen erregt, so ist dies zunächst das Verdienst des Prof. Wanderer, welcher die Anregung gab, dann des I. Bürgermeisters, Geh. Hofrats Ritter Dr. von Schuh, welcher mit unermüdlicher Energie die Ausführung der Wanderer'schen Idee betrieb, und nicht zum Mindesten des Kommerzienrats Ludwig von Gerngros sowie seiner Gemahlin, welche bereitwilligst die Kosten zur realen Verwirklichung trugen. Dr. Fritz Schulz.

Materialien zur Geschichte des deutschen Volkslieds. Von Rudolf Hildebrand. Aus Universitäts-Vorlesungen. I. Teil: Das ältere Volkslied. Herausgeg. von G. Berlit. Zugleich Ergänzungsheft zum 14. Jahrg. d. Zeitschr. f. d. deutschen Unterricht. Leipzig. G. B. Teubner. 1900. (VIII, 239 S.) 8.

Wohl keinen helleren und klareren Spiegel volkstümlichen Glaubens und Empfindens gibt es als das Volkslied. Aus den Anschauungen des Volkes heraus ist es geboren. ihnen wird es in mündlicher Weiterverbreitung durch den Gesang mehr und mehr angepaßt, und eben die weitesten Kreise des Volkes sind es, die es immer wieder zu neuem Leben und neuer Blüte erwecken, die auch ohne Druck und Schrift durch den Gesang für seine Überlieferung sorgen, wie sie es bisher Jahrhunderte lang gethan haben.

Selten verdankt das Volkslied einer dichterisch hochbegabten Persönlichkeit seine Entstehung, keine Gesetze der hohen Kunst und keine Regeln der Poetik haben seinem Schöpfer das Maß vorgeschrieben, und doch bleiben diese Lieder für alle Teile des Volkes ewig jung, ewig ansprechend und ewig unergründlich, ebenso wie sie durch reichen Wohlklang und trotz mancher Unebenheiten durch unendlichen sangbaren Rhythmus sich auszeichnen. Der stille aber unbezwingliche Duft der wildgewachsenen Blumen strömt von ihnen aus und nimmt unsere Sinne wie in einer süßen Betäubung gefangen. Das ist es, was selbst in dem anspruchsvollsten Genußmenschen unserer Zeit die Liebe zum Volksliede lebendig erhält, das ist es auch, was seit Herders Tagen die Kenner deutschen Wesens mit stetiger Kraft zu der gelehrten Beschäftigung mit dem Volksliede hingezogen hat.

Von solcher wissenschaftlichen Arbeit nun ist das vorliegende Buch ein Ergebnis, über das nicht ohne großes Lob Bericht erstattet werden kann. Hildebrand hatte sich seit dem Jahre 1854 mit dem historischen Volksliede beschäftigt, schon 1856 hatte er die Ausgabe des zweiten Hunderts von Fr. v. Soltaus Sammlung historischer Volkslieder besorgt, und auf einer Jahre langen Vertiefung jener Studien beruhen die akademischen Vorlesungen, die er später über das Volkslied in seiner litterar- und kulturgeschichtlichen Bedeutung gehalten hat. Der Inhalt dieser Vorlesungen nun ist im vorliegenden Buche niedergelegt, welches leider nur nach den knappen Kollegeften Hildebrands und nach einigen Nachschriften seiner Hörer zusammengestellt werden konnte. Völlig abgerundet ist es daher nicht, und ein Teil von Hildebrands Persönlichkeit, die gerade bei der Behandlung des Volksliedes in so vollen und warmen Tönen sich äußerte, kann jetzt naturgemäß entweder gar nicht oder nur noch in abgeblaster Weise zum Ausdruck kommen.

Dennoch bleibt immer noch ein reicher Schatz übrig, der hier durch des Herausgebers Verdienst der Vergänglichkeit entzogen ist. Nachdem Hildebrand das Verhältnis von Kunstlied und Volkslied zu einander behandelt hat, zeigt er, wie eine große Anzahl neuerer Lieder noch in alte Zeit zurückreichen — besonders hervorgehoben sind dabei die Weihnachtslieder — oder wie ursprünglich geistliche Lieder eine volksmäßige Umichtung erfahren haben. Höchst lehrreich ist der Abschnitt über die Bedeutung des Liedes im alten Leben, in dem es dem Verfasser darauf ankommt, fühlen zu lassen, wie tief das Lied einst in das Leben der Vorfahren eingriff, wie es geradezu eine öffentliche Macht war, im politischen wie im geselligen Leben, wie das Lied selbst Lieder emportrieb und verschwinden liefs, wie aber auch manche Lieder je nach ihrem Kerne von einer unverwüthlichen Lebensdauer sind.

In zehn Abschnitten werden sodann einzelne Proben des älteren Volksliedes behandelt. Wir hören vom Kranzsingen, vom Streit zwischen Sommer und Winter, oder

vom Mädchen und der Hasel. Die Bedeutung der Rose im Volksliede, besonders die minnigliche, und das Begraben unter Rosen kommt eingehend zur Sprache, wie auch die Martinslieder, die Schlemmer- und Zecher-, die Fastnacht- und die Landsknechtlieder u. s. w. einzeln vorgeführt werden. Das alles ist mit zahlreichen Litteraturangaben begleitet und durch vielfach eingestreute Liedproben illustriert und interessant gemacht.

Wohl das Wertvollste an dem Buche aber ist das persönliche intime Verhältnis, in dem Hildebrand zu dem Volksliede stand. Im Liederschatze des Volkes offenbarte sich ihm das Leben der Volksseele. In der Behandlung des Volksliedes fand er den Maßstab dessen, was den gemeinsamen Grundzug im Wesen der Nation ausmacht, und was allen ihren Gliedern, den Gebildeten und den Ungebildeten, in gleicher Weise eigentümlich ist. Und darin sieht er den höchsten Gewinn, den die Beschäftigung mit dem Volksliede bringen könnte, dafs sie dem modernen Menschen helfen soll, »von der Überkultur zurückzukommen und die Natur wiederzugewinnen, ohne die Segnungen der Kultur darüber einzubüfsen, aber nicht die Natur überhaupt, sondern die eigene Natur, die unter jener Überkultur schwer gelitten hat, weil diese eine fremde war und ist.« —

Noch gilt es den kulturgeschichtlichen Wert des Buches hervorzuheben, der darin beruht, dafs Hildebrand die Verbindung des Volksliedes mit Sitte und Brauch der Vergangenheit sorgfältig verfolgt. So gewinnt das Werk einen kulturgeschichtlichen Hintergrund, der im Zusammenhange mit den volkstümlichen Liedern einen ungemeinen Reiz ausübt, so zeigt es aber auch zugleich, welche Fülle von kulturgeschichtlichem Material dem Altertumsforscher sich in den Volksliedern darbietet. Dr. Otto Lauffer.

Das Bildnis bei den Altdeutschen Meistern bis auf Dürer. Von Alfred Lehmann. Leipzig, Karl W. Hiersemann 1900. XVI. 252 SS. 8.

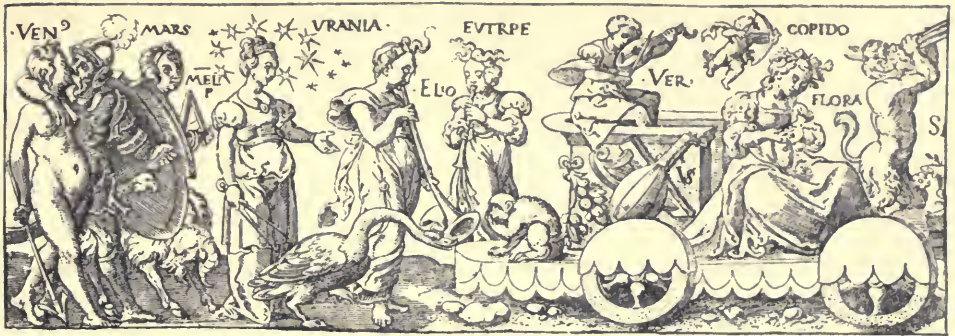
Die Aufgabe, eine Geschichte des Bildnisses in der deutschen Kunst zu schreiben ist ebenso dankbar als schwierig. Ihre Lösung setzt eine ausgedehnte Kenntnis weit zerstreuter Denkmäler und ein hohes schriftstellerisches Können voraus, wenn ein anschauliches Bild der in vielfach kaum merklichen Übergängen verlaufenden Entwicklung gewonnen werden soll.

Das Buch von Lehmann beschränkt sich auf die Periode von den Anfängen bis zum Beginn des 16. Jahrhunderts. Es ist aus der Erweiterung und Umarbeitung einer heidelberger Dissertation hervorgegangen. In der Einleitung gibt Lehmann Ausführungen über Individualisierung und Charakterisierung als die treibende Grund- und Urkraft der deutschen malenden Kunst und über die deutsche Art in der Kunst. Den Stoff selbst behandelt er in drei Teilen. Der erste umfaßt die Anfänge des Bildnisses, das Bildnis in der Buchmalerei, der Wandmalerei, der Plastik, der Schäumünze und in Holzschnitt und Kupferstich. Der zweite Teil ist dem Bildnis in der Tafelmalerei gewidmet. Nach allgemeinen Betrachtungen über das Werden und Wandeln des Bildnisses werden die einzelnen Schulen besprochen. Der dritte Teil behandelt die Gattungen des Bildnisses, Assistenzbild, Totendenkmal und das unabhängige Einzelporträt. Ein zusammenfassender Rückblick und ein Ausblick in die Zukunft schließt das Buch.

Das Thema scheint mir für eine Inauguraldissertation nicht geeignet, es setzt, wie ich Eingangs andeutete, ein Wissen voraus, über welches ein Studierender noch nicht verfügen kann. Die Lösung ist denn auch keine ganz befriedigende. Es wäre vor allem nötig gewesen, dafs die Frage nach den Anfängen tiefer gefafst und das Ergebnis plastischer herausgearbeitet worden wäre. Das hätte eine andere Gruppierung des Stoffes bedingt.

Der Schwerpunkt der Arbeit liegt im zweiten Teil, der eine reichhaltige und wohlgeordnete Zusammenstellung des in der Tafelmalerei vorliegenden Materials enthält. Die Bilder gehören aber überwiegend dem 15. Jahrhundert an, in welchem das Porträt schon auf einer relativ hohen Entwicklungsstufe steht. Dieser zweite Teil ist durch die sorgfältige Sammlung des Materials und zahlreiche gute Einzelausführungen ausgezeichnet.

Ist dem Verfasser eine allseitig befriedigende Lösung der schwierigen Aufgabe noch nicht gelungen, so ist sein Buch doch als ein Versuch auf einem bisher wenig bearbeiteten Gebiet dankbar zu begrüfsen.



CATHARINA REGINA VON GREIFFENBERG.

(1633—1694.)

Ihr Leben und ihre Dichtung.

VON

HERMANN UHDE-BERNAYS.

II.

Schilt das Sonett mir nicht, Kritik! Dein Höhnern
 Mißachtet seinen Wert; hier offenbarte
 Shakespeare sein Herz. Die Laute wars, die zarte,
 Petrarca's Leiden klangreich zu verschönen;
 Tasso's Schalmel, gar oft liefs er sie tönen;
 Camoens' Trost, sein Elend zu vergessen;
 Die Myrtenblüte, leuchtend in Cypressen,
 Die Dantes Stirn, sein sehend Auge krönen.

Wordsworth.

Keine andere von den vielen Formen, die menschlicher Verstand ersann, um menschliches Gefühl dichterisch verklärend zu offenbaren, ist solcher Verehrung, solcher Anfeindung teilhaftig geworden wie das Sonett. Bewundert viel und viel gescholten, erscheint es als der letzte und höchste Ausdruck der Kunstpoesie. Kunstpoesie, in diesem einzigen Worte klingen Lob und Tadel ineinander. Strengste Wahrung der äußeren Reimgesetze ist die unumstößliche Grundbedingung. Wehe selbst dem größten Meister, der des engen Kleides sich kühn zu entledigen wagt. So liegt die Gefahr nahe, daß der Dichter, dem nicht sofort die Worte willig gehorchen, die Ungeberdigen mit lästigen Fesseln zu zwingen sucht, statt ein Kunstwerk zu schaffen, nur ein Kunststück hervorbringt. Treffend hat in diesem Sinne Jakob Burkhardt das

Während der Ausarbeitung des zweiten Teils wurde es dem Verfasser, dank dem gütigen Entgegenkommen des Vorstandes des pegnesischen Blumenordens, Herrn Hofrat Dr. Beckh, ermöglicht, den umfangreichen im Besitz des Ordens befindlichen Briefwechsel Catharinas von Greiffenberg mit Sigismund von Birken aus den Jahren 1662—1679 einzusehen und benützen zu können. Die erfreulichen Ergänzungen, welche diese Briefe auch dem ersten Teil der Darstellung zu geben in der Lage sind, werden nunmehr der im Frühjahr in Buchform erscheinenden Arbeit zu gute kommen.

Sonett das vierzehnzeilige Prokrustesbett der Gefühle und Gedanken genannt. Und darum wird es nur dem Genius ersten Ranges gelingen, die scharfe Waffe zu schweifen und in siegreichem Schwunge zu führen.

Schwerer als dem Dichter anderer Völker ist dem Dichter des deutschen Sonetts das Los gefallen. Die weichen melodischen Laute der italienischen Heimat und des französischen Nachbarlandes sind unserer Sprache fremd. Dem sonnengewohnten Kinde des Südens behagen die rauhen Lüfte hier nicht. Trotz der liebevollen Fürsorge, die ihm vor allem die Anhänger und Nachfolger der romantischen Schule gewidmet haben, ist das Sonett ein selten erscheinender, aber immer auf das freudigste begrüßter Fremdling geblieben. Es hat lange gedauert, bis die Bemühungen, die neue Dichtungsart in Deutschland einzuführen, mit einem wirklichen Erfolg gekrönt worden sind. Mehr als ein halbes Jahrhundert war vergangen seit den Tagen, in welchen die Meister der italienischen Renaissancedichtung, an ihrer Spitze Michelangelo, die Form Dantes und Petrarcas sich wiedererkoren hatten. In Frankreich gab schon 1549 Joachim du Bellay mit der allgemein gepriesenen »Olive« seinen Nachahmern ein wertvolles Muster, während in Deutschland erst 1624 die erste gröfsere Sammlung, die von Zingref besorgte Ausgabe der opitzischen Gedichte erschien. Dieselbe enthält 30 Sonette. Zufällig hat also das gleiche Jahr, welches unserem Volk mit Opitzens Büchlein von der deutschen Poeterey das erste deutsch abgefafste Lehrbuch der Dichtkunst beschert hat, auch die erste bedeutsame Anerkennung des fremden Musters zu verzeichnen. Denn die geringen Produkte der früheren Sonettdichtung in Deutschland waren so gut wie unbeachtet vorübergegangen. Über Opitz leuchtete nun der glückliche Stern des Erfolges. Ihm ward der Ruhm zu Teil, der mit Fug und Recht einem anderen gebührt hätte, Georg Rudolf Weckherlin, den ein wahrhaft tragisches Geschick gehindert hat, vor 1648 seine Hauptsammlung herauszugeben. Erst von der Nachwelt ist er als der eigentliche Begründer der deutschen Sonettdichtung anerkannt worden. Unzweifelhaft hat Opitz unter seinem Einflufs gestanden. Im siebenten Capitel der Poeterey gibt der letztere sich den Anschein, als ob das Sonett schon allgemein gebräuchlich und geschätzt sei, und er äufsert sich sogar zu der in Holland üblichen Bezeichnung »Klinggedicht«, »welches Wort auch bei uns kann aufgebracht werden, wiewol es mir nicht gefallen will.« Die Zeitumstände waren der raschen Verbreitung der neuen Dichtungsart in seltener Weise günstig. Unsere gesamte Litteratur stand unter dem Zeichen unbedingter Nachahmung und freudiger Begrüßung alles Fremden. Was du Bellay seinen Landsleuten zuzurufen hatte: »nous favorisons toujours les étrangers,« wäre mit weit gröfserem Recht von einem deutschen Warner ausgesprochen worden. Wilhelm Scherer hat darauf hingewiesen, wie in den Mefskatalogen die aufgelegten Übersetzungen aus dem französischen, italienischen und spanischen die eigenen Werke an Zahl überschritten. Die Gründung der fruchtbringenden Gesellschaft, ein Jahr vor dem Ausbruch des Krieges, war die Nachahmung der berühmten florentiner Akademie, hier erstand die Bartasübersetzung Tobias Huebners, hier ward Diederich von dem Werder zur Übertragung des orlando furioso veran-

laßt. Ihnen bleibt ihr gerechtes Verdienst. Es ist nur ein Zufall, dafs keiner der dichtenden Genossen Ludwigs von Anhalt, sondern gerade Opitz, dem erst spät die Aufnahme bei jenen gelang, rein historisch betrachtet als Herold der Sonettichtung auftreten konnte. Und es währte nicht lange, da war das Klinggedicht als beliebtes Zeichen poetischer Huldigung das Steckenpferd des wütesten Dilletantismus. Hinter der notdürftigen Einhaltung der äufseren Regeln barg sich gar bald ein Wust ungläublichsten Blödsinnes und öder Phrasendrescherei, ein trauriges Fehlen jeglicher inneren Empfindung. Betrachten wir, was in jenen Zeiten rein handwerksmäfsiger Poetasterei, wo ein jeder sich berufen glaubte, auf Grund des käuflich erstandenen deutschen Helikons oder poetischen Trichters als deutscher Maro breitspurig aufzutreten,



Titelkupfer der Ausgabe der Sonette. 1662.

an der machtvoll herrlichen Sprache Martin Luthers gesündigt worden ist, so beugen wir uns mit doppelter Ehrfurcht vor den Gestalten Klopstocks und Lessings, und der eisernen Wucht ihrer Rede. Opitz selbst darf ein allzuschwerer Vorwurf nicht treffen. Einesteils ist er bereits 1639 gestorben, andernteils hat er im ganzen nur 60 Sonette gedichtet. Aber ihm ward das Los, das dem wirklichen Genie so oft unentrinnbar an die Fersen sich heftet, eine große Zahl verständnisloser Nachahmer. Während diese in der oben geschilderten Weise verfahren, und als klägliche Schüler dem Lehrmeister wenig Ehre machten, vereinigte sich tiefer Ernst und ein ausgesprochenes

Formtalent in den beiden bedeutendsten deutschen Sonettendichtern des 17. Jahrhunderts, die ebenfalls trotz aller Selbständigkeit auf den von Opitz gewiesenen Bahnen wandelten, Paul Fleming, Andreas Gryphius. Unter den vielen Dichtern und Dichterinnen, denen die Hingebung an Gott bestimmend für die Richtung ihrer dichterischen Thätigkeit geworden ist, kann nur eine es wagen, eine bescheidene Stelle in ihrer Nähe zu beanspruchen. Es ist Catharina Regina von Greiffenberg.

Die umfangreiche Sammlung ihrer Sonette erschien 1662, zwei Jahre vor Gryphius' Tode. Sie wurde eingeleitet durch ein umfangreiches Vorwort des Veters (richtiger ihres Oheims) Hans Rudolf, dem eine Widmung vorausgesandt ist. An das Vorwort, das »von der Geist- und Kunstfähigkeit des lieblöblichen Frauenzimmers« berichtet und sämtliche weibliche Wesen der christlichen und heidnischen Mythologie in weitschweifiger Darstellung vorführt, schliesen sich nach der Sitte der Zeit eine Anzahl von Ruhmgedichten, der »Teutschen Urania« gewidmet. Es folgt der überschwängliche Titel, der schon auf dem beigegebenen Kupfer gestanden hatte »Der Teutschen Urania himmel-abstammend- und himmel-aufflammender Kunstklang in dritthalb-hundert Soneten oder Klinggedichten.« Wer sich durch die 45 vorgehenden Seiten mühselig hindurchgewunden hat, oder noch besser wer erst hier mit dem Lesen einsetzt, wird trotz der grossen Zahl der gebotenen Sonette und trotz der Arbeit, die die Durchnahme einer nach äusserer Form und innerem Gehalt stets gleichbleibenden Folge von Gedichten mit sich bringt, seine Teilnahme nicht versagen können. Überall sind die Spuren einer echten Begabung unverkennbar, einer Begabung, die freilich häufig den allgemeinen Fehlern ihrer Zeit verfallen ist. Eine ernste Natur läßt uns teilnehmen an dem tiefen Weh, dem unheilbaren Kummer ihres von fortgesetztem Unglück verfolgten Erdendaseins, sie sucht vom irdischen eitlen Glanz sich und uns abzuwenden, um in der unvergänglichen ewigen Glorie das Heil zu suchen. Am höchsten steht sie, wenn ihr lyrisches Talent zum unbeschränkten Durchbruch gelangt. Während die nur auf der Grundlage gottergebener Betrachtung gefertigten Sonette den Anschein erwecken, als seien sie die letzte Frucht eines nach langem Mühen zur Neige gehenden ermüdeten und gebrochenen Erdendaseins, pulsiert hier heiteres, wenn auch nicht anerkenntlich entfesseltes Leben, freudig dankbares Gefühl für die von Gott geschaffenen Wunder auf Erden, Lob des Frühlings, Schmähen des Winters, frischer Jubel und sonniger Glanz. Leider umfassen diese einfachen Dichtungen, die auch in der Form ansprechender und freier gehalten sind, kaum den fünften Teil der ganzen Sammlung. Auf diesen wenigen Seiten sind mehr poetische Gedanken zu finden, als in den Machwerken ihrer dichterischen Mitgenossen. In diesen lyrischen Sonetten meinen wir einen Hauch des Windes zu verspüren, der uns aus den Dichtungen des jugendlichen Klopstock entgegen-dringt. Vor allen Dingen, hier ist ihr Schaffen selbständig, während sie sonst zwar nicht als entschiedene Nachahmerin eines einzelnen Vorgängers, aber sicher als getreue Anhängerin und Kennerin der ganzen ihr nur irgendwie zugänglichen Litteratur sich erweist.

Wie schon bei der Schilderung ihrer äußeren Lebensverhältnisse gesagt worden ist, hat Catharina Regina die meiste Zeit ihres Lebens darauf verwandt, möglichst viel zu lesen und zu lernen. Die Bücher sind ihre einzige Freude, ihr Lebensglück gewesen, und so durchklingt auch ihre Dichtung häufig ein unbestimmter schon vertrauter Accord. Trotzdem ist es bemerkenswert, daß dieses unwillkürliche Nachempfinden in einem Zeitalter, das den Unterschied zwischen dem geistigen Mein und Dein nicht allzu hoch stellte, zu einer bewußten Anlehnung erst später kam, als die schwülstige geistliche Liederdichtung ihren verhängnisvollen Einfluß auch hier auszuüben begann. Catharina ist in erster Linie Sonettdichterin, religiöse Sonettdichterin. Die verbreiteten Werke von Fleming und Gryphius mußten ihr bekannt sein, die gefeierten Dichtungen von Opitz auch ihr als Muster gelten. Auf der anderen Seite hat sie die Vorschriften, die Philipp von Zesen in seinem hochdeutschen Helikon gegeben hat, getreulich beobachtet, und auch wohl einmal zu Harsdörfers poetischem Trichter ihre Zuflucht genommen. So steht sie zwischen der schlesischen Schule und der nürnbergers Spielkunst in der Mitte, aber der letzteren und Zesen doch noch einen Schritt näher als Gryphius, der in der zweiten Auflage seiner Sonette zeigt, daß er ebenfalls von dem Gründer der deutschgesinnten Genossenschaft zu lernen nicht verschmäht hat. Aber nicht nur deutsche Bücher gelangten nach Burg Seissenegg. Auch wenn die erwähnte Trauerrede nicht ausdrücklich ihre Sprachkenntnis rühmen würde, hätten wir in der an die türkische Siegestsäule angeschlossenen Übersetzung des »Glaubens-triumphs« des Bartas, wie an den kleinen Erläuterungen italienischer Sprichwörter und Sentenzen, die sich in den Gedichten finden, einen deutlichen Beweis für die eingehende Beschäftigung, die Catharina Regina hierauf verwandt hat. Zudem ist die möglichst vollkommene Beherrschung der fremden Sprachen in damaliger Zeit für die Mitglieder hoher adeliger Familien selbstverständlich. Die Werke des Bartas in zierlichen kleinen Ausgaben gedruckt, sind Catharinas Lieblinge gewesen. Dafür hat sie die ganze Schäferlitteratur, die ihrem Innern nichts zu bieten vermochte, zur Seite gelegt. Ihrem Lese-eifer sind Petrarca's Sonette, wie diejenigen der Vittoria Colonna schwerlich entgangen, auch findet sich wohl einmal eine Erinnerung an Tassos rime sacre e morali. Hand in Hand mit dieser Aneignung edelster Dichtkunst steht eine ganz erstaunliche Bibelfestigkeit, und eine weit über das Maß gewöhnlicher Bildung hinausgehende Sicherheit in der Verwendung von Bildern aus der klassischen Mythologie. Dieses genaue Studium hat sie leider verleitet, allzuhäufig damit zu prunken: Daß sie in den Anmerkungen zu ihrer Übersetzung Irenäus, Eusebius, Tertullian citiert, möge nur nebenbei erwähnt werden. Ihre Neigung zu mystischen Grübeleien, die offenbar erst eine Folge der selbstquälerischen Frömmelheit der letzten Lebensjahre gewesen ist, kommt in ihren Dichtungen nur selten zum Vorschein.

In kurzen flüchtigen Zügen hingeworfen, scheint das Bild des geistigen Lebens der Dichterin nunmehr vollständig. Und doch ist es nur eine dürftige Untermalung, lückenhaft und farblos, eine schwache, aber unentbehrliche

Grundlage, in welche Zug um Zug, Strich für Strich die Farben erst einzusetzen sind. Das wahre Abbild des Dichters geben uns seine Werke selbst. Indem wir uns ihnen zuwenden und ihre Grundgedanken uns zu eigen machen, teilt sich uns der innere Schaffenstrieb mit, dem die einzelnen Dichtungen ihr Entstehen verdanken. Indem wir die Gesetze der äußeren Form systematisch beobachten, folgen wir dem Künstler zur einsamen Werkstatt.

Weit lohnender und erfreulicher ist die erstere Aufgabe, wenn auch bedeutend schwieriger. So auch hier, wo es gilt, in die Tiefe der Frauenseele zu blicken, wo es notwendig ist, sich abzufinden mit einem melancholisch vergrämten Gemüt, das unaufhörlich in überirdischen Gedanken sich tröstet. Interessant erscheint es, zu beobachten, wie zwanzig Jahre nach den Sonetten die in den geistlichen Schriften eingestreuten Dichtungen in fast krankhafter Weise die Gottesverehrung übertreiben. Jene haben wohl auch einmal allzuschwülstige Ausrufe und Bitten zum Inhalt, lassen sich aber mit den verworrenen Auseinandersetzungen der letzten tiefstehenden Erzeugnisse nicht vergleichen. Hier bewährt sich Lessings Ausspruch, daß Ergebenheit in Gott nicht zusammenhänge mit unserem Wähnen über Gott. Hatte in ihren Jugendjahren ein zweiter, gleich ausgebildeter Trieb Catharinens Seele erfüllt, ihre stolze Vaterlandsliebe, so ist er rasch verflogen, um den andachtvollen und bußfertigen Glaubenseifer allein zur Herrschaft gelangen zu lassen. Dies ist schmerzlich zu bedauern. Solange sich die beiden gleich schwärmerisch vorhandenen Neigungen die Wagschale hielten, an welcher das lyrische Empfinden gleichsam das Zünglein bildete, hin- und herschwankend zwischen beiden, und beide gerecht bedenkend, solange ist Frau von Greiffenberg eine echte Dichterin gewesen. Das Übergewicht nach der einen oder anderen Seite mußte die Ertötung des wahren, einem dritten sich mitteilenden und von ihm verstandenen dichterischen Gefühls mit sich bringen. Der Grund für die in so unbegreiflicher Weise sich steigernde »Seelenbrautschaft« Christi liegt in den allgemein verbreiteten Ideen der Zeit. Ob aber das Unglück der Kinderjahre, welches gelegentlich seine Schatten über einzelne Sonette wirft, das Verlassen der Heimat, die viele Einsamkeit und Krankheit oder eine allzu ausgiebige Bekanntschaft mit mystischen Schriften und süßlichen Erbauungsbüchern den letzten Anstoß gegeben hat, kann mit Bestimmtheit nicht gesagt werden. Dem unparteiischen Beobachter aber obliegt es, diese Charakteränderung als eine ausschlaggebende für die Dichtung schon anfangs zu betonen. Sie ist die Begründung, daß allein die Jugendsonette oder richtiger gesagt der Sammlung der Sonette eine dauernde Beachtung verdienen.

»Gott lieben«, schreibt Pico della Mirandola einmal, können wir weit eher als ihn erkennen oder durch die Sprache ausdrücken.« »Wer darf ihn nennen?« sagt tief sinnig Goethe, »und wer bekennen, ich glaub' ihn? Wer empfinden und sich unterwinden zu sagen: Ich glaub' ihn nicht?« Wer es demnach wagt, die christliche Religion dichterisch lobpreisend zu verkünden, muß einen Mut besitzen ohne gleichen, angeregt durch innere Begeisterung der höchsten Art, allein darauf gerichtet, eben diese Begeisterung auch bei anderen zu entfachen. Ist diese Überzeugung nicht fest und unumstößlich

im Inneren begründet, fehlt also das wichtigste und zugleich erhabenste Kriterium der religiösen Dichtung, die Wahrheit, so wird das hehre Ziel nicht nur nicht erreicht, sondern geradezu in unerreichbare Ferne gerückt. Der Dichter verfällt in den Ton nachempfindender Abgeschmacktheit oder weinerliche Predigt. Er konstruiert sich gedankenvoll ein unnatürliches, möglichst philosophisches Gebilde von einem höchsten Wesen und glorifiziert dasselbe mit inhaltslosem Wortgepränge. Gerade da jener Mut der Wahrheit, die Offenbarung des gesamten Denkens und Fühlens im Hinblick auf die Verehrung der Gottheit, so selten in freiem Schwunge sich zu zeigen wagt, gerade darum besitzen wir so wenig echte religiöse Dichter. Nur dem kindlichen Gemüt, das unbekümmert um die Enttäuschungen der Welt in beschaulicher Andacht Wohlgefallen findet, das weder in der Wesen Tiefen trachtet noch oberflächlich dahinträumt, ist er zu eigen. Ihm gebührt der so oft vergeblich erstrebte, so selten wirklich verdiente Lorbeer. Ein solches kindliches Gemüt hatte Catharina Regina von Greiffenberg in sich, als sie dem unabweisbaren aber allzu bald sich erschöpfenden Drange folgte, ihre Sonette niederzuschreiben. Als köstlicher Edelstein schimmert es uns entgegen im neunten Sonett, welches zur Einführung geeignet wie kein zweites, ganz mitgeteilt zu werden verdient.

Was fang' ich an? Was untersteh' ich mich,
Das höchste Werk auf Erden zu verrichten?
Mein schlechtes Lob wird ihn vielmehr vernichten.
Er ist und bleibt der höchst geehrt für sich.

Fahr fort, mein' Hand, preis Gott auch inniglich,
Befleisse dich, sein Wunder-Lob zu dichten!
Du wirst dadurch zu mehrerm ihn verpflichten,
Dafs er mit Freud' auch wunderselig dich.

Lafs Lob, Ruhm, Preis zu wett den Engeln klingen
Mit Lust: ists schon so heilig lieblich nicht,
Und nicht so hoch, noch mit solch hellem Licht:

Gott weiß doch wohl, dafs sich nicht gleich kann schwingen
Die kleine Schwalb dem Adler: ihm beliebt,
Was treu' gemeint, ob es schon schlecht verübt.

Genau so hat mehr als hundert Jahre später Herder gedichtet: »Wer bin ich Gott? was, Herr, bin ich? Der's wagt, dir zu singen!« Immer wieder vernehmen wir diesen Gedanken, der gleichsam als leitendes Motiv erscheint.

Mein Hand, schreib Gottes Ruhm, solange sie lebt auf Erden,
Kurz was nur an mir ist, mach Gottes Wahrheit kund!
Ich suche nicht mein Lob, die Selbst-Ehr sei verflucht,
Gott, Gott, Gott ist der Zweck

Sie fleht:

Lafs mich mein Ziel erreichen,
Dein Lob, ich lebe nur, wenn dieses in mir lebt.

. . . . Guter Gott und Gottes Güte,
 Meine Schrift erreicht dich nicht

Nicht selten vereinigt sich mit diesem schlicht und natürlich zu Tage tretenden Grundzug ihres Empfindens ein zweiter, der einer melancholischen Trauer. Auch Catharina Regina geleitet sinnende Melancholie durchs Leben.

Löblich ist der Sang,
 Wann nur mein Gott geehrt, wann ich schon unterlieg
 Bring an den Hafen mich, mein Gott, es ist genug.

Dieses naheliegende Bild wird mehrfach angewendet. Wie Petrarca, Vittoria Colonna und Tasso, wie Opitz, Fleming und Herder das Leben des Menschen mit dem kleinen Schifflein vergleichen, das von wütenden Stürmen umhergeworfen wird, um endlich durch die sichere Führung Gottes den Hafen wohlbehalten zu erreichen, wie bei ihnen allen der Glauben den Felsen bildet, an dem die Wogen abprallen, freut auch Catharina sich des schönen und immer wirksamen Vergleiches:

Das Schifflein wird verfolgt von tausend Wellenschlägen:
 Unsäglichs Widerspiel den Porteinlauf einstellt.
 Doch ist mein Herz ein Fels, an welchem alle Wellen
 Unwirklich prallen ab
 Ich stehe felsenfest in meinem hohen hoffen,
 Die Wellen prallen ab an meinem steinern Herz.

Aber sie geht noch weiter. Der Felsen, an den Moses schlägt, um die Verdürsteten zu erquicken, ist ihr das Sinnbild ihres eigenen Glaubens, aus dem als klarer Bach Gottes Lob sich ergießt. So versucht sie sich aus der Schwermut herauszureißen. Plötzlich rafft sie sich auf, eine ganz ungewohnte Kraft überkommt sie »ein tapfres Herz« ruft sie aus, »auch wohl im größten Unglück sieget.« Im allgemeinen sind diese Momente selten. Gewöhnlich begnügt sie sich damit, in demütiger Bewunderung zu verharren,

Dein Gnadensee kann alles überschwenken

Gottes Gnadenglanz durchdringt wie die Sonn' ein Glas die Blöden,
 Der Herr ist »abgrundgut«, sein Liebessinn auf nichts als unsre Wohlfahrt
 denkt«,

Der Wahrheitspfeiler bleibt dein Wort, vergeht die Erd.
 Gehorsam, Glaub, Geduld nur treffen Gottes Wege,
 Durch alle Ordnungsweis der höchste spricht: es werd!
 (Wie in dem Bau der Welt) von dem was er versprochen.
 Eh wird der Himmel selbst als Gottes Zusatz brochen.

Ihm ist die Weltänderung »ein bloßes Scherzen«. Seiner »Flammen Flug und Flucht« leuchtet in ewigem Glanz, er hält »die Kron' in Händen«, um sie dem Gerechten nach der Not des irdischen Lebens aufs Haupt zu setzen, dem »die Erdenqual des Glas nicht zersprengt.«

Hier ist überall noch ein gewisses Mafs zu bemerken. Im Sinne ihrer Zeit gestaltet sich der Ausdruck breit und ungenießbar, sobald die Person Christi verherrlicht werden soll. Da kann eine recht unerfreuliche Über-

schreitung des dichterisch erlaubten nicht geleugnet werden. Schon hier ist der Anfang der später zu einer Art Brautstand mit der Person des Heilands führenden verzückten Liebe deutlich zu erkennen. Die hundert Sonette, die Christus und den heiligen Geist anschwärmen, sind daher die wenigstbedeutenden. Aber trotz der vielen Prüfungen, trotz der Ausführlichkeit, die jedem am Kreuz gesprochenen Wort ein eigenes Sonett widmet, jeden begleitenden Nebenumstand genau beschreibt, ist manche Perle in ihnen zu finden, die in späteren Dichtungen vergeblich gesucht werden wird; höher als »das Urteil aller« steht der Heiland, »wie Spinneweben ist vor ihm aller Menschen Macht und List«, er ist Catharinas »Lebens Kraft und Stärke, ja ihr Leben selbst«, und so wünscht sie,

» . . . Dafs mein Athem wär' ein lob durchfüster Wind,
Und sternewärts aufführt' die Flammen meiner Liebe.«

Als Mittelpunkt aller Länder erscheint es ihr,

»Dafs der allherrschend Herr so willig war zu leiden«,
und jeder Streich, der bei der Geißelung Christus gegeben wird, lehrt sie mehr als Platons ganzer Witz.«

Wir stehen an einem Wendepunkt. Schon der eben angeführte Vers zeigt in neues Gebiet. An Stelle der freudig mitempfindenden Begeisterung tritt zu Tadel und Lob die ernste Kritik. Die göttlich heiligen Empfindungen der Dichterin verlassend, richtet sich der Blick auf die in ihren Werken neben jenen erkennbaren irdischen Eigenheiten und menschlichen Fehler. Sobald die Dichterin beginnt, ihrer gelehrten Freunde zu gedenken, wie hier, zieht sich die Muse erzürnt zurück. In langem Zuge erscheinen die Heroen des klassischen Altertums, die Gestalten der Bibel, und siehe da — die unvermeidlichen Lieblinge des 17. Jahrhunderts —, auch Asträa und Seladon kommen fröhlich daher. Abraham, Saul, Salomon, Joseph, am häufigsten Moses werden genannt. Gideons Fell, Crösus Gut, Amaltheens Horn, Alcidents Hydren-Sieg, Cadmus, Perseus, Thetis, Jason,

. . . . Der sich auf dem Meer zu fahren wagt,

Und auch das goldne Fell mit Müh' und Fleifs erjagt,
sie alle dienen, der »teutschen Urania« Wissen zu dokumentieren. Vergil und Cicero, »der Heiden Rednerblum« stehen friedlichen Sinnes neben den biblischen und mythologischen Genossen. Fast naiv klingt es, wenn trotzdem behauptet wird:

Ich kann nicht diese Sprüch' aus hoher Witz anziehen,
Bin nicht in Platons und Pythagors Schul gewesen,
Kenn Milens Bilder nicht, kann nicht athenisch lesen,
Hab nicht des Römers Zung, noch Salomons Kunstsinn.

Diese Zeilen sind übrigens als einer der wenigen Fälle zu vermerken, in denen eine kurze Angabe über Catharinas Leben Aufschluß zu geben ermöglicht. Häufiger läßt sich die Zugehörigkeit zu ihrer ritterlichen Familie, das Leben auf der Burg, der Umgang mit kriegsgewohnten Männern aus Gleichnissen schliessen, die sonst im Zeitalter der Schäferspiele wenig gebräuchlich sind.

»Ach seht das Sieggepräng des Höchsten hier erscheinen!
Der Frühling ihm die Fahn der güldnen Sonn vorträgt,
Favonius mit Pracht die Heerpauk rührt und schlägt,
Trompeter gehen ab, die süfsesten der Seinen.«

So hätte Birken wohl noch zu schreiben gewagt, zweifelhaft erscheint, ob er trotz seines begeisterten Lobes, das er der Greiffenberg in seiner Poetik zollt, auch folgende Wendung anerkennen konnte:

Wann der Drach all' Unglücks-Kugeln haufenweis auf mich ausspeit,
Bin ich in der Jesus Festung der Verletzlichkeit befreit.

oder:

wenn es Spiels' und Kugeln regnet, schneiet lauter Gift und Pfeil' . . .

Das Pulver kracht, sobald ein Fünklein Feur drein fällt . . . ,

dann in kürzerer Form »man will mein Pferd anhenken,« »entzwei mein harter Harnisch springt,« »die erhefte Lanz man senket.« Hier, wo die Herrin von Burg Seissenegg kräftig und voll in die Saiten greift, verdient ihre Dichtung das Lob völliger Selbständigkeit. Hier wie in ihren lyrischen Stimmungsbildern, die im Gegensatz zu den eben besprochenen, manchmal ganz subtil und fein gearbeitet, aber doch mit rascher Feder hingeschrieben sind. Trotzdem immer die leichte Schilderung durch den reflektierenden Zug, es sei doch alles nur das herrliche Werk des Herrn, eine, wenn auch geringe Einbuse erleidet, sind diese fünfzig Sonette und die sich daran anschließenden Lieder besonders geeignet, die Teilnahme für Catharina von Greiffenbergs Schaffen zu begründen. Daher wurde eine bescheidene Anzahl von ihnen als kleines Bruchstück eines zehnfach zu Gebote stehenden Materials im zweiten Anhang beigegeben. Schon in dem Sonett, das zur Einführung oben mitgeteilt worden ist, wird der Adler als Vergleich gebraucht. Er ist der Liebling der Dichterin. Wieder erweist sich ihr ritterlicher Sinn. Ihr Wunsch geht dahin

»Die Weisheit möge sein

Ein Adler, der mit mir sich zu der Sonne schwümg.«

Sie stellt sich über ihren Meister Zesen, der »gespielet« hatte:

Wie die Adler sich auf Schwingen

Zu der roten Sonnen hin,

So bemüht sich unser Sinn

Nach dem hohen Ziel zu ringen,

indem sie das Bild ausführt und ihm einen bestimmten Inhalt gibt:

Der Adler den Aufflug zur Sonnen hinkehret,

Kein Donnerstrahl, Blitze, noch Regen ihm wehret:

Durch stürmendes Unglück und feurige Not

Dich schwinde, und dringe zum ewigen Gott.

Kein anderer Vogel darf es wagen, die Kreise seines Königs zu stören. Aber nach ihm schallt selten der Ruf. Auch »der Quell des Überflusses mit seinen Wunderfischen« fließt nicht, denn zu oft »läfst die Weisheit von goldner Wolke ihre Sprüche tönen« als dafs ein wirklich reges Leben sich entfalten kann, wie es in der italienischen Dichtung bunt sich bewegt. Da-

für muß allen Gleichnissen das hohe Lob gezollt werden, daß sie niemals ins unmäßige, lächerliche oder triviale ausarten. Lieber greift die Dichterin, die sich weise zu beschränken versteht, zu einem zweiten und wohl auch zu einem dritten Bilde, die sich ohne Übergang aneinanderreihen. Wenn ein »lustbringendes Regenlein«, der als willkommene Erholung herniederfällt, gepriesen wird als Nectartrank, als Himmelsgeist, als Balsam,

der die Welt mit Blumen Ruh erfüllt,

Wenn Gott der Wolken Glas zerbricht, mit Freuden quillt, so ist dies eine der wenigen Stellen, an denen von einem offenen hervorschimmern kindlicher naiver Regungen gesprochen werden darf. Der dichte Schleier einer, man kann fast sagen, zu sehr beabsichtigten Sentimentalität verhüllt manchen frischen Gedanken, deckt manches frohe Bild. Ihn erst aufzuheben oder durchdringen zu müssen, bedeutet Ermüdung. Die Schönheiten der folgenden Verse werden erst nach Bewältigung der einleitenden Worte offenbar:

Es kann mein Geistgeschick mit dieser Zeit sich gleichen

(es folgen fünf Zeilen)

voll Trost's, es komm nun bald die Freud' und Blumenzeit,

Den frohen Frühlingstort nun ehest zu erreichen.

Ach Schmerz verkehrter Schlufs! Jetzt kommet erst geflogen

Das weiße Wolkenheer, der grünen Hoffnung Grab.

Notwendig war es, den Kern von der drückenden Schale erst zu lösen. Und dieser Bann schließt manchmal einen ruhigen Genuß aus. Vor allem aber — da er beabsichtigt ist — verhindert er den Leser, mit feingespitztem Ohr das Seelenleben der Dichterin so zu erlauschen, wie er es ersehnte. Wohl ist ihm oft, und namentlich in den eben besprochenen lyrischen Dichtungen ein Mitfühlen, ein Mitempfinden verstattet, ein Miterleben aber gewährt ihm jene illusionsferne Zeit nicht. Entschließen wir uns, auf letzteres unbedenklich zu verzichten, so müssen wir zugeben, daß heute die Sonette Catharinas von Greiffenberg nicht bloß aus rein litterarhistorischen Gründen genießbar sind, sondern daß gar manche von ihnen einen ernst teilnehmenden Freund zu finden wohl verdienen.

Im Gefolge dieser mehr in Betrachtung des Ganzen sich haltenden Ausführungen darf ein kurzer Überblick über die wichtigsten Einzelheiten nunmehr nicht gescheut werden. Mußte im vorangehenden eine besondere Bedeutung denjenigen Momenten zuerkannt werden, welche die Eigenart der Dichterin kundzutun geeignet waren, so ist im folgenden nachdrücklich auch darauf hinzuweisen, wie sehr sie sich bei der Wahl ihrer technischen Mittel von den einstigen Größen des deutschen Parnasses beeinflussen liefs.

»Von der Zubereitung,« wie Opitz das 6. Kapitel seiner Poeterei überschreibt, soll also jetzt die Rede sein. Schon äußerlich ist in den Sonetten eine vorausbestimmte Einteilung festzustellen. Wie erwähnt wurde, beschäftigt sich das erste Hundert mit der Person Gottes und dem Begriff des Glaubens. Sonett 100—200 wendet sich an Christus und den heiligen

Verse, besonders die Palm- und Dattelreime schön dahin. Holprigkeiten wie folgende sind selten:

Feurstrahlen, Wetterkeil, es régnet auf die Frömmen, oder

Der Unsterbliche kann Unsterblichkeit erwerben.

Eine besondere Vorliebe hat Catharina Regina für Innenreime. Hitz und Blitz, Brunst und Gunst, Krafft und Safft, fliefs und ergiefs« sind solche absichtliche Spielereien. Auffälliger sind ganze Verse:

»Er macht den Wind geschwind verschwinden.«

»Er der die Wind verbindet, hat an der Hand das Band.«

Hier werden wir unerfreulich an Harsdörfer erinnert, der mit seinem berüchtigten Satz, daß man aus den Beiwörtern den Poeten erkennen könne, wie den Löwen an seinen Klauen, den ganzen Schwulst heraufbeschworen hat. Im fünften Teil seiner Gesprächspiele findet sich kurz nach seinem Ausspruch: »der Poeterey wahrer Gebrauch sol in Geistlichen Sachen bestehen« ein Sonett »die Gottergebene Seele redet,« in welchem außer Alliterationen wie das müde Meer, der wilde Wellengang auch der »pfeilgeschwinde Wind« onomatopoetisch zu hören ist. Es war ja ein besonderes Bestreben der Pegnitzschäfer, die Tierstimmen oder den Ton eines Schlages oder Schusses, sogar der Trommel (das oft citierte »Die Trommel pumpt kommt, kommt, sie summt kommt kommt kommt) möglichst geziert nachzuahmen. Einmal hat Catharina Regina geschickt ähnliches versucht:

»Erklingendes Singen der Vögel voll Wonne,

Beglücket, erquicket, verzücket den Sinn.«

Weniger schön erscheinen dagegen Wiederholungen des Schlufsreimes, wie in einem der Lieder: »Will ich doch auf Gott mein Vertrauen richten, richten, dichten, pflichten,« oder die Einsetzung einer ganzen Zahl von Worten:

»Traust du dir nicht durch Hoffnung aufzufliegen,

So bleib im tiefen Grund der $\left. \begin{array}{l} \text{Wahrheit} \\ \text{Allmacht} \\ \text{Güte} \end{array} \right\}$ Gottes liegen.

Ähnliche Zumutungen werden an den Leser gestellt in dem Widmungsgedicht vor Valvassors »Ehre des Herzogthums Crain,« wo gleich vier Bezeichnungen zu freundlicher Auswahl dargeboten werden. Am bedenklichsten ist das 49. Sonett, in welchem der Spruch »Wie Gott will« sich in jeder Zeile wiederholt. Vielleicht liegt hier die Absicht vor, die Art der Hundert Krieg- und Sieg Sonette Diederichs von dem Werder nachahmen zu wollen.

Unmerklich sind wir von reintechnischen Untersuchungen auf das Gebiet sprachlicher Einzelheiten gekommen. Begreiflicher Weise treten hier die Verfehlungen des 17. Jahrhunderts häufig offen hervor. Es ist notwendig, auch bei ihnen einen kurzen Halt zu machen, wenn es gleich den Anschein erwecken möchte, als sei mit dieser Untersuchung lediglich eine schulmeisterliche Kritik beabsichtigt. Trotzdem wurden nur einige kurze Stichproben geboten, um so rasch als möglich das äußerliche aber unentbehrliche Moment zu erledigen.

Mit besonderem Nachdruck hatte Opitz die Regel aufgestellt: »Letzlich haben wir in unserer Sprache auch dieses zu merken, daß wir nicht vier oder fünf epitheta zu einem Worte setzen, wie die Italiener thun. Denn solches bloß zur Aufstellung des Verses dienet.« Er selbst aber hat sich an diese Regel nicht gehalten, so kann sich auch Catharina Regina erlauben, Gott einmal »schön, süß, gut, hoch, reich und mild« zu nennen, wie sie es bei Bartas gelesen hatte:

Roy tout-juste, tout bon, tout beau, tout saint, tout fort.

Und in der Häufung von Substantiven, an denen sie ebenfalls ihre helle Freude zeigt, hatte der Boberschwan Opitz das menschenmöglichste geleistet:

»So bitt ich Himmel, Luft, Wind, Hügel, Hainen, Wälder,
Wein, Brunnen, Wüsteney, Saat, Hölen, Steine, Felder
Und Felsen sagt es ihr, sagt sagt sagt ihr vor mich.«

Dagegen sind Catharinas Freudenergüsse wesentlich kürzer:

»Dieses sey mein Schatz,
Mein Teil mein Erb und Zier mein Trost, mein Ruhm und Leben.« —
»Engel, Sterne, Feuer, Luft, Meer und Erden sein Gebot
Gern vollziehen.«

Wie Fleming und Gryphius erwartet Frau von Greiffenberg besondere Wirkung von der Wiederholung des am Beginn des Sonetts stehenden Imperativs. Es sei gestattet, von jedem der drei eine Probe zu geben.

»Schaut, schaut, schaut, ihr Völker, schaut.« (Gryphius.)
»Komm, Auferstehung, komm, komm, Leben, komm. (Fleming.)
»Ach lobe, lobe, lob.« (Greiffenberg.)

Während das moderne Sprachgefühl hieran keinen allzu großen Anstoß nimmt — spricht doch auch Goethe von dem »unerfreulichen, grautagenden, ungreifbarer Gebilde vollen, überfüllten, ewig leeren Hades« —, wendet es sich mit Grausen von den neugeformten Ungeheuerlichkeiten, wie Anfangs-Schirmungsgeist, Tausendschickungsstand, der Schick-Verstrick- und Erquickung Gottes, der Erzerbarmungsbrunst, der Irdisch-Hülfe-Verzweiflung und ähnlichen Monstren ab. Es wurde vorhin bemerkt, daß die Dichterin zur Verstärkung und aus besonderer Verehrung sehr häufig bei der Nennung des Namens Gottes oder Christi die Attribute doppelt setzt. Letzterer ist der Helden-Held, das Wund-Wunder, der Herz-Herzog, Gott der Anfang-Anfang, des Ursprungs-Ur-Ursprung. Im Gegensatz zu Fleming, der selbst nur mit Beziehung auf seine eigene Person braucht (»ich fülle mich selbst durch meinen eigenen Lauf«), widerspricht solche Überhebung Catharinas Bescheidenheit, nur Christus darf selbst reden. Eine besondere Eigentümlichkeit ist die wiederkehrende Verwendung des »Erz« in Erzheiligum, Erzbegier, Erzabgrund, Erzerbarmer, Erzgelassenheit, Erzangst, Erzauszug, dann in Adjektiven Erzverzweifelt, erzvollkommen (das très-parfait des Bartas). Wie Fleming bittet auch Catharina: Hilf, Helfer, belebe Leben. Wie Harsdörfer und Birken hat sie Wohlgefallen an Allitterationen. Gleich das erste Sonett beginnt:

»Ach Allheit, der ich mich in allem hab ergeben
 Mit allem was ich bin, beginne denk und dicht
 Lafs nichts als was dich liebt und lobet, an mir leben.«

Ebenfalls im Sinne Zesens und der Nürnberger ist der Gebrauch der Antithesen:

»Wer kann deinen Sinn ersinnen, unersinnter Gottheitsschlufs,
 All mein Gründen ist begründet im ungründbaren Gnadenfluß.«

Sehr bezeichnend ist, daß Birken in seiner Poetik gerade dieses Sonett der Greiffenberg als »bestes, von ihrem unvergleichlichen Geiste zeugendes« ganz abdruckt. Ähnlich

»Der die Erde beben macht, bebet selbst vor Furcht und Angst.«
 »So will ich sterben auch, auf daß unsterblich werde
 Die selbste Sterblichkeit.«
 »Vom unbesiegbaren trägst du den Sieg davon.«
 »Du hast den Drachen selbst, den teuflischen Betrüger
 Betrogen.«

Schließlich muß ein ernster Gedächtnisfehler vermerkt werden. Es ist wohl begreiflich, daß bei der großen Zahl von Sonetten einmal der Stoff mangeln mußte. Unbeabsichtigte Wiederholungen vor, die das Maß des erlaubten überschreiten.

»Jetzt springt Erlösungs-Quell aus allen Leibeskräften,
 Die wesentliche Gnad, vermengt in diese Sänften
 Wir sichtbar nur vor uns in Blutrubinen sehn.«

Vier Sonette früher war zu lesen:

»Wol! Uns ein Jeder Dorn ein Lebensquell aufmacht,
 Aus der Erlösungssaft, die Blutrubinen spritzen.«

Alle diese Mängel und Verfehlungen, wie sie ohne bestimmte Folge aneinandergereiht besprochen wurden, sind der Dichterin in nicht höherem Maße eigen als den anderen Allen. In den Sonetten treten sie noch zurück, und deshalb sind sie eher hervorzuholen als in den späteren Arbeiten Catharinas, die ganz und gar von ihnen erfüllt sind und daher an die Kräfte des Lesers unmögliche Ansprüche machen. Nur aus historischen Gründen verdienen sie im einzelnen die ihnen hier gewidmete Aufmerksamkeit.

Was von Catharina Regina von Greiffenbergs Dichtung bleibenden Wert hat, ist uns nunmehr bekannt. Ob ihr in der »Adler-Grotte,« ihrem leider verloren gegangenen Werk, das sie der Kaiserin zu widmen gedachte, zu der Höhe der Sonette aufzusteigen beschieden war, können wir nicht mehr entscheiden. Jedenfalls hat sie selbst ihr große Bedeutung zuerkannt, und auch Birken mehrfach um sein kritisches Urteil ersucht. Etwa gleichzeitig mit der Beendigung der Adler-Grotte steht die Veröffentlichung von Catharinas zweitem Hauptwerk, der »Sieges-Seule der Buße und Glaubens wider den Erbfeind Christlichen Namens aufgestellt.« Das nicht sehr umfangreiche, schwer durchzuarbeitende Büchlein gewinnt dadurch ein besonderes Interesse, als ihm eine Übersetzung von Barts triomphe de la foy folgt. Mit diesem

»getauschten Glaubenstriumpf« bringt die Dichterin ihrem Meister das schuldige, aber nicht gerade wertvolle Zeichen ihres Dankes. Schon 1627 hatte Johann Valentin Andreae das gleiche Werk übertragen. Es ist ganz unterhaltend, beide Übersetzungen mit einander und mit dem Original zu vergleichen. Während Andreae den Eingangsvers schlicht wiedergibt:

Früh als der Morgenstern herfür gieng anzuschawen
Der Sonnen purpurglantz, kam mir für ein gesicht,
Als dafs kein eitler Traum, ich sah wie ich bericht,
Ein prächtigen Triumph der zierlichen Jungfrauen,

geht die Greiffenberg genauer auf die Verse des Originals ein, sie zeigt aber weniger Übersetzungstalent:

Als Erycina jetzt am Himmel vorgegangen
Der Morgenröt und Sonn, kehrt Morfeus bey mir ein
Durch die gehörnte Thür vom Silber-Mondesschein,
Und zeigt mir eines Weibs hoch heiliges Siegprangen.

Diese kurze Probe vermag ein für allemal zu genügen. Mehr vorbringen hiesse wiederholen.

Es ist begreiflich, dafs gerade Catharina Regina sich von Bartas Werken so angezogen fühlte. Sie fand in dem hochgefeierten Franzosen alles, was sie selbst für die Vollendung ihres irdischen Daseins erstrebte. Sein ungewöhnliches Wissen, von dem Morillot sagt: *il aspire à tout comprendre, en vrai fils du XVI^mo siècle*, seine religiösen Ansichten mußten die geistesverwandte deutsche Dichterin zur Nacheiferung auffordern. Bartas wurde das Vorbild Catharinas, und in diesem Sinne der einzige Lehrer, dem sie mit unverbrüchlicher Treue anhieng. Selbst im Stil und in der Zusammensetzung einzelner Worte hat sie sich ihm anzupassen gesucht.

Die »Siegessäule des Glaubens,« meist kurz die »Türkische Siegessäule« genannt, steht ganz unter seinem Einflufs. Wilhelm de Saluste, der »*prince des poètes français*« hat aufser seinem Hauptwerk, den *sémaines* und dem Glaubenstriumph ein Heldengedicht in sechs Büchern »Judith« und endlich mehrere kleinere Gelegenheits-Dichtungen, darunter »*La Leparthe du roy d'Escoce*« und »*Cantique sur la bataille d'Ivry*« geschrieben. Das namentlich in den letzteren beiden Werken sich offenbarende Talent, in frischer lebendiger Schilderung kurz ein anschauliches Bild der Schlachten zu geben, in deren Mittelpunkt die von göttlicher Glut erfüllten Herrscher kämpfen — bei der *bataille d'Ivry* werden wir an Rubens meisterliche Skizze gemahnt —, dieses Talent, welches fast im Gegensatz zu dem christlichen Ernst der *sémaines* in ganz anderer Richtung sich bewährt, hat Catharina von Greiffenberg die gleiche Bewunderung abnötigen müssen, die sie dem religiösen Dichter zollte. Doch ist es ihr nur selten gelungen, dem Vorbild nahe zu kommen. Trocken und öde schleicht die Erzählung dahin, belebende Momente werden von dem Wust ausgedehnter Aneinanderreihung von historischen Thatsachen so zurückgedrängt, dafs sie kaum zur Geltung gelangen. Die Verfehlungen der Zeit, in den Sonetten seltener bemerkbar, sind hier ganz augenfällig, das Vermafs, der mit grofser Freiheit gehandhabte Alexandriner, macht die Dich-

tung noch ungenießbarer. Bezeichnend ist, daß die Einleitung sich bis zur 68. Seite ausdehnt. Sie enthält, wie teilweise auch der vorgesezte Entwurf mitteilt, zuerst eine Mahnung zur Wachsamkeit an das deutsche Vaterland, zugleich mit der Entschuldigung, daß die Dichterin es überhaupt wagt, solche Ratschläge zu geben, die aus treuem Herzen kommen. Aber diese Wachsamkeit führt zum Siege nur wenn sie mit ernster Buße und Gottesfurcht verbunden ist.

»Wer siegen will, muß liegen

Zuvor im Buße-Staub

Vor aller Staatslehr gebt der Gottesturcht die Preise.

Gerechtigkeit habt lieb, ihr Herrscher, ohne scheu'!

Denkt, daß Gott helfen kann und fürchtet ihn dabei,

Sonst aber fürchtet nichts!

Lautere Gnade Euer Gottes ist es, wenn der Sieg wirklich gelingt. Ohne ihn kann kein Stäubchen das Menschaugen verletzen, solange an Gottes Gnadenhimmel Sterne und Planeten stehen, hat der, der ihm vertraut, nichts zu fürchten. Mehr als 20 Seiten dienen der ermüdenden Aufzählung aller dieser Sternbilder, die sämtlich zur Gottes-Gnadensonne und zu Jesus, unserm Mond in Beziehung gebracht werden. Dann erst setzt die eigentliche Erzählung ein:

»Nachdem ich nun gelegt des Sieges Grundfeststein,

So schreit ich weiter fort, zur rechten Handlungsache.

Ausgehend von Muhameds Geburt und der Begründung seiner Lehre wird die ganze Ausbreitung derselben in langatmiger und langweiliger Erzählung vorgeführt, die Kriege gegen Karl den Großen, die Einnahme Konstantinopels, die Angriffe gegen Ungarn. Mit historisch treuer Genauigkeit reiht sich ein Faktum an das andere, so daß der Leser den Eindruck hat, als halte er ein gereimtes Geschichtswerk in Händen. Vor 250 Jahren war solche dichterische Arbeit hoch geschätzt. Die Zeit, die an Lohensteins fürchterlichen Machwerken, an des braunschweigischen Herzogs Anton Ulrich, Catharinens Freunde, durchleuchtiger Aramena und Octavia Gefallen fand, wird der türkischen Siegestsäule ihre Anerkennung nicht versagt haben. Dabei bietet die Erzählung keineswegs eine blutriefende Schilderung von Greuelthaten, welche die Erzfeinde begangen haben, sie bleibt immer objektiv und nur selten wagt sich eine persönliche Bemerkung, meist in Form eines Ausrufs hervor. Es folgen die Bedrängungen der österreichischen Erblande, die Zeiten Ferdinands II., endlich die Gegenwart, der Krieg Leopolds I. So ergeht die Bitte an den Kaiser, er »der Lieb' und Treu' Abgrund,« möge die gesamte Christenheit, die sich endlich unter sich dem Frieden zugeneigt habe, unter seinen Fahnen vereinigen, um mit Hilfe der heiligen Dreieinigkeit den Kampf gegen die Ungläubigen zu einem siegreichen Ende zu führen. Treue Vaterlandsliebe spricht aus diesem letzten Abschnitt.

Und das ist der Grund, weshalb die Dichtung außer dem allgemein historischen ein rein menschliches Interesse erweckt. Die Zeiten des dreißigjährigen Krieges hatten das vaterländische Gefühl völlig erstickt, im Sumpfe

eines nur auf das Äußerliche gerichteten, von der Bewunderung alles Fremden bestimmten Daseins nahm der deutsche Adel die Gewaltthätigkeiten Ludwigs XIV. ruhig hin. Zufrieden mit der landwirtschaftlichen Beschäftigung auf seinen Gütern, roh und ungebildet, wenn auch vielleicht nach einem in der Jugendzeit abgestatteten Besuch am Hofe von Anhalt oder Weimar mit dem Zeichen des Palmenordens versehen, fand der Nachkomme stolzester Geschlechter keinen Grund, sich um das zu kümmern, was auferhalb seines kleinen Bezirkes vor sich gieng. Gar köstlich hat Gustav Freytag in seinen »Bildern aus der deutschen Vergangenheit« solche Existenzen gezeichnet. Da waren es die deutschen Frauen, an der Spitze die brandenburgischen Fürstinnen, Luise Henriette, Erdmuth Sophie, die das Kleinod christlichen Glaubens in treuer Hand bewahrend, in der Geschichte des deutschen Kirchenliedes eine später wohl von Einzelnen übertroffene niemals aber von einem ganzen Kreise wiedererlangte ruhmreiche Stellung sich erwarben. Aber auch sie zeigen nur selten patriotische Begeisterung. Die türkische Siegestsäule ist ein ehrenvolles Zeugnis für den hier noch stark vorherrschenden später jedoch, wie schon gesagt, völlig verschwindenden deutschen Sinn, der dem religiösen Glaubenseifer Catharinas von Greiffenberg zur Seite tritt. Die Widmung beginnt mit den schönen Worten: »An mein wehrtes Teutsches Vatterland! Allerliebstes Vatterland! Die allerschönste, beste und löblichste Sache auf Erden, so von aller Welt gepriesen, von allen Gelehrten beschrieben, von allen Helden geübet, und von jedermann geliebet worden, ist die Liebe des Vaterlandes. Sie ist der Athenienser Ehre, der Lacedämonier Lob, der Römer Ruhm, und aller Berühmtheiten Preiß und Kron gewesen Die sind nicht wehrt, in einem Vatterland gebohren zu werden, die solchem nicht wiederum tausend Dienst gebähren.« Wir begrüßen diese Worte mit freudiger Zustimmung, und verstehen es, wenn die Dichterin die gleichen Ansichten in Versen wiederholt:

»Ich liebe allerhöchst die tapfern Heldenthaten
Und ist mir leid, dafs ich nicht bin von dem Geschlecht,
Das nicht nur mit dem Beil, auch mit dem Degen fecht
Für Gott und Vaterland.«

Mit Rücksicht auf dieses patriotische Element ließen sich vielleicht zwei Perioden in Catharinas Dichtung unterscheiden, eine erste, wo sich Vaterlandsliebe und Glaubenseifer ergänzen, abschließend mit ihrer Jugendzeit, etwa ihrer Verheiratung. Es folgte der zweite, religiös-schwärmerische Zeitabschnitt, aus dem allerdings nur die Gedichte in »Nichts als Jesus« erhalten wären. Die Sonette und die Siegestsäule sind in den früheren Jahren entstanden. Die Dichterin hatte die Gewohnheit, mit ihren Werken stets eine ganze Reihe von Jahren zurückzuhalten. Die Vorrede der Siegestsäule ist von 1674 datiert, es wird aber ausdrücklich bemerkt, dafs das Werk in den Jahren 1663 auf 64 geschrieben ist. Mit den Sonetten wird es ähnlich gegangen sein, wir dürfen sie daher der Abfassungszeit nach in die fünfziger Jahre verlegen. Schon der Unterschied in der Sprache würde hiefür einen sicheren Beweis bieten.

Auch das umfangreichste Werk Catharinas von Greiffenberg hat mehrere Jahre als Manuskript bei Sigmund von Birken gelegen, ehe es in seiner gewaltigen Ausdehnung ausgegeben wurde. Hier waren jedoch Streitigkeiten mit dem Verleger mehr Schuld als die allzugrofse Schüchternheit der Verfasserin, welche im Gegenteil energisch auf ihrem Rechte beharrte. Erst 1683 erschien »das allerheiligst- und Allerheilsamsten Leidens und Sterbens Jesu Christi zwölf andächtige Betrachtungen«, nachdem 1672 ein kleiner Auszug »Nichts als Jesus« im Duodezformat vorangegangen war. Sobald Catharina über ihre Schreiben an Birken den Namen Jesus zu malen und immer wieder von ihm zu reden anfängt, ist es als Zeichen zu betrachten, dafs ihr Glaubenseifer in religiöse Schwärmerei ausartet. Die Widmung des letzten Buches lautet: »An meinen allerinnigst-geliebtesten Seelenbräutigam Jesum Christum, Gottes und Marien Sohn. Meinen hochgelobtesten Heiland und Seeligmacher.« Ganz im Sinne der christlichen Mystik konstruiert sie sich eine Seelenbrautschaft mit Christus, sie geht in völliger Verzücktheit in dem Gedanken auf, schon auf Erden nur ihm zu gehören:

»Jesu, lafs mich dich nicht lassen,
Bleib, ach ewig bleib in mir,
Lafs mich dich so fest umfassen,
Dafs nichts trenne dich von dir.
Schmelz in eines dich nnd mich.
Dafs ich lebe heiliglich.

Und doch ist in diesen übertriebenen Versen, welche so weit hinter den Sonetten stehen, nicht etwa eine Art religiösen Wahnsinnes zu suchen, wie der moderne Leser annehmen möchte. In diesen Versen ist Catharina Regina ganz und gar abhängig von den frömmelnden Dichtungen ihrer Zeit, vor allem von Spee, von Heinrich Müller, deren Bücher sie mit grofsem Wohlgefallen zur Hand nahm. Wie Angelus Silesius, der spätere Katholik, das völlige Aufgehen der Seele in dem Wesen und der Person des Heilandes verlangte und in glühenden Worten pries, so verkünden die protestantischen Gesangbücher in ganzen Abschnitten die Süfsigkeit des Liebens Jesu. Die dem Leiden vertraute Dichterin suchte in diesem vielleicht »religiöser Materialismus« zu nennenden Gefühl die ersehnte Befreiung von weltlicher Ablenkung und menschlicher Not. Der Ausdruck dieses Gefühls ist eben ihr auf der einen Seite schon pietistisch Beschauliches, auf der andern Seite mystisch verzücktes letztes Werk. Es mufs also gesagt werden, dafs hier die schon innegehabte freie und selbständige Stellung völlig aufgegeben worden ist. Dabei blieb sie streng protestantisch. Aus Seissenegg klagt sie, wie schrecklich es ihr sei, unter den Schlangen und Skorpionen das Nachtmahl nicht in der richtigen Form nehmen zu können. Dafs Catharina die Absicht hatte, den Wiener Hof — Leopold I.! — zum Protestantismus bekehren zu wollen, wie ein glaubwürdiger Zeuge berichtet, mufs untrüglich als eine ihrer schwärmerischen Ideen aufgefaßt werden. Ein edler Geist ward allzufrüh zerstört.

Die letzten Dichtungen Catharinas von Greiffenberg — ohnehin sind es ihrer nur wenige, eingestreut in seitenlange philosophische und erbauliche Betrachtungen — konnten nur als Zeichen einer rasch sinkenden geistigen Produktivität angeführt werden. Mit offener Enttäuschung wenden wir uns von ihnen ab: »Der Forscher findet hier mehr als er zu finden hoffte.« Was die Schlofsherrin zu Seysseneegg, die jugendfrische Clio des Isterstrandes versprochen hat, vermochte die alternde Bewohnerin Nürnbergs nicht zu halten. Mit den Sonetten hat sie auf einmal ihre ganze dichterische Kraft erschöpft. Aus dem kühnen Flug, den sie so stolz begann, ist gar bald ein Ikarusturz geworden. So gleicht ihre Dichtung einem plötzlich mit aller Macht hervorbrechenden Feuer, hochauf lödernd und leuchtend, ebenso rasch aber zusammengesunken und erloschen. Nur sehr selten glimmt in ihren späteren Werken ein schwacher Funke als letztes Zeichen der einstigen hellen Flammepracht. Würden uns die Sonette allein erhalten sein, die anderen Arbeiten aber das möglicherweise unverdiente Geschick der »Adler-Grotte« geteilt haben, so müßten wir Catharina Regina und ihrem echten lyrischen Talent nächst Flemming den Ehrenplatz in der Geschichte der deutschen Dichtung des 17. Jahrhunderts anweisen. Es ist zum Teil ihre eigene Schuld, zum Teil das Zusammentreffen einer ganzen Reihe von widrigen Umständen, welche eine solche Rechtfertigung verhindern. Unverkümmert und ursprünglich erscheint ihre Begabung demnach nur in dem einen Bande, der als Hauptwerk füglich einer eingehenden und ernsten Betrachtung unterzogen worden ist. Wie es nicht selten dem bildenden Künstler ergeht, dessen erstes Werk angestaunt und gepriesen durch die Lande zieht, trügerische Hoffnungen für die Zukunft erweckend, Hoffnungen, die sich nicht erfüllen können, erfüllen wollen, ist es der Dichterin beschieden gewesen. Auch darum waren ihr Name und ihre Werke so bald vergessen. Mit Unrecht. Denn ihre Sonette sind es wert, von dem Staube befreit zu werden, der sie seit zwei Jahrhunderten deckt. Durch die Beschäftigung mit ihnen wird uns gleichzeitig ihre Verfasserin vertraut. Und wenn wir an ihr in Anerkennung ihrer hohen wissenschaftlichen Bildung diejenigen Vorzüge bewundern, die der Italiener der Renaissance in dem stolzen Wort »uomo universale« vereinigte, dürfen wir nach der genauen Betrachtung ihres Lebens und ihrer Dichtung jedenfalls das Eine rühmend behaupten: sie war eine echte deutsche Frau.

ANHANG.

I.

1.

Auf der Gemüt- und Geblüt-vollkommenen Freulein von Greiffenberg des Teutschen Clio unsers Isterstrandes übermenschliche Englische geistliche Lieder.

Cherubin und Seraphin seyn deswegen höchstgepriesen
in dem höchsten Himmels-Chor, weil durch sie mehr wird erwiesen
unsers Gottes Ehrenlob: soll dann gleicher Werke brauch
nicht bey Menschen machen auch gleiches Ruhms Lobopfer — rauch?

Lobenswehrt ist, was des wehrt: doch je mehr man findet zu loben
an dem Lobensunterstand, höher wird er recht erhoben.
Weil ein Weltschmukk Schönheit ist, wo das Lob auf Weiber fällt:
die mit solcher ausgeputzt, allen Ruhm ihr Ruhm erhält.

Ihr, ihr doppelt schönes Kind, Clio unsers deutschen Landes!
Seyt ein Menschen-Seraffin, Engel unsers Donaustrandes!
Weil sich nicht nur mehr als schön Euer Leib und Euer Geist
sondern GOTTES Schönheit selbst Euer Orpheusstimme uns weist!

Ohr die Ihr Schönheit liebt, liebet ehret diese Schöne!
Was GOTT Schönheit Tugend acht, Ihr zu folgen sich gewöhne.
weil Sie dieses alles zeigt, muß bekennen jedermann
dafs die Schönheit sich nicht schöner als in Weibern weisen kan.

Mit diesen Eilzeilen verehrt seine hochgeachte Freundin, dero ergebenster
diener der Unglückselige.*)

2.

Hände von weißs-seidnem Flor,
(die die Hände der Natur
mit saffirnen Fäden sticken,)
betet an die Männer-welt:
jeder will auf dieses Feld
einen Lieb- und Ehrkufs drücken.
Was soll wohl alsdann geschehn,
wann die schöne Hand so schön
schreibt eingestigts Kunstgedichte?
Wer kein Mopsus ist, der richte.

Eine Schnee-Alpaster-Stirn
(die mit güldnem Locken-zwirn
Sonne-strahlend ist behangen,)
Männer-hertzen an sich rückt:
jeder wünschet sich bestrickt
und in dieses Netz gefangen.
Wie, wenn unter Haar und Stirn
wohnt ein göttlichs Geist-Gehirn?
ach die selbste Lieb, zu lieben
so ein Bild, sich fühlt getrieben.

*) J. W. von Stubenberg, der bekannte, damals hochberühmte Übersetzer und Dichter, 1631—1688. Er war Landsmann Catharinas von Greiffenberg.

Ein Corall-gezinkter Mund,
redt und lacht die Herten wund.
Stirn-gestirne, die da winken
aus des Augrunds schwarzer Nacht,
machen, durch die Einfluß Macht,
Männer-Augen Liebe trinken.
Noch mehr Feur dem Herten gibt,
wann das Aug ein Kunstbuch liebt,
wenn der Engel-Mundt erklinget
Und ganz Englisch redt und singet.

Von des Hertzens Doppel-wall,
schallt der Liebe Gegenschall,
alle herten an sich neiget,
wo der Rosen-Busem bebt,
sich mit lindem Athem hebt,
sein beseeltes Marmor zeigt.
Difs der Liebe Vestung ist,
da sie brüstet sich und rüst,
da sie Pfeile pflegt zu schärfen:
alles ihr zu unterwerffen.



Aber, wann difs Herzen-dach
deckt der Tugend Schlaffgemach,
ist der Keuschheit Pfortenrigel;
wann darinnen GOTTtempel-thront;
wann der Künste-Geist bewohnt

diese zween Parnassus-hügel:
wer wolt halten nicht hochwehrt
so ein göttlichs Bild der Erd?
wer wolt nicht von ihm zu lesen,
achten vor ein himmlisch Wesen?

Schönste Freulein, schönster Geist, (wie Euch dieses Buch uns weist,) Künste-Fürstin, Dichter-Krone! Ihr gießt Geist und Flammen ein. Alle Welt Poet soll seyn,	dafs man Eurer Tugend lohne. Adel unsrer Dichterey! Euer Lob der Inhalt sey forthin unsrer bästen Lieder, fliefs in seinen Einfluß wieder.
---	--

Mit diesem Opfer hat sich der hochfürtrefflichen Teutschen
Kunst-Göttin zu Gnaden empfehlen sollen
der Erwachsene. *)

II.

Aus Catharina von Greiffenbergs Dichtungen.

1.

Sonett 111.

An die unvergleichlich-Glücklichen Bethlehem-Hirten.

Glückliche Hirten! Ich wollt nit verlangen,
König und Fürste stat euer zu seyn?
Tausendmal lieblicher fünkert der Schein.
welcher von Engeln auf euch ist gegangen,
schöner als Kronen, da König mit prangen,
herrlich verkündigt die Himmels-Gemein,
singen das Freuden-Lied klärlich und rein,
was ihr vor einen Christ-Helden empfangen.
Die Engel sind froh,
verlassen den Himmel,
und nehmen die Cimbel,
sie gehen zum Stroh.
Verlasset die Herden, seht Wunder mit Freuden:
Hinfüro wird GOTTes Lamm selber euch weiden.

2.

Sonett 184.

Auf die höchstheilige Abendmahls-Empfahung.

Du Wunder- und Wunden-Mahl! Heilige Speise,
Vnsterblichkeit selber man jetzund verzehrt.
zum Osterlamm selber der Hirt sich verehrt.
die Schafe er weidet und leitet uns leise,
durch sichtbar-unsichtbar hochherrlicher Weifse
der höhest' im Menschen leibhaftig einkehrt,
das Engel-anbetbare Menschen beschert,

*) Sigmund von Birken.

Ach singet und klinget ihm ewig zum Preise!
 geheimestes GOTTes-Werk, himmlische Kost!
 Ach Speifse, die mit in die Ewigkeit reiset,
 erquicke mich allzeit mit Lebhaftem Trost:
 So dann sich die Wirkung auch wirklich erweiset:
 Du Lebensbaum, trag' in mir löbliche Frücht!
 Belebe mich, Leben! Mich Todten aufricht!

3.

Sonett 210.

Als mir einmal am H. Drey König Abend bey dem Eyrgiessen der Herr Christus
 am Creutz klar und natürlich erschienen oder aufgefahren.

Es kan der gecreuzigt Christ anders nichts als guts bedeuten.

Kündet er das Sterben an,
 wohl gethan!

So wird er mich selbst begleiten.

Soll ich mich denn zu dem Creutz und zu vieler Plag bereiten?

So ist er doch mein Gespan,
 bricht die Bahn,

Steht mir mächtig an der Seiten.

Soll das heimlich Gnaden-Wort seinen Raht im Werk vollenden?

Ach wie hoch beglückt wär Ich!

Die ich mich

Niemals liefs davon abwenden.

Ihr mögt fürchten, was ihr wollet: Ich bin immer gutes Muhts.

Kan das höchste Gut auch bringen anders was, als lauter Guts?

4.

Sonett 217.

Dämpfung der unzeitigen Tugend-Regung.

Was helfen hohe Helden-Sinnen?

was nützt ein edler Tugend-Muht?

was hilfft, das Herz voll Himmel Glut,

die Augen voller Heroinnen?

wann solche in den Fässeln brinnen!

Es ist das selbste Gut nicht gut:

Man wirfft es willig in die Flut,

Dem Schiffbruchs-Vnglück zu entrinnen.

Nicht Laster nur, auch Tugend bringet

Zur Vnzeit höchstes Vngemach:

wann sie nicht noch was höhers zwinget,

dem Stand und Zeit zu geben nach.

Die aufgeheberte Lanz man senkt,

wann man den Sieg zu kriegen denkt.

5.

Sonett 230.

Gott-lobende Frühlings-Lust.

Frühling, ein Vorbild vom ewigen Leben.
Spiegel der Jugend, der Freuden Gezelt,
Jährlich-verjüngeter Fönix der Welt,
Athem der Musen, der Huldinnen Weben,
Wonne, so alle Ergetzung kan geben,
Goldschmied der Wiesen, und Mahler im Feld,
Kleinod, das niemand erkauffet mit Geld,
Frischer der vieler Herz-frischenden Reben!
Sey mir willkommen, ausländischer Gast,
Freuden-Freund, Glückes-Wirt, Diener der Liebe!
sey nur mit Blumen und Blätter gefast,
Deine Hieherkunft nicht länger verschiebe!
alle verlangbare Schätze du hast.
Dir ich die Krone der Lieblichkeit giebe.



DIE HOLZMÖBEL DES GERMANISCHEN MUSEUMS.

VON DR. HANS STEGMANN.

III.

Die bäuerlichen Bettstätten, denen wir uns nun zuzuwenden haben, weisen keinen eigenen Typus auf. Sie nehmen in der Regel im Norden und Süden Deutschlands die im vornehmen und bürgerlichen Leben gebräuchlichen Formen des 17. Jahrhunderts auf und bilden dann allerdings in mehr oder minder begrenztem lokalem Umfang in eigener Weise diese weiter. Auf die für die Niederdeutschen charakteristische und wohl fast durchgängig bis zum 18. Jahrhundert übliche Form der in die Wand eingebauten Bettkästen mit Schiebethüren an einer oder den beiden Langseiten braucht hier, da von einem Möbel im engeren Sinne nicht die Rede sein kann, nicht des Näheren eingegangen zu werden. Beispiele davon finden sich im Flett des niedersächsischen Hauses, im Zimmer aus der Kremper Marsch und im westfriesischen Zimmer. Der Zeit nach gehören die bäuerlichen Bettstellen sämtlich dem Ende des 17., dem 18. und dem ersten Viertel des 19. Jahrhunderts an, wenn auch angesichts der auf dem Lande üblichen langen Beibehaltung früherer Stilformen eine sichere Datierung nicht in allen Fällen möglich ist.

Niederdeutschland gehören zwei Bettstellen an. Sie sind beide Himmelbettstätten mit bis zum Himmel reichendem Kopfteil, beide aus massivem Eichenholz und haben in der technischen Behandlung das gemeinsam, daß bei Rahmen- und Füllwerk das erstere nicht auf Gerung gearbeitet ist, daß überhaupt auch bei äußerlicher architektonischer Gliederung, die den Anschein von Rahmenarbeit macht, doch nicht diese, sondern horizontales Verspunden von Brettern in der ganzen Ausdehnung der betreffenden Möbelseite angewendet ist. Die Gliederung geschieht dann durch Aufsetzen von ausge-

schnittenen Stücken und profilierten Leisten mittels hölzerner oder eiserner Stifte oder durch Leimen. Die Verzierung aber ist durch Flachschnitzerei meist in geometrischen Formen, aber auch in stilisiertem Pflanzenornament hergestellt.

Abbildung 8 zeigt das eine der genannten Möbelstücke. Es stammt aus Westfalen. Das Bett folgt ganz den Formen des bürgerlichen und vornehmen Hauses, wie sie sich am Anfang des 17. Jahrhunderts entwickelt



Abb. 8. Bäuerliche Bettstatt aus Westfalen.

haben. Doch dürfte es der Behandlung zufolge nicht früher als Ende des 17., möglicherweise aber auch erste Hälfte des 18. Jahrhunderts anzusetzen sein. Die Maße sind verhältnismäßig große, die Höhe beträgt 2,04 m, die Länge 1,99 m, die Breite 1,69 m. Als Stützen des Himmels dienen stark gewundene Säulen. Der Rahmen, der den Himmel mit seinem nicht gerade meisterhaft profiliertem Kranzgesims trägt, zeigt ein fortlaufendes ausgeschnittenes stilisiertes Pflanzenornament. Ebenso sind die schrägen Seitenwangen der Langteile behandelt. Die Innenseite des Kopfteils und die

Aufsenseite des Fufsteils sind in leicht gekröpfte Füllungen gegliedert. Die Friese und Rahmen um dieselben enthalten einfaches, ein wenig streng stilisiertes und darum altertümlich wirkendes Laubwerk in Flachschnitzerei mit ausgehobenem Grunde. Bemerkenswert ist in dieser Gegend das Vorkommen von vielstrahligen, in hellem Holz eingelegten Sternen (am Kopfteil), wie es besonders die Marschengegenden bei Hamburg als charakteristisches Verzierungsmotiv aufweisen. Der horizontale Abschluss des Fufsteils ist zu einem Behälter mit zwei getrennten Fächern, die durch Klappdeckel geschlossen sind, gestaltet, während sonst Vorrichtungen zum Aufbewahren kleinerer Gebrauchsgegenstände am Kopfende angebracht zu werden pflegen.

Diesem, dem stattlichsten Stück der bäuerlichen Bettstätten, steht am nächsten eine solche vom Niederrhein, und zwar aus der Crefelder Gegend stammend (Abb. 9). Sie ist ebenfalls massiv aus Eichenholz, mit Himmel und geschlossenem Kopfteil. Am Fufsteil bilden umeinander gewundene, vierkantige Stücke die Träger des Himmels. Die Dekoration besteht an allen Teilen aus Flachschnitzerei in ausschliesslich geometrischem Ornament. Die architektonische Gliederung in Felder, Nischen u. dgl. kommt in der Schreinerarbeit nicht zum Ausdruck, sie wird überall durch, auf die grossen, durchlaufenden, horizontalen Bretter, auf deren Gefüge auch die Ornamente keine Rücksicht nehmen, aufgesetzte Glieder ersetzt. Wie die Abbildung ersehen läßt, sitzt auf dem Fufsteil noch eine Bogenreihe auf Docken auf. Am Kopfteil, ziemlich dicht unter dem Himmel, befindet sich ein Regal zur Aufnahme kleinerer Gegenstände. Die Verzierung der Scheitelstücke der drei Bögen fehlt, es werden ursprünglich dort wohl Engelsköpfe angebracht gewesen sein. Die Ornamentformen sind sehr einfach, an Kerbschnittarbeit erinnernd, schuppenartige, übereinandergreifende Bildungen sind besonders zahlreich.

Das Bett gehört dem 18. Jahrhundert an, ist 1,94 m hoch, 2,04 m lang und 1,58 m breit. Der Himmel in seinen dekorierten Teilen und verschiedenes andere ist ergänzt.

Aus Mitteldeutschland ist nur der hessische Gau, die Wetterau, vertreten, allerdings in zwei charakteristischen Stücken. Die relative Grenzlage dieses Gaus, zwischen Ober- und Niederdeutschland, läßt sich in den Möbeln, die das Museum in dem an Ort und Stelle abgebrochenen und im Saal der bäuerlichen Wohneinrichtungen wieder aufgebauten Haus aus Pohlgöns aufgestellt hat und denen sich noch eine namhafte Zahl von Einzelstücken anschliesst, erkennen. Bald stehen sie in Material, Zusammenfügung und Dekoration den niederdeutschen, bald den oberdeutschen Gepflogenheiten näher. Im Allgemeinen läßt sich wohl eine grössere Hinneigung zu den letzteren bemerken. Das im Pohlgönsener Hause befindliche Bettgestell besitzt einen Himmel; Kopf- und Fufsteil sind offen; ersteres ist nur etwas höher. Als tragende Pfosten für den Himmel sind die überall beliebten, aus zwei umeinander gewundenen Vierkanten bestehenden verwendet. Innen an der Kopfwand sind vier Kassettenfüllungen angebracht. Das Fufsteil zeigt aufsen in eigenartiger, durcheinander geschobener Anordnung neun solcher

rechteckiger Felder. Die vordere Langseite ist in analoger Weise gegliedert. Bemerkenswert ist, daß dieselbe über das eigentliche Lager für den Strohsack fast bis zum Boden herunterreicht und daß an der Stelle der an Kopf- und Fußteil anschließenden, geschweiften Wangen die Schweifung in die Kassettengliederung ohne Rücksicht auf diese eingesägt ist. Vorn sind die Felder teils achteckig, teils Rechtecke mit Ohren. Füllwerk und Rahmenarbeit ist nicht verwendet, sondern die Einteilung ist mittels Befestigung in Hartholz



Abb. 9. Bettstatt aus der Crefelder Gegend.

(Eiche) ausgeführter, profilierter Leisten, auf die das Bettgefüge bildenden horizontalen Weichholzbretter, hergestellt. Das mittlere untere Feld des Vorderteils zeigt ein einfaches, ausgesägtes Ornament. Eine ausgesägte Verzierung zeigt auch der zwischen den Pfosten laufende Rahmen des Himmels. Eine hölzerne Decke des Himmels ist nicht vorhanden. Die Maße des dem 18. Jahrhundert angehörigen Möbelstücks sind: 1,95 m Höhe, 185 m Länge und 1,14 m Breite.

Das zweite Exemplar, aus derselben Gegend, ist dem vorbeschriebenen ähnlich. Als Träger des Himmels, dessen Deckel auch hier fehlt, sodaß möglicherweise Bespannung üblich gewesen sein kann, dienen gedrehte Docken. Kopf- und Fußteil sind offen, aber nicht gerade, sondern in schwachem Bogen nach oben schließend. Die Bettstatt, im wesentlichen aus weichem Holz, ist bemalt und zwar in einem bräunlichen Rot, dann blau und weiß. Die beim vorher beschriebenen Stück angegebene Art der Kassettierung, findet sich nur an der vorderen Langseite. In der Mitte ist das auch hier fast bis zum Boden reichende Langteil wieder ausgesägt. Die Entstehungszeit dürfte ungefähr die gleiche sein wie bei dem vorigen Stück. Die Höhe ist 1,88 m, die Länge 2 m, die Breite 1,14 m.

Die oberdeutschen Bauernmöbel des ausgehenden 17. und 18. Jahrhunderts weisen sämtlich als hauptsächliches Charakteristikum die Bemalung auf. Durchgängig aus weichem Holze in wenig kunstvoller Formgebung hergestellt, sind sie bei den verschiedenen Stämmen in verschiedenem Stil, aber überall in bunten und kräftigen Farben auf ihrer ganzen Oberfläche bemalt. Mehr als dies in Niederdeutschland der Fall war, tritt damit das Bauernmobiliar in bewußten Gegensatz zur städtischen Möblierung. Denn die Modekunst des 18. Jahrhunderts liebte bekanntlich grelle Farben im 18. Jahrhundert wenig. Die ältesten Stücke derartig bemalten Bauernmobiliars, welche das Museum besitzt, gehören dem Ende des 17. Jahrhunderts an (Truhe von 1667 aus Eger am Tegernsee). Die eigentliche Blütezeit der bemalten Möbel ist aber das 18. Jahrhundert. Das Unvermögen der bäuerlichen Kreise für den häuslichen Bedarf die plastischen, überaus feinen, capriciösen Formen, wie in der vornehmen Kunst in Metall, Holz oder Stuck zu bilden, führte wohl zur Nachbildung in Malerei. Was an der Feinheit verloren ging, dafür wurde in der bäuerlichen und kleinbürgerlichen Farbenfreudigkeit ein Ersatz gefunden. Die Freude an recht reicher Zier war dabei womöglich noch größer, als in der Kunst der Kirche und der Vornehmen. Von Nordböhmen (Egerland) über Oberbayern können wir diese Dekorationsweise vielfach an den Beispielen in der Sammlung des Museums bis Tirol und darüber hinaus nach Schwaben (Lechthal) verfolgen, während sie östlich bis nach Linz, westlich ins bayerische Schwaben (Günzburg) sich erstreckt. Dafs insbesondere gegen das Ende des Jahrhunderts diese Dekorationsweise ihren rein bäuerlichen Charakter verliert und einen städtisch kleinbürgerlichen annimmt, davon geben sowohl das Egerländer Bett, wie das aus Oberösterreich und dem bayerischen Schwaben Zeugnis.

Am ältesten scheint diese Kunst, wie gesagt, in dem bayerischen Gebirgsvorland, in den Bezirken von Tölz, Miesbach und Tegernsee gewesen zu sein. Hier hat sie auch ihre reichste und fruchtbarste Ausbildung erfahren. Denn wie uns Zell ¹⁾ in einer trefflichen Monographie berichtet, beschränkte sich das Absatzgebiet insbesondere der Tölzer Kistler, wo sich im Laufe des 18. Jahrhunderts die Herstellung der bemalten Möbel zu einer Hausindustrie

1) Franz Zell, Bauernmöbel aus dem bayerischen Hochland, Frankfurt 1899.

entwickelt hatte, die erst in den sechziger Jahren des 19. Jahrhunderts gänzlich ausstarb, nicht auf die bäuerlichen Kreise, sondern die Kistlermöbel, wie sie nach ihren Verfertigern, den im bayerischen Oberland sogenannten Schreibern, geheissen werden, hatten auch in den Städten, hauptsächlich München, Landshut und Passau ein großes Absatzgebiet. Durch die Forschungen des genannten Autors besitzen wir auch über die Art der Herstellung sehr interessante



Abb. 10. Bettstatt des Miesbacher Zimmers.

Daten, von denen hier nur das folgende mitgeteilt sei. Die Tölzer Kistler arbeiteten ihre konstruktiv sehr einfachen Möbel nicht blofs in der Werkstatt auf Bestellung und um sie auf den näher oder ferner gelegenen Märkten und Messen oder, wie der altbayerische Ausdruck lautet, Dulten zu verschleifen, sondern auch auf der Stör. Das heifst, sie arbeiteten dieselben im Hause des Bestellers, der auch das Material — ausschliesslich Fichtenholz — lieferte, auf Stücklohn mit Kost und Logis. Die Bemalung, die bei den weniger feinen

Stücken, so bei den Möbeln des im Museum zusammengestellten Zimmers, in Leimfarbe mit einem Firnisüberzug, bei den feinen Stücken in Ölfarbe ausgeführt wurde, lag in der Regel in den Händen der weiblichen Familienmitglieder. Wie die erhaltenen Proben bezeugen, haben dieselben darin bemerkenswertes Geschick und auch Geschmack bewiesen.

Die erste der bayerischen Bettstätten, die dem Miesbacher Zimmer eingereiht, und wie die Gesamteinrichtung dieses Zimmers vom Architekten Franz Zell in München erworben wurde, trägt gegen die Regel nicht die Jahreszahl der Entstehung (Abb. 10). Wie die Mehrzahl der älteren Stücke (bis in die spätere zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts) hat sie einen Himmel und geschlossenes bis zu diesem reichendes Kopfteil. Die Stützen des Himmels am verhältnismäßig hohen, horizontal abgeschlossenen Fufsteil sind gedrehte Baluster. Die Einteilung in Felder an den gezierten Schauteilen ist durchwegs durch aufgenagelte, einfach profilierte Leisten hergestellt. Am Kopfteil innen und am Fufsteil außen ist das Motiv der in halbrund abgeschlossene Nischen gestellten, eigentümlich archaisch erscheinenden Architekturen verwandt, das sich so ziemlich bei allen älteren Stücken (bis in die erste Hälfte des 18. Jahrh.) der Gegend findet. Meist besteht es in einer allerdings nur andeutungsweise wiedergegebenen Gebäudegruppe von einem mittleren Kuppelbau mit zwei Seitentürmen. Die Annahme, daß dieses Dekorationsmotiv, das anscheinend schon etwas gedankenlos in den übernommenen Stücken verwendet wird, auf slavischen Motiven beruhe, wie Zell (a. a. O.) will, möchte doch unwahrscheinlich sein. Denn gerade Altbayern dürfte mit Ausnahme der böhmischen Grenze, die für diese Gruppe von Arbeiten aber gar nicht in Betracht kommt, mit dem Slaventume weder in Berührung gekommen, noch von diesem von altersher durchsetzt sein. Vielleicht läßt sich dieses in seiner Erscheinung, weil schwer zu erklären, etwas fremdartig berührende Motiv aber aus dem Umstande erklären, daß in der zweiten Hälfte des 16. und in der ersten des 17. Jahrhunderts, auf Truhen vorzugsweise, in Oberdeutschland und auch in Bayern Bogenstellungen mit Intarsienfüllungen beliebt waren, für welche Architekturen mit Vorliebe verwandt wurden. Die Umbildung des bauerlichen Möbels hat zunächst in schematischer Weise diese Einteilung an den naturfarbig, mit dunkler Linienzeichnung versehenen Möbeln, welche die Vorgänger der bunt bemalten gewesen zu sein scheinen, beibehalten, dann aber ohne richtiges Verständnis für das Dargestellte sie auch für die bunten Möbel weiter verwendet, bis die überaus reiche Tätigkeit auf kirchlich dekorativen Gebiet, die gleichzeitig am Ende des 17. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts im bayrischen Hochland herrschte, die heiteren und bunten Formen des Spätbarock und Rokoko, welche ganz und gar der Sinnesweise des Volkes entsprachen, an ihre Stelle treten ließ. Die umgebenden Friese und Füllungen enthalten meist sehr gut gezeichnetes und einigermaßen verstandenes Renaissanceornament, am wenigsten gelungen sind die Palmetten und die Fruchtgewinde, die mehr oder minder auf das Zwiebelmuster hinausgehen. Am besten ist das Bandornament ausgefallen, wie es z. B. die drei Füllungen an den vorderen Langteil schmückt. Der Himmel hat eine ziemlich

tiefe, große Kasette, in der, umgeben von reichem Ornament, in einem Oval das Monogramm Christi angebracht ist. Die Malereien sind in Leimfarbe



Abb. 11. Bettstatt aus Degerndorf bei Rosenheim.

auf grünem Grunde in mancherlei Nuancen in weiß und rot ausgeführt. Die Bettstatt gehört der zweiten Hälfte oder dem Ende des 17. Jahrhunderts an. Ihre Höhe beträgt 2 m, die Länge 1,9 m und die Breite 1,47 m.

War die vorausgegangene Bettstatt die älteste der oberdeutschen und bäuerlichen Bettstätten überhaupt, so ist die nachfolgende, von der Abb. 11 eine Vorstellung von der Dekorationsweise, nicht aber von der frischen farbigen Wirkung ermöglicht — die Bemalung ist wie bei der vorigen trefflich erhalten und gibt von der technischen Sorgfalt der ländlichen Maler einen sehr guten Begriff —, die schönste. Sie stammt aus Degerndorf bei Rosenheim. Sie hat einen Himmel, das in Oberbayern übliche geschlossene Kopfteil, horizontal abschließendes Fufsteil, von dem als Träger des Himmels die Pfosten in ihrer Verlängerung als gedrehte Docken aufsteigen. Der Grund der Bemalung ist hellblau, die Verzierungen weiß, Füllungen und Umrahmungen, soweit sie ornamental, sind gelb. Das stilisierte Ornament weist noch einen starken Nachklang der spätbarocken Formen, wie sie in Altbayern in der kirchlichen Kunst der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts gang und gäbe waren, auf. Am Kopfteil ist in einer Kartusche das Christuskind liegend dargestellt. In einem horizontalen Fries darunter die Buchstaben M. A. und zu beiden Seiten die Jahreszahl 1781. An der Vorderseite des Fufsteils Rahmen mit Blumenvasen. An der Innenseite des Himmels zwischen Blumen drei flammende Herzen mit den Monogrammen von Jesus, Maria und Joseph. An dem vorderen Langteil befinden sich wieder Rahmen mit Blumenvasen. Die wenigen zur Gliederung der einzelnen Felder angebrachten Leisten zeigen Vergoldung.

Dafs im bayerischen Hochland neben den Schränken und Kästen die Bettstatt eine so reiche und festliche Ausstattung erhielt, erklärt sich daraus, dafs in Oberbayern das im Obergeschofs des Bauernhofes gelegene Schlafzimmer, oftmals gar nicht zum gewöhnlichen Gebrauch bestimmt, das Prunkzimmer des Hauses bildete.

Den oberbayerischen Kistlermöbeln am nächsten verwandt und möglicher Weise sogar bayerischen Ursprungs ist die zu einer aus Linz stammenden Zimmereinrichtung gehörige Bettstatt. Denn nichts hindert die Vermutung, dafs, wie nachgewiesener Mafsen die Tölzer Möbel die Isar hinunter geflofs wurden, sie auch weiterhin ins stammverwandte Ober- und Niederösterreich auf dem billigen Wasserwege geschafft worden seien. Die Bettstatt hat keinen Himmel. Der hohe Aufsatz des Kopfteils wird in der Hauptsache von einem unter Glas befindlichen Bild, kolorierter Kupferstich der Dreifaltigkeit, gebildet, von dem beiderseits reiches durchbrochenes und vergoldetes Rahmenwerk die Verbindung zum eigentlichen Kopfteil herstellt. Das Fufsteil ist nach ausen geschweift gebildet. Ausen sind kolorierte Kupferstiche mit Jagdscenen aufgeklebt, die durch Malerei in der Art eingeraht und mit dieser selbst so verbunden sind, dafs sie auf den ersten Blick ein einheitliches Ganze zu bilden scheinen. An der vorderen Langseite ist in ähnlicher Weise eine Landschaft gemalt mit Benutzung verschiedener Reiterscenen in koloriertem Kupferstich. Die Malereien auf marmoriertem Grund zeigen ausgeprägte Rocailleformen, sind einigermafsen roh und ziemlich bunt, aber doch von bemerkenswerter dekorativer Wirkung. Auf den vierkantig gebildeten Pfosten sind gedrehte, reich profilierte Knöpfe angebracht.

Die Entstehungszeit fällt in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts, die Höhe beträgt 1,88 m (am Kopfteil), die Länge 1,86 m, die Breite 1,28 m. Bei diesem Stück dürfte eher an kleinbürgerliche als an rein bäuerliche Kreise als ursprüngliche Besitzer zu denken sein.

Einfacher gestaltet, aber in der Ausstattung doch auch der bayerischen Kistlerarbeit nahestehend und insbesondere dem oben beschriebenen Himmelbett der Rosenheimer Gegend verwandt, ist ein Bett ohne Himmel aus dem oberen Lechtal. Der Aufbau ist ganz einfach. Die Bemalung zeigt als Grundfarbe ein dunkles Grünblau, die Umrahmung in den Füllungen und Ziergliedern ist rot ausgeführt. Der Kopfteil zeigt einen geschweiften Aufsatz. Auf diesem ein Gemälde, das auf dem Kreuz schlafende Jesuskind darstellend. Die Unterschrift lautet: Hi Schlaf Ich Als wie ein Kind, Bis Ich auf Ste und Straf die Sünd. Unten eine Seelandschaft Blau in Blau. Auf dem horizontalen Sims des Kopfteils die Namen der Besitzer: Johannes Antony Neyer vnd Maria Josepha Kainin 1799. Unten am Fufsteil eine Gebirgslandschaft Grün in Grün und ein weiterer frommer Spruch. Die Ausführung der Malereien ist eine überraschend sichere und flotte, wenn auch die farbige Wirkung, das Heitere der Mehrzahl der oberbayerischen Bauernmöbel nicht erreicht ist. Damit ist bei der schon erwähnten weiten Verbreitung derselben doch nicht ausgeschlossen, dafs das vorliegende Stück in der Tölzer Gegend entstand.

Die jüngste der bäuerlichen Bettstätten ist diejenige des Egerländer Zimmers. Es ist eine Himmelbettstatt. Der Grund der Bemalung ist teils in Holzmaserung, teils in Marmorierung ausgeführt. Die blaue Farbe wiegt vor. Fufs- und Kopfteil sind offen gebildet. Über einem horizontalen Abschluss ist auf letzterem Maria mit dem Kind, von Rosenguirlanden umgeben, auf ersterem in einem Medaillon das Jesuskind gemalt. Auf der unteren Partie des Fufsteils innerhalb einer gemalten Architektur zwei Liebespaare im Biedermeierkostüm, das beliebte Verzierungsmotiv aller Egerländer Möbel. An den Langseiten finden sich Landschaften. Der ganz einfache Himmel trägt innen ein Gemälde des heil. Nikolaus und die Jahreszahl 1824. Das etwas gekürzte Bett ist jetzt 1,9 m lang, 1,74 m hoch und 1,28 m breit. Die Ausführung ist eine ziemlich primitive, etwa auf der Höhe der oberbayerischen Kistlermöbel stehend.

Ohne Himmel ist eine Bettstatt, die aus Günzburg stammt. Auf den vier Eckpfosten sind vasenartige Aufsätze. Die Füllungen zeigen in plastischer Ausführung angereihte Ringe. Ein geschweiften Aufsatz auf dem Kopfteil hat eigenartige Lorbeer- und Pflanzenguirlanden in flachem Relief. Dieselben bilden die Umrahmung eines ovalen Medaillons mit dem Monogramm Christi (I. H. S.). Das Fufsteil hat in ähnlicher Behandlung eine geschnitzte Mittelrosette. Die Bemalung ist sehr sorgfältig und wirkungsvoll ausgeführt. Die Langteile mit architektonischer Gliederung in klassicistischer Manier, zum Teil ausgestochen und in Flachschnitzerei. Das Ganze zeigt den Stil Louis XVI. und dürfte in den letzten Jahrzehnten, des 18. Jahrhunderts entstanden sein. Das feine Verständnis der Formen, die trefflich in diskreten Farben abgestimmte Bemalung mit sparsamer Verwendung von Gold läßt

allerdings kaum die Annahme zu, daß diese Bettstatt von bäuerlichen Arbeitern für bäuerliche Kreise gefertigt worden sei. Die Höhe (Kopfteil) beträgt 1,85 m, die Länge 2 m, die Breite 1,44 m.

Dem Bett am nächsten steht die althergebrachte Ruhestätte des Kindes im ersten Lebensjahre, die Wiege, das Schaukelbett. Seine Geschichte ist nicht so leicht zu verfolgen wie die des Bettes. Das Vorkommen der betreffenden Wortbezeichnungen bei den verschiedenen alten und modernen Völkern läßt aber wohl erkennen, daß die Erkenntnis, daß kleine Kinder durch schaukelnde Bewegung in ihrer Lagerstätte leicht in Schlaf zu bringen sind, uralte sein muß. Die Wiege gehört der bildlich dargestellten Geschichte, insbesondere den Darstellungen aus dem religiösen Gebiet viel weniger an als das Bett, und da natürlich aus früherer Zeit als dem Mittelalter sich auch keine Beispiele in natura erhalten haben, so sind wir über die formale Entwicklung dieses Möbels recht wenig unterrichtet. Die verhältnismäßig geringe Kostbarkeit des Möbels hat offenbar auch in späteren Zeiten eine Aufbewahrung nicht wünschenswert erscheinen lassen. Wiegen, die über das Ende des 17. Jahrhunderts zurückgehen, gehören im Bestande der erhaltenen älteren Möbel zu den größten Seltenheiten. Daß insbesondere, mit Ausnahme etwa der Fürstenhäuser, wo die Wiege als Parademöbel auch heute noch in Gebrauch steht, aus adligem oder bürgerlichem Besitz so wenig Wiegen sich mehr vorfinden, obwohl die Wiege als symbolisches Brautausstattungsstück bei Arm und Reich bei keiner Ausstattung fehlen durfte, erklärt sich daraus, daß in eben diesen Kreisen im Verlauf des 19. Jahrhunderts der Gebrauch der Wiege gänzlich abgekommen ist, sie hat dem praktischen, aber in den seltensten Fällen schönen Kinderwagen weichen müssen. So kommt es, daß der heutigen Generation die Wiege eigentlich nur noch aus der im Sprachschatz tief eingewurzelten bildlichen Verwendung des Wortes, das gleichbedeutend mit dem Lebensbeginn gebraucht wird, bekannt ist.

Die Form der Wiege ist wohl in allen Zeiten ungefähr die gleiche gewesen. Ein auf den vier Vertikalseiten, manchmal auch am Boden geschlossener Kasten mit vier gerade oder schiefwinklig zu einander gestellten Pfosten, die in zwei Kufen, die Schaukelbretter, die eine abgerundete Form nach unten aufweisen, eingelassen sind. Erst im 18. Jahrhundert tritt eine neue vornehmere Form auf. Zwischen zwei Pfosten mit breitem Fußgestell wird in ihrer Längsrichtung der schiffsähnlich gebildete Wiegenkasten an drehbaren Zapfen aufgehängt. Bei beiden Arten findet sich in der Mehrzahl der Fälle an den Längsseiten oben ein oder mehrere Knöpfe angebracht, die die Bestimmung haben, durch Aufsetzen des Fußes oder mittelst einer Schnur die Wiege in schaukelnde Bewegung zu setzen.

Das Germanische Museum besitzt nicht weniger als einundzwanzig Wiegen. Aber wie die Geschichte der Wiege eine einfachere und kürzere ist, als die des Bettes, so dürfen wir uns in der Aufzählung derselben, weil darunter nur wenige als Möbelstücke besonders bemerkenswerte Exemplare sich finden, etwas kürzer fassen. Das kunstgewerblich interessanteste Exemplar

ist zudem vollständig aus Eisen gefertigt und gehört also wegen seines Materials nicht in den Rahmen dieser Betrachtung. Von der Wiegenreihe unserer Sammlungen gehört die weitaus überwiegende Zahl der Abteilung der bäuerlichen Altertümer an. Ganz sicher nicht bäuerlich ist aufser der beregten eisernen nur ein einziges Stück, eine der oben geschilderten Hängewiegen. Auf dem platten Lande hat sich einmal die Wiege bis ins späte 19. Jahrhundert in ununterbrochenem Gebrauch erhalten, wenn auch heute im entlegensten Dorf dem Wanderer der Kinderwagen begegnen dürfte, dann überwogen bei der Erwerbung der bäuerlichen Möbel weniger kunstgewerbliche Gesichtspunkte, wie dies bei der eigentlichen Möbelsammlung der Fall war,



Abb. 12. Wiege aus Westfriesland.

so dafs auch ganz einfache und oft nicht einmal recht gut erhaltene Beispiele Aufnahme fanden.

Bürgerlichen Ursprungs ist sicher eine um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts entstandene Wiege mit eingehängtem Wiegenkorb in Schiffform. Ein Querholz verbindet die kurzen, in je zwei Füfse endigenden Pfosten. Die Wiege selbst endigt am Kopfteil in der Art der Rücklehne eines Stuhls. Zwei geschweifte Träger nehmen ein zeltartiges Dach auf, das wiederum drehbar und zur Befestigung von Vorhängen eingerichtet ist. Die Ausführung ist Fournierung mit einfachen eingelegten Zierlinien. An den Seiten je drei Knöpfe. (Höhe 1,25 m, Breite 0,51 m, Länge 1,1 m.)

Bei einem kleinen Exemplar einer Wiege aus dem 18. Jahrhundert ist die Provenienz unbekannt. Der Aufbau ist sehr einfach, bemerkenswert nur, daß die Pfosten des Wiegenkastens sehr schief laufen. Auf den Seitenflächen sind durch auf Gerung gearbeitete, reich profilierte Leisten Füllungen erzielt. Interessant ist die Bemalung in Lackfarben. Die Pfosten sind schwarz mit goldenem Gitterwerk. Der Grund im übrigen rot; die Füllungen schwarz. Auf diesem Grund schlecht erhaltene Goldmalereien in chinesischem, resp. japanischem Geschmack. Vielleicht liegt eine holländische Arbeit vor. Die Dimensionen (Höhe 0,34 m, Breite 0,38 m, Länge 0,59 m) ließen an eine Puppenwiege denken, wenn nicht die auf den Schmalseiten aufgemalten Monogramme von Jesus und Maria uns doch eines anderen belehrten.

Von den niederdeutschen, in der Sammlung bäuerlicher Wohnungseinrichtungen befindlichen Wiegen gehört dem Nordwesten diejenige des Hindelopener Zimmers (Westfriesland) an. Wie alle die holländischen Kleitmöbel erhält auch sie ihren hauptsächlichsten Schmuck durch die Bemalung in Lackfarben, von deren prächtiger Wirkung die Abb. 12 natürlich keine rechte Vorstellung zu geben vermag. Charakteristisch ist der Untersatz der Wiege, auf dem dieselbe steht. Er entsprang wohl derselben Besorgnis, wie die Schrankuntersätze derselben Landschaft, vor einer plötzlich eintretenden Springflut. Die Kufen (Schaukelbretter) stehen nicht wie in Deutschland in derselben Ebene, wie die Schmalseiten des Wiegenkastens, sondern dieser steht über sie hinaus. Die Knöpfe für den Antrieb der Wiege sind nicht an der Langseite, sondern vertikal zu je dreien auf dem zierlich ausgesägten Aufsatz der Schmalseiten angebracht. Dem mittleren und obersten entspricht ein innen angebrachter Mittelpfosten an dieser Seite. Das Kopfteil ist schmaler als das Fußteil. Auf rotem Grund steht elegante Blumenmalerei; in der Mitte der vier Seiten je ein rundes Medaillon. Darin an den Langseiten Chinesengruppen, an den Schmalseiten je eine Dame mit Papagei. Die wohl noch dem 18. Jahrhundert angehörige Wiege hat mit dem Untersatz eine Höhe von 0,92 m, eine Breite von 0,56 m und eine Länge von 1,1 m.

Die Wiege des Krempermarschzimmers hat ebenfalls einen schiefen Kasten, vier geschnitzte und durchbrochene Wangen an den Langseiten und an den Seiten Flachschnitzerei (Rankenwerk) mit Medaillons. Sie ist in Eichenholz ausgeführt und stammt aus dem 18. Jahrhundert. (Höhe 0,4 m, Breite 0,6 m, Länge 0,87 m.)

Schwer und wuchtig, wie der Volksstamm, dem sie angehört, und ebenfalls in dicken Eichenbrettern mit geradem Kasten ausgeführt ist die Wiege des niedersächsischen Bauernhauses. An den Langseiten Flachschnitzerei, Blumenranken und geometrisches Ornament, darüber die Bezeichnung »Anno 1728«. Die Höhe beträgt 0,92 m, die Breite 0,79 m und die Länge 0,94 m.

Ebenfalls niederdeutsch, wie das Material, Eichenholz, beweist, aber von zierlicherer Formgebung ist eine weitere Wiege. An den Schmalseiten des schiefwinkligen Kastens findet sich richtiges Rahmen- und Füllwerk, an den Langseiten ist es durch aufgesetzte Leisten nachgeahmt. In den Füllungen jetzt teilweise verschwundene, geschnitzte und aufgeleimte Blumenbouquets

und Engelsköpfe (18. Jahrh.). An den Seiten geschnitzte Wangen. Die Schmalseiten sind ziemlich überhöht. (Höhe 0,71 m, Breite 0,71 m, Länge 1,04 m.)

Am reichsten vertreten von den niederdeutschen Landschaften sind die Hamburger Vierländer. Nicht weniger als vier Stück ihrer besonders reich und schön ausgestatteten Wiegen besitzt das Museum. Sie sind unter den bauerlichen Wiegen Deutschlands, abgesehen von Westfriesland, auch die Prunkstücke. Die reiche Fournier- und Intarsienarbeit, welche die Bettwand



Abb. 13. Vierländer Wiege.

der Vierländer guten Stube ziert, kommt in den Möbeln neben den Truhen nur noch bei den Wiegen zur Verwendung. Gemeinsam ist den Vierländer Wiegen der verhältnismäßig große Kasten, mit annähernd vertikal gestellten, durch einfache Dreharbeit oben und unten verzierten Pfosten, die in geschmackvoller Linienführung ausgesägten Schaukelbretter und die ebenso behandelten Wangen der Langseiten, sowie die Aufsätze an den Schmalseiten. Weiter die Reihe schmaler gedrehter Pfosten (Baluster) zwischen Brett und Aufsatz an den Schmalseiten, die vier- oder sechseckigen Füllungen an den Lang- und Schmalseiten und endlich das zierlich ausgesägte Standbrett der Wiege, das an dreien unserer Wiegen erhalten ist. In der Regel haben sie einen Knopf

in der Mitte der Langseiten des Wiegenkastens, der nur schwach abgescrägt wird.

Die erste der Vierländer Wiegen, deren Herkunft nicht genau bekannt ist und bei der auch das Untergestell fehlt, ist verhältnismäßig einfach. Die Seitenfüllungen, von schwarzgebeizten Leisten eingefasst, zeigen in Intarsien den beliebten vielstrahligen Stern, in der Vertikalleiste der Langseite einen Vogel auf dem Blumenzweig. Auf beiden Seiten eingelegt in Cursivschrift die Namen der Besitzer und das Jahr ihrer Hochzeit: »Hencke Steffens 1826 Grete Steffens.« Die Wiege ist 0,95 m hoch, 0,75 m breit, 0,93 m lang. Ähnlich ist eine wie die beiden noch folgenden aus Neuengamme bei Bergedorf stammende Wiege. Die Füllungen sind ebenfalls rechteckig und enthalten den in dreifarbigem Hölzern eingelegten Stern. In dem Fries ist eingeschnitten »Klaus Hilsche Becke Hilschers Anno 1800«. Weit reicher ist die hier in Abb. 13 wiedergegebene Wiege von »Hartig Krüger Mette Krügers Anno 1815«. Hier sind die ganzen Aufsenflächen intarsiiert, die sechseckigen Füllungen zeigen das übliche Vogelpaar auf Rosenzweigen, in den Zwickeln finden sich abwechselnd hell auf dunkel oder umgekehrt Zweige mit Blättern, die vertikale Mittelleiste hat einen auf einem Baumstrunk sitzenden Papagei. Die Ausführung ist eine sehr sorgfältige, die Wirkung sehr reich und gefällig. (Höhe 1 m, Breite 0,71 m, Länge 1,03 m.) Die letzte ist ebenfalls ein sehr schönes Exemplar ihrer Gattung. Die Besitzer und die Jahreszahl lauten: »Harm Martens Mette Martens Anno 1828.« Das Vogelpaar sitzt diesmal in rechteckigen Füllungen, während die schmalen Zwischenglieder mit Rosenzweigen geziert sind. Die Höhe ist 0,95 m, die Breite 0,75 m und die Länge 0,99 m.

Einen besonderen Typus stellen zwei oberhessische Wiegen dar, von denen die schönere in Abb. 14 wiedergegeben ist. Die Schaukelbretter laufen bei ihnen nicht, wie sonst üblich, quer zur Längsachse des Wiegenkastens, sondern diesem parallel. Infolge dessen laufen nicht die Lang-, sondern die Schmalseiten schräg. Die abgebildete, aus Eichenholz gefertigte Wiege zeigt neben der guten Flachschnitzerei noch Spuren einstiger Bemalung. (Höhe 0,76 m, Breite 0,5 m, Länge 1,07 m.) Das zweite Exemplar dieser Gattung (aus Pohlköns) hat aufgesetztes Rahmenwerk, ist teils aus Eichen-, teils aus Weichholz, ähnlich wie bei den oben beschriebenen hessischen Bettstätten und trägt an den Seiten je zwei Knöpfe. (Höhe 0,7 m, Breite 0,5 m, Länge 1,12 m.)

Aus Seierzhausen in Oberhessen stammt ein jüngeres, um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts anzusetzendes Exemplar, mit hängendem Wiegenkasten an zwei Pfosten mit Querfüßen. An den Schmalseiten ist der im Durchschnitt herzförmige Kasten gerade abgeschnitten. Die Pfosten zeigen einfache Drehearbeit. (Höhe 0,76 m, Breite 0,5 m, Länge 1 m.)

An die Grenze Deutschlands gegen die Schweiz, den Thurgau führt die nächste Wiege. Sie ist aus weichem Holz und hat geschnitzte Seitenfüllungen in Rocaillewerk. An der Langseite außerdem je zwei Knöpfe. An den Schmalseiten ist ein Engelsköpfchen und eine Rosette in Schnitzerei aufgesetzt. (18. Jahrh.; Höhe 0,64 m, Breite 0,73 m, Länge 0,95 m.)

In die Schweiz gehört eine aus dem Kanton Freiburg stammende, 1697 datierte und in Nufsbaumholz ausgeführte Wiege. Sie hat an den Kufen hübsche Schnitzerei, an den mit Füllungen versehenen Aufsenseiten ist die Umrahmung geschnitzt. An den Langseiten je drei Knöpfe und je eine rechteckige Öffnung, wohl zum Durchstecken eines Bandes. (Höhe 0,52 m, Breite 0,66 m, Länge 0,95 m.)

Wohl ebenfalls aus südlichen Gegenden, worauf wenigstens das verwendete Material, ebenfalls Nufsbaumholz, hinweist, kommt eine unter den Hausgeräten eingereihte Wiege des 18. Jahrhunderts. Auf den Langseiten auf ausgestochenem, punktiertem Grunde Rankenwerk in Flachschnitzerei; an den Schmalseiten in Füllungen ebenso in Medaillons die Monogramme



Abb. 14. Wiege aus der Wetterau.

von Jesus und Maria. An den Seiten waren je drei Knöpfe (nur einer erhalten) angebracht. (Höhe 0,55 m, Breite 0,75 m, Länge 0,84 m.)

In eine Gruppe lassen sich die süddeutschen, glatt behandelten und höchstens am oberen Abschluss der Schmalseiten, der Oberseite der Schaukelbretter und den Wangen auf den Langseiten geschweift ausgeschnittenen, im übrigen aber bemalten Wiegen zusammenfassen. Es gehören hierher vier aus Oberbayern und Oberösterreich und Tirol stammende Stücke. Besonders hervorgehoben mag eine im Innthaler Zimmer aufgestellte, sonst ganz einfache Wiege sein, welche auf heller und dunkler gebeiztem Grund einfache geometrische Zeichnungen, welche Füllungen und einfaches Ornament bilden, in schwarzen kräftigen Linien zeigt, die älteste Verzierungsart der altbayerischen Kistlermöbel. (Höhe 0,56 m, Breite 0,63 m, Länge 1,04 m.) An den Lang-

seiten je drei Knöpfe. Auch die Wiege des Miesbacher Zimmers ist ganz einfach. Wie bei der ganzen Gruppe laufen die vierseitigen, oben in einen Knopf ausgehenden Pfosten nach unten ziemlich stark zusammen. Die Verzierung bildet auf hellblauem Grund in gelber Umrahmung Blumenmalerei. Auf den Schmalseiten die Monogramme von Jesus und Maria, die Anfangsbuchstaben der Besitzer und die Jahreszahl 1822. Seitlich je 4 Knöpfe. (Höhe 0,58 m, Breite 0,7 m, Länge 0,87 m.) Ähnlich eine weitere bayerische Wiege von 1804. Teils mit marmoriertem, teils grünblauem Grund hat sie als Dekoration bunte Blumen und Guirlanden. Seitlich je 3 Knöpfe. (Höhe 0,51 m, Breite 0,81 m, Länge 0,91 m.) Reicher ist die aus Linz erworbene



Abb. 15. Egerländer Kinderbettstatt.

Wiege. Sie ist größer in den Dimensionen (Höhe 0,67 m, Breite 0,88 m, Länge 0,97 m), die Füllungen, sehr hübsch gemalte Grotesken auf annähernd pompejanisch rotem Grund, und stechen von der graugrünen Grundfarbe wirksam ab.

Nur bedingungsweise gehört die in der Dekoration ähnlich behandelte Egerländer Kinderbettstatt hierher (Abb. 15). Denn der Wiegenkasten steht hier nicht auf Schaukelbrettern, sondern auf einer Art Wirtschaftsbank mit vier schrägstehenden Füßen. Die Bemalung ist blau und gelb; die in echt bäuerlicher Manier gemalten Blumen stehen auf goldgelbem Grunde. (Höhe 0,85 m, Breite 0,37 m, Länge 0,74 m.)



LITERARISCHE NOTIZEN.

Der Prager Venusbrunnen von B. Wurzelbauer. Geschichte eines Kunstwerkes. Übersetzung aus dem Böhmischem. Von Dr. K. Chytil. Mit 4 Lichtdrucktafeln. Prag 1902. 33 S. 4^o.

Der Verfasser gibt in dieser schönen Abhandlung die Geschichte der Entstehung, der Wanderungen und der weiteren Schicksale eines Brunnens, der im Jahre 1599 von B. Wurzelbauer in Nürnberg für Christoph von Lobkowitz gegossen wurde. Wahrscheinlich stand der Brunnen im Garten des Lobkowitzischen Hauses am Hradschin in Prag. Er ist in einer Zeichnung des Stromer'schen Baumeisterbuches dargestellt. Auf zwei kreisförmigen Stufen erhebt sich ein achtseitiger Fuß, welcher die im Achtpaß gegliederte Schale trägt. In der Schale steht ein vierseitiges Postament und auf diesem die Gruppe, Venus und Cuprido auf einem Delphin. Die Aufschrift des Blattes gibt die obigen Daten über den Künstler und den Besitzer. Die Zeichnung ist lange bekannt, der Brunnen war verschollen. Im Jahre 1886 aber brachte Dr. John Böttiger aus dem Inventar der Sammlungen der Königin Christine den Nachweis, daß eine Gruppe im Besitze des Stockholmer Sammlers Hammer, die des Lobkowitzischen Brunnens in Prag sei, und als die Gruppe 1889 zum Verkauf kam, konnte sie für das kunstgewerbliche Museum in Prag erworben werden. Kurz darauf kam als Schenkung des Frankfurter Antiquars Josef Baer eine alte Skizze des Brunnens an das Museum; sie stimmt im wesentlichen mit der des Stromer'schen Buches überein und zeigt nur am Fuß einige Abweichungen.

Im Waldsteinischen Garten in Prag steht jetzt ein Springbrunnen mit zwei Schalen, der bis zum Jahre 1900 im Waldstein'schen Garten in Dux gestanden hatte. Er ist inschriftlich als ein Werk Wurzelbauers bezeichnet, trägt aber noch eine zweite Inschrift, welche die Jahreszahl 1630 und den Namen Albrecht von Wallenstein enthält. Der Brunnen in Dux war nicht unbekannt, er ist von Ilg und Buchwald, den Biographen des Adriaen de Vries erwähnt und Ilg nahm an, daß Wurzelbauer auch für Wallenstein gearbeitet habe, Buchwald vermutete, es habe auf dem Brunnen eine Herkulesfigur gestanden, welche jetzt in Drottningholm in Schweden ist, denn eine genauere Betrachtung des Brunnens zeigt, daß die obere Schale des Brunnens eine spätere Zuthat sei. Allein die Figur paßt nicht auf den Untersatz. Chytil erkannte, als er den Brunnen sah, die Übereinstimmung mit der Zeichnung des Lobkowitzischen Brunnens, er erkannte, daß die auf Wallenstein bezügliche Inschrift und das Waldstein'sche Wappen spätere Zuthaten seien. Wurzelbauer war ja auch 1630 bereits gestorben. War die Übereinstimmung des unteren Teiles des Brunnens mit den Zeichnungen erwiesen, so war noch Frage die zu prüfen, ob die Gruppe wirklich auf den Untersatz paßte. Sie ist auf photographischem Wege, durch Aufnahme beider Teile aus gleicher Entfernung und gleichem Horizont, sowie unter gleicher Beleuchtung in überzeugender Weise gelöst.

Chytil bringt noch die erforderlichen Nachweise über die Besitzer des Brunnens und den Besitzwechsel. Wenn auch in letzterer Hinsicht nicht alle kleinen Reste der Frage gelöst werden, so ist sie doch im großen und ganzen mit unumstößlicher Sicherheit entschieden.

Bezold.

Geschichte der Familie von Kalb auf Kalbsrieth. Mit besonderer Rücksicht auf Charlotte von Kalb und ihre nächsten Angehörigen. Nach den Quellen bearbeitet von Johann Ludwig Klarmann, k. b. Oberstleutnant a. D., Erlangen. K. b. Hof- und Universitäts-Buchdruckerei von Junge & Sohn. 1902. 576 SS. 8^o.

Der umfangreiche Band ist das Ergebnis unverdrossenen Sammeleifers, der in Bibliotheken, Archiven und Registraturen ein überreiches Material zusammengebracht und so gewissermaßen ein Archiv der Familie von Kalb auf Kalbsrieth, mehr noch: all der Geschlechter, die den Namen »Kalb« trugen oder noch tragen, neu geschaffen hat. Denn auch die bürgerlichen Kalb sind wiederholt gestreift. [So ist u. a. S. 176 Anm. der interessanten Figur des bekannten amerikanischen Revolutionsgenerals Joh. »von« Kalb aus Hüttendorf bei Erlangen gedacht.] Das hat freilich auch zu einer gewissen unvermeidlichen Weitschichtigkeit und Breite gedrängt, die allen stilistischen Anstrengungen des Chronisten zum Trotz, den solchen Familien Fernerstehenden bei manchen Partien des Buchs eine etwa beabsichtigte fortlaufende Lektüre weniger genufsreich erscheinen lassen wird. Diese Leser werden sich am ersten an das Kapitel halten, das der berühmtesten Frau in der Geschichte des Geschlechts, der Freundin Schillers, Charlotte von Kalb (geb. Marschalk v. Ostheim) gewidmet ist. Was hier dem Andenken ihres Namens gewidmet ist, wird um ihrer Beziehungen willen zu den Großen von Weimar, zu Schiller und Goethe, zu Hölderlin und nicht zuletzt zu Jean Paul, auch weitere Kreise zu interessieren wissen, während der Litterarhistoriker aus den in den Beilagen veröffentlichten Korrespondenzen eine Auslese treffen mag. Nicht wenige Seiten gewähren dankenswerte Einblicke in vergangene Epochen der Sittengeschichte. Der Herausgeber hat übrigens dem Buche ein ausführliches Personen- und Ortsverzeichnis mit auf den Weg gegeben und ihm so die Eigenschaft eines dann und wann recht willkommenen Nachschlagewerks verliehen. Auch eine Erwähnung der beigebrachten Übersicht von Charlottens nachgelassenen Werken (S. 529) und der besonders fleißigen Zusammenstellung der sich mit ihr beschäftigenden litterarischen Erscheinungen (S. 534 ff.) soll hier nicht unterschlagen werden. Im Buch verstreut sind zahlreiche Abbildungen zur Familiengeschichte, neben dem Tischbein'schen Charlottenporträt andere Familienbilder, Ansichten von Orten, deren Annalen sich an die Geschehnisse des Geschlechts geknüpft haben, Wappen, Karten u. s. w.

H. H.

Die graphischen Künste der Gegenwart. Herausgegeben von Felix Kraus. Neue Folge von Theodor Goebel. Stuttgart 1902. Verlag von Felix Kraus.

Wenn dieses Werk, das durch eine ungewöhnlich große Zahl von Tafeln in zweckmäßiger Weise illustriert wird, auch in erster Linie für die Mitglieder und Freunde der graphischen Gewerbe der Gegenwart bestimmt ist, so kommt es doch gleichzeitig auch dem Bedürfnisse vieler entgegen, die nur die Kunst der Vergangenheit studieren und lieben. Die verschiedenartigsten graphischen Reproduktionen, die insbesondere dem Bilder- und Kupferstichsammler tagtäglich durch die Hände gehen, regen und verstärken in ihm beständig das Bedürfnis nach einer sachgemäßen Orientierung über die typographischen und nichttypographischen modernen Reproduktionsverfahren. Eine gründliche Unterweisung auf diesem, für den Sammler durchaus nicht leicht zugänglichen Gebiete, ist natürlich nur durch Wort und Beispiel möglich. Goebel unterrichtet uns ganz vortrefflich über die seit dem Jahre 1895 — d. h. seit dem Erscheinen des ersten Bandes: »Die graphischen Künste der Gegenwart.« — gemachten Fortschritte in den graphischen Künsten. Aufser orientierenden und reichillustrierten Aufsätzen über Papier, Schriftgufs, Druckmaschinen, Farbe und Buchdruck, behandelt das Werk hauptsächlich die neuen Verfahren in Holzschnitt, Galvanoplastik, Zinkographie und Autotypie, Citochromie und Naturselbstdruck. Von den nichttypographischen Illustrationsverfahren werden Lichtdruck, Woodburydruck, Galvanographie, Helio- oder Photogravüre, Rembrandt Intaglioprozess, Orthotypie, Lithographie und Steindruck eingehend behandelt und ausreichend illustriert.

Das durch die vielfachen Tafelbeigaben der verschiedenen deutschen Kunstanstalten kostbar aber auch wohlfeil gewordene Werk wird dem Kupferstich- und Bildersammler

zweifelloß ein ganz besonders treuer Berater sein. Wer es gründlich nimmt mit der Bezeichnung seiner graphischen Reproduktionen wird diesen großen Band in seiner Handbibliothek nicht vermissen wollen.

E. W. Bredt

Altvlämische und Holländische Meister und ihre Schöpfungen, ausgeführt in Phototypie. Haarlem und London. Kleinmann & Co.

Von dem Unternehmen, welches Werke von Gerhard David, Anton van Dyck, Hubert und Jan van Eyck, Frans Hals, Pieter de Hoogh und Johannes Vermeer aus Delft, Lukas von Leyden, Quentin Mafsys, Meister von 1480, Hans Memling, Rembrandt, Jakob van Ruisdael, Jan Steen und Rogier van der Weyden enthält, liegen uns vier Lieferungen mit zusammen vierzig Blättern nach Gemälden der Brüder van Eyck vor. Die Ausstattung ist eine vornehme, die sorgfältig behandelten Lichtdrucke sind auf Büttenpapier von stattlichem Format gedruckt. Von den Hauptwerken werden nicht nur Gesamtaufnahmen sondern auch Details gegeben. Dem Genuß wie dem Studium der großen Meister ist mit dieser Publikation ein reiches und willkommenes Material geboten. Der Preis von 12 Mark für die Lieferung ist angesichts der schönen Ausstattung als mäßig zu bezeichnen. Wir wünschen dem Werk eine weite Verbreitung.

Kunstdenkmäler der Schweiz. Mitteilungen der Schweiz. Gesellschaft für Erhaltung historischer Kunstdenkmäler. Neue Folge. I. u. II. Genf, Ch. Eggimann u. Co. 2.

In den vorliegenden beiden Heften sind vier Denkmäler behandelt, die Glasgemälde in der Kirche zu Frauenfeld von J. R. Rahn, der Weinmarktbrunnen zu Luzern von Josef Zemp, die Wandgemälde in dem Schloßsturm von Maienfeld von J. R. Rahn und die Wandgemälde im Schlosse Sargans von demselben.

Die Glasgemälde in Oberkirch gehören der zweiten Hälfte des 14. Jahrh. an und ohne gerade über die Qualität einer provinzialen Werkstatt hinauszugehen, geben sie ein charakteristisches Bild von der hohen dekorativen Wirkung der Werke ihrer Zeit. Der Weinmarktbrunnen zu Luzern ist ein spätes Erzeugnis des mittelalterlichen monumentalen Brunnentypus. Er wurde 1471—1494 von Konrad Lux aus Basel aufgeführt. Mit großer Wahrscheinlichkeit legt Zemp die Bezugnahme der hauptsächlich figürlichen Darstellungen des Brunnens, sechs geharnischter Ritter, auf damals in Luzern übliche bewaffnete Umzüge der Bürgerschaft dar. Ins 14. Jahrhundert werden wir wieder durch den Bilderzyklus des Graubündischen Schlosses Maienfeld geführt, der erst in neuerer Zeit wieder aufgedeckt wurde. Im vierten Geschos des Turmes in einem Zimmer an den Wänden und in den Fensterkammern befindlich, haben die Wandmalereien Szenen aus dem Zecherleben, der Sage von Thidrek und der Geschichte des Simson zum Gegenstand, während ein anderer Raum rein ornamentale Malereien aufweist. Später und schlecht erhalten sind die Malereien von Sargans, wo in der Hauptsache in launiger Weise das Kinderleben geschildert wird. Die Beschreibung und wissenschaftliche Untersuchung ist musterhaft und von größter Genauigkeit; die Illustrationsausstattung, Chromolithographien, Lichtdrucke, Strich- und Netzätzungen eine glänzende. Die schweizerische Gesellschaft für Erhaltung historischer Denkmale erwirbt sich mit dieser vornehmen Publikation vaterländischer Monumente den Dank aller der Denkmalspflege zugewandten Kreise.

H. St.

Inhaltsverzeichnis zum Jahrgang 1902

der

Mitteilungen aus dem germanischen Nationalmuseum.

	Seite
Kachelöfen und Ofenkacheln des XVI., XVII. und XVIII. Jahrhunderts im Germanischen Museum, auf der Burg und in der Stadt Nürnberg. Von Max Wingenroth. IV.	3
Fränkische Dorfordnungen. Mitgeteilt von Dr. Heinrich Heerwagen. 2. Dorfordnung von Serrfeld. (1433.)	25
Aus einem Nürnberger Bürgerhause zu Ausgang des 15. Jahrhunderts. Von Dr. Heinrich Heerwagen.	30
Festrede. Von Alfred Lichtwark.	45
Zur mittelalterlichen Holzplastik in Schleswig-Holstein. Von Dr. Fritz Schulz. (Fortsetzung und Schlufs.)	55
Die Holzmöbel des Germanischen Museums. Von Dr. Hans Stegmann.	62, 98, 142
Catharina Regina von Greiffenberg. (1633—1694.) Ihr Leben und ihre Dichtung. Von Hermann Uhde-Bernays.	77, 117
Ein historisches Lied zum Jahre 1658. Von Dr. Heinrich Heerwagen.	94
Litterarische Notizen	37, 71, 114, 159

GETTY CENTER LIBRARY



3 3125 00456 0369

