



THE PAUL GETTY MUSEUM LIBRARY

Mitteilungen
~~ANZEIGER~~

DES

GERMANISCHEN NATIONALMUSEUMS.



JAHRGANG 1906.

HEFT I.

JANUAR—MÄRZ.

NÜRNBERG 1906.

VERLAGESEIGENTUM DES GERMANISCHEN MUSEUMS.

Inhalt.

	Seite
I. Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums	I—XV
II. Mitteilungen aus dem Germanischen Nationalmuseum.	
Koptische Altertümer im Germanischen Nationalmuseum. Von Dr. Otto Pelka	3
Literarische Besprechungen	43

MITTEILUNGEN

AUS DEM

GERMANISCHEN NATIONALMUSEUM

HERAUSGEGEBEN

VOM DIRECTORIUM.

JAHRGANG 1906.

MIT ABBILDUNGEN.

NÜRNBERG

VERLAGSEIGENTUM DES GERMANISCHEN MUSEUMS

1906.



KOPTISCHE ALTERTÜMER IM GERMANISCHEN NATIONALMUSEUM

VON

Dr. OTTO PELKA.

Vorbemerkung.

Die Zeiten sind hoffentlich für immer vorüber, für die als kaum angefochtenes Dogma die Lehrmeinung galt, daß Rom, die politische Beherrscherin der Mittelmeerlande, auch auf dem Gebiete der Kunst tonangebende Vormacht gewesen sei. Eine neue Zeit in der historischen Anschauung und Betrachtung der abendländischen Kunstentwicklung seit Beginn der christlichen Aera ist heraufgekommen. »Es ist unzulässig, von einer römischen Reichskunst zu sprechen und darunter eine Kunst zu verstehen, die, in Rom ausgebildet, dann im Oriente die alte hellenistische Kunstübung verdrängt und so die allgemeine breite Grundlage der christlichen Kunst geworden sein soll. Wenn wir schon von einer römischen Reichskunst sprechen, dann ist darunter die letzte Phase der hellenistischen Kunst zu verstehen, wobei Rom nichts anderes als eines von mehreren Zentren ist und als solches gewiß auch mit einer bestimmten Individualität ausgestattet war. Für die christliche Kunst aber sind meines Erachtens schon in den ersten drei Jahrhunderten gerade die alten orientalischen Großstädte des hellenistischen Kreises, vor allem Alexandrien, Antiochien und Ephesus die Ausgangspunkte — nicht Rom oder eine von Rom ausgehende Reichskunst«¹⁾. Das war ein entschiedener Schritt zu einem Bruch mit der bisher herrschenden traditionellen Ansicht von Roms Einfluß. Strygowski, dessen grundlegenden Forschungen wir diese neue Erkenntnis verdanken, ging noch weiter. Die Denkmäler der Baukunst gaben neue Aufschlüsse. »Marseille, Ravenna und Mailand bilden ein Bollwerk, das den Norden von Rom abschließt und mit dem Oriente verbindet. Dazu kommt die direkt von Ägypten, Syrien und Kleinasien auf den Norden übergreifende Klostertradition. Die merowingische Zeit kennt nicht einen im Einerlei der römischen T-Basilika befangenen Kirchenbau, den dann die

1) Strygowski, Orient oder Rom. Leipzig 1901. S. 8.

karolingisch-ottonisch-romanische Baukunst zu völlig neuen Formen führt, sondern sie übermittelt in Gallien die reiche Mannigfaltigkeit der Bauformen des eigentlichen und des hellenistischen Orients, sodaß die Typen der romanischen Baukunst ganz direkt auf Ägypten, Syrien und Kleinasien zurückzuführen sind«²⁾. Was von der monumentalen Kunst, gilt auch vom Kunsthandwerk. Für die Verbreitung orientalischen Einflusses wirkte hier noch der tägliche Handelsverkehr mit. Damit kommen wir zur Beantwortung der Frage nach der Berechtigung koptischer Denkmäler in einer Sammlung, der die Produkte germanischer Kunst und Kultur aufzunehmen vornehmster Zweck ist. Gerade die koptische Kunst »ist ein typischer Vertreter jener im Hinterlande der hellenistischen Küsten schon in antiker Zeit entstandenen Strömungen, die dann in christlicher Zeit die Oberhand gewinnen, mit dem Mönchtum auf das Abendland übergreifen und so die Grundlage unserer sogenannten romanischen Kunst werden«³⁾.

Die Bestände der nachstehend verzeichneten kleinen Sammlung koptischer Altertümer rühren fast ausschließlich aus dem Besitz Dr. Forrers in Straßburg her. Mehr als Proben syro-ägyptischer Spätkunst konnten naturgemäß nicht Platz finden.

Eine genaue Datierung der einzelnen Fundstücke ist vorläufig noch nicht durchführbar. Im allgemeinen verdanken sie ihre Entstehung dem 5. bis 7. Jahrhundert.

Der Fundort der Mehrzahl ist nach der Angabe Dr. Forrers Achmim, das alte Panopolis in Oberägypten.

Das Museum besitzt außer den hier beschriebenen Koptica noch eine Anzahl koptischer Gewebe, die bereits publiziert sind⁴⁾ und daher jetzt übergegangen werden konnten. Ein syro-ägyptisches Räuchergefäß soll gesondert veröffentlicht werden⁵⁾. Eine Elfenbeinpyxis derselben Provenienz wurde bereits in den Mitteilungen, wenn auch mit unrichtiger Bestimmung ihrer Herkunft, bekannt gemacht⁶⁾.

2) Strzygowski, Kleinasien, ein Neuland der Kunstgeschichte. Leipzig 1903. S. 230.

3) Catalogue général des Antiquités Égyptiennes du Musée du Caire. Koptische Kunst von Josef Strzygowski. Vienne 1904. S. XXIV.

4) Katalog der Gewebesammlung des Germanischen Nationalmuseums. I Teil. No. 6 ff.

5) Ein fast gleiches Exemplar im British Museum: Dalton, Catalogue of Early Christian Antiquities. London 1901. No. 540.

6) Mitteilungen aus dem Germanischen Nationalmuseum. 1895. S. 20 ff. Mit Abbildung. Die Pyxis gehört in die Nähe der von Strzygowski, Jahrbuch der Kgl. Preussischen Kunstsammlungen, Bd. 25, 1904, S. 343 f. besprochenen Pyxiden. Auch sie ist dem mesopotamischen Kunstkreise zuzuweisen. Bemerkte sei, daß das nach Strzygowski der Comtesse Béarn in Paris gehörende Exemplar sich jetzt in Berlin im Besitz des Kaiser Friedrich-Museums befindet. Ich vermag nicht zu sagen, ob das in der ehemaligen Sammlung Bourgeois in Köln befindliche Stück mit dem letztgenannten identisch ist. Vergle: Collection Bourgeois Frères. Katalog der Kunstsachen und Antiquitäten. Köln 1904. No. 1053 m. Abb.

TON.

Lampen.

Es ist bis jetzt noch so wenig für eine Klassifizierung der antiken Lampen, heidnischer sowohl wie christlicher, getan, daß jeder, der diese Geräte einer bestimmten Sammlung zu bearbeiten hat, möge sie auch noch so wenig umfangreich und den Typen nach eintönig sein, genötigt ist, einen eigenen Typen-Kanon aufzustellen. Der Versuch von Fink (Sitzungsberichte der philos.-philol. und der hist. Klasse der Münchener Akademie. Jahrg. 1900, S. 685 ff.: »Formen und Stempel römischer Thonlampen.«), ein durchgehendes Einteilungsprinzip aufzustellen auf Grund der Schnauzenform, ist wohl als wenig gelungen zu bezeichnen. Der Schnabel ist das am wenigsten charakteristische Glied des Lampenkörpers; man wird also bei einer umfassenden Bearbeitung der Lampen in erster Linie auf die Unterschiede in der Gestalt des Körpers Gewicht legen müssen und erst als sekundäre Unterscheidungsmerkmale Schnabelansatz und Griffform zu beachten haben.

I. Lampen mit einem Brenner.

Typus A:

Die Körperform ist fast eiförmig. Der Schnabel tritt als selbständiger Teil etwas mehr hervor als im Typus D. Das Eingußloch befindet sich in der Mitte des Diskus, der sich trichterartig senkt. Der Griff ist durchlocht.

Ein Typus, der sich als provinzielle Eigentümlichkeit in Ägypten ausgebildet zu haben scheint und, soweit das Material sich übersehen läßt, nur dort verwendet wurde. Bemerkenswert ist die formale Abwandlung, die sich innerhalb der ganzen Gruppe vollzogen hat. Die vermutlich auch der Zeit nach erste Form war noch, in Anlehnung an antike Vorbilder, fast kreisrund (Abb. 1*); daraus entwickelte sich wohl eine eiförmige (No. 1; F. G. 1666; Abb. 3) und aus dieser die letzte Variante mit birnenähnlichem Körper (Abb. 2): Berlin, Kaiser Friedrich-Museum, Nr. 79 in Strzygowskis Inventar: aus Luksor.



Abb. 1: K. F.-M. No. 89.



Abb. 2: K. F.-M. No. 79.

*) Die Direktion der genannten Sammlung gestattete in dankenswerter Weise die Publikation dieses und der anderen dort befindlichen Stücke, die wir im Folgenden zum Vergleiche abbilden. Herrn Dr. Oskar Wulff bin ich für briefliche Auskunft zu Dank verpflichtet.

1. (F. G. 1666.)* **Lampe.** Rotbrauner Ton. L. 7,6 cm.

Henkel abgebrochen. Im Diskus, sowie zu beiden Seiten der Dochtöffnung Kreispunkte und fünfblappig gestielte Blätter. Auf dem flachgewölbten Rande des Oberteils die Umschrift: II APFA COY CAXNA. Datierung: 4.—5. Jahrhundert.

Die erwähnte Heilige ist wohl die im Jahre 303 in oder bei Oxyrhinchos hingerichtete Susanna. Vergl. Stadler, Vollständiges Heiligenlexikon. Bd. IV, s. v. Marcellus 21.

Typus B:

Der Diskus ist fast kreisförmig gebildet und leicht sich nach innen vertiefend. Der Schnabel wird deutlich abgesetzt. Der Griff wie bei Typus D.

2. (F. G. 1670.) **Lampe.** Rötlichgelber Ton. L. 9 cm.

Im Diskus ein gleichschenkliges Kreuz. Auf jedem Arme eine Längsrille. Rings herum auf dem horizontalen Rande ein Blattkranz. Die gegenständigen Blätter sind in roher Weise durch gestrichelte Eindrücke angedeutet.

Abb.: Forrer, Die frühchristlichen Altertümer aus dem Gräberfelde von Achmim-Panopolis. Straßburg 1893. Taf. III, 1.

Typus C:

Der Körper ist vierseitig geformt. An zwei gegenüberliegenden Seiten Henkelgriff und Schnabel. Der Schnabelteil setzt sich in ganzer Seitenbreite an den Körper an, um sich verschmälernd in der Tülle zu enden. Das Eingußloch ist dicht vor dem Henkelansatz angebracht. Der Diskus ist nicht vertieft. Um beim Füllen ein Überfließen des Öles zu verhindern, wird die Eingußöffnung mit einem kreisförmigen Steg umgeben.

3. (F. G. 1665.) **Lampe.** Rötlicher Ton. L. 11,8 cm.

Die etwas abgeschrägten Seiten des Oberteils sind mit halbkreisförmigen Bogen ornamentiert. Die Ölöffnung ist mit einem ziemlich flachen quadratischen Steg und einem sich um diesen herumziehenden, schärfer hervortretenden kreisförmigen umgeben. In den Segmenten und den inneren Ecken des Quadrates Kreispunkte. Zwischen Dochtöffnung und Einguß ein gleichschenkliges Kreuz und größere und kleinere Kreise.



Abb. 3: No. 1.



Abb. 4: No. 2.



Abb. 5: No. 3.

Die Signaturen hinter den laufenden Nummern verweisen auf den handschriftlichen Museenskatalog: Frühchristliche und germanische Altertümer.

Typus D:

Körperumriß herzförmig; ohne besonderen Schnabelansatz. Brennöffnung besteht in einem durch den Oberteil gedrückten Loch. Das ziemlich große Eingußloch befindet sich ungefähr in der Mitte des Oberteils; es wird von einem doppelten Steg umgeben, von denen der äußere sich geradlinig bis zur Brennöffnung fortsetzt, diese umschließend. Ob die zwischen den Stegen liegende Rille den Zweck hat, einen Deckel als Schutz für das Öl aufzunehmen, muß dahingestellt bleiben, da solche nicht gefunden wurden; wahrscheinlich diente sie nur dazu, das überlaufende Öl der Flamme wieder zuzuleiten.

Technik: Ober- und Unterteil, sowie der als Handhabe dienende Dorn getrennt geformt.

Die Datierung dieser Gruppe ergibt sich aus den mit kufischen Inschriften versehenen Exemplaren, wie deren eines das Berliner Kaiser Friedrich-Museum besitzt (Nr. 124 in Strzygowskis Inventar), s. Abb. 6.



Abb. 6: K. F.-M. No. 124.

4. (F. G. 1659.) **Lampe.** Gelblichgrauer Ton. L. 10 cm.

Verzierung: Rankenmuster mit Trauben in den kreisrunden Windungen. In den Zwickeln kleine, aus drei, selten vier Kreisen zusammengesetzte Blätter. Sehr flaches Relief. Die Rinne von der Einguß- zur Brennöffnung ist mit dicht aneinander gereihten Zickzacklinien gemustert. — Datierung: Früharabisch.



Abb. 7: No. 4.

5. (F. G. 1658.) **Lampe.** Ton von derselben Färbung wie No. 4 (F. G. 1659). L. 9,7 cm.

Die ornamentale Verzierung des Randes ist in etwas unübersichtlicher Musterung durch Traubenranken mit zwei Vögeln zu Seiten der Dochtöffnung und je zwei Blättern am Griff hergestellt. Die Rinne zur Dochtöffnung hat vier Längsstege als Verzierung. — Datierung: Früharabisch.



Abb. 8: No. 5.

6. (F. G. 1672.) **Lampe.** Ein zweites kleines Exemplar (L. 6,7 cm), hat annähernd dieselben Ornamente und stammt vielleicht aus derselben Werkstatt. Die Ablaufrinne ist wie bei No. 4 (F. G. 1659) ornamentiert. — Datierung: Früharabisch.



Abb. 9: No. 6.

7. (F. G. 1660.) **Lampe.** Graugelber Ton.
L. 10 cm.

Von den drei voraufgehenden unterscheidet sich dieses Exemplar durch eine etwas stärkere Wölbung des Oberteils. Die Ornamentierung besteht aus Ranken mit dreilappigen Blättern. In der Ablaufrinne zwischen zwei Stegen vier auf die Spitze gestellte Rauten. Die Reliefierung tritt bei dieser Lampe am stärksten hervor. — Datierung: Früharabisch.

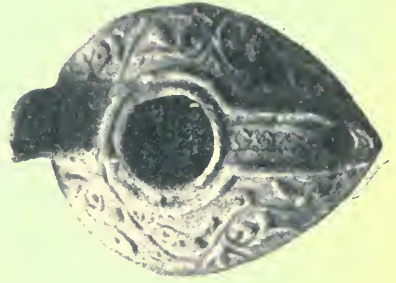


Abb. 10: No. 7.

Typus E.

Rumpf annähernd kubisch, mit doppeltem Boden. Die Oberfläche hat überhöhten Rand. In der Mitte, in einer wulstartigen Erhöhung die Eingußöffnung. Der Schnabel ist mitten in der oberen Hälfte der Vorderfläche angesetzt und tritt infolge des Fehlens einer Vermittelung zwischen ihm und dem Körper stark hervor. Die Verbindung zwischen Einguß- und Dochtöffnung wird durch die Fortsetzung des Wulstes um den Einguß hergestellt. In einer Ecke eine Öffnung, die in den unteren Hohlraum führt.

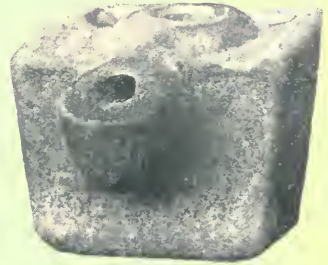


Abb. 11: No. 8.

8. (F. G. 1674.) **Lampe.** Rotbrauner Ton.
H. 5,6 cm. L. 10,5 cm.
Äußerst rohe Arbeit.

Typus F.

Körper kreisrund; die Tülle ganz wenig ausgebogen. Der Rand des Unterteils steht über; in dem leicht gewölbten Oberteil eine kreisrunde Eingußöffnung. Der Henkel geht vom Rande des Oberteils bis zum Einguß.

Technik: Die drei Teile getrennt geformt.



Abb. 12: No. 9.

9. (F. G. 1663.) **Lampe.** Dunkelgraubrauner Ton. L. 8,7 cm.

H. Lampe mit mehreren Brennern.

10. (F. G. 1661.) **Lampe.** Rotgelber Ton.
Dm. 8,5 cm.

Umriß des Rumpfes ein Siebeneck; in jeder Ecke eine Dochtöffnung. Über dem zentralen Einguß wölbt sich der Henkel. Die flache Oberfläche ist mit kleinen Knöpfen verziert; darunter einzelne Buchstaben verstreut.

Technik: Rumpf aus einem Stück geformt; der Henkel besonders angefügt.



Abb. 13; No. 10.

Menasfläschchen.

Eine Monographie über den hl. Menas steht zur Zeit noch aus. Daher kann man auch vorderhand nicht den Ursachen einer ganz eigenartigen kunstgeschichtlichen Erscheinung auf den Grund gehen, deren Erklärung, da die monumentalen Zeugnisse keinen Anhalt geben, nur mit Hilfe literarischer Quellen möglich sein wird. Von allen Erzeugnissen der christlichen Kunst des Orients sind die Menasampullen im Abendlande am häufigsten anzutreffen. Sie sind unverhältnismäßig zahlreicher als Pilgerandenken an die heiligen Stätten in Palästina. Dieses massenhafte Vorkommen der Menasfläschchen läßt sich, wie man ohne weiteres vermuten darf, nicht allein durch die Voraussetzung einer ausgebreiteten Verehrung des afrikanischen Wüstenheiligen im Occident allein erklären; und noch weniger gerechtfertigt erscheint die Annahme, daß diese Terrakotten sämtlich von Pilgern nach Europa gebracht wurden. Sollten sich nicht ägyptische, speziell alexandrinische Fabriken mit dem Export eines so beliebten religiösen Modeartikels, wie es das Weihwasser vom Grabe des Heiligen war, befaßt haben?

Von den zahlreichen Typen sind nur drei in der Sammlung vertreten.

11. (F. G. 1682.) **Menasfläschchen.** Hellgrauer Ton.
Durchm. der Bildfläche 5,3 cm. H. 10,6 cm.

Der Heilige steht in der von einer Kreislinie eingeschlossenen Fläche als Orans, bekleidet mit dem Soldatenmantel und der bis zu den Knien geschürzten Tunica manicata. Zu beiden Seiten des Kopfes zwei gleichschenkelige Kreuze, links und rechts von ihm die zwei Kamele, von denen das linke fast wie ein Baum aussieht. Die äußere Umrandung der Bildfläche bilden Knöpfe, je 29 auf beiden Seiten. Die Kehrseite der Ampulle weist die gleiche Darstellung auf.



Abb. 14; No. 11.

Technik: Die beiden Hälften des Flaschenbauches sind einzeln geformt und dann miteinander verbunden. Henkel und Hals sind roh

angefügt. Erh.: Relief stark abgerieben. Eine Seite eines Henkels abgebrochen.

Aus der gleichen Form ist allem Anscheine nach hervorgegangen: Forrer, Frühchristliche Altertümer, Taf. I, 2.

Gehört zu der von Strzygowski, Koptische Kunst*, S. 224 mit Haupttypus bezeichneten Gruppe.

12. (F. G. 1684.) **Menasfläschchen**. Rotbrauner Ton. Durchm. der Bildfläche 5 cm. H. 9,4 cm.

Zu demselben Typus gehörend wie das vorhergehende. Die Bildfläche wird von einem gepirlten Steg und einer Reihe ziemlich kleiner Knöpfe umrahmt. Die Kreuze auf beiden Seiten des Kopfes bestehen aus 5 Perlen oder Knöpfen, von einigen kleineren umgeben.

13. (F. G. 1683.) **Menasfläschchen**. Brauner Ton. Durchm. der Bildfläche 6,2 cm. H. 9,5 cm.

Auf der Vorderseite der Heilige in betender Stellung, nur mit der gegürteten Tunika bekleidet; zu beiden Seiten des Kopfes zwei Kreuze und zu den Seiten die zwei Kamele. Die Rückseite zeigt in einem Kreis von gegenständigen Blättern auf einer runden Scheibe ein gleichschenkeliges Kreuz mit der Umschrift: ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΜΗΝΑ. Das Relief ziemlich stark hervortretend, daher Brust und Kopf des Heiligen abgerieben.



Abb. 15: No. 12.



Abb. 16: No. 13.

Stempel.

Mit Recht verwahrt sich Strzygowski, Koptische Kunst, S. 230 gegen die Bezeichnung dieser in großen Mengen vorkommenden Ton- und Holzstempel als Weibrotstempel. Forrer, Frühchristliche Altertümer, S. 14 f. hat diese Deutung aufgebracht. Allein die Bestimmtheit, mit der er seine Behauptung aufstellt, steht im umgekehrten Verhältnis zu ihrer Bedeutung. Wer die Vorliebe der alten Christen für die Ausschmückung ihres Hausrates mit symbolischen Zeichen und Bildern kennt, verwundert sich nicht weiter darüber, daß sie auch das tägliche Brot mit solchen Zeichen religiöser Art versahen. Man kann Forrer höchstens zugeben, daß die Möglichkeit vorliegt, daß unter dieser ganzen großen Masse sich auch Weibrotstempel befinden, die für uns aber nicht mehr von den zu profanen Zwecken gebrauchten unterscheidbar sind. Vor allem ist zu berücksichtigen, daß durchaus nicht alle Brotstempel, wie Forrer ohne irgend einen Grund anzunehmen scheint, christlichen Ursprunges sind.

* Catalogue Général des Antiquités Égyptiennes du Musée du Caire. Nos. 7001—7394 et 8742—9000. Koptische Kunst von Josef Strzygowski. Wien 1904.

14. (F. G. 1703.) **Stempel.** Rötlichgelber Ton. Durchm. 7,7 cm.
Einseitig. Rund, mit Henkel auf der Rückseite. Im Felde ein Palmbaum. Zu beiden Seiten des Stammes je fünf Dreiecke.
Abb.: Tafel I, 2.
15. (F. G. 1702.) **Stempel.** Gelbgrauer Ton. Durchm. 7,5 cm.
Einseitig. Rund, mit Henkel auf der Rückseite. Im Felde ein Palmbaum, sehr rohe Arbeit. Am Anfang und auf beiden Seiten des Stammes drei kreisförmige Vertiefungen. Am Stammende beschädigt.
Abb.: Tafel I, 1.
16. (F. G. 1701.) **Stempel.** Rötlichgelber Ton. Durchm. 6,5 cm.
Einseitig. Rund, Henkel abgebrochen. Im Felde ein Palmbaum mit zwei sich abwärts biegenden Fruchtzweigen, an denen aus Dreiecken bestehende traubenförmige Gebilde hängen. Die Umrandung besteht aus einem Zweige mit gegenständigen Blättern. Erhaben gearbeitet.
Abb.: Tafel I, 4.
17. (F. G. 1688.) **Stempel.** Rötlichgelber Ton. Durchm. 7 cm.
Einseitig. Rund, mit Henkel. Im Felde eine nach links springende Antilope, vor ihr ein herzförmiges Blatt (oder Traube?). Erhaben gearbeitet.
Abb.: Tafel I, 3.
18. (F. G. 1699.) **Stempel.** Hellgrauer Ton. Durchm. 6,8 cm.
Einseitig. Rund, mit Henkel. Im Felde ein Vogel mit ausgebreiteten Flügeln. Die Federn sind durch dreieckige Einschnitte angedeutet. Der Rand eine vertiefte Kreislinie. Erhaben gearbeitet.
Abb.: Tafel I, 6.
Eine fast gleiche Parallele in Berlin, Kaiser Friedrich-Museum; dort die Figur vertieft.
19. (F. G. 1696.) **Stempel.** Rötlichgrauer Ton. Durchm. 6,8 cm.
Einseitig. Henkel abgebrochen. In einem vertieften Kreise zwei ineinander gestellte Dreiecke mit erhabenen Seiten. Das eingeschriebene hat drei volle Dreiecke als Seitenansätze.
Abb.: Tafel I, 5.
20. (F. G. 1700.) **Stempel.** Gelblichgrauer Ton. Durchm. 6,7 cm.
Einseitig. Rund, mit Henkel. Im Felde ein palmettenähnliches Muster. An den Außenseiten zwei Ranken. Das Innere der Palmette ist mit Knopfpunkten ausgefüllt; an der Spitze ein Querband, in der Mitte eine vierseitige größere Erhöhung. Erhabene Arbeit.
Abb.: Tafel II, 2.
Ein fast gleiches Ornament: Berlin, Kaiser Friedrich-Museum, Nr. 11 in Strzygowskis Inventar; nur daß dort durch eine kleine Änderung in der Linienführung aus der Palmette ein Fisch geworden ist.
21. (F. G. 1705.) **Stempel.** Rotbrauner Ton. Durchm. a) 7,2 cm, b) 6,3 cm, H 6,1 cm.
Doppelseitig. Rund, am Rande eingeschnürt. Auf der einen Seite ein sog. griechisches Kreuz mit X. Die Einfassung bildet ein Steg mit Zickzacklinien. Die Gegenseite enthält in glatter Umrahmung dasselbe Monogramm; nur reichen hier die vier Arme des X nicht bis zum Mittelpunkt.
Abb.: Tafel II, 1.

22. (F. G. 1695.) **Stempel.** Gelbbrauner Ton. Durchm. 7,6 cm.

Einseitig. Rund, mit Henkelrest. In dem durch einen erhöhten Rand umschlossenen Felde ein nach links ausschreitender Greif.

Abb.: Tafel II, 4.

23. (F. G. 1697.) **Stempel.** Grauer Ton. Durchm. 7,7 cm.

Einseitig. Rund, Henkel abgebrochen. Erhöhter Rand, im Felde zwei Fische, nach der gleichen Seite gerichtet. Körper und Schwanz fast von dreieckiger Bildung. Der Schwanz scharf vom Leib getrennt. Die Rücken- und Bauchflossen aus nebeneinander gelegten kleinen Dreiecken gebildet.

Abb.: Tafel II, 3.

24. (F. G. 1698.) **Stempel.** Dunkelrotbrauner Ton. Durchmesser 15,4 cm.

Einseitig, mit voller Handhabe. Muster vertieft. Um einen Mittelkreis drei konzentrische Ringe. Im ersteren ein achtstrahliger Stern; der sich anschließende kleinste Ring hat eine Reihe radial gestellter, ovaler Stäbchen; es folgt ein Bandornament und am Außenrande ein Zahnradmuster.

Eine gleiche Umrahmung ovaler Bossen wie hier in dem kleinsten Ringe auf einem Stempel in Kairo aus älterer Zeit. Vgl. Strzygowski, Koptische Kunst, S. 230, No. 8985.



Abb. 17: No. 21.

25. (F. G. 1704.) **Stempel.** Gelblichgrauer Ton. Durchmesser 14,5 cm. H. 6,4 cm.

Einseitig mit konischer Handhabe. Das Feld ist vielfach durch erhabene Stege quadriert. In jedem Quadrate ein vertieftes Kreuz. Auf dem Griff ein roh eingeschnittenes Kreuz; zwischen zwei Armen desselben ein kleineres, sorgfältiger gepreßtes.

Dieselbe Musterung kehrt auf einem Holzstempel in Kairo wieder. Strzygowski, Koptische Kunst, S. 139, Nr. 8807.

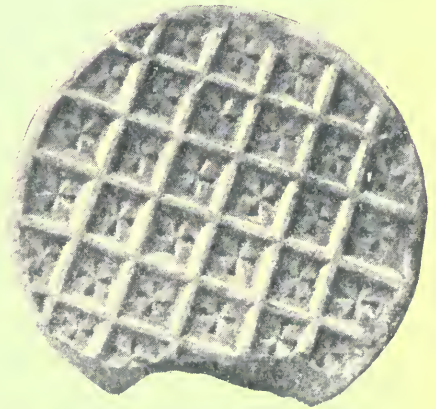


Abb. 18: No. 25.

26. (F. G. 1706.) **Stempel.** Grauer Ton. Durchm. 9,7 cm. H. 5,4 cm.

Einseitig mit zylindrischem Griff. In der Mitte des Feldes ein vertieftes Kreuz. Zwischen den Armen weniger tiefe Dreiecke mit runden Ausladungen an den Ecken. Die Umrandung bildet eine Zickzacklinie, in der Mitte jedes der entstehenden Dreiecke eine kreisförmige Vertiefung.

Das gleiche Randornament findet sich in der syrischen Rabula-Handschrift (geschrieben im Jahre 586) an einem der Kanonesbögen. Vgl. Venturi, *Storia dell' Arte Italiana I*. S. 163, Fig. 153.



Abb. 19: No. 26.

Tonscheiben.

27. (F. G. 1686.) **Tonscheibe** von hellroter Farbe. Durchm. 5,4 cm.

Christus oder ein Heiliger, bartlos mit Nimbus in Vordersicht. Die Linke hält ein Stabkreuz, die Rechte ist segnend (im Redegestus?) erhoben. Seine Kleidung besteht aus der geschürzten langärmeligen Tunika und dem Pallium. Die Partie von den Knien abwärts abgebrochen. Der Scheibenrand gezackt.

Abb.: Tafel II, 6.

28. (F. G. 1685.) **Tonscheibe** von rotbrauner Färbung. Durchm. 5 cm.

Die obere Schicht zum Teil abgeblättert; erhalten nur die rechte Seite mit dem Rest einer weiblichen (?) Büste.

Abb.: Tafel II, 5.

Gefäße.

29. (F. G. 1675.) **Vase.** Gelber Ton. H. 12 cm.

Vor dem Brand bemalt. Die Ausbauchung trägt einen Bildstreifen. Man erkennt zwei weibliche Büsten in sehr schematischer Zeichnung und die Jagd eines Löwen auf eine Gazelle. Die Mähne des Löwen sieht aus wie aus dreieckigen Lappen zusammengenäht. Die Zeichnung der Löwenmähne ist charakteristisch für die spätere koptische Kunst; sie wiederholt sich auf Denkmälern, besonders auf Reliefs, deren sonstige Ausführung auf technisch höherer Stufe steht*). Um den Hals laufen zwei sich schneidende Zickzacklinien; in den durch die Kreuzungen entstehenden Rauten Doppelkreise, in den Dreiecken Halbkreise. Die schwarzbraune Zeichnung ist gelblichrot untermalt.



Abb. 20: No. 29.

*) Strzygowski, *Koptische Kunst*, S. 154, No. 72.

30. (F. G. 1676) **Vase** aus rotbraunem Ton. H. 13,5 cm.

Die Bemalung ist, was die Zahl der verwendeten Farben anlangt, reichhaltig: rosa, grün, schwarz, weiß; die Musterung dagegen sehr einfach; sie besteht nur in drei Rundstreifen am Halsrandansatz und an der Stelle, wo die Bauchung am weitesten ist; an dieser selbst vier von Punktreihen umrahmte Trapeze.



Abb. 21: No. 30.

METALL.

Räuchergefäße.

Strzygowski, Koptische Kunst, S. 290 unterscheidet »eine reichere Form mit hohem Fuß und Deckel an einer Kette und eine gewöhnliche Form mit niedrigem Fuß, ohne Deckel und drei Ketten.« Diese Unterscheidung dürfte m. E. zu wenig präzise sein. Es wird als spezifisches Merkmal hingestellt, was nur nebensächlich ist. Das Charakteristische für einen Typus ist nicht die Art der Aufhängung, ob an einer oder drei Ketten. Das Ausschlaggebende bei einer solchen Klassifizierung müßte doch wohl die Form des Rauchfasses sein. Da entstehen nun allerdings mehr Typen, als Strzygowski annimmt, aber auch so sind sie »leicht auseinanderzuhalten«.

Es ergibt sich also, wenn man die Kettenzahl unberücksichtigt läßt, folgende Gruppierung:

- I Eine kelchartige Form mit hohem Fuß und konischem Deckel mit Bekrönung an einer oder seltener drei Ketten.

- II) Eine niedrige Form von zylindrischem Aufbau mit niedrigen Füßen ohne Deckel mit drei Ketten.
 III) Die gleiche Form von polygonalem Umriß an drei Ketten.
 IV) Eine urnen- oder vasenähnliche Form auf einem Dreifuß, ebenfalls ohne Deckel und an drei Ketten hangend.

Strzygowski, a. a. O., S. 281 und S. 284 anerkennt nur die Teilung der Räuchergefäße an Ketten in solche mit hohem Fuß und Deckel an einer Kette und in solche niedrigem Fuß an drei Ketten ohne Deckel. Ohne ersichtlichen Grund schließt Strzygowski die von ihm als Feuerbecken bezeichneten Dreifüße von den Räuchergefäßen aus. Sie gehören eng an diese Klasse. — Von den genannten Typen ist nur der erste und dritte in unserer Sammlung vertreten.

31. (F. G. 1385.) **Rauchfaß.** Bronze, grün.
 H. 18,5 cm. Länge der Ketten 21 cm.
 Durchmesser des Beckens 9 cm, des Fußes 7 cm. — Datierung: 5.—6. Jahrhundert. — Typus I.

Einfachste Form dieses Typus. Der Bauch des Gefäßes ist halbkugelig, der Fuß konisch. Die einzige Verzierung besteht in zwei doppelten Kreislinien am Bauch und einer solchen am Fuß. Der mittels eines Scharniers am Unterteile befestigte Deckel sitzt auf dessen senkrechtem Rande auf. Die konische Grundform wird durch einige Profilierungen unterbrochen. Die Löcher für den abziehenden Rauch sind anscheinend nach dem Guß gebohrt. Drei Ketten.

Techn.: Gegossen.

Erh.: Der Deckel am Scharnier gebrochen. Vollständig patiniert.

Abb.: Forrer, Frühchristliche Altertümer, Taf. VI, 5. 5a.

Strzygowski, a. a. O., No. 9108. S. 281 bestreitet die ägyptische Herkunft dieses Rauchfasses, weil der Typus sonst dort nicht zu belegen sei. Nach einer brieflichen Mitteilung von Dr. R. Forrer in Straßburg ist es von seinem Achmim-Agenten in Kairo gekauft. Wie schon bemerkt, scheint mir die Zahl der Ketten ziemlich belanglos. Der Typus dieses Gefäßes ist derselbe wie der von No. 9108 bei Strzygowski. Um schließlich noch auf eine, wenn auch geringfügige Übereinstimmung aufmerksam zu machen, so sei auf die gleiche Form der Verschlussaken des Deckels bei beiden Exemplaren hingewiesen.



Abb. 22: No. 31.

32. (F. G. 1384.) **Rauchfaß.** Kupfer.
H. 6,7 cm. Durchm. in der Achse
des Sechsecks mit Rand 11,2 cm.
Länge der Ketten mit Haken 20 cm.
— Datierung: 5.—7. Jahrhundert. —
Typus III.

Der rechtwinkelig umgebogene
Rand ist leicht geschweift. Die
sechs Seiten sowie der Boden tragen
ein aus konzentrischen Kreisen be-
stehendes Ornament. Den drei
konischen Füßen entsprechen auf
dem Rande drei kreisförmige Ösen.

Techn.: Gegossen.

Erh.: Eine Kette ist modern;
vielleicht auch der Haken einer
andern.

Abb.: Forrer, Frühchr. Altertümer,
Taf. VI, 4, 4 a.

Vgl. ähnliche Form: Strzygowski, Kopt.
Kunst, No. 9116, S. 283 u. Berlin. Kaiser
Friedrich-Museum.



Abb. 23: No. 32

Parfümfläschchen.

33. (F. G. 1730.) Bronze, grün. H. 8,8 cm.
Auf dem runden Bauch sieben
rundbogige Arkadenöffnungen, deren
Architekturen sich stark vom Unter-
grunde abheben. Die Säulenkapitäle
springen zapfenähnlich vor. Der
zylindrische Hals ist ohne Profilierung.
Unter dem leicht umgebogenen
Rande zwei kreisrunde Henkel.

Techn.: Gegossen.

Erh.: Ein Henkel und Teile des
Füßes abgebrochen. Stark patiniert.

Vgl. Beimpf, vgl. Strzygowski, a. a.
o. No. 9096, S. 276 f.



Abb. 24: No. 33.

Bronze-Lampen.

Strzygowski ordnet die Lampen nach ihrer Verwendung. Er teilt infolgedessen ein in Hängelampen und in Lampen, die auf Ständer steckbar sind. Schon oben habe ich mich gegen eine ähnliche Einteilung ausgesprochen. Man muß vielmehr die Formentypen herzustellen suchen. Zwar macht Strzygowski S. 289 einen Versuch, zu einer solchen Typenscheidung zu gelangen. Indes bleibt bei seiner Betonung des Griffes als unterscheidenden Merkmales die Form des Lampenkörpers als des Hauptteiles unberücksichtigt. Wie schon bei den Tonlampen bemerkt, muß aber vor allem darauf Gewicht gelegt werden, durch eine Analysierung der Gesamtform zu einer Präzisierung der Typen und einer erschöpfenden Klarlegung der in dem ungeheuren Material sich anbietenden Typenentwicklung zu gelangen. Die rein nach antiquarischen und archäologischen Normen bisher fast ausschließlich erfolgte Sonderung hat einer Betrachtungsweise Platz zu machen, die nach der Seite der, wenn man bei diesen Handwerksprodukten so sagen darf, stilistischen Entwicklung hin zu einem letzten Resultat zu kommen sucht.

Bei der geringen Zahl von vollständig erhaltenen Lampen in unserer Sammlung kann von einer Typenteilung selbstverständlich keine Rede sein. Abgesehen von einer armenischen Lampe, die später veröffentlicht werden soll, besitzt das Museum eigentlich nur zwei ganze Lampen, die beiden übrigen sind nur teilweise alt, und gerade das Charakteristische, nämlich der Körper, ist bei ihnen ergänzt.

34. (F. G. 1656.) **Lampe** aus heller Bronze mit flachem Fuß. Durchmesser des Brenners 1,3 cm. Gesamtl. 9,2 cm. H. mit Aufsatz 4 cm.

Der kreisrunde Körper geht allmählich in den Schnabel über. Der Griff ist mit dem halbmondförmigen Aufsatz verbunden. Am Übergang von Diskus und Brenner zwei kleine Ösen. Eine dritte war vielleicht in dem Loch in der Mitte des Halbmonds eingienietet. Die Taube, die auf der Forrerschen Zeichnung in dem Loch befestigt erscheint, gehörte ursprünglich jedenfalls nicht dazu; sie ist von dunklerem Material. Die runde Eingußöffnung (Durchm. 2,2 cm) hat einen leicht geneigten, mit Kreislinie umschriebenen Rand.



Abb. 25: Nr. 34.

Tech.: Gegossen. Erh.: Am Einguß verbeult. Schwache Patina.

Abb.: Forrer, Frühchristliche Altertümer, Tafel VII, 4.

35. (F. G. 1654.) **Lampe**. Dunkle Bronze. H. mit Aufsatz 7,2 cm. L. 10 cm. Br. 6 cm.

Diskus kreisrund, am Übergang zum Brenner zwei runde Ansätze. Der Hals durch zwei Voluten stark eingeschnürt. In der Mitte des Diskus um eine mittlere drei kleinere Eingußöffnungen, ringsherum ein erhöhter Wulst. Am Boden das Loch für die Hülse des Aufsteckdornes. Ein Wein-

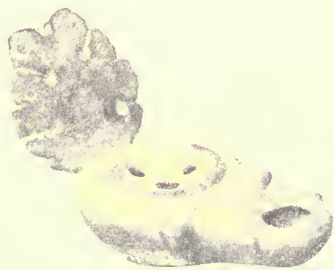


Abb. 26: No. 35.

blatt bildet den Aufsatz. Die Lappen des Blattes sind durch runde Vertiefungen und von dort zum Rande gehende, eingehauene Kerbe angedeutet. Der gebogene Henkel geht vom Rande des Diskus nach dem Rücken des Blattes. Dieses, sowie der äußere Rand des Diskus und die vier Ansätze mit Kreispunkten verziert.

Tech.: Gegossen. Erh.: Hülse des Aufsteckdornes ausgebrochen, desgleichen der obere Lappen des Weinblattes. Vollständig patiniert.

Teile von Lampen.

36. (F. G. 1657.) **Aufsatz mit Griff.** Bronze. H. 8,4 cm. Br. 5,7 cm.

Rechteckiger Rahmen mit kreisförmig ausladenden Ecken. In der Mitte der oberen Seite eine dreieckige, durchbohrte Erhöhung. Das Innere durch ein sog. lateinisches Kreuz mit runden Ausladungen an den Balkenenden ausgefüllt. Die Vorderseite mit Kreuzpunkten geziert. Auf der hinteren Seite ein einfacher Henkel aus Bronzedraht.

Tech.: Gegossen. Erh.: Vollständig patiniert.

37. (F. G. 1657.) **Runder Lampenfuß.** Bronze. H. 1,6 cm. Durchm. unten 7,2 cm, oben 3,5 cm.

Profiliert. Die Standfläche mit kreisförmigen Rillen versehen, denen auf dem Lampenständer hineinpassende Wulste entsprachen.

Der Aufsatz und der Fuß sind jetzt durch einen modernen Lampenkörper zu einem Stück verbunden; ob sie ursprünglich zusammengehört haben, ist nicht festzustellen, aber nicht sehr wahrscheinlich, da die Bronzelegierung bei beiden verschiedene Färbung zeigt.

Techn.: Gegossen.

Abb.: Forrer, a. a. O., Taf. VI, 2. 2a. Erwähnt von Strzygowski, a. a. O., S. 291 oben.

38. (F. G. 1652.) **Aufsatz mit Griff.** Bronze. H. des Griffes 8,5 cm.

Kreuz mit ausladenden kreisförmigen Ansätzen. Der Deckel mit einem Gorgoneiongehörte ursprünglich nicht hinzu; der Lampenkörper ist eine moderne Ergänzung.

Techn.: Gegossen.

39. (F. G. 1740.) **Griff einer Lampe (oder eines Gefäßes).** Bronze. H. 6,5 cm.



Abb. 27: No. 36, 37.



Abb. 28: No. 38.



Abb. 29: No. 39.

Herzförmig gebogen. Auf dem oberen Rande zwei Vögel (Tauben?) von sehr primitiver Form. L. und r. von ihnen wachsen aus der Ranke zwei auf der Oberfläche ziselierte Blätter heraus.

Techn.: Gegossen.

Ohrringe.

Von den fünf hauptsächlich vorkommenden Typen der in koptischer Zeit in Ägypten üblichen Ohringformen sind in unserer Sammlung nur drei vertreten. Leider fehlt der christliche Haupttypus, ein Halbmond, dessen Enden sich als Trageif oder Bügel fortsetzen, gänzlich. Vgl. Dalton, Catalogue of Early Christian Antiquities and Objects from the Christian East. London 1901. No. 275, 276, 277. — Die Aufzählung der Typen bei Strzygowski, a. a. O., S. 333 f., dem ich mich anschließe.

40. (F. G. 1836.) **Ohring.** Goldbronze. Durchmesser der Scheibe 6,2 cm, des Ringes 3,4 cm.

Drei konzentrische Drähte umschließen nach innen gerichtete Palmettenfolgen, die mit Blei aneinander gelötet sind. Der äußere Rand ist gezahnt. In den Zwickeln, wo der eigentliche Ohring mit dem Gehänge zusammenstößt, zwei auf Lötplättchen befestigte Kreise.

Nach Strzygowski, a. a. O., S. 333 zu Typus II der in Ägypten vorkommenden Ohringformen gehörend.



Abb. 30: No. 40.

41. (F. G. 1791.) **Ohring.** Goldbronze. Durchm. des Kreises mit Kreuz 3,4 cm, des Ringes 2,3 cm.

Zwei aneinander gelötete Ringe, von denen der äußere wie bei No. 40 (F. G. 1836) gezahnt ist, umschließen ein an den Enden nach außen umgerolltes Kreuz. In den Zwickeln ebenso wie bei No. 40 zwei Kreise. Auch hier verbinden zwei Lötplättchen die beiden Ringe.

Abb.: Forrer, a. a. O., Taf. X, 20. Nach Strzygowski Typus II.



Abb. 31: No. 41.

42. (F. G. 1837.) **Ohring.** Goldbronze. Durchm. des Kreuzringes 2,6 cm, des oberen Ringes 1,9 cm.

In einem etwas breiteren Ring steht ein Kreuz von der gleichen Form wie bei No. 41. Tragring und Zierscheibe aus einem Stück geschnitten.

Nach Strzygowski Typus II.



Abb. 32: No. 42

43. (F. G. 1792.) **Ohring.** Goldbronze. Durchm. 2,2 cm.

Nur die Zierscheibe mit dem Kreuz erhalten. Der Tragring aus der Lötung gelöst; vorhanden sind noch die zwei Lötscheiben.

Techn.: Das Stück ist nicht wie No. 41 u. 44 in Filigrantechnik hergestellt, sondern geschnitten.

Abb.: Forrer, a. a. O., Taf. X, 19. Nach Strzygowski Typus II.



Abb. 33: No. 43

44. (F. G. 1805.) **Ohring.** Silber. Durchm. der Zierscheibe 2,4 cm.

Das Muster ließe sich etwa folgenderweise auflösen: Ein Kreuz mit ungerollten Enden. Bei den beiden Hälften des Längsbalkens sind die zwei Drähte, aus denen er besteht, völlig aneinander gelötet, während die beiden horizontalen Arme sich öffnen. Zwischen den Armen, von der Mitte ausgehend, nach derselben Richtung sich unrollende Einzelstäbe. Auf dem Ganzen, die Hauptpunkte des Kreuzes hervorzuheben, fünf Buckel. Tragring mit Haken; die Öse an der Zierscheibe angelötet.

Nach Strzygowski Typus II.



Abb. 34: No. 44.

45. (F. G. 1794.) **Ohring.** Bronze. Durchm. 5 cm.

Reif aus ziemlich starkem Bronzedraht (Durchm. 3 mm) mit aufgesteckter Trommel in Filigran.

Gehört zu der von Strzygowski als III. Typus bezeichneten Gruppe; vgl. Strzygowski, a. a. O., S. 334, Nr. 7034—7038, 7042.

46. (F. G. 1793.) **Ohring.** Silber. Durchm. 4 cm. Breite des Querstreifens 0,6 cm. Höhe der Palmette 0,5 cm.

Ring aus rundem Silberdraht mit zwei Haken zu schließen. In der unteren Hälfte ein Querband mit mäanderartigem Muster zwischen zwei gedrehten Leisten. Darunter aus flachem Draht eine Palmette mit geperlter Dreiecksumrahmung, von der nur noch drei Teile erhalten sind. Die Füllung der Palmette bildet eine mit Draht befestigte Perle oder ein Glasfluß.

Nach Strzygowski: Typus V; vgl. Strzygowski, S. 335, No. 7049. Die Einfassung der Palmette dort ohne die dreieckigen Verzierungen.



Abb. 35: No. 45.

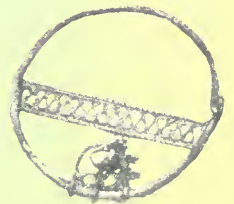


Abb. 36: No. 46.

Gewichte.

47. (F. G. 1747.) **Gewicht.** Weibliche Büste (Athene?). Bronze. Höhe 14,5 cm. Gewicht 1500 g.

In der Mitte des Brustpanzers ein Gorgoneion. Eine Art Schuppenpanzer bedeckt den Rücken; die halbkreisförmigen Schuppen sind steigend angeordnet; ihre Vernietung wird durch Punktierungen angedeutet. Der Kopf ist durch einen Helm geschützt, an dessen linker Nackenseite ein punktiertes N eingeschlagen ist. An der Spitze des Helmbügels eine Öse für den jetzt fehlenden Haken. Das Innere der Büste ist hohl; der ursprüngliche Bleiausguß ist an dem noch in der Höhlung vorhandenen Bleioxyd zu erkennen.

48. (F. G. 1037.) **Gewicht.** Männliche (?) Büste. Bronze. Höhe 17 cm. Gewicht 2400 g.

Die Gewandung besteht anscheinend aus zwei Tuniken, von denen die äußere durch einen Ausschnitt am Halse die untere sehen läßt. Auf dem Obergewand vor der Brust ein Kreuz. Der Helm ist etwas aus der Stirn gerückt, so daß das kurze, nach vorn gekämmte Haar sichtbar wird. Der Helmbügel geht auffallend weit in den Nacken herunter. An der Spitze des Bügels wie bei dem vorangehenden Stück eine Öse, für den hier erhaltenen s-förmig gebogenen Haken. Das Innere ist mit einem verbleiten Marmorkern ausgefüllt.



Abb. 37; No. 17.



Abb. 38; No. 48.

49. (F. G. 1759. **Gewicht.** Bronze. Gr. 4×4 cm. Dicke 1 cm. Gew. 152 g.

Quadratisch. Auf der Oberseite in ornamentierter Kreisumfassung zu beiden Seiten eines lateinischen Kreuzes: PS (= sechs Unzen). Die Zeichnung nur leicht vertieft. Die Buchstaben, sowie das Kreuz tragen in der Mitte den Umrissen entsprechende, tiefer geschlagene Linien, die ursprünglich eine rote Emailfüllung aufnahmen, von der unbedeutende Spuren noch vorhanden sind.



Abb. 39; No. 49.

Ähnliche Formen mit gleicher Gewichtsbezeichnung im British Museum: Vgl. Dalton, Catalogue, No. 480, 481. Desgl. in Paris: Vgl. Babelon et Blanchet, Catalogue des bronzes antiques de la Bibliothèque Nationale. Paris 1895. S. 693, No. 2268, 2269. Dasselbe Gewichtstück aus Eisen in Spalato, Museum: No. 2582. Vgl. Kubitschek: »Gewichtstücke aus Dalmatien« in: Archäologisch-epigraphische Mitteilungen aus Österreich-Ungarn. XV. 1892. S. 89.

Tierfiguren.

50. (F. G. 1769.) **Antilope.** Bronze.
H. 8 cm. L. 7 cm.

Stehend, die Hinterbeine sind jetzt nach vorn gekrümmt. Am Bauch und Hals Einschnitte als Andeutung der Rippen und Halsmuskeln. Rohe Arbeit.



Abb. 40; No. 50.

51. (F. G. 1768.) **Schaf.** Bronze. L. 3 cm.
H. 3 cm.

Auffallend die charakteristische Bildung des Kopfes. Der Leib durchlocht.

52. (F. G. 1765.) **Hase.** Bronze. L. 4,6 cm.
H. mit Stiel 4,4 cm.

Flaches Relief. Ungeschickte Modellierung. Auf keilförmigem Stiel befestigt.



Abb. 41; No. 51.



Abb. 42; No. 52.

53. (F. G. 1656.) **Taube.** Bronze. H. 2,8 cm. L. 3,6 cm.

Ohne FüÙe; vermutlich von einer Lampe oder einem GefaÙ her-
rührend.

54. (F. G. 1767.) **Vogel.** (Auer- oder Birkhahn.) Kupfer. H. 3,4 cm. L. 6 cm.

Auf einem vorn zugespitzten Aufsatz stehend. Das Bohrloch am
Ende ist anscheinend nicht gleichzeitig. Der Kopf mit den beiden
Hautlappen von sehr lebendiger Auffassung.

55. (F. G. 1766.) **Hahn.** Blei. H. 3 cm. L. 3,1 cm.

Die beiden Hälften einzeln gegossen, hohl. Die Flügelfedern durch
Linien angedeutet. Die Beine und ein Teil des Körpers abgebrochen.



Abb. 43: No. 53.



Abb. 44: No. 54.



Abb. 45: No. 55.

Kreuze.

56. (F. G. 1781.) **Kreuz.** Bronze. L. 3,6 cm. Br. 3,1 cm.

Mit fast gleichlangen, wenig ausladenden Armen. In der Mitte als einzige
Verzierung ein Kreispunkt. Der Längsbalken ist am oberen Ende durchlocht.

Abb.: Forrer, a. a. O., S. 18, Fig. 13.

57. (F. G. 1818.) **Kreuz.** Bronze. L. 2,9 cm. Br. 3 cm.

Aus fünf übereck gestellten Quadraten zusammengesetzt. Auf der
Rückseite werden zwei Niete sichtbar.

Abb.: Forrer, a. a. O., Taf. X, 14.

58. (F. G. 1785.) **Kreuz.** Bronze. L. 3,1 cm. Br. 1,6 cm.

Dreigeteilte Armenden. An der Spitze sitzen auf einer schmalen
Querleiste einander zugekehrt zwei Tauben.

Abb.: Forrer, a. a. O., Taf. X, 13.

59. (F. G. 1783.) **Kreuz.** Blei. L. 4,4 cm. Br. 3 cm.

Sog. griechische Form mit gering ausladenden Armen. Die Vorder-
und Rückseite weisen knopfartige Verzierungen in symmetrischer An-
ordnung auf. Am oberen Ende eine Öse.



Abb. 46: No. 56.



Abb. 47: No. 57.



Abb. 48: No. 58.



Abb. 49: No. 59.

60. (F. G. 1820.) **Vortragkreuz.** Vergoldetes Kupferblech. L. 42,7 cm. Breite 33,5 cm.

Die Arme leicht geschweift, an ihren Ecken bei dreien kreisförmige Ansätze; der Längsbalken in seinem unteren Ende rundet sich birnförmig ab, um dann in einen breiten Ansatz überzugehen, der zur Befestigung in dem hölzernen Tragstabe diente. Es finden sich noch Spuren eines zementartigen Bindemittels an dieser Stelle vor. Die Kreuzmitte ist auf beiden Seiten mit vier konzentrischen Doppelkreisen verziert. An dem unteren Rande des Querbalkens sind zu jeder Seite drei Löcher angebracht; sie dienten dazu, kleinere an Ringen hangende Kreuzchen aufzunehmen, von denen noch zwei und ein einzelner Ring erhalten sind.

Das Kaiser Friedrich-Museum in Berlin besitzt ein fast gleiches Stück.



Abb. 50; No. 60.

Varia.

61. 62. 63. (F. G. 1771, 1772, 1773.) Drei **Hände**. Bronze. 1. L. 6 cm.
2. L. 5,5 cm. 3. L. 3,5 cm.

Wohl als Amulette anzusprechen. Die größte von ihnen zeigt eine Fingerstellung, die dem sogenannten lateinischen Segensgestus entspricht. Über der Wurzel wird ein Stück des Ärmels sichtbar, dessen Falten durch vertiefte Einschnitte angedeutet sind. Die beiden kleineren Hände sind von ziemlich schematischer Arbeit; während die fünf Finger der kleinsten, die aus Bronzeblech anscheinend geschnitten wurde, in der Größe fast unterschiedslos sind, finden sich bei der größeren, abgesehen von dem zu groß geraten abgespreizten Daumen, ungefähr richtig beobachtete Verhältnisse.



Abb. 51: No. 61. Abb. 52: No. 62. Abb. 53: No. 63.

64. (F. G. 1778.) **Bekrönung** eines (eucharistischen?) Gefäßes. Bronze. H. 7 cm.

Auf einer von vier Säulchen getragenen Kuppel eine Taube mit ausgebreiteten Flügeln, auf ihrem Kopfe ein gleicharmiges Kreuz. Das Ganze ruht auf einer quadratischen Platte, an der ein einmal abgesetzter Zapfen befestigt ist.

65. (F. G. 1774.) **Anker**. Blei. H. 6,2 cm.

Wohl als Totenbeigabe verwendet, wie daraus hervorgeht, daß der Querbalken senkrecht zu dem Unterteil gestellt ist; für Lebende wäre ein solcher Anhänger un bequem zu tragen.

Abb.: Forrer, a. a. O., S. 17, Fig. 2.

66. (F. G. 1796.) **Säule**. Bronze. H. 9 cm.



Abb. 54: No. 64. Abb. 55: No. 65. Abb. 56: No. 66.

Über einer als Basis gedachten, flachen, runden Scheibe ein spirallig kanellierter Schaft mit korinthisierendem Kapitell. An beiden Enden zylindrische Zapfen.

67. (F. G. 1775.) **Mumienstatuette.** Blei. H. 4,6 cm.

Auf vierseitigem, hohlem Sockel eine flachgegossene Mumie. Die Hände liegen auf der Brust. Auf der Rückseite besonders deutlich die Lagen der Mumienbinden markiert.

Abb.: Cabrol, Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie. Sp. 1050. Fig. 260. Forrer, a. a. O., Taf. XIII, 19. Ebenda S. 16 deutet F. dieses Figürchen ohne ersichtlichen Grund auf Lazarus. Wir haben hier vielmehr aus späterer Zeit ein den altägyptischen Totenbeigaben aus Glasfluß entsprechendes Pendant aus Metall, bei dem nichts für christlichen Ursprung spricht.

BEIN.

Figürliche Schnitzereien.**68.** (F. G. 1807.) **Tafel.** Knochen. H. 5,5 cm. Br. 3 cm.

Wenig überhöhter Rand. Unbekleidete männliche Figur an eine Säule gelehnt in Vordersicht. Das rechte Bein hinter dem linken Standbein gekreuzt. Der linke Arm über dem Kopf erhoben. Flacher Schnitt, teilweise verwittert.

Das Relief gehört in die von Strzygowski, Hellenistische und koptische Kunst in Alexandria (Bulletin de la Société Archéologique d'Alexandrie No. 5, S. 56 ff. festgestellte Typenreihe. Eine Benennung ist, da jedes Attribut fehlt, in unserem Falle ausgeschlossen. Vgl. außerdem Strzygowski, Koptische Kunst. S. 193, No. 7115.



Abb. 57: No. 68.

69. (F. G. 1811.) **Knochenstück.** Gelblich. H. 10 cm. Br. 4,7 cm.

Unbekleidete weibliche Gestalt en face. In der Rechten hält sie einen konvexen Spiegel, in den sie hineinblickt. Der linke Arm hängt leicht gekrümmt herab. Das Haar ist, anscheinend gescheitelt, am Hinterkopf in einem Knoten aufgenommen. Das Profil zeigt den geradezu karrikierten griechischen Idealtypus. Pupille, Brustwarzen und Nabel sind durch Bohrlöcher angedeutet. Die Falten unterhalb des linken Ellenbogens rühren vielleicht von einem Gewandstück her, von dem sich aber sonst keine Spuren finden lassen.

Rohe Arbeit. Fragmentiert. — Datierung: Spätkoptisch.

70. (F. G. 1810.) **Knochenstück.** Graubraun. L. 12 cm. Br. 4,8 cm.

In einer von zwei Säulen flankierten rundbogigen Nische mit Muschel in der Lünette ein nach rechts ausschreitender Kentaur. Auf dem Profil des Rundbogens ein rohes Blattrankenmuster. Bei dem Kentauren mußte der Tierleib stark verkürzt gegeben werden, da der menschliche Oberkörper unverhältnismäßig groß geraten war; infolgedessen mußte auch der Schweif fortbleiben. Seine Rechte stützt sich auf die Kruppe, in der Linken hält er einen Stock mit leicht gebogenem Griff.

Das Motiv anscheinend beliebt. Ich sah es wiederholt auf einer runden, einfarbigen koptischen Callicula aus älterer Zeit in der ehemaligen Graf'schen Sammlung in Wien. Kentaurendarstellungen haben noch häufig in der späteren östlichen Kunst des 9.—11. Jahrhunderts Verwendung gefunden. Ungleich bevorzugter war der Typus des musizierenden Kentauren in der byzantinischen Kunst, den meines Wissens die koptische Kunst nicht kennt. (Vgl. Graeven, *Antike Vorlagen byzantinischer Elfenbeinreliefs*. Jahrb. d. preuß. Kunstsamml. XVIII. 1897. S. 17. — Strzygowski, *Das byzantinische Relief aus Tusla im Berliner Museum*. Ebenda, Bd. XIX. 1898. S. 62 f.)



Abb. 58: No. 69.



Abb. 59 No. 70.

71. (F. G. 1808.) **Kleine Tafel.** Knochen, hellbraun. H. 5,9 cm. Br. 4,2 cm.

Rand erhöht, in der Mitte eine Taube; die Zwickel mit Blattwerk ausgefüllt. Unten und an der rechten Seite beschädigt.



Abb. 60: No. 71

Ornamentale Schnitzereien.

72. (F. G. 1809.) **Beinschnitzerei.** L. 13,9 cm. Br. 4,5 cm.

Aus einer henkellosen Vase mit geriefeltem Bauch kommen zwei Traubenranken, die zunächst im Spitzoval und dann herzförmig auseinandergehen. Von diesen Hauptranken zweigen sich nach innen und außen kleinere Ranken ab, so daß die ganze Fläche symmetrisch mit Trauben ausgefüllt erscheint. Das Muster schließt an den beiden Schmalseiten eine Knopfreihe ab; an den Längsseiten und an der unteren Seite glatte Stege. Zwei übereck stehende Bohrlöcher.

Techn.: Geschnitzt; der Grund ungleichmäßig ausgehoben. Nachlässige Arbeit.

Ein bemerkenswertes Beispiel für die handwerksmäßige Gleichgültigkeit der Schnitzer bietet ein Röhrenknochen des Kaiser Friedrich-Museums: No. 464 des Strzygowski'schen Inventars (aus der Sammlung Fouquet in Kairo), den ich mitabbilde (Abb. 62). Das Rankenmuster ist dem unsrigen gleich. Da aber die Arbeit von oben begonnen wurde und ein Giebeldach den Anfang machen sollte, so konnte unten nicht mehr die Vase angebracht werden, und das Spitzoval blieb nach unten geöffnet.



Abb. 61: No. 72



Abb. 62: Berlin, K, F.-M. No. 464.

73. (F. G. 1834.) **Beinschnitzerei.** Röhrenknochen. L. 7,4 cm. Br. 3 cm.

Unter einem Giebel mit Knopfreihe eine in ein Weinblatt endende Ranke. In den Zwickeln neben dem Giebel ein längliches Blatt. Von glatten Stegen eingefaßt. Fast in der Mittelachse oben und unten ein Bohrloch.

Techn.: Flau geschnitzt, Grund sehr ungleichmäßig ausgehoben.

Das gleiche Muster auf einem etwas breiteren und flacheren Knochen im Kaiser Friedrich-Museum. Vgl. Strzygowski, Mschatta, im Jahrbuch der preuß. Kunstsamml. XXV. 1904. S. 306. Abb. 85.

74. (F. G. 1812.) **Beinschnitzerei.** Elfenbein. L. 8 cm. Br. 4,7 cm.

Fragment einer anscheinend symmetrischen Blatt- und Traubenrankenkombi-
position. Die Lappen der Blätter haben eingeschnittene Vertiefungen. Am Rande links der Rest eines glatten Steges. In der linken oberen Ecke ein Bohrloch.

Techn.: Umrise sorgfältig geschnitten; der Grund ungleichmäßig. Erh.: Der obere Teil der linken Hälfte des Ganzen.

75. (F. G. 1835.) **Beinschnitzerei.** Röhrenknochen. L. 7,3 cm. Br. 3,9 cm.

Weinblattranken mit Trauben. An der Längsseite ein glatter, an der einen Schmalseite ein Knopfsteg. In einer Ecke ein Bohrloch.

Techn.: Relief sorgfältig herausgearbeitet, Grund unregelmäßig. Erh.: Der glatte Seitensteg teilweise abgesplittert, desgleichen die Ranken. Das Vorhandene bildet etwas mehr als die Hälfte des ursprünglichen Ganzen.

Der Stil gleicht dem des vorangehenden Stückes.

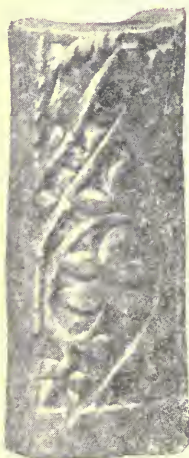


Abb. 63: No. 73.



Abb. 64: No. 74.



Abb. 65: No. 75.

Puppen.

- 76.** (F. G. 1764.) **Puppe** mit wagrechtem Armansatz. Knochen. Gelblich. H. 9 cm.

Eine Körpergliederung durch flache Einschnitte versucht. Die unteren Extremitäten durch einen fast durch die ganze Dicke des Knochens gehenden Schnitt angedeutet, die Füße durch einen wagerechten hervorragenden Streifen. Am Kopf noch Reste von dem schwarzen Haar und einem grünen Gewebe (Haarnetz oder Haube). Spuren von schwarzer und roter Bemalung. An den Armansätzen seitliche Bohrlöcher von etwa 0,8 cm Tiefe. Rückseite abgeflacht.

Puppen mit noch vorhandenem Haar in Berlin, Kaiser Friedrich-Museum No. 368. 369 des Strzygowski'schen Inventars.

Über die Fußendigung vgl. Strzygowski, Koptische Kunst, S. 202, No. 8873.

Die Bohrlöcher ausnahmsweise nicht, wie Strzygowski a. a. O., S. 202, No. 8871 von allen Exemplaren der vorstehenden Art vermutet, quer durch die ganze Brust gehend.

- 77.** (F. G. 1821.) **Puppe.** Grauer Knochen. H. 9,1 cm.

Weibliche Rundfigur. In dem linken Armansatze noch Bohrung und Falz für den beweglichen Arm. Haar in der Mitte gescheitelt. Diadem? Erh.: Vielfach zerbrochen.

- 78.** (F. G. 1795.) **Puppe.** Knochen, dunkelgelb. H. 8,4 cm.

Nur der Kopf ausgeführt. Nase und Lippen erhaben, Augen eingeritzt; den Hals ersetzt ein von zwei Einschnitten begleiteter halbrunder Steg. Das Ganze endet in eine keilförmige Spitze.

Ein gleiches Stück in Kairo: Strzygowski, Koptische Kunst, S. 203, No. 8877.



Fig. 66: No. 76.



Fig. 67: No. 77.



Fig. 68: No. 78.

Spindelknöpfe.

79. (F. G. 1816.) **Spindelknopf.** Knochen. H. 1,5 cm. Durchm. 3,6 cm.

Unten flach, oben konvex. Um die Durchbohrung und über dem Rande sind je zwei konzentrische Kreise eingeritzt. Auf der Wölbung dreimal drei unter sich symmetrisch angeordnete Kreispunkte; an sechs von ihnen kometenschweifartige Ritzungen.

Auf ähnliche Verzierungen weist Strzygowski, Koptische Kunst, S. 208, No. 8909 hin.

80. (F. G. 1815.) **Spindelknopf.** Elfenbein. H. 0,9 cm. Durchm. 2,5 cm.

Gleiche Form wie No. 79 (F. G. 1816). Auf der Unterseite zum Teil abgesplittert. Über die Oberfläche legt sich ein Kreuz mit schraffierten Armen. In den Zwickeln zwischen den Kreuzarmen wiederholt sich viermal die gleiche Zusammenstellung von Kreispunkten: Vier kleine Kreispunkte werden von einer Kreislinie umschlossen, darüber wieder ein Kreispunkt; von diesem Zwickelornament nach den Kreuzen laufen Halbkreise um ihren Mittelpunkt.



Abb. 69: No. 79.

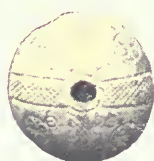


Abb. 70: No. 80.

Anhänger.

81. (F. G. 1813.) **Anhänger.** Knochen, gelblichbraun. Durchm. 3,3 cm. Dicke 0,4—0,3 cm.

Kreisrunde Scheibe mit durchbohrtem Ansatz, an dessen Anfang zwei roh geschnitzte volutenähnliche Bildungen. Auf der Vorderseite in einer Umrahmung von Kreispunkten ein aus fünf Kreispunkten bestehendes Kreuz. Rückseite glatt.



Abb. 71: No. 81.

82. (F. G. 1779.) **Anhänger.** Knochen, graugelb. H. 1,8 cm. Br. 1,3 cm.

Viereckig mit durchbohrtem Ansatz. Auf der Vorderseite zwischen zwei Rillen vier Kreispunkte. Rückseite glatt.

Abb.: Forrer, Frühchristliche Altertümer, S. 21. Fig. 17.



Abb. 72: No. 82.

83. (F. G. 1782.) **Anhänger.** Knochen, gelblichgrau. H. 2 cm. Br. 1,2 cm.

Kreuz mit vier dreieckigen Armen; durchbohrter Ansatz.



Abb. 73: No. 83.

84. (F. G. 1819.) **Anhänger.** Knochen, gelblichgrau. H. 2 cm. Br. 1,4 cm

Kreuz mit vier dreieckigen Armen, drei von ihnen am äußeren Rande mit Zahnschnitt versehen. Auf dem unteren ein gleiches kleineres Kreuz. Durchlochter Ansatz.



Abb. 74: No. 84.

85. (F. G. 1814.) **Medaillon.** Knochen, kreisrund. Durchm. 3,2 cm.

Auf der gewölbten Oberfläche ein Frauenkopf im Profil nach links. Rechts am Nacken ein K. Flüchtige Arbeit. In der Mitte der Rückseite: KNH×, von einem geritzten Kreise umrahmt.



Abb. 75: No. 85.

86. (F. G. 1806.) **Kamm.** Knochen, gelblichweiß. H. 3cm. Br. 2,3 cm.

Einseitig. In der Mitte der oberen Seite ein pfeilspitzenähnlicher Griff, zu beiden Seiten ist der Knochen in Form von dreieckigen Spitzen stehen geblieben. Die noch erhaltene trägt an der Außenkante einen Einschnitt, der anscheinend zur Befestigung einer Schnur diente, an der der Kamm aufgehängt werden konnte. Die Mittelfläche der beiden Seiten hat fünf eingeritzte, gerade Linien, welche zum Teil Spuren von grüner Farbe aufweisen.



Abb. 76: No. 86.

Wohl Kinderspielzeug.

HOLZ.

Pyxiden, Kästen etc.

87. (F. G. 1726.) **Pyxis.** Holz, braun. H. 4,3 cm. Durchm. 5,9 cm.

Zylindrisch, in der Mitte leicht ausgebaucht. Ohne Deckel; mit wenig überstehendem Rande. Die Verzierung der Außenseite besteht aus einem etwas heraustretenden Ringe in der Mitte und zwei Reihen von Kreispunkten. Reste von roter und blauer Farbe.

88. (F. G. 1727.) **Pyxis.** Eiche, braun. H. 6,1 cm. Durchm. 4,9 cm.

Zylindrisch, ohne Boden und Deckel. In flachem Relief trägt die Außenseite ein Kreuz mit gleichlangen ausladenden Armen, flankiert von einem eingeschnittenen A und Ω. — Datierung: 4. Jahrhundert.

Diente wohl, da sich Ansatzspuren von einem Deckel und Boden nicht finden, als Einlage für eine Metall- oder Beinpyxis.

Abb.: Forrer, a. a. O., Tafel XI, 5. Vgl. ebda. S. 15.



Abb. 77: No. 87.



Abb. 78: No. 88.

89. (F. G. 1722.) **Pyxis**. Holz, dunkelbraun. H. 10 cm. Durchm. 9 cm.
Zylindrisch mit konischem Deckel. Profiliert. Der übergreifende Deckel, sowie der obere Streifen des Unterteils zeigen Intarsien aus blauem Glas und Elfenbein von dreieckiger, kreisrunder und Segmentform. Auf dem Oberteil des Deckels drei eingelegte dreilappige Blätter. Der Deckelknopf aus Knochen. Grüne Farbspuren.

90. (F. G. 1720.) **Pyxis**. Holz, dunkelbraun. H. 8 cm. Durchm. 8 cm.
Zylindrisch. Mit übergreifendem, flachem Deckel. Der Unterteil zeigt in halber Höhe einen stark hervorspringenden Steg mit eingeritztem Kreis. Der Deckelknopf zylindrisch; durch diesen und den Deckel, sowie durch den Steg des Unterteils gehen korrespondierende Bohrlöcher, durch welche, ähnlich wie bei Räuchergefäßen, eine Schnur zum Aufhängen geführt wurde. Inhalt: Reste eines schwarzen Farbstoffes.



Abb. 79: No. 89.



Abb. 80: No. 90.

91. (F. G. 1725.) **Pyxis**. Holz, dunkelbraun. H. 7 cm. Durchm. des Unterteils 5,2 cm; Durchm. des Deckels 6,3 cm.

Halb-oval mit flachem Fuß und konischem, übergreifendem Deckel mit vorstehendem Rande. Auf rotem Grunde schwarz, gelb und grün in nicht mehr erkennbaren Zeichnungen gemustert. Datierung: Früharabisch.

Das Diözesanmuseum in Trier bewahrt eine Büchse mit gleichem Anstrich von zylindrischer Form auf, welche mit kufischen Schriftzeichen bemalt ist; daraus ergibt sich auch für unser Exemplar die Datierungsmöglichkeit.

92. (F. G. 1723.) **Pyxis**. Holz, braun. H. 11,7 cm.

Eichelförmig, mit Fuß und Deckel. Der Rand des Deckels abgestoßen, Deckelknopf fehlt. Roter Anstrich mit schwarzen Bändern.



Abb. 81: No. 91.



Abb. 82: No. 92.

93. (F. G. 1729.) **Spiegelkapsel** mit Deckel. Holz, dunkelbraun. H. 3,2 cm. Durchm. des Unterteils 6 cm. Durchm. des Deckels 6,6 cm.

Zylindrisch. Unter der Glaseinlage im Unterteil Reste von grüner Farbe. Unterteil schwarz, Deckel schwarz und rot gefärbt.

94. (F. G. 1724.) **Becher**. Holz, braun. H. 10,9 cm. Durchm. 6,3 cm.

Zylindrisch, beim Übergang zum Fuß sich abrundend; der letztere besteht aus einem zylindrischen Teil mit zwei eingeritzten Kreisen und einer Einschnürung zwischen zwei Stegen. Unterhalb des oberen Gefäßrandes eine ringsherumlaufende eingeritzte Linie.

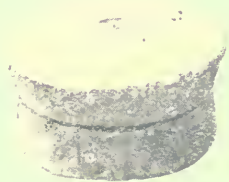


Abb. 83: No. 93.



Abb. 84: No. 94.

95. (F. G. 1741.) **Kasten**. Holz, hellbraun. H. 7,6 cm. L. 18 cm. Br. 8,5 cm.

Von rechteckigem Grundriß. Im Innern eine quadratische und eine größere rechteckige Vertiefung. Die Einschnitte auf der einen Schmalseite und auf der Zwischenwand im Innern waren für die Zapfen eines Einsatzes bestimmt. Die beiden Längs- und eine Schmalseite sind mit dem gleichen Ornamentmotiv gemustert: Zwei oder mehr Lorbeerblattreihen gehen von einem Knopfsteg nach beiden Seiten und werden von

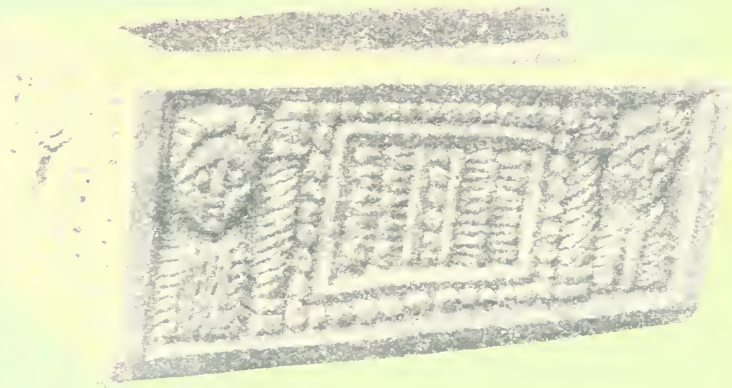


Abb. 85: No. 95.

einem glatten Steg und einer Knopfreihe umrahmt. Die eine Langseite zeigt dieses Ornament auf ihrer ganzen Fläche, auf der gegenüberliegenden erscheint es verkürzt, um Raum herzugeben für zwei Büsten, welche durch zwei Säulen mit spiraligen Schäften von dem Mittelfeld getrennt werden. Die Schmalseite, von der aus der Deckel hineingeschoben wurde, hat als Verzierung nur zwei \sqcup -förmige Stege mit dazwischen liegenden Knopfreiheiten.

Erh.: An den Schmalseiten geborsten.

Die Lorbeerblattstege finden sich häufiger in der Steinplastik. Vgl. Strzygowski, Koptische Kunst, S. 47, No. 7303, 7304, 7305; S. 50, No. 7309; S. 51, No. 7310. Zu dieser Stilisierung vgl. außerdem das Fragment eines Lorbeerkranzes, in Holz geschnitzt: Strzygowski, Koptische Kunst, S. 129, No. 8789.

96. (F. G. 1718.) **Kasten.** Holz, dunkelbraun. L. 17,5 cm. Br. 9,1 cm. H. 3,8 cm.

Mit Falzen für den Schiebdeckel. In der Mitte eine kreisförmige Vertiefung für den Farbenbehälter, die sich nach unten in die längs laufende Rinne für die calami oder stili öffnet.

Erh.: Unterteil vollständig. Deckel verloren.

Schnitzereien von Möbeln.

97. (F. G. 1763.) **Relief.** Holz, braun. H. 15,2 cm. Br. 10,2 cm.

Ein Vogel mit ausgebreiteten Flügeln, nach rechts blickend. Um den Hals trägt er an einem Bande eine viereckige Bulla. Die Kiele der Federn sind durch scharfe Einschnitte angedeutet.

Techn.: Geschnitten und gesägt. Erh.: Schnabel und Rückseite des linken Flügels angesplittert.

In der koptischen Kunst wird von allen Tierornamenten dieses Vogelmotiv am liebsten verwendet. Es ist schlechterdings nicht zu entscheiden, ob solche Vogelgestalten Adler oder Tauben wiedergeben sollen. Wenn ich Strzygowski, Koptische Kunst, S. 39, recht verstehe, so scheint er anzunehmen, daß das Vorhandensein einer Bulla auf der Brust des Vogels die Deutung auf einen Adler wahrscheinlicher mache. Eine Begründung für diese Annahme gibt er nicht. Ich kann mir aber nicht denken, daß eine Nebensächlichkeit wie ein Medaillon auf die Tiergattung spezifisch differenzierend wirken sollte. Die Grabstelen haben sehr häufig dieses Motiv. In dem Falle, da ein größeres Vergleichsmaterial vorliegt, sieht man



Abb. 56: No. 97

leicht, daß sich die Strzygowskische Scheidung nicht aufrecht erhalten läßt. Die Vögel ohne den Halsschmuck sind an Zahl zwar erheblich geringer als die, welche ihn tragen, aber keines dieser Stücke unterstützt die Behauptung, daß die Absicht des Steinmetzen dahinging, mit dem Fortlassen des Attributes zugleich auch eine andere Vogelart darzustellen. Ein Beispiel sogar läßt vermuten, daß alle diese Vögel als Tauben gedacht waren. Die Stele: Crum, Coptic monuments, No. 8659 zeigt einen Vogel mit Medaillon, der unverkennbar eine Taube ist. Einen verallgemeinernden Schluß zu ziehen, geht freilich nicht an, indeß möchte ich mich eher Karl Schmidt anschließen, der, nach einer Bemerkung von Strzygowski, a. a. O., S. 60, geneigt ist, statt der Adler überall Tauben zu sehen.

Die Form des Medaillons ist mir auf den publizierten Denkmälern, soweit mir die Literatur zur Verfügung steht, nicht wieder begegnet. Die kreisrunde Scheibe wird im allgemeinen bevorzugt. An außergewöhnlichen Formen ist mir sonst nur noch ein spatenähnliches Medaillon begegnet (Crum, a. a. O., No. 8659).

Stilistisch gehört unser Stück zusammen mit Strzygowski, Koptische Kunst, No. 8786, S. 128. Auffallend ist die große Übereinstimmung der Linienführung in den Flügelkonturen.

Nach der Angabe von Dr. Forrer stammt das vorliegende Relief aus Achmim. Die Bleistiftnotiz über dieselbe Provenienz auf der Rückseite der Kairiner Schnitzerei erhebt auch die lokale Zusammengehörigkeit beider Stücke zur Gewißheit.

98. (F. G. 1753.) **Panneau.** Holz, dunkelbraun. H. 7,5 cm. Br. 13,4 cm.

Ein Steinbock (?) nach rechts gewendet, frißt an einem baumartigen Strauch. Reste von Bemalung. An den Schmalseiten Falze, die auf eine frühere Verwendung als Füllung für eine Möbel- oder Kastenwand deuten.



Abb. 87, No. 98.

In der Darstellung und stilistisch eng verwandt mit einer Rosette aus Kom Eschkaw. Strzygowski, a. a. O., Seite 156, No. 7216 u. Tafel IX.

99. (F. G. 1761.) **Konsole.** Holz, dunkelbraun. H. 16,5 cm. Br. 4,8 cm.

Korinthisierendes Kapitell mit zwei Akanthusreihen. Das Mittelblatt der oberen Reihe legt sich in die Biegung der Deckplatte. Auf dieser eine Taube mit ausgebreiteten Schwingen, um den Hals ein Medaillon. Die Rückseite ist geglättet. Der Vogel nimmt nur zwei Drittel der Kapitelltiefe ein. Ein Bohrloch geht fast durch die ganze Höhe des Kapitells. Reste von roter Farbe und von Vergoldung.

Teil eines Möbels. Über die Beliebtheit geschnitzter Möbel bei den Kopten vgl. Strzygowski, a. a. O., S. 120 und S. 153.



Abb. 88, No. 99.

Haarkämme.

100. (F. G. 1731.) **Breitkamm.** Holz, braun.
H. 6,9 cm Br. 6,7 cm.

Mit zwei Zahnreihen; nach den Spitzen sich abflachend. Im 1,4 cm breiten Mittelstreifen auf beiden Seiten drei Kreispunkte eingeritzt.

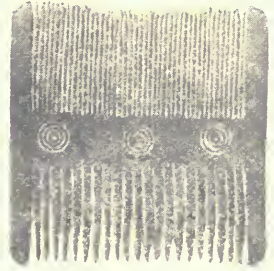


Abb. 89: No. 100.

101. (F. G. 1732.) **Hochkamm.** Holz, rötlichbraun. H. 24,5 cm. Br. 7,7 cm.

Mit zwei Zahnreihen. Das 13,9 cm breite Mittelstück auf einer Seite ornamentiert: Zwischen zwei konzentrischen Kreisen läuft ein Ring von Kreispunkten, deren Zentren durch eine leichtgeritzte Kreislinie verbunden sind. Dieser Ring umschließt ein Kreuz mit geschweiften Armen; seine Mitte nimmt eine Rosette ein, bestehend aus einem Doppelkreise um einen Kreispunkt in einem vertieften Ringe. In den Kreuzarmen, sowie in den Zwickeln Kreispunkte. Die gleiche Rosette wie in der Kreuzmitte an den vier Ecken des Mittelfeldes; eine jede von drei Kreispunkten umgeben. Mit dem gleichen Ornament sind die beiden Querstreifen besetzt: Die letzteren wie das Kreuz und die Eckrosetten waren vergoldet.

Die gleichen Rosetten auf einem Holzkamm in Kairo: Strzygowski, a. a. O., S. 145, No. 8828 u. Tafel VIII.



Abb. 90: No. 101.

102. (F. G. 1733.) **Hochkamm.** Holz, braun. H. 23 cm. Br. 7,4 cm.

Zweiseitig. Im 12,5 cm breiten Mittelfeld an den Ecken vier runde mit Glasfluß ausgefüllte Vertiefungen. Die Mitte nimmt ein Kreuz ein.

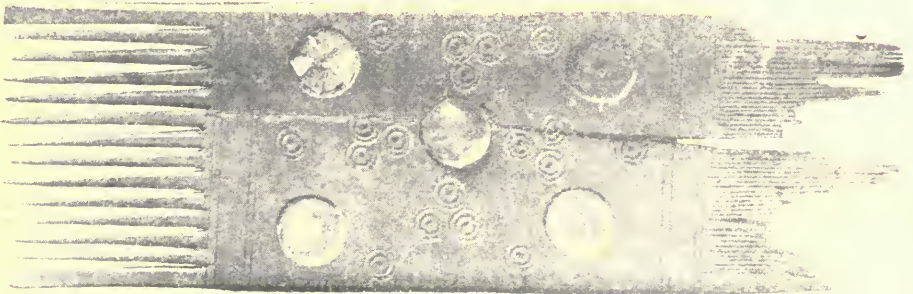


Abb. 91: No. 102.

Die gleichgroßen Arme werden von je drei pyramidal gestellten Kreispunkten gebildet. In der Kreuzmitte ein Knopf aus Bergkristall, welcher in einer kreisrunden Vertiefung liegt. Am Rande zwischen den Glasflüssen wiederum Kreispunkte. Spuren von rosa Farbe in den Kreispunkten.

Erh.: Der Länge nach gebrochen; die engen Zähne vielfach beschädigt.

Webekamm.

103. (F. G. 1756.) **Webekamm** mit Griff. Holz. H. ohne Griff 18,5 cm. Br. 26,5 cm. L. des Griffes 14,5 cm.

Aus drei Stücken mittels Dübel zusammengesetzt. Auf der einen Seite vom oberen Rande ausgehend drei Dreiecke aus Kreispunkten, eine Art der Verzierung, die nach Strzygowski auf Webekämmen allgemein üblich ist. Auf dem breiten Griffende fünf Kreispunkte. Reste von Farbe.

Über Webekämme im allgemeinen vgl. Strzygowski, a. a. O., S. 147. Ein unserem ähnliches Stück ebd., No. 8838.

Stempel.

104. (F. G. 1691.) **Stempel**. Holz. Größe $4,4 \times 3,8$ cm. H. 1,1 cm.

Einseitig, viereckig. Im rechteckigen Felde ein gleichschenkliges Kreuz mit Dreiecksarmen. Zwischen den Kreuzarmen lanzettförmige Blätter. Vertieft geschnitten.

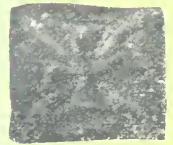


Abb. 92: No. 104.

105. (F. G. 1694.) **Stempel**. Holz. H. 2,6 cm. Durchm. 6,2 cm.

Einseitig, zylindrisch geformt. Im runden Felde eine Taube. Als Unrahmung dient ein Steg. Vertieft geschnitten.

106. (F. G. 1690.) **Stempel**. Holz. H. 3,2 cm. Durchm. 5,3 cm.

Zweiseitig. Zylindrisch geformt mit starker seitlicher Einschnürung. Auf der einen Seite ein sogen. lateinisches Kreuz, flankiert von Θ Β; auf der Gegenseite ein Sternmonogramm Christi ✱. (Die Anfangsbuchstaben von Ἰησοῦς Χριστός).

Die Abbraviatur Θ Β läßt zweierlei Auflösungen zu. Entweder man liest: Θεοσολογεί, Θεός Σολογεί, Θεός [ὁ] Σολογεί, oder: Θεοτοκε Σολογεί. Zu dieser letzten Lesart vgl. Dalton, Catalogue, No. 484.

Die auffallend scharf erhaltene Schnitzerei erweckt den Anschein, als ob sie in moderner Zeit nachgeschnitten wäre, während der Stempel selbst wohl alt ist.



Abb. 93: No. 105.



Abb. 94: No. 106.

107. (F. G. 1728.) **Stempel.** Holz. H. 4,5 cm. Durchm. 4 cm.

Doppelseitig. Zylindrische Form mit seitlicher Einschnürung von geringer Tiefe. Der Grund des Musters ist ausgehoben. Das Ornament der einen Kreisfläche zeigt ein Quadrat mit kreisförmigen Ausladungen an den Ecken, verbunden mit einer vierteiligen Bandverschlingung. In zwei gegenüberliegenden Zwickeln zwei kleine, im rechten Winkel gebrochene Stäbe. Auf der Gegenseite zwei sich kreuzende gleichseitige Dreiecke. In dem sechseckigen Mittelfelde ein Ornament, das ich nicht mit Sicherheit zu erkennen vermag. Vielleicht zwei übereinanderstehende Tiere? Außerhalb der Dreiecke symmetrisch verteilt vier gebrochene Stäbe. Beide Stempelflächen werden von einem schmalen Stege eingefaßt.



Abb. 95: No. 107.

Über das Vorkommen des Pentagramms auf Holz- und Tonstempeln vgl. Strzygowski, a. a. O., S. 140, No. 8808; S. 231, No. 8988.

Die blauschwarzen Farbreste auf dem Relief beweisen, daß es sich hier nicht um einen Brot- oder Ziegelstempel handelt, sondern man, wie auch aus der geringen Höhe und Breite der Ornamentstege hervorgeht, einen der aus so früher Zeit selten erhaltenen Zeugdruckstempel vor sich hat. Publiziert wurde er bereits von Forrer, Die Kunst des Zeugdrucks vom Mittelalter bis zur Empirezeit. Straßburg 1898. S. 10. Tafel II, 3–5.

108. (F. G. 1736.) **Stempel.** Holz, braun. L. 31 cm. Br. 6,8 cm. H. mit Griff 6,1 cm.

Einseitig mit Griff. Auf der rechteckigen Fläche in die Windungen eines Mäanderornaments die Zeichen AK©YΓ vertieft eingeschnitten.



Abb. 96: No. 108.

109. (F. G. 1735.) **Stempel.** Holz, braun. L. 10,9 cm. Br. 5,5 cm. H. mit Griff 3 cm.

Einseitig mit Griff. Auf der rechteckigen Fläche in unscharfen Umrissen: AMM©XIC HCT.

110. (F. G. 1738.) **Stempel.** Holz, hellbraun. L. 11,3 cm. Br. 4,1 cm. H. 2,9 cm.

Zweiseitig. Auf der größeren rechteckigen Fläche eingeschnitten +HKVAC; die kleinere Gegenseite enthält das Zahlzeichen (?) IΔ.



Abb. 97: No. 110.

119. (F. G. 1683.) **Stempel für Gefäßverschluß.** Kalkstein (Muschelkalk).
Dm. 7,8 cm. H. 5,4 cm.

In der Form unregelmäßig konisch. Stempelfläche rund mit Monogramm.

120. (F. G. 1707.) **Gußform***). Roter Stein. H. des Steines 6,3 cm.
Br. 4,3 cm. Dicke 2 cm. H. des Medaillons 3,5 cm. Br. 2,1 cm.

Form für einen ovalen Anhänger mit der Figur eines Reiters, der mit seiner Lanze eine am Boden liegende menschliche Gestalt durchbohrt. Sehr flaches Relief; äußerst rohe Formen. Oben querlaufend und unten eine Abflußrinne.

In dem Reiter hat man den oft wiederholten koptischen Reiterheiligen zu sehen; Der am Boden befindliche, noch halb aufgerichtete Mann ist der Repräsentant der Glaubensfeinde, die jener bekämpft. Eine Deutung auf einen bestimmten Heiligen ist mangels erklärender Beischrift nicht möglich. Auf keinen Fall ist aber der hl. Georg gemeint. Vgl. darüber Strzygowski, »Der koptische Reiterheilige und der hl. Georg« in der Zeitschrift für ägyptische Sprache und Altertumskunde. Bd. 40, S. 49 ff.



Abb. 105: No. 119.



Abb. 106: No. 120.

121. (F. G. 1689.) **Gußform***). Grauer Stein. H. 5 cm. L. 9 cm. Dicke 1,9 cm.

Drei Formen von Anhängern: Ein Halbmond, eine dreiarmige crux ansata mit einem Nilschlüssel in flacherem Relief auf dem unteren Arme und ein rundes Medaillon mit einem Oranten in archaisierender Auffassung.

Alle drei Formen stehen mit einer Ablaufrinne am oberen Rande in Verbindung.

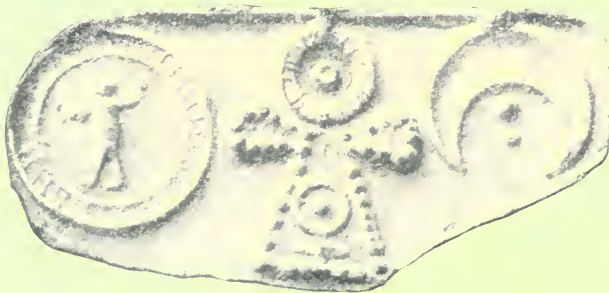


Abb. 107: No. 121

* Die Abb. gibt einen Gipsausguß.



1.



2.



3.



4.



5.



6.

Tonstempel.



1.



2.



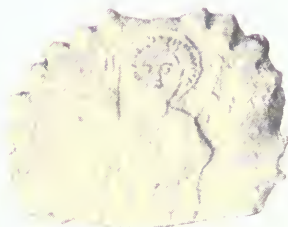
3.



4.



5.



6.

Tonstempel.



LITERARISCHE BESPRECHUNGEN.

Meyers grosses Konversations-Lexikon. Sechste gänzlich neubearbeitete und vermehrte Auflage. Bd. VII—XI. Leipzig und Wien. Bibliographisches Institut, 1904 und 1905.

Die Geschichte des Konversations-Lexikons zu schreiben, wäre eine Aufgabe für den »alten Riehl« gewesen. Schon der gänzlich antiquierte, den eigentlichen Zweck eines solchen Buches überhaupt nicht mehr erkennen lassende, aber tief eingewurzelte und nahezu ehrwürdige Name, die Benennung »Konversations-Lexikon«, zeigt deutlich, daß die Erscheinung auf eine längere Entwicklungsgeschichte zurückblickt. Aus Wörterbüchern und Spezialenzyklopädien hat sich langsam und Schritt für Schritt das »Konversations-Lexikon« herausgebildet, das sich zum Ziele setzt, einem bildungsbegierigen größeren Publikum die Summe alles Wissenswerten, gewissermaßen das gesamte Wissen der Zeit, in allgemeinverständlicher Form zu übermitteln. Dabei haben Auswahl und Umfang in den verschiedenen Zeiten sehr gewechselt und den Unternehmern stets viel Kopfzerbrechen gemacht. Denn auch ein »großes«, d. h. vielbändiges Konversationslexikon nach Möglichkeit handlich, seinen Inhalt in Form und Ausdruck möglichst knapp und klar zu gestalten, mußte sich immer mehr als das Haupterfordernis für Benutzbarkeit und Absatz aufdrängen.

So glaube man nicht etwa, daß Meyers mit Recht viel bewundertes »Großes Konversations-Lexikon«, von dem uns gegenwärtig die 6. Auflage dargeboten wird — die ersten sechs Bände dieser neuen Auflage sind bereits im Jahrgang 1904 unserer »Mitteilungen« angezeigt worden —, sich, wie man zu sagen pflegt, »aus kleinen Anfängen« entwickelt habe. Im Gegenteil: die erste Auflage dieses Buches, die von 1839 ab im Verlage des Bibliographischen Instituts (das damals noch seinen Sitz in Hildburghausen hatte) erschien, umfaßte mit seinen Supplementen nicht weniger als 52 Bände, ohne daß der Umfang jedes einzelnen derselben den heutigen Bänden viel nachgestanden hätte. Erst aus diesem voluminösen Werke »entwirkte sich«, um mit Goethe zu reden, »Meyers Neues Konversations-Lexikon« mit seinen 15 Bänden, deren Zahl in der vorletzten Auflage auf 18 gestiegen war, in der vorliegenden gänzlich neubearbeiteten und vermehrten Auflage jedoch auf 20 berechnet ist.

Und dabei bleibt noch besonders zu bedenken, um was für einen gewaltigen und hochbedeutsamen Wissensschatz, namentlich auf technischem Gebiete und in den verschiedenen naturwissenschaftlichen Disziplinen, die Menschheit seit den vierziger Jahren des vorigen Jahrhunderts reicher geworden ist, der doch alsbald verarbeitet, in seinen Grundzügen einer Enzyklopädie des allgemeinen Wissens einverleibt sein wollte und natürlich bei jeder neuen Auflage auf das sorgfältigste revidiert, auf den jeweiligen Stand der rasch fortschreitenden Forschung gebracht werden mußte. Zugleich verschiebt sich ja auch im übrigen der Kreis dessen, was für wissenschaftlich erachtet wird, beständig, bald erweitert er sich für ein bestimmtes Gebiet, bald schränkt er sich ein; und selbstverständlich spielt hierbei gerade auch die Mode eine große Rolle. Einen zeitweilig vielgenannten Schriftstellernamen beispielsweise wird das Konversations-Lexikon jener Zeit nicht unbeachtet lassen dürfen, auch wenn die Bedeutung des betreffenden Autors nur als eine ephemere gelten muß, seine Beliebtheit lediglich Modesache ist und vielleicht schon die nächste Auflage des Namens getrost wieder entraten kann. Denn ein Spiegel seiner Zeit soll jedes derartige Lexikon sein.

Auch der Inhalt von Meyers Großem Konversations-Lexikon hat von Auflage zu Auflage Wandlungen auf Wandlungen erfahren, bis er seine heutige, dem Wissen, der Bildung der Gegenwart homogene Gestalt gewonnen hat, und auf manche Jahre hinaus wird das Buch nun wiederum weitesten Kreisen ein zuverlässiger Berater und Führer sein können. Dazu tragen namentlich auch die in dieser neuen Auflage bedeutend vermehrten, wie Stichproben zeigten, in der Regel durchaus das Neueste und Beste verzeichnenden Literaturnachweise sehr wesentlich bei.

Ohne mich im übrigen hier auf die Nachprüfung auch nur eines kleinen Teils des riesigen Stoffes einlassen zu können, möchte ich wenigstens noch einen Punkt kurz zur Sprache bringen, der sich mir bei einer größeren Anzahl angestellter Stichproben die biographischen Abschnitte des Konversations-Lexikons betreffend ergab. Es ist dies das Mißverhältnis, das sowohl bezüglich der Zahl, wie in Bezug auf Behandlung und Würdigung zwischen den in das Nachschlagewerk aufgenommenen Schriftstellern und Dichtern einerseits, den bildenden Künstlern andererseits — in beiden Fällen mit Rücksicht auf die Gegenwart — obwaltet. Während ich Schriftsteller von Bedeutung in der Regel mehr oder minder ausführlich behandelt fand, versagte das Lexikon für Künstler von gleicher Bedeutung in der Regel. Allerdings ist ja die Abschätzung der Bedeutung in solchen Fällen sehr subjektiv. Da man aber bei anderen ähnlich allgemein gehaltenen Veröffentlichungen, wie z. B. bei der »Allgemeinen deutschen Biographie« dieselbe Wahrnehmung und zwar noch deutlicher machen kann — es finden sich in der ADB. vielfach die elendesten Reimer (ich denke namentlich an verschiedene Meistersinger nach ihren Leben und Werken geschildert, während tüchtige, ja bedeutende Künstler, z. B. Benedikt Wurzelbauer, Valentin Maler u. a. ganz fehlen —, so kommt der Beobachtung doch auch wohl objektive Geltung zu. Vermutlich hat die Erscheinung ihren Grund darin, daß die mit der Auswahl des Stoffes oder auch der Wahl der Mitarbeiter betrauten Persönlichkeiten, die Leiter und Redaktoren eines solchen Unternehmens in der Regel weit nähere Beziehungen zum Schrifttum haben, als zur Kunst in allen ihren Verzweigungen. Immerhin aber sollte künftig wenigstens auf Abhilfe, auf einen Ausgleich dieser Unebenheit Bedacht genommen werden.

Wie der Text des Konversations-Lexikons, so hat auch die Ausstattung desselben mit Abbildungen im Laufe der Jahrzehnte erhebliche Veränderungen und zwar, wie man sich angesichts der raschen und fortgesetzten Vervollkommung der Reproduktionsverfahren während dieser Zeit wohl denken kann, eine Entwicklung in mächtig aufsteigender Linie zu verzeichnen gehabt. So ist denn auch die neueste 6. Auflage um rund 1000 Abbildungen und um ungefähr 150 Tafeln vermehrt worden, unter denen namentlich die zahlreich hinzugekommenen geographischen Blätter und die neue Erscheinung der Bildnistafeln gewiß allgemein freudig begrüßt werden wird.

Über die Trefflichkeit der Textabbildungen oder der zum großen Teil in Farbendruck ausgeführten Tafeln brauchen wir hier kein Wort weiter zu verlieren, wie ja die in Meyers Konversations-Lexikon vorliegende gewaltige Leistung einer eigentlichen Empfehlung überhaupt nicht mehr bedarf. Th. H.

Hans Düllwuttel un all, wat mehr is. Von Enno Hektor. Neu herausgegeben von F. W. v. Neß. Mit einem Lebensbilde des Dichters von Fr. von Harsto. Emden 1905. Verlag von W. Schwalbe. 196 S. 8^o.

Eine Auswahl der Werke des in seiner ostfriesischen Heimat unvergessenen einstmaligen Bibliotheksekretärs am Germanischen Museum Enno Hektor († 1874 liegt hier in einer neuen, mit Liebe besorgten Ausgabe vor. Es sind im wesentlichen seine zumeist in niederdeutscher Sprache verfaßten »Düllwutteliaden« »Harm Düllwuttel up Ball«, »Harm up Freersfoten«, »Harm up t Dornmer Markt« u. s. w., die in der zweiten Hälfte der vierziger Jahre des vorigen Jahrhunderts, also vor Klaus Groth, Fritz Reuter und John Brinckman, in Ostfriesland einen wahren Jubelsturm entfiesselten, und einige niederdeutsche Gedichte. In Oostfreesland is t am besten« u. a.), von denen sich ein paar durch echte Empfindung und Gemütsiefe auszeichnen und daher auch einen verfeinerten Geschmack noch anzusprechen vermögen. Der Ausgabe ist ein Bildnis Hektors und eine mit großer Wärme geschriebene, lesenswerte Biographie desselben beigegeben. Th. H.

Schriftstellerbibliothek Nr. 1. Auskunftsbuch für Schriftsteller. Nr. 3. Verlegerlisten für Schriftsteller. Herausgegeben von der Redaktion der »Feder« Berlin. Federverlag (Dr. Max Hirschfeld). 144 und 141 S. 8.

Bei der Ausdehnung, welche die Schriftstellerei als alleiniger Beruf oder Neben-erwerb in unserer Zeit gewonnen hat, kommen Bücher wie die beiden vorliegenden, die in knapper Form und im wesentlichen richtig die hauptsächlichsten Fragen behandeln und beantworten, denen sich insbesondere der jugendliche Schriftsteller, der Anfänger, zunächst in der Regel ratlos gegenüber sieht, ohne Zweifel einem wirklichen Bedürfnisse entgegen. Ihre Lektüre kann dem werdenden, dem Ringenden gewiß manche üble Erfahrung ersparen, während der gereifte Journalist, der bereits in dem selbstgewählten Berufe Wurzel gefaßt hat, bei der teilweise zu mechanischen, teilweise auch zu generellen Abwandlung der meisten Fragen kaum seine Rechnung finden wird. Auch wäre eine vom Schriftstellerberufe mit Ernst und unter Darlegung der Gründe abratende Schrift oder gar eine volkswirtschaftliche Abhandlung, die Mittel und Wege nachzuweisen gesucht hätte, dem Überhandnehmen der Schriftstellerei und der Überproduktion an »Geist« in unserem lieben Deutschland zu steuern, entschieden noch weit nötiger und nützlicher gewesen. Denn an was für Schriftsteller als Benutzer der »Schriftstellerbibliothek« mit gedacht ist, zeigen beispielsweise die in Band I S. 116 ff. abgedruckten »Formulare für Schriftsteller«, die Formulare zu Begleitschreiben, zu Mitarbeitergesuchen (»Billige Zweitdrucke von Romanen, Novellen, belletristischen Arbeiten von Feuilletonlänge etc. . . habe stets in großer Auswahl vorrätig«) zu Bestätigungs-Postkarten, Mahn-Postkarten u. s. w. mit geradezu erschreckender Deutlichkeit.

Th. H.

Das Deutsche Rechtswörterbuch. In den Sitzungsberichten der Berliner Akademie der Wissenschaften berichtet Heinrich Brunner alljährlich über den Stand der Arbeiten am Wörterbuch der deutschen Rechtssprache. Da dieses Unternehmen nicht nur für Rechtshistoriker und Philologen, sondern auch für allgemeine Geschichte, Kultur- und Wirtschaftsgeschichte von der größten Bedeutung ist, so sind einige Worte hierüber an dieser Stelle vielleicht von Interesse.

Das Bedürfnis nach einem Werke, in dem die deutschen Rechtsausdrücke aller Zeiten und Mundarten gesammelt und erklärt sind, ist wohl bei allen Studien auf historischem Gebiete ein lang und lebhaft empfundenes. Die bereits vorhandenen Glossare und Wörterbücher sind teils recht veraltet¹⁾ und lückenhaft, oder sie berücksichtigen die rechtliche Bedeutung der Ausdrücke zu wenig; andere bringen überhaupt keine Erklärungen oder sie beschränken sich der Natur der Sache nach zeitlich, örtlich oder sachlich auf ein begrenztes Gebiet, wie z. B. die oft vorzüglichen Register der Urkundenausgaben. Du Cange berücksichtigt das deutsche Sprachgut erst in zweiter Linie.

Bereits 1893 hat Heinrich Brunner auf dieses Bedürfnis nach einem deutschen Rechtswörterbuche hingewiesen und bereits ausgesprochen, welche Förderung der historischen Forschungen durch ein derartiges Unternehmen zu erwarten sei. Die Berliner Akademie der Wissenschaften nahm sich dieses Planes an, das Kuratorium der Hermann und Elise geb. Heckmann Wentzel-Stiftung stellte Mittel hiezu zur Verfügung und 1896 bildete sich eine Kommission, die aus den Professoren v. Amira (München), Brunner, Dümmler, Gierke, Weinhold (Berlin), Frensdorff (Göttingen) und Schroeder (Heidelberg) bestand. Heute sind in der Kommission die Professoren Brunner, Gierke, Frensdorff, Huber (Bern, als Vorsitzender der 1900 bestehenden Schweizer Kommission), Roethe (Berlin), Schroeder und Freih. v. Schwind (Wien, als Vorsitzender der 1903 ins Leben getretenen österreichischen Kommission). Den Vorsitz führt Geheimrat Brunner, die Leitung der praktischen Arbeiten liegt in den Händen Geheimrat Schroeder's. Als Hilfsarbeiter standen, bezw. stehen letzterem zur Seite: 1898—1901 Professor R. His (jetzt in Königsberg), 1901—1904 Dr. jur. et phil. H. Rott, seit 1901 Dr. phil. G. Wahl, seit 1903 Privatdozent Dr. jur. L. Perels und seit 1905 der Unterzeichnete.

¹⁾ Ganz abgesehen davon, daß sich in den letzten Jahrzehnten infolge der großen Zahl von dankenswerten Quellenausgaben unsere Kenntnis des alten Wortschatzes außerordentlich erweitert hat

Die leitenden Grundsätze bei der Arbeit sind kurz folgende: Es werden alle Rechtsausdrücke (als solche gelten auch Rechtssymbole, Münzen und Maße) des deutschen Sprachgebietes vom Beginn der Aufzeichnungen bis um das Jahr 1750 gesammelt. Auch die angelsächsischen, friesischen und langobardischen Wörter werden aufgenommen; der skandinavische Wortschatz wird nur zur Etymologie gemeingermanischer Ausdrücke herangezogen. Aufzeichnungen in lateinischer Sprache werden ebenfalls verwertet, jedoch daraus bloß die eingestreuten germanischen Wörter notiert: z. B. *jus quod vulgariter dicitur spitzrecht*, oder *gualdemannus*. Vor allem gilt es, die gesamten Rechtsaufzeichnungen älterer Zeit zu exzerpieren, weiters werden aber auch Urkunden und andere Nebenquellen der Rechtserkenntnis verarbeitet.

Die Fülle des Materiales erfordert eine große Zahl von Mitarbeitern und es sind auch erfreulicher Weise Juristen, Historiker und Philologen im Deutschen Reich, in Österreich, in der Schweiz, in den Niederlanden und in Belgien dafür gewonnen worden. Wie den Sitzungsberichten der Berliner Akademie der Wissenschaften²⁾ zu entnehmen ist, sind bereits sehr viele Quellen erledigt, doch ist begreiflicher Weise noch ein reichlicher Stoff zu bewältigen, sodaß weitere Meldungen zur Mitarbeit sehr willkommen sind³⁾. Diejenigen Forscher, welche dem Werke Interesse schenken, aber infolge Berufspflichten und anderer Arbeiten nicht in der Lage sind, in größerem Umfange mitzuarbeiten, können der allgemeinen Sache dadurch außerordentlich schätzenswerte Dienste leisten, daß sie gelegentliche Funde dem Rechtswörterbuche zukommen lassen. Für diese gelegentliche Mitteilung von Notizen handelt es sich vornehmlich um solche deutsche Rechtsausdrücke und formelhafte Wendungen der Rechtssprache, die entweder überhaupt oder doch in dieser Zeit und Gegend selten vorkommen; insbesondere sind aber jene Ausdrücke sehr willkommen, die in den landläufigen Glossarien und Wörterbüchern nicht oder nicht in der gefundenen Bedeutung für jene Zeit und Gegend verzeichnet sind. Hierbei kommt gedrucktes und ungedrucktes Material in Betracht. Namentlich wird sich Anlaß bieten zu solchen gelegentlichen Beiträgen bei Archivstudien, Urkundenausgaben, lokalgeschichtlichen Untersuchungen und dergl. Auf diese Weise kommen Kenntnisse des Spezialforschers der Allgemeinheit in weitestem Maße zugute: Die zeitliche und räumliche Verbreitung von Rechtsausdrücken und Rechtseinrichtungen kann genauer festgestellt werden, viele bisher nicht genügend erklärte Wörter werden in ihrer Bedeutung erkannt, und der reiche Schatz unserer deutschen Rechtssprache erhält weiteren Zuwachs⁴⁾. Abgesehen von solchen buchstabengetreuen Quellenexzerpten wird sich unter Umständen Gelegenheit zu einer wertvollen Bereicherung des gesammelten Materiales dadurch ergeben, daß Bemerkungen, Ergänzungen und Berichtigungen zu bereits vorhandenen Wörterbüchern dem Archive des Rechtswörterbuches bekannt gegeben werden.

Von der künftigen Einrichtung des Wörterbuches geben einige Probeartikel, die von Kommissionsmitgliedern verfaßt wurden, ein anschauliches Bild. So der Artikel *Weichbild* (von R. Schroeder) in der Festschrift für den 26. deutschen Juristentag 1902, dann *makler* (von F. Frensdorff), *pflüge* (von O. Gierke), *walraub* (von H. Brunner), *wize* (von G. Roethe) in dem Sitzungsbericht der Berliner Akademie der Wissenschaften, philosophisch-historische Klasse, 1906. Dr. jur. Eberhard Frh. v. Künssberg.

²⁾ Die Wörterbuchberichte werden auch abgedruckt in der Zeitschrift für Rechtsgeschichte (germ. Abt.).

³⁾ Diesbezügliche Zuschriften wollen an Geheimrat Prof. Dr. Richard Schroeder, Heidelberg, Ziegelhäuser Landstraße Nr. 49 gerichtet werden, worauf Zusendung einer Instruktion und Zuteilung einer Quelle erfolgt. Betreffs österreichischer Quellen wolle man sich an Prof. Ernst Ehrh. v. Schwind, Wien XIII, Penzingerstr. 66 wenden.

⁴⁾ Diese Beiträge bitten wir auf Oktavblätter des Kanzleipapiers (16 1/2 × 10 1/2 cm.) quer zu schreiben mit Unterstreichung des Stichwortes und rechts mit Freilassung eines beiläufig zweifingerbreiten Randes. Die betreffende Quellenstelle ist buchstabengetreu und in solcher Ausdehnung zu geben, daß sich die Bedeutung des Stichwortes möglichst unzweideutig erkennen läßt. Etwasige Erklärungen des Einsenders oder solche Notizen, die sich in der Ausgabe selbst finden, sind sehr erwünscht und mögen auf dem rechten Rande vermerkt werden mit Angabe des Urhebers der Erklärung, Ort, Jahr und Fundstelle (bei Büchern auch Bandnummer, Seite und Urkundennummer) sollen möglichst genau angegeben sein. Ferner wird um deutliche, lateinische Schrift gebeten. Auf Wunsch werden gedruckte Zettelformulare, wie sie im Archive des Rechtswörterbuches (Heidelberg, Universitätsbibliothek) verwendet werden, jederzeit unentgeltlich zugesandt.



Mitteilungen
~~ANZEIGER~~

DES

GERMANISCHEN NATIONALMUSEUMS.



JAHRGANG 1906.

HEFT II & III.

APRIL—SEPTEMBER.



NÜRNBERG 1906.

VERLAGEIGENTUM DES GERMANISCHEN MUSEUMS.

Inhalt.

	Seite
I. Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums . . .	XVII- XXXIII
II. Mitteilungen aus dem Germanischen Nationalmuseum.	
Eine Nürnberger Hauskapelle. Nachtrag von Dr. Fritz Traugott Schulz. (Mit 1 Tafel).	47
Meister Bertram. Eine resümierende Betrachtung an der Hand der Lichtwarkschen Studie. Von Dr. Fritz Traugott Schulz	60
Eine Glocke aus dem 18. Jahrhundert. Von Gustav von Bezold.	79
Literarische Besprechungen	81



EINE NÜRNBERGER HAUSKAPELLE.

Nachtrag

VON DR. FRITZ TRAUOGOTT SCHULZ.

(Mit 1 Tafel.)

Im Jahrgang 1905 dieser Zeitschrift, S. 57—62, entwarf ich auf Grund einer auf Tafel II reproduzierten Aquarellzeichnung von Georg Christoph Wilder, einer von ihm gefertigten Skizze zu dem großen Tafelbilde zur Linken des Altares, einiger Photographien und mündlicher Mitteilungen des inzwischen verstorbenen Hausinhabers unter dem Titel »Eine Nürnberger Hauskapelle« eine Schilderung des früheren Zustandes der Hauskapelle im ehemaligen Haus zum goldenen Schild in Nürnberg. Schon damals war mir das erwähnte große Tafelbild zur Linken des Altares aufgefallen. Ich konnte mir nicht denken, daß ein solch umfangreiches Gemälde so ganz spurlos sollte verschwunden sein, und gab darum der Vermutung Raum, daß es möglicherweise noch vorhanden wäre, ohne daß man um seine Herkunft wüßte. Ich schrieb damals: »Ob sich das Bild irgendwo erhalten hat, vermag ich nicht zu sagen. Vielleicht gelingt es anderen, dasselbe auf Grund meiner Beschreibung ausfindig zu machen«. Der Zufall wollte es, daß daraufhin das beregte Bild wieder entdeckt wurde. Herr August Stoehr, Sekretär am polytechnischen Zentralverein in Würzburg, zugleich Konservator der dortigen Sammlungen des fränkischen Kunst- und Altertumsvereins, war es, der bald nach dem Erscheinen meines Aufsatzes an uns die Mitteilung gelangen ließ, daß das beschriebene und gesuchte Bild identisch sei mit dem in den genannten Sammlungen befindlichen großen Tafelbilde der Auferstehung Christi. Eine Inaugenscheinnahme des letzteren an Ort und Stelle bestätigte die Richtigkeit dieser interessanten und erfreulichen Entdeckung. Sie ist in mehrfacher Hinsicht von Belang. Zunächst ist ein durch die Größe seiner Komposition bedeutsames und in seinem künstlerischen Wert durchaus schätzbares Kunstwerk in seiner Schulzugehörigkeit und nach seinem ursprünglichen Standort wieder aufgefunden worden. Dann aber gibt es uns einen Maßstab, um zu beurteilen, mit wie gearteten Gegenständen man seiner Zeit in Nürnberg die zur Hausandacht bestimmten Kapellen im Inneren ausgestattet hat. Schließlich können wir auf diese Weise auch einen kleinen Streifblick auf den Geschmack und die Wohlhabenheit der Bürger Alt-Nürnbergs tun. Nachdem ich durch

das wiederaufgefundene Original, dessen Veröffentlichung mir Herr Stoehr bereitwilligst überließ und welches zur Zeit mit Genehmigung der Vorstandschafft des genannten Vereins in der historischen Ausstellung der Stadt Nürnberg auf der dritten bayerischen Jubiläums-Landesausstellung zur Darbietung gebracht ist, in die Lage versetzt bin, meine seinerzeitigen Darlegungen zu modifizieren und das Bild an der ihm zukommenden Stelle einzurangieren, so will ich dies in Form eines Nachtrages zu meinem früheren Aufsatz tun. Es muß dies auch deswegen geschehen, weil unterdessen noch ein zweites, nicht minder wichtiges Ausstattungsstück der Kapelle wieder aufgefunden worden ist, nämlich der Altaraufsatz, der unter den kleineren Altärchen der südlichen Seitenkapelle am kirchlichen Hauptraum in den Sammlungen des Germanischen Museums schon seit langen Jahren eine Unterkunft gefunden hat. Da von früher her nichts über dessen Provenienz überliefert war, wußten wir nicht, daß wir es mit dem Altaraufsatz aus der früheren Hauskapelle im Haus zum goldenen Schild zu tun hatten. Der Zufall wollte es, daß ich dies aus der Erinnerung der Wilderschen Zeichnung herausfand. Man braucht sich darum nicht zu wundern, wenn der Altar bei uns bislang als eine allerdings fraglich gelassene schwäbische Arbeit aus der Zeit um 1520 bezeichnet war. Wir wenden uns nunmehr den genannten beiden Stücken des Näheren zu, ihre gegenständliche und künstlerische Ausführung betrachtend und würdigend.

Das Auferstehungsbild.

Wenn ich damals das Auferstehungsbild eine ganz bedeutende Schöpfung, die etwa in den Jahren 1480—1490 entstanden sein könnte, genannt und dabei an Wolgemut als seinen Urheber gedacht habe, so urteilte ich lediglich an der Hand eines unzureichenden Materials. Es fehlte mir eben das Original, dessen Autopsie eine Änderung meiner damaligen Argumentationen erforderlich macht. Fassen wir zunächst die Darstellung als solche ins Auge! Das Bild hat die Auferstehung Christi zum Gegenstand*). Verbunden ist damit zugleich eine Darstellung der Familie des Stifters, wodurch es zu einem Devotionsbild wird. Siehe Taf. III. Die eigentliche Szene hebt sich samt dem zugehörigen Hintergrund scharf von der Tafel ab, da das obere größere Drittel mit flach herausgeschnitztem Rankenwerk gefüllt ist. Wir dürfen hierin eine Reminiscenz an den großen Heilsbronner Schmerzensmann aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts sehen, der sich ebenfalls von plastisch gemustertem Grunde greifbar ablöst. Nur ist dort die Musterung eine schematische und bedeckt sie so ziemlich die volle Tafelfläche. Hier ist sie eine etwas lebendigere und beschränkt sie sich ferner auf den oberen Teil des Bildes. Obwohl der Künstler in der Landschaft nicht ungeübt ist, hat er es dennoch nicht gewagt, ganz auf den traditionellen Goldgrund zu verzichten. Denn tatsächlich ist derselbe trotz der Musterung durch Ranken noch vorhanden, nur ist er im Gegensatz zu der sonst glatten Behandlung freier und bewegter

* Siehe auch den Katalog der histor. Ausstellung der Stadt Nürnberg auf der Jubiläums-Landes-Ausstellung Nürnberg 1906 Nr. 53 mit Abbildung und Zeitschrift für christliche Kunst 1906, S. 133, 134.

gestaltet. Dieser gemusterte Grund scheint überhaupt eine Art Zwischenstufe zwischen dem glatten Goldgrund und der nachherigen Belebung des Hintergrundes durch eine wirkliche, farbig gemalte Landschaft oder durch stoffliche Draperien zu sein. Den größeren Teil des Bildes d. h. etwa die unteren zwei Drittel nimmt die gemalte Darstellung ein. Vorn in der Mitte steht, als die Hauptfigur die symmetrisch abgewogene Szenerie beherrschend, Christus mit rotem Überwurf. Die linke Mantelhälfte hängt mit leichter unterer Ausbiegung, ohne den Körper zu berühren, über den Rücken herab. Die rechte Hälfte ist, über dem Schoß wulstige Dreieckfalten werfend, über die linke Schulter heraufgeschlagen, um dann lebhaft nach rechts emporzufattern. Eine organische Verbindung von Mantel und Körper besteht nicht. Das Kleidungsstück ist im Vergleich zu dem schwächtigen Körper, der einer modellierenden Durchbildung noch entbehrt, viel zu weit. Die Beine sind etwas zu lang geraten, die Füße zu groß. Die Linke hält ein Stabkreuz mit nach rückwärts wehender Siegesfahne, die ein weißes Kreuz auf rotem Grunde zeigt. Die Rechte ist mit segnender Gebärde erhoben. Das bärtige, noch wenig entwickelte Antlitz wird wie auch diejenigen der übrigen Figuren von einem durchsichtigen Heiligenschein umgeben, der aussieht, als sei er von Glas gemacht. Besonderes Leben verrät die Figur nicht. Nur der Gestus der rechten Hand ist belangvoll und das Neigen des Hauptes dazu gut beobachtet. Das Antlitz zeigt wie auch die meisten übrigen Figuren eine niedrige Stirn. Hinter dem Auferstandenen wird das geöffnete Grab sichtbar. Es hat einfache Kastenform und ist grau getont. Der abgehobene Deckel steht aufrecht im Kasten.

Zur Linken und Rechten des Auferstandenen verteilen sich die knienden Figuren der Maria und der zwölf Apostel. Sie scheinen sich perspektivisch aus der Tiefe heraus zu entwickeln, während sich die vorn kniende Serie der kleiner gezeichneten Mitglieder der Stifterfamilie nach der Tiefe zu verzüngt. Durch diesen Trick wird eine starke Erhöhung der Mitte bewirkt und tritt dadurch die Hauptfigur förmlich dominierend hervor. Diese rhythmische Symmetrie ruft eine in sich geschlossene Harmonie der Komposition hervor, welche dem Bilde eine gewisse Bedeutung im Rahmen der allgemeinen Geschichte der Malerei der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts einräumt. Sie beschränkt sich aber nicht auf den Vordergrund allein, sie greift über auf die Landschaft und sogar auf den ornamentalen Hintergrund, in welchem oberhalb des mittleren Hügels der Landschaft Gott Vater im Gewölk schwebt, während von rechts und links Engel mit flatternden Spruchbändern heranzufiegen. In diesem Rhythmus, der von eintöniger Gleichförmigkeit durchaus frei ist, offenbart sich eine energische Künstlernatur, die mit Bewußtsein ein positives Ziel anstrebt.

Gleich links von Christus kniet Maria. Ihr Antlitz blickt sinnend und ernst. Die Gesichter der Apostel hinter ihr sind wenig aufwärts gerichtet. Nur einer unter ihnen, nämlich der dritte von rechts, schaut zur Seite, seinen Begleiter durch Gesten auf das Wunder hinweisend. Die Gesichter der Apostel sind im Typus nicht allzu sehr von einander verschieden. Gemeinsam ist

ihnen die scharfrückige Nase, die vorgeschobene Unterlippe, die flache Stirn. Eine verschiedenartige Charakterisierung ist angestrebt. Bewirkt wird sie in erster Linie durch die wechselnde Behandlung von Bart und Haupthaar. Am besten gelungen sind die beiden Apostel mit wallendem graisen Vollbart und weißem Haupthaar, das bei dem einen in Locken gewellt ist, während es bei dem anderen die Stirn freiläßt, um nur den Hinterkopf zu bedecken. Alle Apostel tragen bis auf Johannes den Typus des älteren, an Jahren und Erfahrung gereiften Mannes. Johannes dagegen erscheint jugendlich, bartlos und mit vollem lockigen Haar. Der Apostel ganz links zeigt in der Ausbildung des Kopfes einige Verwandtschaft mit dem sonst bei Gott Vater üblichen Typus. In seinem Blick liegt zugleich etwas von freudiger Erregung. Die Apostel zur Rechten gestikulieren lebhafter wie die zur Linken. Der vordere hat beide Hände auf die Brust gelegt. Der zweite weist, sich dabei zu seinem Begleiter umwendend, mit dem Finger nach oben. Dieser ist im Profil gesehen und schaut, das Haupt rückwärts gebeugt, aufwärts. Der vierte hat die Hände verwundert zusammengelegt. Der fünfte breitet sie auf die Brust, während sie der letzte rechts mit den inneren Flächen nach auswärts gekehrt emporhebt. Die Blicke sind, abgesehen von dem zurückschauenden Apostel, emporgerichtet. Die Behandlung der Köpfe entspricht derjenigen der Apostel zur Linken. Doch trägt nur der vierte Apostel von links einen längeren Vollbart, während die anderen Apostel kürzer geschorene, eckig zugeschnittene Bärte haben. Die Apostelgruppe zur Linken ist im Vergleich zu der anderen in Bewegung und Ausdruck ruhig, während aus dieser Bewegtheit, fast sogar leidenschaftliche Erregtheit spricht.

Bei allen diesen Figuren ist von einem körperlichen Studium wenig zu bemerken. Sie sind in übermäßig weite Gewänder, die sich in vielfachem Gefältel auf den Erdboden herabsenken, gehüllt. Die Gewänder sind die Hauptsache, nicht die Körper, die fast vollkommen unter den ersteren verschwinden. Nur einer der Apostel auf jeder Seite entbehrt des Übergewandes und trägt lediglich einen mit einem Gurt um die Hüften zusammengehaltenen, enger anschließenden Rock. Daß dies auch bei Johannes der Fall ist, finden wir natürlich. Die anderen Figuren aber tragen durchweg über dem knapper anliegenden Untergewand, das den Körper unmittelbar zu decken scheint, einen in großen, oft unruhigen Knitterfalten gelegten Mantel. Glatte Gewandpartien sind nur an den Schultern zu bemerken. Im Übrigen ist versucht, die lastende Schwere des Stoffes auszudrücken. Als Farben sind verwandt ein graugetontes Weiß, ein satteres und ein helleres Rot, Dunkelblau, Stahlgrau, Grasgrün und Dunkelgrau.

Vorn unten zu den Füßen der Hauptfiguren kniet die Familie des Stifters. Sie besteht aus 18 Mitgliedern, die sich ihrem Alter entsprechend in der Größe nach dem Mittelgrunde zu abstufen. Die größeren Figuren sind etwa halb so groß wie die Apostel, die kleinsten haben eine Größe von nur 13 cm. Das Familienoberhaupt, neben welchem ein mit großer Helmzier geschmückter Schild mit dem Lochnerschen Wappen steht, trägt einen schlichten schwarzen Rock. Die Hände, welche den Rosenkranz halten, sind in Andacht zusammen

gelegt. Das bartlose Antlitz verrät im Ausdruck den in reiferem Alter stehenden Mann. Die von dem Nasenflügel nach dem Mundwinkel laufende Falte tritt energisch hervor. Die Augen sind verhältnismäßig groß. Das greise lockige Haupthaar steht etwas vom Kopfe ab. Neben dem Vater kniet ebenfalls in andächtiger Haltung sein ältester Sohn, der sich dem geistlichen Stande gewidmet hat. Auf dem Haupt hat er eine rote Mütze. Das weiße Untergewand ist mit rotem Stoff gefüttert. Den Oberkörper verhüllt ein grau-farbener Pelzkragen mit langen Zaddeln. Nun folgen dem Alter nach die weiteren sieben Söhne, sämtlich mit blondem lockigen Haar und in rotem weißgefütterten Rock. Sie knien in der gleichen Haltung wie das Familienoberhaupt. Doch hält nur der größere unter ihnen einen Rosenkranz in den Händen, während die anderen eines solchen entbehren. Die Gesichter tragen so ziemlich den gleichen Typus. Der älteste gleicht im Gesichtsausdruck sehr dem Vater. Vor ihm lehnt ein Schild, auf welchem das Lochnersche und das Fütterersche Wappen. Vor dem zweiten bemerken wir einen Schild mit dem Lochnerschen und dem Plobenschen Wappen. Die beiderseitigen Wappen sind derart als Alliancewappen vereinigt, daß der Schild vierfach geteilt und das eine Wappen in den Feldern 1 und 4, das andere in den Feldern 2 und 3 untergebracht ist. Die Zahl der weiblichen Mitglieder der Stifterfamilie korrespondiert derjenigen der männlichen. Es sind ihrer ebenfalls neun. Bei dem Antlitz der Gattin des Stifters werden wir an die Maria zur Linken des Auferstandenen erinnert. Die Gesichtszüge sind einander verwandt. Den Kopf umhüllt eine weite Haube, wie sie um die Mitte und in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts üblich war. Die Hände halten einen lang herabhängenden, aus roten Kugeln bestehenden Rosenkranz. Der weite schwarze, glatt herabfallende Mantel ist vorn mit Pelz besetzt. Neben ihr schwebt, wenig nach links geneigt, das sicher gezeichnete, im Kolorit wirk-same Wappen der Pirkheimer. Links neben der Mutter kniet eine unverheiratete Tochter in roter Gewandung. Dann folgt mit großer Kopfhaube, weitem, vorn mit Pelz besetztem roten Mantel und gleichfarbigem Untergewand eine im Gesichtsausdruck der Mutter ähnelnde verheiratete Tochter. Vor ihr lehnt ein Schild mit dem Lochnerschen und dem Preglerschen Wappen. Nunmehr folgen mit gleichmäßig emporgerichtetem Blick sechs weitere Töchter, deren Tracht derjenigen der zwischen den beiden Frauen knienden Tochter entspricht. Haltung und Wurf der Falten gleichen sich sehr.

Von der Landschaft, welche die eigentliche Szenerie abschließt, war schon oben in Kürze die Rede. Sie läßt in ihrem Arrangement die figurale Komposition vortrefflich ausklingen. Sie paßt sich derselben förmlich an und folgt ihr in ihren wesentlichen Linien. So etwas findet man in dieser Zeit sonst nur selten, weshalb es wohl nicht unberechtigt ist, wenn ich diesem Bild einen Platz unter den Leistungen seiner Zeit angewiesen und seine Bedeutung nicht zu gering angeschlagen wissen möchte. Das Kolorit der Landschaft ist ein schlichtes, es bewegt sich nur in wenigen Farben. Ob dies Absicht war, können wir nicht mit Bestimmtheit behaupten. Für uns ist es nur wichtig zu konstatieren, daß die Hauptszene durch die Landschaft in

keiner Weise beeinträchtigt wird. Diese schließt jene vielmehr in unauffälliger Weise ab, sie dadurch nur noch in ihrer Bedeutung hebend. Unmittelbar hinter dem Auferstandenen steigt eine kegelförmige Anhöhe von dunkelgrünem Ton empor. Seitlich von ihr dehnen sich graugrüne Felder, hinter denen zwei kleinere Erhebungen ansteigen. Auf der linken baut sich eine burgartige Anlage auf. Die andere ist von Gebäuden frei geblieben. Doch zieht sich in der Talsenkung rechts neben ihr eine mit Mauern bewehrte Stadt hin, welche im Inneren mit drei Kirchen ausgestattet ist. Die zahlreichen Mauer-türme und die kirchlichen Bauwerke sollen natürlich die Vorstellung einer größeren Stadt, bei der vielleicht Nürnberg dem Künstler vorgeschwebt hat, erwecken. Ein von Bäumen begleiteter Weg führt in gewundener Linie von der Mitte des Sarkophags aus an dem Haupthügel vorüber nach der Stadt zu. Rechts und links wird die Landschaft von felsigen Bergen mit dicht-belaubten Baumgruppen darauf abgegrenzt. Sie ist mit breitem Pinsel ohne detaillierende Nüancierungen flott hingeworfen. Daß sie von Übermalungen nicht frei geblieben ist, soll nicht unerwähnt gelassen werden.

In besonderem Maße ist dies der Fall mit den oben im Rankenwerk schwebenden Figuren, welche in ihren Umrissen aus dem gemusterten Grunde gewissermaßen ausgespart sind. Die Mitte nimmt, umrahmt von einem kranz-förmigen Gewölk, welches über den unteren Körper hinweggeht, Gott Vater mit dem Reichsapfel in der Linken und mit segnender Rechten ein. Vor ihm fliegt mit ausgebreiteten Flügeln in Gestalt einer Taube der heil. Geist. Die Füße Gott Vaters schauen unten aus den Wolken heraus. Die ihn be-gleitenden Engel sind mit einem späteren hellroten Ton überzogen. Über-haupt scheint die ganze Gruppe übermalt worden zu sein. Auch die Ver-goldung des Rankenwerks dürfte schwerlich noch die ursprüngliche sein. Das Kolorit der mit flatternden Spruchbändern von rechts und links heranschwe-benden Engel dürfte ebenfalls nicht mehr das anfängliche sein. Die Farben der Flügel widersprechen direkt der Entstehungszeit des Bildes. Sie scheinen dem 17. Jahrhundert anzugehören. In den Ecken rechts und links oben be-merken wir die aus dem Untergrunde flach herausgearbeiteten Sinnbilder von Sonne und Mond, welche als die Vertreter von Tag und Nacht die Ewigkeit, das ewige Leben, zu welchem Christus eingeht, anzudeuten scheinen. Zu erwähnen ist schließlich noch, daß das Rankenwerk mit einzelnen, farbig be-handelten Blüten untermischt ist.

Wann ist nun das Bild entstanden? Gibt es Anhaltspunkte, welche eine genauere Begrenzung seiner Entstehungszeit ermöglichen? Es ist klar, daß hiervon angesichts der Bedeutung desselben für die Kunstgeschichte viel ab-hängt. Die Wappen, welche verschiedenen Mitgliedern der im Vordergrunde knienden Stifterfamilie beigelegt sind, geben dem Kenner der Ortsgeschichte nach dieser Richtung hin ein willkommenes Material an die Hand. Dem Familienoberhaupt ist das Wappen der Familie Lochner, seiner Gattin dasjenige der Familie Pirkheimer beigegeben. Letzteres ist bekannt, ersteres weniger. Der Schild ist vierfach geteilt und von einem Horizontalbalken durchquert. Feld 1 und 2 sind blau, Feld 3 und 4 rot tinktiert. Der Balken

zeigt auf gelbem Untergrund links eine blaue, rechts eine rote Kugel. Nach den handschriftlichen Familienchroniken unserer Bibliothek haben die Lochner zum Adel gehört. Sie sind ein altes fränkisches Geschlecht, das seinen Namen von einem Schlößlein auf dem Gebirg, »zum Loch« genannt, hat. Als der zu frühest vorkommende des Geschlechtes wird 1283 Poppo von Loch aufgeführt. Weiter begegnen 1300 Conrad Lochner, 1301 Erhard Lochner, 1320 Seifried Lochner, 1338 Heinrich Lochner. »Und wohnen disz Geschlecht noch etliche zu Huttenbach v. Winterstein uf dem Gebürg«. Wir erfahren aus unserem Familienstambuch: »Verzeichnusz und Wappen derjenigen adelichen und erbaren Familien, welche in allhiesigen Burgerrecht von A. 900. bisz 1400. gefunden werden und zu den Genanntenstandt theils auch anderen ansehnlichen Ehrenaemtern ausser dem Rath gelanget sind«, daß sich vormals in der Lorenzkirche ein Monument mit folgender Inschrift befunden hat: »Anno domini MCCCC und im XLII Jahr am Samstag vor dem heil. Auffarthstag do verschieet die Erbar Frau Katarina Heinrich Lochnerin, der und allen glaubigen Seelen Gott genedig seye«. Würfels Wiedergabe der Inschrift lautet etwas anders. Bei Hilpert wird das Monument unter den weggenommenen Schilden aufgeführt. Die Unvollständigkeit in der Wiedergabe der Grabschrift bei Würfel deutet darauf hin, daß es eine gemalte Tafel war, die jedoch durch das Alter derart gelitten hatte, daß manches nicht mehr leserlich war. Auch in der Sebalduskirche hat sich früher ein Lochnersches Epitaph befunden und zwar mit folgender Grabschrift: »Anno domini MCCCCLXXXIV die vero XIX. Septembris obiit venerabilis egregiusq dominus Johannes Lochner utriusq juris doctor, Radtisonae Canonicus, in Forcheim Praepositus, hujus vero ecclesiae sancti Sebaldi Praepositus et Plebanus. Cujus anima requiescat in pace. Amen«. Diese Grabschrift stimmt mit der von Würfel mitgeteilten im Wesentlichen überein. Ob dieser Johannes Lochner aber ein Mitglied unserer Familie war, muß fraglich bleiben, da er nach Würfel von Brixenstadt gebürtig war. Gerne würde man den Geistlichen auf unserem Bilde sonst auf ihn deuten und jenen somit für den ältesten Sohn des Oberhauptes der dargestellten Familie halten. Es geht dies aber nicht zusammen, weshalb wir am besten diesen Lochner als ein Glied der Nürnberger Familie Lochner fallen lassen. Jene im Jahre 1442 verstorbene Katharina Lochner, welche in einer handschriftlichen Familienchronik unserer Bibliothek vom Ende des 17. Jahrhunderts als Christina, geborene Holzbergerin, aufgeführt wird, war aber nicht die Gattin eines Heinrich Lochner, wie die wohl nur falsch wiedergegebene Inschrift auf dem Totenschild besagt, auch nicht die eines Friedrich Lochner, wie Würfel angibt, sie war vielmehr die Gattin des Hans Lochner, welcher 1451 nach S. Jakobstag starb und der Vater des auf unserem Bilde dargestellten Doktors der Medizin Johann Lochner ist. Letzterer war mit Clara Pirkheimerin, Tochter des Friedrich Pirkheimer und der Barbara Pfinzingin, vermählt und hatten beide 16 Kinder, was zu der Mitgliederzahl der Familie auf unserem Bilde auch vollkommen stimmt. Unser Johann Lochner wurde 1461 Genannter. Seine Gattin starb am 4. Februar 1467 und wurde bei S. Sebald begraben. Er selbst wurde nach

ihrem Ableben Chorherr zu Neunkirchen, woselbst er am 19. April 1491 starb und begraben wurde. Da nun weder seine Gattin, wie es üblich war, durch ein beigefügtes Kreuz als verstorben bezeichnet noch er selbst durch die Tracht als Chorherr charakterisiert ist, so kann unser Bild nur vor dem Todesjahre der Frau, also vor dem Jahr 1467 gemalt sein. Sehen wir nun zu, ob wir nicht in der Lage sind, die Entstehungszeit des Bildes auf Grund weiterer historischer Angaben noch etwas genauer festzulegen! Über den ältesten Sohn Hans Lochner, welcher seiner Tracht zufolge dem geistlichen Stande angehörte, erfahren wir nichts Näheres. Der zweitälteste Sohn Sebastian Lochner war mit Martha Fütterer, Tochter des Ulrich Fütterer und der Gerhaus Harsdörferin, verheiratet. Auf unserem Bilde ist er durch die Allianzwappen auf dem vor ihm befindlichen Schilde als bereits verheiratet bezeichnet. Seine Gattin gebar ihm im Jahre 1462 zwei Zwillingsöhne, Sebastian und Hans Lochner, welche aber im gleichen Jahr starben. Nähere Daten über diesen Sohn des Hans Lochner und seine Gattin liegen nicht vor. Nur erfahren wir noch, daß jener nach dem Tode seiner Frau in das Cartäuserkloster eintrat, dort Priester wurde, hier starb und auch sein Begräbnis fand. Der dritte Sohn des Hans Lochner, Michael Lochner, hatte, worauf auch der Wappenschild hindeutet, Catharina von Ploben, Tochter des Leonhard von Ploben und der Barbara Peringsdörferin, zur Frau. Er starb am 27. August 1505, sie verschied am Freitag nach Philippi und Jakobi im Jahre 1512. Sie zeugten zwei Kinder, einen klein verstorbenen Sohn Michael Lochner und eine Tochter Catharina. Diese verheiratete sich am 7. Juli 1495 mit Michael Behaim († 12. Aug. 1522) und starb am 12. April 1527. Auf Sebastian Lochner folgt dem Alter nach die unverheiratete Tochter links neben der Mutter, auf diese die Clara Lochnerin, welche mit Leonhard Pregler vermählt war. Sie zeugten vier Kinder, nämlich Elisabeth, Hans, Martin und Jakob Pregler. Daten über sie liegen uns nicht vor. Es bleiben nun die namentlich aufgeführten abgezogen, 12 Geschwister übrig, von denen berichtet wird, daß sie jung verstorben seien. Die Familienchronik aus dem Ende des 17. Jahrhunderts macht noch eine zweite Tochter namhaft, die aber nach den beigebrachten Daten zu urteilen, unmöglich eine Tochter unseres Hans Lochner gewesen sein kann, der doch nach dem Tode seiner Frau ins Kloster ging und dort 1491 starb, während jene sich im Jahr 1568 zum zweiten Male verheiratete.

Wenn dem zweitältesten Sohne Sebastian im Jahre 1462 Zwillingsöhne geboren werden, so darf man doch wohl annehmen, daß er damals ein Alter von mindestens 20 Jahren gehabt hat, daß er mithin etwa ums Jahr 1442 geboren war. Der Vater Hans Lochner, welcher 1491 starb, dürfte demgemäß ein Alter von etwa 70 Jahren erreicht haben. Er könnte sich, da der Sohn in geistlicher Tracht dem Sebastian Lochner noch vorangeht, etwa ums Jahr 1440 verheiratet haben. Wenn sich die Tochter des Michael Lochner im Jahre 1495 verheiratet, so wird ihr Vater etwa ums Jahr 1445 das Licht der Welt erblickt haben. Es ist dabei zu berücksichtigen, daß vor ihm noch die unverheiratete und die verheiratete Tochter kommen. Er selbst mag bei



Auferstehungsbild in der Sammlung des Fränkischen Kunst- und Altertumsvereins in Würzburg. Um 1460.

1,31 m hoch, 2 m breit.

seiner Verheiratung 25 Jahre alt gewesen sein, was dann auch von der Tochter angenommen werden müßte. Es folgen nun aber noch 11 weitere Geschwister, die sehr wohl in der Zeit zwischen 1445 bis 1460 zur Welt gekommen sein können. Da es nun aber heißt, daß die 12 nicht mit Namen aufgeführten Geschwister jung verstorben seien, sie aber auf unserem Bilde sämtlich dargestellt sind, so ist die Annahme nicht zu gewagt, daß dasselbe zu Anfang, spätestens aber um die Mitte der sechziger Jahre des 15. Jahrhunderts entstanden ist, zu welcher Zeitbestimmung der Stil nicht im Mindesten im Widerspruch steht.

»Dr. Johan Lochner d Elter v. seine Ehewürthin, auch desselben Vatter v. Mutter v. aller ihrer Vorfahren v. Nachkommen Jahrtag begehet man zu S. Sebald, mit gesungener Vigili v. Seelmess, 8. od. 10. Tag nach S. Jacobstag«. Diese Notiz könnte leicht zur Vermutung führen, daß unser Bild vormals in der Sebalduskirche gehangen und dann erst in die Hauskapelle im ehemaligen Hause zum goldenen Schild verbracht worden sei. Da es aber bei Würfel nicht erwähnt wird, würde eine solche Annahme hinfällig sein. Wahrscheinlich wurde es direkt für die Kapelle gestiftet und hat sich von Anfang an in ihr befunden. Allerdings waren die Lochner zur Zeit der Entstehung des Bildes nicht Eigentümer des Hauses, doch können hier verwandtschaftliche Beziehungen maßgebend gewesen sein.

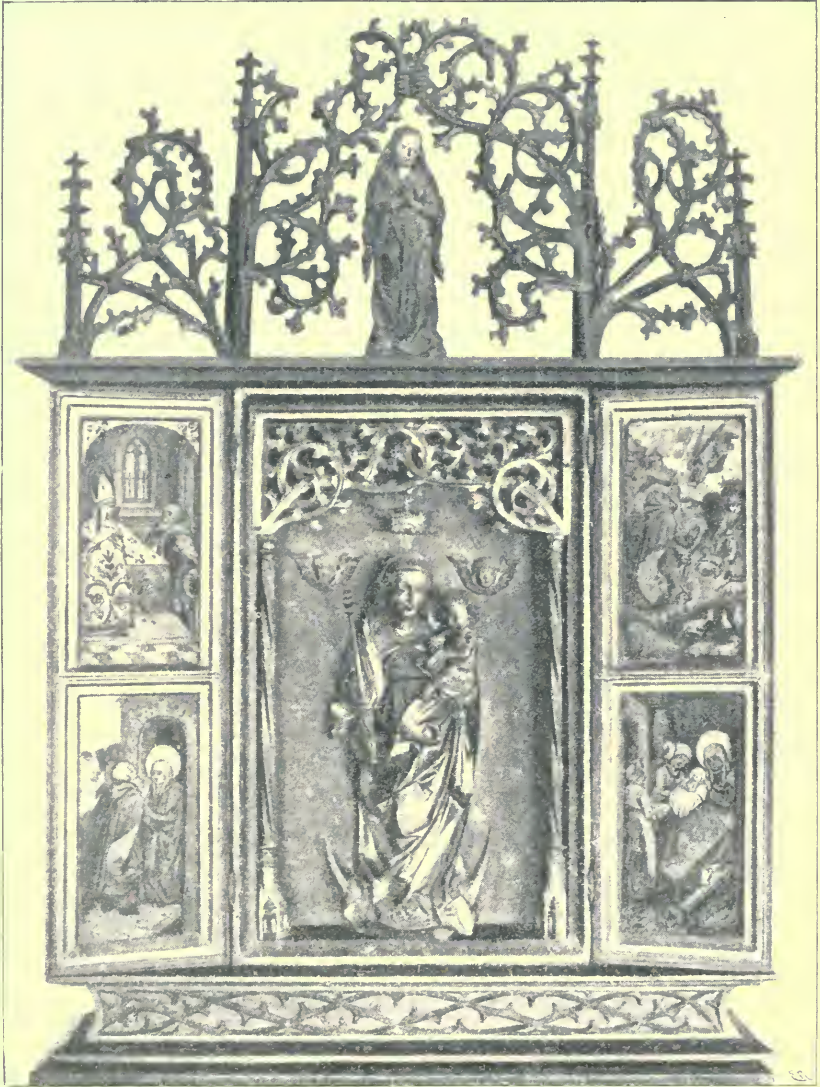
Nach Würzburg kam das Bild als Vermächtnis des Ökonomierats Streit in Baden-Baden.

Der Altaraufsatz.

Nicht so bedeutend in seinem künstlerischen Wert wie das Auferstehungsbild ist der Altaraufsatz. Für die Kunstgeschichte ist derselbe nur wegen seines Aufbaues von Wert. Im Übrigen liegt seine Bedeutung mehr auf kulturgeschichtlichem Gebiet, da seine Ausführung eine schlichte ist. Siehe die Abb. Von dem gewöhnlichen Typus weicht er namentlich durch seine Größe ab. Es ist ein Triptychon mit zwei beweglichen und zwei feststehenden Flügeln. Als Unterbau dient ein an den Schmalseiten steilgekehelter Friesbalken, der vorn eine in Maßwerkmotiven durchbrochen gearbeitete und über rotem Grund aufgeleimte Zierleiste zeigt. Derselbe hat eine Höhe von 8 cm und soll die sonst an größeren Altären übliche Praedella ersetzen. Oben wird er von einer stark vorspringenden Kehle abgeschlossen.

Der Mittelschrein enthält unter einem von gewundenen Säulen getragenen Rankenbaldachin eine in $\frac{3}{4}$ Vollplastik geschnitzte Madonna mit dem Kinde. Wir haben es mit einer, wenn auch nicht meisterhaft, so doch mit geschickter Hand und gesunder Empfindung durchgeführten Arbeit zu tun. Die Falten des mit dem linken Unterarm angerafften, altvergoldeten Mantels treten zwar etwas stark hervor, doch erscheint ihre Lage natürlich und durch die Verhältnisse bedingt. Das enganliegende blaue Untergewand wird von einem schmalen roten Gürtel um die Hüften zusammengehalten. Charakteristisch ist die Kopftracht. Die Haare verlaufen in parallelen Wellenlinien nach vorn, werden über der Stirn von einem Goldreif zusammengehalten und fluten dann

in reichem Gelock über die Schultern bis zur Mitte des Körpers herab. Den hinteren Teil des Hauptes deckt das Kopftuch, welches links in einem Bogen unter dem rechten Arm hindurch, am Ende flatternd, herabgleitet. Die Finger sind verhältnismäßig lang und dünn. Das schmale Antlitz neigt sich wenig



Altarbild aus einer Nürnberger Hauskapelle im German. Museum v. J. 1501. 1,50 m hoch, 1,11 m breit.

nach rechts. Die Augen schauen sinnend geradeaus. Das Kinn ist in kräftiger Rundung herausgeschnitten. Die Füße ruhen auf einer Mondsichel, in der ein menschliches Antlitz. Beiderseits quellen die Saumenden der Mantelhälften über die Mondsichel herüber. Das Jesuskind blättert in einem Buche. Das Figürchen hat eine Höhe von 57 cm. Der obere Teil des Szepters gehört einer späteren Zeit an. Über dem Haupt der Gottesmutter schwebt

eine teilweise beschädigte Krone. Die Engel, welche sie hielten, sind verloren gegangen. Nur ihre am Reif der Krone haftenden Hände sind noch vorhanden. Beiderseits des Hauptes der Maria wird je ein geflügelter, anscheinend späterer Engelskopf sichtbar. Unten zu den Füßen der Madonna finden wir rechts und links im Boden des Schreins je ein Loch. Hier waren, wie die Wildersche Zeichnung vom Inneren der Kapelle erkennen läßt, ehemals zwei kleinere, jetzt nicht mehr vorhandene Figürchen eingezapft. Die bläulich überstrichene Hintergrundwand des Schreins ist mit vergoldeten Papiersternchen übersät.

Die bei geöffnetem Flügel sichtbaren Malereien (s. die Abb.) offenbaren das redliche Streben, die heiligen Vorgänge ungeschminkt, ohne viel Beiwerk, durch direktes Eingehen auf das Maßgebende zur Darstellung zu bringen. So treten uns nur wenige Figuren in beschränktester Szenerie entgegen. Nur einmal geht der Künstler aus sich heraus, nämlich auf dem Bilde der Verkündigung der frohen Botschaft an Joachim. Hier war es die Freude an Landschaft und Tierwelt, welche zu einer etwas reicheren Gestaltung drängte. Die technischen Mittel sind die um die Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert üblichen. Noch spielt der Goldgrund eine Rolle, aber nicht immer tritt er mehr dominierend hervor. Grün und Rot sind, wie wir es von jener Zeit gewohnt sind, die für das Gewand vorherrschenden Farben. Die vier unversehrt auf uns gekommenen und leidlich frisch erhaltenen Bilder des normal geöffneten Altares behandeln die Legende der Eltern der heil. Jungfrau. Links oben erscheint Joachim, der zwar mit Erdengütern gesegnet war, aber das Eine schmerzlich empfinden mußte, daß seine Ehe kinderlos war, im Tempel, um zu opfern, wird aber eben wegen seiner Kinderlosigkeit vom Hohepriester als unwürdig zurückgewiesen. Letzterer, dessen Mantel mit großen Blumen gemustert ist, steht vor dem auf erhöhtem Unterbau ruhenden Altartisch, auf dem ganz links die Gesetzestafeln aufgestellt sind. Das Antlitz blickt finster und streng. Die Rechte ist wie abweisend vorgestreckt. Unten kniet in grünem Untergewand und rotem, gelbgefüttertem Mantel Joachim, in der Linken die Mütze, die Rechte mit redendem Gestus erhoben. Bart und Haupthaar lassen ihn als Mann in reiferen Jahren erscheinen. Nach dem Hintergrund zu bemerkt man in rundbogiger Nische ein zweiteiliges Fenster, dessen Scheiben mit Goldgrund gefüllt sind. Die eine sichtbare Schmalseite des Altartisches tritt etwas erhaben hervor und ist mit einem eingepreßten Brokatmuster in auffallender Weise verziert. Betrübt über die Abweisung zieht Joachim sich in die Einsamkeit zurück, wo ihm durch einen Engel die Botschaft zu Teil wird, daß ihm ein Kind geschenkt würde, welches der Gegenstand der Bewunderung sein würde. Diesen Moment hat das Bild rechts oben zum Gegenstand. Joachim weilt bei den Schafen auf dem Felde, als ihm die frohe Kunde zu teil wird. Freudige Erregung überkommt ihn, wie er sie vernimmt. Im Vordergrund und weiter rechts ruhen weiße und schwarze Schafe. Neben Joachim liegt der wachende Hund. Zur Rechten ein mit Bäumen bestandener Hügel, an dessen Fuß der Hirte sitzt. Links erhebt sich ein mächtiger Felsberg, dessen Krone eine burgartige Anlage größeren Umfangs einnimmt. Zwischen

dem Hügel und dem Felsberg schweift der Blick auf eine sich zwischen Bergen hinwindende Landschaft. Der Himmel ist noch durch den traditionellen Goldgrund ersetzt. Wie ihm verheißen, trifft Joachim seine Gattin unter der goldenen Pforte des Tempels. Auch Anna hat unterdessen die wichtige Botschaft empfangen. Sie halten sich beide umschlungen. Zur Linken führt ein wenig gewundener Weg in ein Gehölz. Die Stelle der Luft vertritt auch hier noch der übliche Goldgrund. Auf dem Bilde rechts unten endlich hat sich das lange sehnstichtig erwartete Ereignis bereits vollzogen. Anna ruht auf dem mit roter Decke verhüllten Lager. Von links her präsentiert ihr eine Frau das sauber gebettete Kindlein. Freudig und andächtig bewegt kreuzt die Mutter die Hände über der Brust. Durch die Tür ist soeben eine Magd mit einer Schüssel, worin die erste Nahrung, eingetreten. Oberhalb der Türe ist in Gold die Jahrzahl 1501 aufgemalt, womit die Entstehungszeit des Altarwerkes unumstößlich festgelegt ist. Die Bettstatt wird am Kopfende von einem Himmel aus blaugrünem Stoff überdacht. Zur Rechten derselben bemerken wir eine Bank, auf der eine Kanne und ein Teller, und das Badefaß. So wird uns in anspruchsloser Art die Legende der Eltern der Gottesmutter erzählt, und gerade die große Schlichtheit ist es, die an unser Gefühl appelliert. Es liegt in dieser gewollten oder nicht anders gekonnten Einfachheit viel Anziehendes.

Schließen wir den Altar, so werden acht Täfelchen mit gemalten Vollfiguren von Heiligen sichtbar. Die Figuren stehen vor gemauerten Wänden, welche bis Schulterhöhe hinaufreichen. Der Raum darüber war ursprünglich mit Gold grundiert, ist aber heute mit einem blaugrünen Ton überlegt. Typus und Behandlung im Einzelnen lassen auf eine andere Hand als diejenige, welche die Innenflügel bemalt hat, schließen. Künstlerisches Vermögen und technische Fähigkeit sind nicht besonders entwickelt. Auch läßt die Erhaltung der Malereien zu wünschen übrig. Demgemäß ist ihr Wert ein geringer und kann ich mich darauf beschränken anzugeben, welche Heilige dargestellt sind. In der oberen Reihe finden wir (von links begonnen): S. Eligius (Zange in der Linken), S. Lorenz, S. Sebald, S. Nikolaus, in der unteren Reihe: S. Petrus, Kaiser Heinrich den Heiligen, S. Florian, mit dem Wasserkübel das in einem Haus ausgebrochene Feuer löschend, und schließlich Paulus. Daß die Figuren korrespondierend nach der Mitte zu gewandt sind, bedarf wohl auch noch der Erwähnung. Bei den Heiligen zu äußerst rechts und links erstreckt sich die schon in der Haltung angestrebte Symmetrie sogar auf die Gewandung und deren Kolorit. Dieser mittlere Teil des Altares hat eine Höhe von 83 cm und eine Breite von 1,04 m.

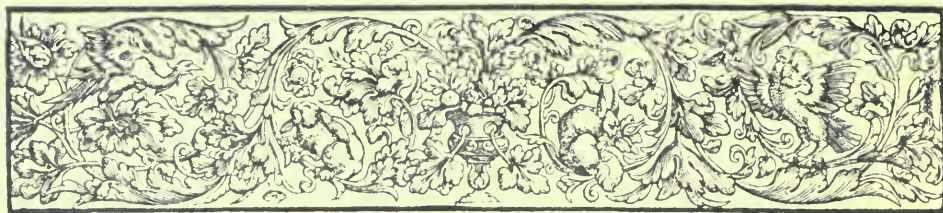
Der Aufsatz ist aus durchbrochen geschnitztem Rankenwerk komponiert und zwar in dreiteiliger Anordnung. Die Seitenteile sind etwas niedriger, das Mittelteil etwas höher und schmaler. Die Trennung und Begrenzung der Teile wird durch strebepfeilerartig ausgebildete Pilaster mit Krabben und Kreuzblumen bewerkstelligt. Als Grundmotiv für die Astverschlingung der Ranken ist die S-Form verwandt. Das mittlere Aufsatzstück nimmt Baldachinform an, indem es die Mitte, in welche eine kleine Holzfigur hineingestellt ist,

dieselbe umrahmend, frei läßt. Das Figürchen, welches eine Höhe von 33 cm hat, will offenbar die Stifterin versinnbildlichen. Es ist eine zierlich durchgearbeitete kleine Skulptur in blauem, um die Hüften gegürtetem Rock mit andächtig gefalteten Händen. Das reiche Haupthaar verteilt sich in kräftigen Strähnen beiderseits, den Körper fast bis auf die Knie herab einrahmend. Der Aufsatz hat eine Höhe von 52 cm und eine Breite von 1,03 m.

Der gesamte Altar ist 1,50 m hoch und 1,11 m breit.



Albrecht Dürer P. 177. Erworben auf der Auktion Gutekunst in Stuttgart 1906.



MEISTER BERTRAM,
EINE RESÜMIERENDE BETRACHTUNG AN DER HAND DER
LICHTWARKSCHEN STUDIE.

VON DR. FRITZ TRAUOGOTT SCHULZ.

Das Wesen unserer frühdeutschen Kunst ist uns noch lange nicht hinreichend verständlich geworden. Es liegt dies weniger daran, daß es an Werken fehlte, als an dem Umstande, daß es uns noch sehr an Künstlerindividualitäten mangelt, die wir mit sicherer Hand zu unreißen imstande sind. Der Forschung soll hieraus kein Vorwurf abgeleitet werden. Was will sie tun, wo es ihr fast ganz und gar an den erforderlichen Unterlagen, an urkundlichen Nachrichten und positiven Anhaltspunkten gebricht? Nur der Zufall kann hier zu Entdeckungen von einschlagender Wichtigkeit führen. Solch ein Zufall war es auch, welcher den Hamburger Meister Bertram entstehen ließ. Wenn wir heute imstande sind, uns eine Vorstellung dieses Künstlers, seiner Auffassung und Schaffensart zu machen, so verdanken wir dies in erster Linie dem Direktor der Hamburger Kunsthalle, dem Prof. Dr. Alfred Lichtwark. Nicht nur ist er den Spuren Bertrams nachgegangen; er hat auch nicht eher gerastet, bis er den größten Teil der heute dem Meister zuzuschreibenden Werke in der Hamburger Kunsthalle vereinigt hatte. Es ist erfreulich, die Kunst eines Meisters und noch dazu eines so frühen Meisters in seiner Heimatstadt an einer solch beträchtlichen Fülle von Werken studieren zu können. Das Zentrum ist gegeben, um von demselben aus nunmehr mit geschärftem Blick den einzelnen Strahlen nachzugehen. Den kräftigsten Anstoß gibt uns hierzu Lichtwark selbst mit seiner Ende vergangenen Jahres herausgegebenen, 409 Seiten umfassenden, reich illustrierten Studie »Meister Bertram. Tätig in Hamburg 1367—1415«. Sie ist der Versuch einer Charakteristik des Künstlers auf Grund der bei der Zurückgewinnung seiner Werke für das Museum seiner Vaterstadt gemachten Beobachtungen.

Den Anlaß zur Erforschung der eigenartigen Persönlichkeit des Meisters Bertram gab die von Schlie auf dem Kunsthistorikerkongreß zu Lübeck im Jahre 1900 verkündete Mitteilung, daß der große Altar zu Grabow in Mecklenburg nicht von Lübeck aus, wie bis dahin angenommen wurde, sondern von Hamburg aus und zwar nach dem großen Brande in Grabow im Jahre 1731 gestiftet worden sei. Nähere Nachforschungen ergaben, daß er aus der Petrikirche in Hamburg stammte, und daß sein Verfertiger der zwischen 1367 und 1415 in

Hamburg tätige Meister Bertram war. Dies war eine für die Kunstforschung sehr gewichtige Entdeckung. Es war die Möglichkeit geboten, einen Künstler vom Ende des 14. Jahrhunderts in seinem Leben und in seinen Werken greifbar zu erfassen. Lichtwark führte die Untersuchung weiter. Er konstatierte, daß der von Lappenberg um ein volles Jahrhundert zu spät angesetzte Harvestehuder Altar ebenfalls ein Werk Bertrams sein müsse, daß ferner das Marienleben im Museum zu Buxtehude und ein Altarwerk im South Kensingtonmuseum in London mit ihm in engen Zusammenhang zu bringen seien. Auch konnten durch wunderbaren Zufall die beiden am Grabower Altar fehlenden Bilder, nachdem sie von der zu Ende des 16. Jahrhunderts vorgenommenen wertlosen Übermalung befreit worden waren, wieder aufgefunden werden. So erweiterte sich der Gesichtskreis zur Beurteilung des Meisters Bertram mehr und mehr. Nach jeder Hinsicht hin erschien er von Wichtigkeit, so auch in kulturgeschichtlicher Beziehung. Er malte, wie Lichtwark hervorhebt, die heiligen Geschichten, als hätten sie sich um 1380 in Hamburg zugetragen, und bildete die heiligen Gestalten, als wären sie zu seinen Tagen über die Straßen und Plätze Hamburgs gewandelt. Dazu ist er der einzige Hamburger Maler jener Zeit, dessen inneres Wesen erkennbar vor uns steht. Er ist aber auch der früheste Tiermaler und Landschaftler des Nordens. Alles weist ferner darauf hin, daß er Maler und Bildhauer zugleich war. So hat Bertram nicht nur für Hamburg Wert, er ist von der größten Bedeutung auch für die Kunstgeschichte überhaupt. Es war darum keine lokal-einseitige Übertreibung, wenn Lichtwark dem Meister Bertram eine solch erhöhte Aufmerksamkeit schenkte und ihm eine verhältnismäßig umfangreiche Publikation widmete. Er tat es, weil er wußte, daß mit Bertram ein gewichtiger Angelpunkt für die deutsche Kunstgeschichte gegeben war.

Lebensdaten über Meister Bertram sind nur in geringer Anzahl vorhanden. Wir erfahren, daß er schon 1367 für den Hamburger Rat ein Bildwerk ausführt. Weiter liegen zwei ausführliche Testamente von ihm vor, die uns in seine Familien- und Verwandtschaftsverhältnisse einführen. Diese Nachrichten lassen den Schluß zu, daß Bertram gegen 1345 geboren wurde. Als er 1379 den Grabower Altar in Angriff nahm, stand er in der Mitte der dreißiger Jahre. 1390 tat er, in der Mitte der vierziger Jahre stehend, das Gelübde einer Romfahrt. Lichtwark schließt aus den beiden Testamenten, daß der Buxtehuder Altar erst nach 1390 geschaffen sein könne, weil das Kloster im ersten Testament noch nicht, dagegen im zweiten Testament bereits bedacht wird. Gestorben wird Bertram sein kurz vor 1415. Seite 55—56 stellt Lichtwark die Nachrichten über Bertrams Leben in chronologischer Reihenfolge zusammen.

In einem besonderen Kapitel spricht sich Lichtwark über Bertrams künstlerische Herkunft aus. Es läßt sich die Möglichkeit, daß Bertram wie Meister Francke eine lokale Tradition fortführt, nicht von der Hand weisen, um so mehr, als Bertram jung nach Hamburg gekommen. Etwas Bestimmtes läßt sich jedoch hier nicht sagen. Einstweilen stehen wir noch bei Bertrams Kunst und ihrer Herkunft wie vor einem Rätsel. Das Lebenswerk des Meisters

läßt ihn als eine aus sich selbst heraus schaffende, selbständige Persönlichkeit erscheinen. Ein Lehrer oder Vorbild, bei dem er geborgt haben könnte, ist nicht nachzuweisen. Auch kann man sich kaum denken, daß sich Bertram bei verschiedenen Meistern Rat geholt hätte. Er müßte denn, wie Lichtwark mit Recht bemerkt, denselben gerade das seiner Natur Konvenierende abgelauscht und dies dann in der Bearbeitung zu etwas Einheitlichem verschmolzen haben. Dagegen aber läßt sich konstatieren, daß seine Werke nachgeahmt worden sind. Dies drängt notwendigerweise zu dem Schluß, daß wir es in dem Meister mit einer ausgesprochenen Künstlerpersönlichkeit zu tun haben (Lichtwark S. 68). Seine künstlerischen und technischen Ausdrucksmittel kommen, wie Lichtwark näher ausführt, weder bei einem seiner Vorgänger noch bei einem seiner Zeitgenossen vor. Sie sind etwas ganz Exzeptionelles. Meister Bertram, das ist der auch durchaus berechtigte Schluß Lichtwarks, muß bis auf weiteres aus sich heraus erklärt werden.

Mit Bertram beginnt eine ganz neue Behandlung der Stoffwelt. Er bricht das konventionelle Schema in der Gestaltung der biblischen Stoffe. Er erzählt die heiligen Vorgänge, als seien sie noch nie geschildert worden. Auch kommt ein neuer Typus in der Behandlung der menschlichen Gestalt auf. Die Proportionen des Körpers werden gedrunen. Die langen Linien des Faltenwurfs machen kräftigen, wenn auch schwerfälligen Formen Platz. Die Gebärden gewinnen an individuellem Ausdruck, die Gesten reden eine natürliche Sprache. Der Mensch wird nicht mehr lediglich als Mensch betrachtet. Er wird in seiner Umgebung, sei es im Freien oder sei es im geschlossenen Raum, gesehen. Die Perspektive wird versucht, das Helledunkel in seinem Zauber erkannt. Im einzelnen wird nachgewiesen, wie Bertrams Gestaltung der überlieferten Stoffe an Leben und Natürlichkeit zunimmt, wie er in allem Realisierung und Verinnerlichung des Althergebrachten anstrebt. Woher nun aber die Ursachen dieser großen Stilwandlung in Form, Kolorit, Raumschauung und Behandlung der überlieferten Stoffe? Lichtwark erklärt sie aus der Zeit. Ein neuer Stand gewann kräftig aufstrebend die Überhand, nämlich das eben zum Bewußtsein seiner Selbständigkeit und Macht erwachsene Bürgertum. Das Aristokratische der Kunst wird abgestreift. Ein äußerlich weniger vornehmes, aber innerlich um so reicheres Leben entfaltet sich. Man sucht nach neuen Ausdrucksmitteln. Die Quellen fand man im Wesen der Mystiker, deren Anschauungen mit der Mitte des 14. Jahrhunderts auch nach dem Norden zu dringen begannen. Nur das traumhaft visionäre Wesen der Mystiker vermag uns eine Erklärung für das sich in Bertrams Kunst äußernde realistische Lebensgefühl und seinen starken dramatischen Drang zu geben. Seite 85 ff. untersucht Lichtwark, wie weit die stofflichen Ideen Bertrams alt und wie weit sie neu sind. Bertrams Darstellungskreis beschränkt sich auf das alte Testament, das Marienleben, die Apokalypse und einige Heiligenlegenden. Hiervon kommt nur das Marienleben in jener Zeit neben Bertram vor, nämlich am Kölner Klarenaltar. Alle anderen Stoffe sind neu. Er selbst wiederholt ja dieselben Gegenstände des öfteren. Doch ist die Einzelbehandlung stets eine verschiedene. Die Typen und Motive

werden abgewandelt. Lichtwark legt dies in eingehender Art dar. Eine Wiederholung als solche kommt nicht vor. So darf man annehmen, daß die Ideen dem Künstler zu eigen gehören.

Bertram verwendet auf seinen Bildern noch den Goldgrund. Aber wie tut er das? Er gibt ihn als selbständigen Faktor auf. Er ist keine abschließende Wand mehr, sondern er erhält das Wesen von Luft und Raum. Seine Figuren kleben nicht auf dem Goldgrunde. Sie bewegen sich freiplastisch vor ihm. Hierdurch wird eine seltene Ruhe und Größe der dekorativen Wirkung erzielt (Siehe S. 93). Bertram vermag den Goldgrund fast schon aufzugeben, ihn fast schon wie Luft zu behandeln. Das Silhouettieren der Figuren gegen den Goldgrund hört auf. Derselbe wird infolgedessen nicht mehr gefühlt. Ein weiterer Fortschritt bei Bertram besteht in der Vertiefung der Fläche, auf der sich die Gestalten bewegen. Die Stereometrie des Raumbildes wird erkannt, gefühlt und angestrebt. Die Bodenfläche wird eine wirklich gefühlte Ebene mit perspektivischer Aufsicht. Die Figuren bewegen sich im Raum. Das Flächenbild wird zum Tiefenbild.

Erstaunlich groß ist Bertrams Fähigkeit in der Kennzeichnung seelischer Vorgänge. Er ist einer der größten Erfinder auf diesem Gebiet. Er besitzt die Gabe, alles endgültig und mit den sichersten und knappsten Mitteln auszudrücken. Er ist kurz und dramatisch zugleich. Lichtwark gibt hierfür bezeichnende Proben.

Bertram ist ja noch nicht zum unmittelbaren Naturstudium durchgedrungen, doch ist er schon imstande, lebendige Charaktere hinzustellen. Er unterscheidet die vornehmen und die niederen Stände. Sein Streben, natürlich zu sein, führt ihn oft nahe an die eigentlich naturalistische Darstellung heran. Er hat die Fähigkeit zu individualisieren und er tut dies auch in weitreichendem Maße. So charakterisiert er die Juden nicht mehr nur durch die Judenhüte, sondern schon durch Rassenzüge. Er gibt eben Charaktertypen oder will sie wenigstens geben.

In der Darstellung des Nackten ist Bertram natürlich noch schwach. Aber er kennt die Verhältnisse und ist sicher im Ausdruck der Stellungen, Bewegungen und Gesten. Auch ist er schon bemüht, im Fleishton der Natur so nahe wie nur möglich zu kommen. Bei den Frauen verwendet er einen rosigen Ton. Bei den Männern dagegen kommen die mannigfaltigsten Töne zur Anwendung. In den Einzelformen des Gesichts und Körpers verspüren wir überall die Wendung auf eine unmittelbare Anschauung der Natur. So wird z. B. die Umgebung des Auges scharf beobachtet und namentlich bei den Männern sehr weitgehend individualisiert. Auch der Mund wird mit Verständnis gebildet. Merkwürdig erscheint, daß Bertram in seinen Gemälden die Männer, in der Skulptur die Frauen mehr individualisiert.

Stark ausgeprägt ist beim Meister Bertram die Liebe zum Tier. Kaum einer seiner Zeitgenossen und Nachfolger ist in der Tierdarstellung so weit gegangen wie er. Die Schöpfung der Tiere, Joachim bei den Hirten, die Geburt Christi und die Verkündigung an die Hirten tun dies deutlich dar. Auffallend gut beobachtet sind die Fische. Der Hügel mit der Schafherde

neben dem heiligen Joachim darf als das älteste wirkliche Tierbild in der deutschen Tafelmalerei angesprochen werden. Auch in der Landschaft läßt sich ein energischer Fortschritt konstatieren. Der Wald auf der Erschaffung der Pflanzen darf als die erste Landschaft in der deutschen Kunst angesehen werden. Es ist geradezu auffällig, wie weit Bertrams Nachfolger, insonderheit Meister Francke, in alledem noch hinter ihm zurückbleiben. Es mußte eben eine geraume Zeit vergehen, ehe solch ein bedeutender Geist Gemeingut aller geworden.

Mit der Architektur geht Bertram sowohl in den Formen wie in den Verhältnissen ziemlich willkürlich um. Wir finden bei ihm phantastisch-dekorative Gebilde, die seiner eigenen Erfindung entsprungen, und Baulichkeiten, welche als Nachbildungen der Wirklichkeit gedacht sind oder die sich an eine aus der Wirklichkeit bekannte Form anlehnen. Man muß bei Bertrams primitiv erscheinenden Architekturen bedenken, daß er mit den Augen seiner Zeit sah, und dann wird man seine Architektur nicht mehr als plumpe Unbeholfenheit, sondern schon als eine Tat betrachten. In der Darstellung des Innenraumes ist Bertram seinen Nachfolgern ebenfalls weit voraus. Rasch schreitet er von der bloßen Andeutung der Innenarchitektur zur folgerichtigen Wiedergabe des Raumes vor. Er bringt es schließlich fertig, die Figur als vom Raum umschlossen hinzustellen.

In der Farbe macht sich bei Bertram ein jugendfrisches Leben bemerkbar. Sie nimmt mit der fortschreitenden Entwicklung an Leuchtkraft zu. Sie gewinnt die Fähigkeit, die Kontraste zu markieren. Sie beginnt, das Clairobscur zum Ausdruck zu bringen. »Sie fängt an zu schimmern und leuchten, zu glühen und zu strahlen, sucht die Wirkung des Gegensatzes und der Tonigkeit, sie verfügt über alle Mittel der Schönfarbigkeit und beginnt bereits, sich dem Helldunkel zu vermählen« (S. 146). Bertram befindet sich allerdings selbst hierbei auf einem Übergangsstadium. An Werken des gleichen Altares läßt sich die Entwicklung vom Primitiven zum Ausgebildeten verfolgen. Was aber bei alledem am meisten Genuß bereitet, das ist die stark sich geltend machende, ganz außergewöhnlich koloristische Begabung Bertrams. Mit feinem Taktgefühl studiert Bertram die Wirkung des Lichts auf das Fleisch. Er beobachtet aber auch die Beleuchtung eines freistehenden Körpers, ja er schwingt sich sogar zum Studium der Beleuchtung eines Innenraumes auf. Auch das Helldunkel versucht er zum Vortrag zu bringen. In den Waldlandschaften des Grabower und Buxtehuder Altares erscheint es am folgerichtigsten entwickelt. Beim Segen Jakobs wogt es zwischen den Figuren von durchlichteten Dunkelheiten, welche deutlich erkennen lassen, wo hinaus des Meisters Streben ging.

In der Perspektive verfährt Bertram mit großer, wenn auch gefühlsmäßiger Überlegung. Seine Empfindung für dieselbe ist in hohem Grade entwickelt. Beim Tronsitz auf der Krönung Mariae am Grabower Altar sind sogar die Ansätze einer Luftperspektive unverkennbar. Dabei darf aber nie aus dem Auge verloren werden, daß Bertrams Perspektive diejenige eines natürlichen Gefühls ist.

Bertrams Einfluß auf seine Nachfolger ist ein auffallend großer. Lichtwark zeigt dies an dem Altar der Antoniterpraezeptorei zu Tempzin in Mecklenburg und an dem Göttinger Altar im Provinzialmuseum zu Hannover. Aber er wagt noch nicht alle Fragen zu lösen. So verrät das Laienkreuz in der Kirche zu Doberan enge Beziehungen zu Bertram, für die sich aber eine Erklärung deswegen noch nicht geben läßt, weil Motive vorkommen, die wir bei Bertram noch nicht gewohnt sind. Um Nachahmungen kann es sich hier nicht handeln. Es dürfte sich wohl verlohnen, dem weiter nachzugehen und einmal, vom Meister Bertram ausgehend, eine genaue Untersuchung sämtlicher Werke der Nach-Bertramschen Epoche vorzunehmen. Einer kann natürlich nicht auf einmal alles klären. Es genügt, wenn er den Anstoß gibt. Mögen andere den von ihm gewiesenen Weg glätten und ebnen! Gewiß sind hier Probleme von der weittragendsten Wichtigkeit für die deutsche Kunstgeschichte zu lösen. Näher untersucht dann Lichtwark das Verhältnis Meister Bertrams zu Meister Francke. Er stellt fest, daß Francke kein Schüler Bertrams ist. Bertram dringt, obwohl der ältere, in mehr als einer Richtung sehr viel weiter vor als Francke. Dieser aber wiederum entwickelt auf der anderen Seite Kräfte und Mittel, die bei Bertram nicht einmal im Keim vorhanden scheinen. Doch hat Francke die Werke seines Vorgängers gekannt und vieles daraus herübergenommen. Warum sollte er das auch nicht! Wo sollte er auch anders Anregungen empfangen und lernen als eben an den Werken, die vor ihm geschaffen worden! Ein klaffender Unterschied aber trennt beide: Bertram benützt die Farbe, um räumlich-plastische Wirkungen zu erzielen; er lockert und lichtet sie auf. Francke dagegen geht auf Flächenwirkung aus. Bertram ist die Farbe Mittel, Francke ist sie Zweck (Siehe S. 166). Trotz des zeitlichen Unterschiedes geht Bertram im Raumgefühl weit über Francke hinaus. Er ist der bahnbrechende Riese, Francke der genial begabte Erbe. Wir können diesen erst verstehen, wenn wir ihn neben jenem sehen. In ihrem koloristischen Wesen sind sie einander nahe verwandt.

Man hat sich bislang nicht getraut, von der hanseatischen Kunst vor dem Einbruch des niederländischen Einflusses als einer selbständigen Erscheinung zu sprechen. Nach den Untersuchungen und Feststellungen Lichtwarks aber wird man notwendigerweise gedrängt, die konventionelle Anschauung der Kunstgeschichte zu modifizieren. Die Werke Bertrams reden eine zu deutliche Sprache, als daß man sie nicht als etwas Ebenbürtiges neben den Leistungen der bisher bekannten Zentren hinstellen dürfte. Allerdings hört diese Selbständigkeit mit der Mitte des 15. Jahrhunderts auf. Die kräftigen Wogen verlaufen, vom festen Gestade gebrochen, zur ruhigen breiten See. Die hanseatische Produktion von 1370—1400 ist nicht eine Art unpersönlicher Kunst als Ausläufer der kölnisch-westfälischen Wurzel. Sie erscheint als etwas in sich Autochthones. Fast darf man jetzt sogar von einer Priorität der hanseatischen Kunst sprechen, ist ja doch in Rücksicht zu ziehen, daß die bisher um 1380 angesetzten kölnischen Bilder um mehr als ein Jahrzehnt später, also etwa um 1400 datiert werden müssen. Die kölnisch-westfälische Kunst vor Meister Bertram aber hat mit diesem keinerlei Verwandt-

schaft. Noch nicht geklärt ist das Verhältnis zur böhmischen Kunst. In Betracht käme wohl nur die nordböhmische Kunst. Verwandtschaften bestehen, aber muß darum auch ein tatsächlicher Zusammenhang angenommen werden? Es ist lebhaft zu wünschen, daß allen diesen Anregungen Lichtwarks einmal nachgegangen und der Versuch gemacht wird festzustellen, ob und wie weit die hanseatische Kunst jener Tage selbständig ist. Die begonnene Arbeit der Aufsuchung der Persönlichkeiten müßte fortgeführt werden.

Gehen wir nunmehr, dem Leitfaden der Lichtwarkschen Studie ¹⁾ folgend, zu den Werken Meister Bertrams über und fassen wir zunächst den Grabower Altar ins Auge! Die Bezeichnung »Grabower Altar« ist eigentlich keine zutreffende, doch ist sie einmal so eingeführt. Der Altar stammt nämlich aus St. Petri in Hamburg, woselbst er ehemals als Hauptaltar in Gebrauch stand. Seine Stiftung und Entstehung fällt in eine Zeit lebhafter Bautätigkeit an St. Petri, aber auch zugleich in eine Periode wirtschaftlichen und politischen Gedeihens der Gemeinde und der Stadt überhaupt. Nur so erklärt sich seine gewaltige Anlage und der große Reichtum der Einzelgestaltung. Der komplizierte Plan zu diesem umfangreichen Werk kann, wie Lichtwark mit Recht hervorhebt, nicht dem Künstler zugeschrieben werden. Zur Ausarbeitung eines solchen war nur ein Geistlicher, nicht ein Künstler befähigt. Der Altar war ursprünglich ein dreifach wechselbarer Wandelaltar. Die Praedella enthält in breitem Relieffries die Verkündigung, Johannes den Täufer, Kirchenväter und Ordensgründer. Die Außenseiten bei vollständig geschlossenem Altar entbehren heute ihrer sicherlich einstmals vorhanden gewesenen Malereien. In seinem zweiten Zustand schildert er in 18 Bildern die Erschaffung der Welt, die Geschichte der ersten Eltern und die der Patriarchen bis zum Segen Jakobs. In den übrigen sechs Feldern werden die Hauptereignisse aus dem Marienleben vorgeführt. Bei ganz geöffneten Schreinen wird in Vollplastik die Kreuzigung sichtbar, um die sich in zwei Reihen einzeln stehend die Propheten, Apostel, Märtyrer und Heiligen der Frühzeit schaaren. Oben im Ornament finden wir die klugen und törichten Jungfrauen und noch einmal die Propheten. So wird uns in dem Altarwerk die ganze Heilsgeschichte vom Weltanfang bis zu den großen Ordensgründern des späteren Mittelalters geschildert. Lichtwark weist darauf hin, daß dem Altar, dessen Typus der älteste seiner Art ist, das gefühlsmäßige Gleichgewicht in der rhythmischen Verteilung der Darstellungen fehlt, und vermutet, daß diese Unsymmetrie nicht auf den Künstler, der gewiß auf ein Gleichgewicht hingestremt haben würde, sondern auf den Urheber des Planes zurückgeht.

Bei der Betrachtung der Gemälde fällt es auf, daß nur einmal eine einzelne Szene vorkommt, daß sonst aber ständig im Zusammenhang erzählt wird. Es war hier also eine Kraft tätig, welche auf schildernde Erzählung, nicht auf die Unterbringung von möglichst vielem verschiedenem Stoff ausging. Letzteres hätte gewiß mehr im Interesse des den Kreis der Darstellungen

1) Vgl. auch die Kunst- und Geschichts-Denkmäler des Großherzogtums Mecklenburg-Schwerin III, S. 187—189.

bestimmenden Geistlichen gelegen. Ersteres aber dürfte wohl auf die Neigungen des Künstlers zurückzuführen sein. Erfreulich ist es, daß Lichtwark den Einzelschilderungen der Gemälde stets eine Abbildung beigefügt hat, hierdurch die Schaffung einer deutlichen Vorstellung ermöglichend.



Abb. 1. Meister Bertram: Der 4. Schöpfungstag vom Grabower Altar.

Der Altar beginnt mit der Schöpfungsgeschichte. Nicht zum zweiten Mal sind die sechs Schöpfungstage in der deutschen Kunst so aphoristisch und dabei so monumental behandelt worden. Gewaltig hebt sich die imponierende und dabei doch menschlich gedachte Gestalt Gott Vaters heraus. In kurzen Andeutungen werden die zugleich symbolisch und naturalistisch erfaßten Handlungen der Schöpfungsgeschichte gegeben. Beim ersten Schöpfungstag fällt uns auf, daß die Erschaffung der Erde und der Teufelssturz auf

einem Bilde zusammengezogen sind, was sonst nicht üblich ist. Sowohl beim ersten wie beim zweiten Schöpfungstag zeichnet sich das Antlitz Christi vor demjenigen Gott Vaters durch eine höher entwickelte Individualisierung aus. Das eine Mal ist es feuerrot, das andere Mal karmin gefärbt. Die



Abb. 2. Meister Bertram: Die Verwarnung vom Grabower Altar.

Landschaft auf dem vierten Schöpfungstag (Abb. 1)²⁾ ist die frühest bekannte Landschaft in der nordischen Tafelmalerei. Das Helldunkel des Waldinnern bleibt bis weit ins 15. Jahrhundert hinein ohne Seitenstück. Die Größenverhältnisse zwischen der Figur Gott Vaters und der Landschaft sind

2 Anm.: Die Illustrationen wurden uns in dankenswerter Weise durch Hrn. Prof. Dr. Lichtwark aus seiner Studie über Meister Bertram, um unsere Ausführungen zu verdeutlichen, zur Verfügung gestellt.

bereits mit scharfem Auge beobachtet. Die Richtung Bertrams auf Realistik der Wiedergabe findet ihren beredtesten Ausdruck in dem Bilde der Erschaffung der Tiere, welche in großer Anzahl Gott Vater rings umgeben und schon auf eifriges Naturstudium schließen lassen. Bertrams Denkweise ist eine tiefgegründete. Es zeigt sich dies z. B. darin, daß er sich Adam auf dem Bilde seiner Erschaffung als jugendlichen Mann, ja fast als Jüngling denkt, daß derselbe aber auf dem Bilde der Erschaffung Evas bereits zum bärtigen Manne geworden. Solch kleine Motive rücken uns die Persönlichkeit des Künstlers menschlich immer näher. Er wird uns sympathisch. Das Bild der Verwarnung (Abb. 2) stellt Lichtwark als eine der wichtigsten Kompositionen des Altares hin. Die Abwägung der Massen erregt unsere Verwunderung. Die innerliche Empfindung ist in reichem Maße zum Ausdruck gebracht. Die Gruppenbildung operiert geschickt mit figürlichen Überschneidungen. Beim Sündenfall ist auf die vortreffliche Charakterisierung Adams und Evas hinzuweisen. Jener fühlt sich unsicher, zaghaft, er zweifelt. Diese aber steht positiv und bestimmt da. Etwas eminent Vollendetes ist die sicher gegebene Figur der Eva auf dem Bilde der Entdeckung des Sündenfalls. Ihr Körper ist von hoher formaler Schönheit. Wie wenig gebeugt, wie selbstbewußt tritt sie Gott Vater entgegen, alle Schuld unbeirrt auf die sich am Boden windende Verführerin abwälzend! So kann nur ein Weib auftreten! Ein Mann pflegt solchen Situationen nicht gewachsen zu sein. Aber auch das Gegenteil, die vollkommene Zerknirschtheit und Niedergeschlagenheit, weiß Meister Bertram und noch dazu in drastischer Weise zum Ausdruck zu bringen. Die Vertreibung aus dem Paradiese gibt hierfür den sprechendsten Beweis. Wie verraten Mienen, Gesten und Bewegungen die geistige Depression des ersten Elternpaares nach vollführter Übertretung des göttlichen Verbotes! Bertram weiß seine realistische Empfindungsweise so weit zu steigern, daß die heilige Handlung darüber fast ihren Charakter verliert und profan wirkt. Das Bild »Adam baut die Erde« wirkt kaum noch als eine Szene aus dem alten Testament. So ist auch die Gegenüberstellung von Kain und Abel auf dem Bilde des Opfers beider außerordentlich prägnant. Der Unterschied zwischen den Brüdern ist aufs Schärfste markiert. Der Bau der Arche überrascht durch seine nur andeutende und dabei doch vollkommen verständliche Ausdrucksweise. Eine in sich geschlossene Handlung ist es nicht, die wir vor uns haben. Es sind eigentlich nur Bruchstücke vorhanden. Aber diese genügen namentlich dem mit dem Schiffsbau vertrauten Norddeutschen, um sich ein phantastisches Bild der verschiedenen Vorgänge zu schaffen. Beim Opfer Abrahams ist der landesübliche Typus insofern abgewandelt, als Isaak nicht mehr das geduldig stillhaltende Opferlamm ist. Vielmehr sträubt er sich mit Händen und Füßen gegen das ihm Bevorstehende. Auch in den verzerrten Gesichtszügen prägt sich dies deutlich aus. Der Fortschritt gegen die entsprechende Darstellung am Doberaner Altar ist offenbar. Das Bild »Jakob und Esau« gibt zu vielen Beobachtungen Anlaß (Abb. 3). Das Antlitz des durch Kissen im Rücken gestützt auf seinem Lager sitzenden Jakob trägt den typischen Ausdruck des Blinden. Die Bewegungen verraten unverkenn-

bar die natürliche Unbeholfenheit des blinden Alten. Esau blickt wild, sein Haar steht in wirren Strähnen über der Stirn, die Unterlippe ist vorgeschoben und deutet auf rohe Kraft. So ist der Charakter Esaus in jeder Hinsicht meisterhaft geschildert. Der über der Szene schwebende architektonische



Abb. 3. Meister Bertram: Jakob und Esau vom Grabower Altar.

Baldachin verjüngt sich perspektivisch nach der Tiefe. Alles das läßt uns dieses Bild als eines der wichtigsten des Altares erscheinen. Eine der lieblichsten Schöpfungen unter den folgenden Szenen ist die Anbetung der Könige. Es genügt vollkommen, wenn man sich in das Anschauen der natürlichen Bewegungen des Jesusknaben vertieft. Der knieende König hat sein linkes Oberärmchen angefaßt. Darüber ist er erschrocken. Er strebt nach der Mutter hin, nach der er die Rechte ausstreckt, dabei das rechte Bein krümmend.

Maria hält das Kind in seelischer Erregung. Auch bei der Darstellung im Tempel wendet sich das Kind vom greisen Simeon, der es mit verhüllten Händen anfaßt, nach der Mutter hin, nach der es beide Hände ausstreckt. Der Bethlehemitische Kindermord gibt uns ein vortreffliches Zeugnis dafür, wie sehr Meister Bertram befähigt war, für die verschiedenen seelischen Empfindungen auch jedesmal den entsprechenden Ausdruck zu finden. Die Frau rechts am Boden herzt in gebrochenem Schmerz ihr totes Kind. Die Gesichtszüge sind schlaff. Der Schmerz hat sie vollkommen niedergedrückt. Die Frau über ihr ringt die Hände nach Herodes hin, ihn um Erbarmen anflehend. Dabei scheint sie sich ihrer Ohnmacht bewußt zu sein. Anders die dritte Frau, die laut schreiend und mit verzerrtem Gesicht den Mörder ihres Kindes beim linken Oberarm packt. Empfindungslos gebietet Herodes die Fortsetzung des beispielslosen Mordens. Die Ruhe auf der Flucht nach Egypten stellt sich als ein Familienidyll von seltenem Liebreiz dar. Auch ist sie vor den anderen Bildern durch einen hohen Grad von Satttheit und Glut der Farben ausgezeichnet.

Jugendfrische Auffassung, natürliche Anschauung, naive Beobachtung, dazu ein fester Wille sprechen aus allen diesen Bildern. Nicht immer ja glücklich im Ausdruck seiner Ideen, ist Meister Bertram doch feinfühlig in allem, stürmisch im Temperament, lebendig in der Erzählung.

Ein flüchtiger Blick auf die Skulpturen des Grabower Altares läßt erkennen, daß dieselben nicht sämtlich auf ein und dieselbe Hand zurückgehen. »Neben einer Reihe lieblicher Frauen und großartiger Apostel und Prophetengestalten, die heute den Künstler entzücken und dem unbefangenen Laien, der ein Herz hat, unmittelbar Genuß gewähren, erscheinen andere wohl als derselben Art, aber kaum derselben Hand angehörig« (S. 241). Die Werkstatt ist wohl die gleiche, nicht aber der Meister. Wahrscheinlich rühren die besten Bildwerke vom Meister selbst her. Wie weit die Polychromie noch sein Werk ist, muß eine offene Frage bleiben. Bei einigen waltet kaum ein Zweifel über seine Urheberchaft. Lichtwark nennt Christus, Maria Magdalena und Paulus. Im übrigen muß auf die Restaurationen von 1595 und 1734 Rücksicht genommen werden. Die Köpfe des Josua und Micha sind nach Lichtwark um 1595 erneuert. Den Propheten Micha in der Bekrönung hält er in Schnitzerei und Bemalung für einen Teil der Restauration von der Wiederherstellung vom Jahre 1734.

Den Mittelpunkt des Altares in vollkommen geöffnetem Zustande bildet die eindrucksvolle Gruppe der Kreuzigung (Abb. 4). Christus leidet nur symbolisch. Noch ist er als Sieger über Tod und Hölle aufgefaßt. Maria sinkt nicht in ohnmächtigem Schmerz zusammen. Noch wohnt sie, wie Lichtwark sich treffend ausgedrückt hat, als Göttin dem Opferakt bei. Johannes blickt schmerzerfüllt, nicht verzweifelt empor (S. 247). Die Gestalt Christi berührt uns eigenartig. Sie hat etwas »Zeitloses« an sich. Sie schwebt erhaben über den ganzen anderen Darstellungen des Altares. Der außerordentlich realistisch durchgebildete Körper läßt erkennen, daß Bertram sehr viel Empfindung »für die lebende Materie des Fleisches« hat.

Die Verteilung der Statuetten ist in folgender Weise erfolgt: am Fuße des Kreuzes stehen 13 Apostel, von denen Petrus und Paulus als die Schutzheiligen etwas höher als die anderen gerückt sind. An die Apostel reihen sich 9 Propheten; Micha ist als zehnter in die obere Reihe versetzt, in der

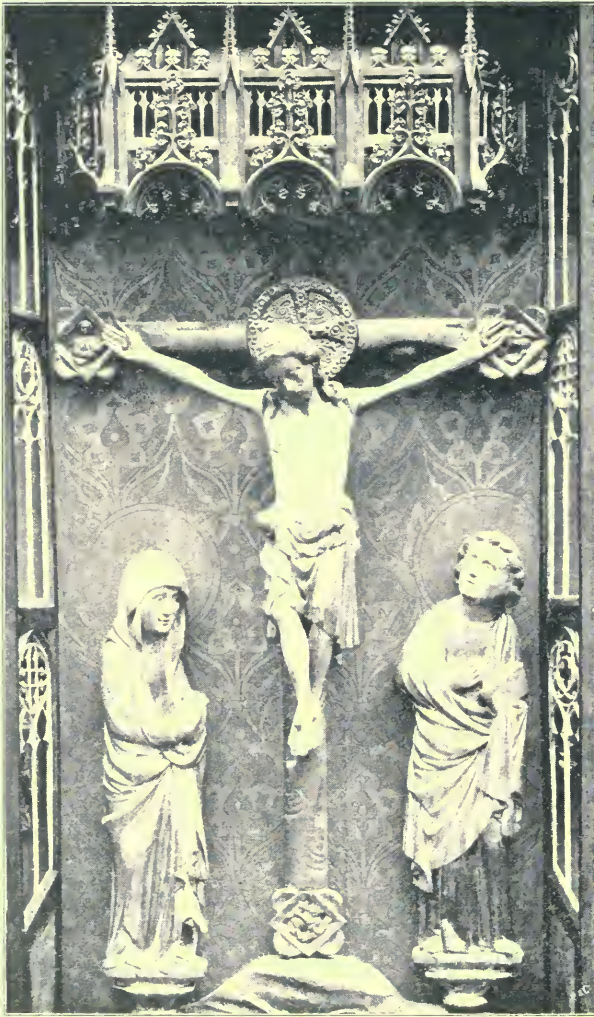


Abb. 1. Meister Bertram: Die Mittelgruppe vom Grabower Altar.

20 männliche und weibliche Heilige. In der Bekrönung, mit Ornamentfüllungen wechselnd, die 5 törichten und die 5 klugen Jungfrauen. Die Tracht der Gestalten ist eine verschiedene. Entweder ist es die konventionell-ideale oder die zeitgemäße oder endlich eine Mischung von Alt und Neu. In allem erweist sich Bertram als Naturalist; er stilisiert nicht. Die Apostel tragen die gleichen Kleidungsstücke wie die heiligen Frauen. Aber Bertram weiß mit beinahe raffiniertem Geschick der Drapierung des Mantels und den Falten

des Untergewandes bei den Aposteln etwas männliches und bei den Frauen etwas zierliches, dem Weibe eigenes zu geben. So wird man über die Gleichheit der Gewandung ganz und gar hinweggetäuscht. Die Propheten aber tragen den Mantel wiederum ganz anders als die Apostel. So wird eine



Abb. 5. Meister Bertram: Maria Magdalena vom Grabower Altar.

Mannigfaltigkeit der Tracht erzielt, die unwillkürlich frappiert. Trotzdem sind die Grundelemente die gleichen. Dies kann nur ein in sich gefestigter Künstler fertig bringen, der weiß, was er will, dessen Fähigkeit in der Variierung des Einzelmotivs eine weitgediehene ist. Um einen Einblick in die künstlerischen Gaben und Mittel Bertrams zu geben, greift Lichtwark eine einzelne Gestalt und zwar die Maria Magdalena (Abb. 5) heraus. Sie schreitet als zierliches Modedämchen mit großer Rüschenhaube dahin. Die Rechte rafft

den Mantel leicht auf, die Linke faßt unter dem Mantel die runde Salbbüchse. Das Antlitz ist derart sorgsam und verständnisinnig individualisiert, daß Lichtwark geneigt ist, in dem Figürchen eine dem Künstler nahestehende Persönlichkeit, vielleicht seine Frau oder seine Schwester zu sehen; denn die Züge



Abb. 6. Meister Bertram: Petrus vom Grabower Altar.

kehren unter den Skulpturen auch bei anderen Heiligen wieder. Überhaupt läßt die Durchreifung dieser Gestalt eine besondere Liebe des Künstlers erkennen. Und nunmehr wendet sich Lichtwark den anderen Figuren zu, seine Ausführungen durch zahlreiche Vollbilder und Detaildarstellungen illustrierend. So verdichtet sich unsere Anschauung über den Künstler und seine Fähigkeiten mehr und mehr. Die Charakteristik ist bei sämtlichen Figuren eine lebhaftere. Man genießt sie aber erst dann, wenn man dieselben aus dem

Altar herausnimmt und für sich betrachtet. Die Lebensfülle der Silhouette und des Ausdrucks ist eine erstaunliche. Übertreibung ist nicht vorhanden. Trotz seiner geringen Kenntnis erreicht Bertram in der Ponderation des Körpers eine frappierende Glaubwürdigkeit. Die Körper der Frauen sind lebendiger gefühlt als die der Männer. Auch sind ihre Köpfe besser proportioniert als die der Männer, die vielfach zu groß sind (vgl. Abb. 6). Lichtwark weist auf die mannigfache Variation der Motive in der Haltung hin. Kein Motiv kehrt in der gleichen Weise wieder, obwohl Anlaß dazu genug dagewesen wäre. Dazu operiert Bertram stark mit der Farbe; er schneidet z. B. den Gesichtsausdruck auf Polychromie zu. In den Köpfen offenbart sich des Meisters schöpferische Gabe in unbegrenzter Art. Jeder einzelne Kopf ist in sich durchgebildet. Bei den weiblichen Heiligen wird der Idealtypus verlassen. Bestimmend aber war für die Köpfe das Charakterbild einer jungen Frau, das, wenn auch im Ausdruck wechselnd und verschieden schattiert, allenthalben durchleuchtet.

Es ist schwer, mit Bestimmtheit zu sagen, welche Bedeutung die tronenden Figuren der Praedella haben. Vieles spricht für Lichtwarks Annahme, daß wir in ihrer Auswahl das Bekenntnis eines Mystikers zu sehen haben. Das Mittelstück der Reihe bildet die seelisch empfundene Verkündigung. Maria erschrickt vor dem Grusse. Mit staunender Geste hebt sie plötzlich und rasch die Rechte empor, wodurch die kühne Querfältelung des Mantels herbeigeführt wird.

Der Buxtehuder Altar weicht im Typ vom Grabower Altar ab. Dieser ging als Hochaltar sehr in die Höhe; seine Einzelheiten waren dem Blick entzogen. Jener dagegen stand dem Beschauer näher. Er war für den Chor der Kapelle eines Frauenklosters bestimmt und daher niedriger und breiter. Das begünstigte Bertrams Neigung zu erzählen, wobei ihm der Zweck des Altares, der für ein Nonnenkloster berechnet war, sehr zustatten kam. Aus der Bestimmung für ein Nonnenkloster erklärt sich auch die Sorgfalt, die Bertram auf die modische Frauentracht verwandte. Innere und äußere Gründe sprechen dafür, daß der Buxtehuder Altar später als der Grabower Altar geschaffen wurde. Lichtwark möchte die Mitte der 90er Jahre als Entstehungszeit in Anschlag bringen. Wie beim Grabower Altar wendet er sich auch hier den Einzeldarstellungen, seine Ausführungen durch Abbildungen verdeutlichend, zu. Als Einleitung zum eigentlichen Thema dienen drei Szenen aus der Legende der Eltern der Maria. Das Opfer Joachims erfreut durch seine lebendige Erzählung. Es darf wohl auf die Ähnlichkeit im Gesichtstypus mit dem Hohepriester und dem Joseph auf dem Bilde der Geburt Christi am Grabower Altar hingewiesen werden. Die eine emporgezogene Lippe bei dem abwehrenden Priester kennen wir schon von der Entdeckung des Sündenfalls, der Vertreibung aus dem Paradiese und der Darstellung im Tempel als ein Bertram geläufiges Motiv. Bei der Wald- und Tierdarstellung des Bildes Joachims bei den Hirten werden wir unwillkürlich an den 4. und 5. Schöpfungstag erinnert. Der Engel ist schon sehr viel weiter gediehen als auf dem Grabower Altar. Während man beim Grabower Altar von einer

verstandesmäßigen Architektur noch nicht reden kann, darf man dies auf dem Bilde der goldenen Pforte fast schon tun. Entschieden läßt sich hier ein Fortschritt konstatieren. Eine sehr erfreuliche Schöpfung ist das Bild der Geburt der Maria. Die Szene ist in ihrer naiven, ungezwungenen Natürlichkeit außerordentlich anziehend. Wie bestimmt ist ferner der Raum charakterisiert! Wie drängt sich alles, perspektivisch gedacht, in die Tiefe! Die Fensterwand hinter dem Bett ist schon mit Schlagschatten überdunkelt. Der Fortschritt wird noch einleuchtender, wenn man die beiden Verkündigungsbilder am Buxtehuder und Grabower Altar mit einander vergleicht.



Abb. 7. Meister Bertram: Besuch der Engel vom Buxtehuder Altar.

Damals wagte Bertram noch nicht, die Figuren mit Raum zu umschließen. Jetzt kniet Maria in einem offensichtlich in die Erscheinung tretenden Raum, der sie mit drei Wänden umrahmt, so daß man den Eindruck eines Zimmers gewinnt. Die Wirkung des von rechts durch das Fenster einfallenden Lichtes ist wenigstens in Umrissen geschildert. Bei der Geburt Christi auf dem Grabower Altar war die Perspektive des Stalles noch sehr mißglückt. Ganz anders ist dies bei der entsprechenden Darstellung des Buxtehuder Altares, die in dieser Hinsicht einen »sehr großen Fortschritt«

(S. 358) bezeichnet. Die Verkündigung an die Hirten darf nach Lichtwark als eine der wichtigsten Kompositionen des Meisters betrachtet werden. Die Originalität ist hier am weitesten gediehen. In allem offenbart sich der an der Natur geläuterte Sinn. Leben und intensive Handlung pulsieren in kräftiger Weise. Dazu ist das Bild durch einen feingestimmten Reichtum an Farben und Tönen ausgezeichnet. Wie geschickt Bertram zu komponieren weiß, läßt die Flucht nach Ägypten erkennen. Um den Eindruck der Fortbewegung hervorzurufen, hat er hier der nach rechts sich bewegenden Gruppe wenig Raum vor sich, um so mehr aber hinter sich gegeben. Hierdurch hat das Bild außerordentlich an plastischer Kraft gewonnen. Die hohe Gabe Bertrams in der verschiedenartigen Ausbildung des Gesichtsausdrucks kommt wohl am besten auf dem Bilde des im Tempel lehrenden Jesusknaben zur Geltung. Die mannigfache Form der Reaktion auf die Worte des Redenden bei den Zuhörern konnte kaum besser geschildert werden, als es hier geschehen ist. Sie vermag sich zu steigern von der staunenden Bewunderung bis zur zornigen Erregung. Wild auffahrend hat der eine Pharisäer sein Buch emporgehoben, um es wütend zu Boden zu schleudern. Den Besuch der Engel bezeichnet Lichtwark als eine der reifsten und schönsten Kompositionen des Meisters (Abb. 7). Die Szene ist von intemem Reiz und voll tiefer Symbolik. Ein Seitenstück läßt sich, was das Thema anbelangt, weder in der Epoche Bertrams noch lange nach ihm nachweisen. Eine große Natürlichkeit in den Mienen und Gesten erreicht Bertram auch auf dem Bilde der Hochzeit zu Kana. Namentlich ist da auf den behäbigen Patrizier rechts an der Tafel hinzuweisen, der von seiner modisch gekleideten Partnerin ein Glas mit dem umgewandelten Wein entgegennimmt, indessen er zugleich mit der Linken einen harten flachen Kuchen mit dem Rand gegen die Tischplatte drückt, um ihn mit Hilfe der Hebelkraft durchzubrechen. Lichtwark sieht in diesem bezeichnenden Zug eine der frühesten Äußerungen des neuen Geistes. An der Krönung Mariae müssen wir die Vollendung in der Perspektive bewundern. Wie Lichtwark darlegt, ist hier neben der Linearperspektive sogar die Farbe zu Hilfe genommen worden, um den räumlichen Eindruck soweit wie nur eben möglich zu steigern.

Der Harvestehuder Altar ist von kleinen Dimensionen und enthält nur vier Darstellungen aus dem Leben der Maria, nämlich die Verkündigung, Geburt, Darstellung im Tempel und Anbetung der Könige. Neue Momente zur Beurteilung des Künstlers scheint er nicht beizubringen. Was die Datierung anbelangt, so ist der vom Grabower Altar Kommende leicht geneigt, beide etwa gleichzeitig anzusetzen. Lichtwark läßt die Frage der Zeitbestimmung ungewiß.

Zum Schluß wendet sich Lichtwark dem im Jahre 1861 vom South Kensingtonmuseum in Brüssel erworbenen »Londoner Altar« zu. Seine äußere Erscheinung trägt den Bertramschen Typus zur Schau. Der obere Abschluß, in welchem Ornamente mit goldgründerten Medaillonköpfen wechseln, weist auf hohen dekorativen Sinn. Der Altar enthält im ganzen 57 Darstellungen. Die zwölf auf den Außenseiten behandeln verschiedene

Legenden, die 45 inneren die Apokalypse (Siehe S. 396). Von den Darstellungen der Außenseiten verraten die drei Szenen aus dem Marienleben und die drei Szenen aus der Legende der Maria Aegyptiaca am meisten Bertrams Art. Die Verkündigung ähnelt bis auf den abwehrenden Gestus der Maria sehr derjenigen auf dem Grabower Altar. Tod und Krönung Mariae wiederholen in abgekürzter Form die Darstellungen des Buxtehuder Altares. Bei den übrigen Darstellungen steht die Urheberschaft Bertrams nicht ganz fest. Doch ist eine nähere Verwandtschaft zu konstatieren.

Die klaren und durchsichtigen Ausführungen Lichtwarks, denen wir in resümierender und mehr betrachtender Form gefolgt sind, tun dar, von welcher durchschlagender Wichtigkeit Meister Bertram für die deutsche Kunstgeschichte vom Ende des 14. Jahrhunderts ist. Mit einer gewaltigen Fülle von Werken seiner Hand tritt er plastisch und als Persönlichkeit, welche das künstlerische Vermögen, die Anschauungsweise und das Kulturleben seiner Zeit repräsentiert, aus einer noch in Vielem dunklen Epoche heraus. Viel bringt er uns, aber noch viel mehr gibt er uns zu denken und zu forschen. Jedenfalls aber ist es Lichtwark schon jetzt gelungen zu erweisen, daß man in Zukunft mit Meister Bertram als einem gewichtigen Faktor und Ausgangspunkt zu rechnen hat.



EINE GLOCKE AUS DEM 18. JAHRHUNDERT.

VON GUSTAV VON BEZOLD.

Die ehemalige Klosterkirche zum heiligen Kreuz in Donauwörth erhält ein neues Geläute. Zu dessen Herstellung sollten die alten Glocken mit verwendet und umgegossen werden. Die größte der drei Glocken ist sehr hübsch ausgestattet und man bedauerte, daß sie eingeschmolzen werden



Glocke aus der ehemaligen Klosterkirche Heilig Kreuz in Donauwörth.

sollte. Sie wurde dem germanischen Museum angeboten und von diesem um den Metallwert erworben.

Die Glocke ist im Jahre 1748, dem letzten der langen Regierung des Abtes Amandus Röls gegossen. Abt Amandus hatte von 1717 an die Kirche und die Klostergebäude von Heilig Kreuz neu gebaut. 1747 ließ er den alten Turm der Kirche zum größten Teil abtragen und in seiner jetzigen Gestalt neu aufbauen. Der Bau kam noch im gleichen Jahre zum Abschluß, wie die Urkunde in dem Turmknopf besagt*). Von dem Geläute sind bei der Säkularisation des Klosters nur drei Glocken erhalten worden. Die größte wird hier abgebildet, die beiden kleineren hatten keine archaeologische oder künstlerische Bedeutung.

Unsere Glocke trägt im oberen Reif die Inschrift: *Laudent nomen in choro, Psalm 149 Amandus abbas a^o 1748.* Dann folgt ein Puttenfries mit Ranken und Rokokokartuschen. Das Ornament ist aus einem Model geformt, der sich mehrmals wiederholt; leider ist er einigemale verkehrt eingesetzt. Die Komposition ist schön und füllt die Fläche sehr gut aus. Auf der ausladenden Fläche der Glocke sind vier Reliefs: Das große Abtswappen, Maria mit dem Leichnam Christi, S. Benedikt und Christus am Kreuz angebracht. Auf dem unteren Rand steht: *Abraham Brandtmair und Franciscus Kern in Augspurg gos mich.* — Die Gesamtform der Glocke ist schön; ihr Gewicht beträgt etwa 250 Kgr; sie ist auf den Ton C gestimmt.

* Coelestin Königsdorfer, Geschichte des Klosters zum heiligen Kreuz in Donauwürtt. III. I. S. 423.



LITERARISCHE BESPRECHUNGEN.

Werden und Vergehen im Völkerleben von A. Frh. v. Schweiger-Lerchenfeld. Lfg. 1. Wien und Leipzig, A. Hartlebens Verlag.

Die neueste Arbeit des unermüdlischen Schriftstellers wendet sich nicht an den Historiker, sondern an ein allgemeines Publikum. Läßt sie eine selbständige Durcharbeitung des Stoffes und ein Zurückgehen auf die primären Quellen vermissen, so ist sie doch gewandt zusammengestellt und kann zu allgemeiner Orientierung auf dem weitverzweigten Gebiete ihre Dienste tun. Das Werk ist auf 40 Lieferungen berechnet. Wir werden nach dem Abschluß eingehender auf dasselbe zurückkommen.

Die Denkmäler der deutschen Bildhauerkunst. Herausgegeben von Dr. Georg Dehio, Professor und Direktor des kunstgeschichtl. Instituts der Universität Straßburg, und Dr. Gust. v. Bezold, I. Direktor des Germanischen National-Museums in Nürnberg. 4 Serien von zusammen 20 Lieferungen von je 20 Tafeln im Format 32 × 48 cm. Verlegt bei Ernst Wasmuth, A.-G., Berlin.

Das großzünftig angelegte Tafelwerk, von dem die erste Lieferung, enthaltend 20 Tafeln mit 51 Abbildungen, vorliegt, scheint berufen zu sein, das Material für die lang ersehnte Geschichte der deutschen Plastik zu bringen.

Da zwar im Prospekt darauf hingewiesen wird, daß die Auswahl nach einem festen und eingehenden Plane erfolge, jedoch in dieser ersten Lieferung Text und Übersicht des in den kommenden Nummern Gebotenen noch fehlen, so dürfte eine eingehende Würdigung zurzeit noch nicht angängig sein. Doch läßt sich schon aus der vorliegenden ersten Lieferung ersehen, daß alle Perioden deutscher plastischer Kunst vom 11. bis zum 18. Jahrhundert berücksichtigt werden. Neben den bekannteren Werken, wie etwa der Gnesener Erztüre und den Nürnberger Tonaposteln, findet sich eine große Anzahl von hochbedeutenden Skulpturen wiedergegeben, die bisher wohl nur in den Kunstinventaren Erwähnung und Aufnahme fanden. Besonders erfreulich ist die mustergültige Publizierung der Details der Wechselburger Kanzel, deren Wiedergabe im sächsischen Kunstinventar durchaus ungenügend war; wenn auch die Aufnahme nach den Gipsabgüssen mit Notwendigkeit manche störende Beigaben bringt, so ist doch dies Kompromiß infolge der großen technischen Schwierigkeiten, die eine gute photographische Aufnahme des Originals unmöglich machen, unbedingt notwendig. Auch der für die sächsische Frühplastik hochbedeutende Grabstein des Wiprecht von Groitzsch in der Klosterkirche zu Pegau findet hier meines Wissens zum ersten Mal eine mustergültige Wiedergabe.

Die technische Leistung ist durchgehends zu rühmen. Etwas störend wirkt bei einigen besonders zart getönten Lichtdrucken die rauhe Struktur des Papiers, ein Mangel, der vielleicht in den folgenden Lieferungen behoben werden könnte. W. Josephi.

Die Denkmalpflege und ihre Gestaltung in Preussen. Von Dr. jur. F. W. Bredt. Berlin, Köln, Leipzig. Albert Ahn. 8^o. VIII und 64 S. 1904.

Die vorliegende Schrift beschäftigt sich mit der Denkmalpflege in erster Linie vom uristischen Standpunkt aus. Ihr Endzweck ist, die gesetzliche Regelung des Denkmal-

schutzes in Preußen durch Diskussion der bei dieser Materie sich ergebenden Fragen in die Wege zu leiten. Damit geht Hand in Hand der allgemeinere Zweck, über das heute so aktuelle Gebiet der Denkmalpflege auch in weiteren Kreisen Klarheit zu schaffen. Daher wird in knapper und klarer Weise in den einleitenden Kapiteln zunächst versucht, den Gegenstand der Denkmalpflege, die Art der zu schützenden Denkmale, festzulegen. Eine abschließende Definition ist aus der Gegenüberstellung der verschiedenen Erklärungen in den Gesetzentwürfen und Gesetzen verschiedener Länder nicht erbracht; es werden nur drei Gesichtspunkte als allgemein gültige anerkannt, die Bedeutung der Denkmale für die Naturgeschichte, die Geschichte, dann Kunst und Kunstgewerbe.

In einem zweiten Kapitel wird in sehr warmführender Weise der ideelle Wert der Denkmalpflege hervorgehoben, ihr Einfluß auf den Kulturstand und das Nationalbewußtsein an manchem treffenden Wort und Beispiel vor Augen geführt.

Das dritte Kapitel handelt von den Mitteln und Wegen der Denkmalpflege. Als Leitsatz ist hier aufgestellt: »Die Aufgabe der Denkmalpflege ist und bleibt aber lediglich die Erhaltung des Bestehenden«. Der Verfasser ist indes im Lauf seiner Untersuchung selbst genötigt, über den Rahmen seines Leitsatzes hinauszugehen, und wir möchten die Abgrenzung ebenfalls als zu eng bezeichnen. Von der auf die zu schützende Materie sich beziehenden Pflege scheidet F. W. Bredt eine subjektive, wie er sie nennt, die wieder in die durch Gesetz oder Verordnung erzwungene, und die freiwillige zerfällt, eine Scheidung, die unseres Erachtens nicht ganz glücklich ist.

Von großem Interesse ist die im vierten Kapitel vorgenommene Darlegung der geschichtlichen Entwicklung und Organisation, wenn sie auch naturgemäß wenig Neues vorbringt. Besonders eingehend wird das *classement* der französischen Geschichts- und Kunstdenkmale erörtert, das für den Denkmalschutz aller mit eigenen Gesetzen nachgefolgten Staaten vorbildlich geworden ist. Im Deutschen Reich ist bekanntlich nur das Großherzogtum Hessen mit einem eigenen Denkmalschutzgesetz hervorgetreten. Die organisatorischen Maßnahmen aller übrigen Staaten können nur als vorläufige betrachtet werden. Am Schluß des Kapitels wird der bisherigen im Verordnungsweg geregelten Ordnung der Frage in Preußen eine besonders eingehende Würdigung zuteil. Im letzten Kapitel werden dann die Wünsche und Erfordernisse für ein künftiges preußisches Denkmalgesetz in Preußen aufgestellt. An der Spitze steht auch hier die Denkmälerliste, eben jenes *classement*, dann das Enteignungsrecht. Die zahlreichen Anregungen, die hier meist vom verwaltungsrechtlichen Standpunkte aus gegeben werden, sind sicher geeignet, über die vielerlei Schwierigkeiten bietende Frage in weitere Kreise Klärung zu bringen.

Als Anhang ist eine Übersetzung der einschlägigen italienischen Gesetze gegeben, die zeigen, wie in diesem Kunstlande die staatliche Fürsorge — allerdings auch aus finanziellen Beweggründen — sich sehr ins Einzelne erstreckt. H. Stegmann.

Die Bannerherrschaft Entsee bei Rothenburg o. T. Von A. Kreiselmeyer. Steinach bei Rothenburg. München 1906. Druck von F. X. Pradarutti. 64 SS. 8°.

Diese kleine Arbeit einer eifrigen Geschichtsfreundin beschäftigt sich mit den Geschicken des alten Dynastengeschlechts derer von Entsee, von deren festem Sitze auf dem sogen. Endseer Berg, nächst Steinach bei Rothenburg, spärliche Reste sich bis in unsere Tage erhalten haben, dann mit den ferneren Schicksalen der einst ansehnlichen freien Herrschaft E., unter den offenheimischen Hohenlohe und der Reichsstadt Rothenburg o. T. Die Verfasserin kommt bei eingehender Prüfung der Quellen zu dem Schluß, daß das Geschlecht Reginhards von Entsee nicht schon 1167 bzw. 69, sondern erst — wie dies schon Bauer gegen Bensen dargetan hat — um 1240, mit Albert († 1239 in Kloster Heilsbronn) und Konrad († als Abt zu Komburg 1245), erloschen sein kann. Die weiteren Schicksale Endsees erscheinen als bedeutsame Ausschnitte aus der Geschichte der von dem staufischen Kaiserhause so sehr begünstigten Hohenlohe und der Reichsstädte Windsheim und Rothenburg. Letzteres, dem Schloß Endsee 1407 von Burggraf Friedrich V. als dem Vollstrecker der Reichsacht zerstört worden war, mußte dem Kaiser Ruprecht sich fügend die alte Burg in Trümmern lassen.

Über Einzelheiten (das anfängliche Arbeiten mit Trithemius und Papius, die meines Erachtens nicht eben glückliche Etymologie »end-see«, u. a.) hier richten zu wollen, würde an dieser Stelle zu weit führen. In der Einleitung ist natürlich Bruschi(us) für Bruchius zu lesen. Brauchbare Fundnotizen und reizvolle Volksüberlieferungen findet man in ansprechender Weise herangezogen. Dankenswerte Beigaben sind ein Abdruck der Endseer Dorfordnung von 1681 und die Geschlechtstafeln der Dynasten von E. und der Herren von Hohenlohe auf E.

Das auf gründlichem Quellenstudium (unter Benützung sämtlicher zuständiger Archive) sich aufbauende, übrigens auch anregend und flott geschriebene Büchlein verdient, im Hinblick auf die leider nicht geringe Zahl gänzlich unzureichender lokalgeschichtlicher Arbeiten, gewiß alle Anerkennung.

HH.

Sechs Wandbilder aus vorgeschichtlichen Kulturperioden. Nach Aquarellen von Prof. Dr. Jul. Naue. In Farbendruck ausgeführt. Nebst Erläuterungen. Verlag von Piloty & Loehle in München. 1904. Imp. 2 und 8.

Der Zweck dieser lithographischen Farbendrucke ist, dem Laien, zumal der heranwachsenden Jugend ein möglichst getreues Bild von der äußeren Erscheinung der Menschen vorgeschichtlicher Kulturperioden zu vermitteln. Da hierbei, wie der Text ausdrücklich hervorhebt, die Beschränkung auf Bayern gemacht, vor allem Oberbayern mit seinen reichen Funden in Betracht gezogen ist, so dürfen wir von vornherein in die Zuverlässigkeit der Bilder, namentlich soweit es sich um die Zuteilung und Verwendung der Geräte und Waffen, wie in der Regel auch des Schmuckes handelt, volles Vertrauen setzen. Ist doch Julius Naue seit Jahrzehnten als einer der besten Kenner gerade der Prähistorie Bayerns bekannt und hochgeschätzt. Wo er dann freilich, wie es die gewissermaßen als Rekonstruktionen aufzufassenden bildlichen Darstellungen notwendig mit sich brachten, den Boden der Grabfunde verläßt, wird, was die Tafeln bieten, der Text uns erläutert, vielfach hypothetisch, und man wird alsdann nicht selten anderer Meinung als der Verfasser sein können. Das gilt z. B. von Schnitt und Verzierung der Gewänder, welche letztere in Ermangelung von Resten, die zuverlässigere Auskunft geben könnten, der Ornamentik der Tongefäße entlehnt ist. So beruht auch die Wiedergabe des Beiwerks — des Thrones auf Tafel I („Die weise Frau“ oder die „Priesterin von Mühltal“), des Tisches auf Tafel V — und die Anbringung des einen oder andern Schmuckstückes nur auf mehr oder minder wahrscheinlichen Annahmen und Vermutungen, doch hat Naue, soweit die Tracht, um die es ihm ja allein zu tun war, in Frage kommt, in dem begleitenden Text überall sorgfältig hervorgehoben, wo das sicher begründete Wissen aufhört. Schon deswegen darf auch diese Veröffentlichung Naues mit Anerkennung begrüßt, dürfen diese Tafeln — die ersten beiden sind der älteren, Nr. III der jüngeren Bronzezeit, Tafel IV und V der Hallstatt- und Tafel VI der Völkerwanderungszeit gewidmet — mit ihren kurzen Erläuterungen insbesondere Schulen warm empfohlen werden.

Th. H.

Führer durch das städtische Museum, die alte Kaiserburg und sonstige Sehenswürdigkeiten von Eger. Mit 7 Ansichten und 2 Plänen. Eger 1906. Verlag der Stadtgemeinde.

Wer der Besichtigung der interessanten Stadt Eger mit ihrer fast tausendjährigen Geschichte und der reizvollen Umgebung einen Tag oder mehr widmen will, den wird es nicht gereuen, mit diesem sorgfältig ausgearbeiteten Büchlein in der Hand dort sich umgesehen zu haben. Ein gründlicher Kenner der Stadt in Gegenwart wie Vergangenheit geleitet uns durch das ansehnliche Museum, in dem wir einer stattlichen Reihe von Denkmälern des öffentlichen und privaten Lebens in Alteger begegnen und an der örtlichen Sonderart, dem bunten Hausrat und der eigenartigen Tracht des Egerländchens, an den natur- und vorgeschichtlichen Sammlungen uns erfreuen. Vom Museum aus besuchen wir die alte Kaiserburg mit der berühmten Doppelkapelle, um dann auf einem Rundgang durch die alte und neue Stadt unsere Aufmerksamkeit dem imposanten Markt-

platze, den mannigfachen öffentlichen Gebäuden, geschichtlich denkwürdigen Häusern, den schönen Kirchen u. a. m., zuzuwenden. Zum Schluß erfährt der Fremde alles Wissenswerte über die reiche Auswahl hübscher Spaziergänge und Ausflugsorte im näheren und weiteren Umkreis von Eger. HH.

Abriss der Geschichte und Topographie von Markt-Redwitz und seiner Nachbarorten Dörflas und Oberredwitz. Von Oskar Gebhardt. Markt-Redwitz 1906. Druck u. Verlag von Otto Trautner. 124 SS. 8.

Verfasser schildert die wechselvollen Schicksale seiner Vaterstadt, ihre ältesten Beziehungen zu den v. Redwitz und v. Schönbrunn, das rechtliche Verhältnis zum Kloster Waldsassen, die politischen Zusammenhänge mit der ursprünglichen Reichsstadt Eger (1340—1816), endlich die wichtigeren Ereignisse der letzten 90 Jahre unter der Krone Bayern. Die Sondergeschichte der Nachbargemeinden Dörflas und Oberredwitz reiht sich in zwei ausführlichen Kapiteln an. Auf eigene archivalische Studien verzichtend, hat G. alles ihm erreichbare Material an gedruckten Quellenpublikationen und handschriftlichen Chroniken, auch die Ergebnisse der neueren und neuesten Literatur mit großer Umsicht zusammengetragen und verarbeitet. Möge diese erste zum Druck gelangte Geschichte des aufstrebenden Fichtelgebirgsstädtchens angesichts ihres keineswegs nur lokales Gepräge tragenden, vielfach allgemein interessanten und in anziehender Form dargebotenen Inhalts auch in weiteren Kreisen verdiente Beachtung finden! HH.

Führer durch die Bücherei des Kaiser Friedrich Museums der Stadt Magdeburg. Von A. Hagelstange. Magdeburg 1906. Verlag des Kaiser Friedrich Museums der Stadt Magdeburg. 330 S. 8.

Dieser mit Sorgfalt und viel Geschmack zusammengestellte Katalog, der den nicht sehr umfangreichen Besitz der Magdeburger Museumsbibliothek in der alphabetischen Reihenfolge der Verfasser bzw. Titel aufführt, wozu noch ergänzend ein praktisch gearbeitetes Schlagwörterverzeichnis tritt, ist als eine vortreffliche Leistung zu bezeichnen. Vornehmlich aber ist die Ausstattung des Bandes zu rühmen, die allen Anforderungen moderner Buchästhetik entspricht. Nur der Wortlaut des Titels scheint mir nicht einwandfrei; denn augenscheinlich handelt es sich nicht um einen Führer, sondern um einen erschöpfenden Katalog. Will man durchaus die alte fachliche Bezeichnung aus puristischen Gründen vermeiden, so wäre meines Erachtens das auch in den Überschriften der Einzelabschnitte gebrauchte Wort »Verzeichnis« besser gewählt an Stelle des irreführenden Wortes »Führer«. W. J.

Mitteilungen
~~ANZEIGER~~

DES

GERMANISCHEN NATIONALMUSEUMS.



JAHRGANG 1906.

HEFT IV.

OKTOBER—DEZEMBER.

NÜRNBERG 1906.

VERLAGEIGENTUM DES GERMANISCHEN MUSEUMS.

Inhalt.

	Seite
I. Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums	XXXV—LII
II. Mitteilungen aus dem Germanischen Nationalmuseum.	
Ein syro-palästinensisches Räuchergefäß. Von Otto Pelka. Mit 2 Tafeln . . .	85
Bilder aus dem Kinderleben in den dreißiger Jahren des XVI. Jahrhunderts. Von Heinrich Heerwagen	93
Über einige Neuerwerbungen der Skulpturensammlung des germanischen Museums. Von Dr. W. Josephi. Mit 2 Tafeln	117
Beiträge zur Geschichte der Außenmalerei in Nürnberg. Von Dr. Fritz Traugott Schulz	141
Literarische Besprechungen	158

Beiliegend ein Prospekt, betr. „**Schutz der natürlichen Landschaft, vornehmlich in Bayern.**“ Verlag von Gebr. Borntraeger, Berlin SW. 11, Dessauer Straße 29.



EIN SYRO-PALÄSTINENSISCHES RÄUCHERGEFÄSS.

VON
OTTO PELKA.

(Mit 2 Tafeln.)

Das nachstehend beschriebene Gefäß ist ein typisches Beispiel sowohl nach Form wie im Ornament der in Syrien-Palästina bis zum 8. Jahrhundert und wohl noch etwas später beim Gottesdienst verwendeten Rauchfässer. Da Josef Strzygowski, wie ich höre, eine eingehende Publikation sämtlicher Thuribula, die aus der gleichen Gegend und Zeit stammen, vorbereitet, oder wenigstens schon seit einiger Zeit das vollständige Material bereit hat, so kann es hier nur meine Aufgabe sein, eine Beschreibung und kurzgefaßte Erklärung des vorliegenden Denkmals zu geben. Daneben werde ich auch die anderen mir bekannt gewordenen Rauchfässer zum Vergleich heranziehen. Ein Eingehen auf ikonographische Details erübrigt sich hier. Eine ikonographische Worterklärung der figuralen Szenen zu geben liegt mir fern. Alle diese Rauchfässer sind nicht sowohl durch ihren figürlichen Schmuck wie durch ihre Ornamentation bemerkenswert. Aus der rein ikonographischen Betrachtungsweise, auf die früher von den christlichen Archäologen, besonders von den der römischen Schule nahestehenden, soviel Gewicht gelegt wurde, würde etwas wesentlich neues oder den christlich-archäologischen Wissenskreis erweiterndes nicht resultieren. Viel wichtiger ist es m. E. eine stilistische Einordnung durch Vergleichen der Ornamente zu versuchen. Strzygowski hat in seiner Arbeit über die Mschattafassade den Weg gewiesen. Ich kann nur auf einem bescheidenen Nebenwege in die Nähe des von ihm glänzend erreichten Zieles gelangen. Der Mangel an Vergleichsmaterial, mit dem ich zu kämpfen habe, möge manches unerreichte entschuldigen.

Die Form des Gefäßes ist halbkugelig mit einem niedrigen konischen Fuß. Am oberen Rande sind drei Ösen für die Tragketten angebracht. Den größten Teil der Außenseite nimmt ein Streifen mit fünf Szenen aus dem Leben Christi ein. Über dieser Bilderreihe, eingeschlossen von zwei gedrehten Rundstäben, ein Ornamentstreifen; ein solcher, aber schmaler, dient auch als Abschluß des figurierten Hauptteiles nach unten. Fuß und Boden sind ebenfalls ornamentiert.

Das Material ist helle Bronze. Die figürlichen Darstellungen erscheinen im Relief, die Ornamente sind nach dem Guß durch die Punze angebracht. Die Höhe des Fasses beträgt, ohne die Ösenansätze, 65 mm; der Durchmesser am oberen Rande der Öffnung 84 mm.

Die Erhaltung zeugt von starker Benutzung. An verschiedenen Stellen ist die Bronze durchgebrannt.

Die Reliefs sind stark abgerieben, sodaß man Einzelheiten, wie Gesichtszüge, Nimbierung etc. nicht mehr feststellen kann.

A. Figürliche Szenen.

1. Verkündigung an Maria.

Maria sitzt en face mit etwas nach links¹⁾ gewendetem Kopf. Links von ihr steht ein geflügelter Engel. Einzelheiten lassen sich nicht mehr erkennen.

Der syrisch-palästinensische Typus der Verkündigungsszene zeigt Maria stets beim Spinnen beschäftigt. Die Details variieren, insofern Maria in einer Denkmälergruppe steht, während sie hier auf einem Stuhl zu sitzen scheint. Auf den mir bekannten Rauchfässern ist die letztere Variante bevorzugt. Sie stellt sich als genaue Illustration der betr. Stelle des Protevangelium Jacobi dar: καὶ λακρῶσα τὴν πορφυρῶσαν ἐκάλειπεν ἐπὶ τοῦ θρόνου αὐτῆς (c. XI, 1). Infolge der Roheit der Technik fehlen natürlich im vorliegenden Falle alle Einzelheiten in der Ausstattung der Szene. Doch wird man wohl kaum fehl gehen in der Annahme, daß hier ebenso wie auf den parallelen Verkündigungsbildern die Absicht des Künstlers es war, die spinnende Maria zu geben. Rechts von der hl. Jungfrau dient ein sehr stark stilisierter Baum mit lanzettförmiger Krone als Abschluß der Gruppe. Nach der angezogenen Stelle des Protevangelium Jacobi trifft der Engel Maria im Innern des Hauses. Der Baum aber soll die Begegnung als im Freien stattgefunden bezeichnen. Es ist hier eine Vermischung der Örtlichkeiten in dem Gedächtnis des ausführenden Handwerkers eingetreten. Im Anfang des 2. Kapitels des Protevangelium wird von zwei unmittelbar aufeinanderfolgenden Verkündigungen erzählt. Die erste erfolgt an der Quelle, zu der Maria, um Wasser zu schöpfen, geht; daran schließt sich sofort eine zweite im Innern des Hauses, als Maria mit dem Spinnen der Purpurwolle beginnt.

So einfach diese Szene an sich ist, zeigen die verschiedenen Exemplare in der Ausführung doch mancherlei kleine Unterschiede.

Nur einmal ist Maria stehend, mit dem Purpurwollenfaden in der Hand, dargestellt (Nr. 10²). Die Kathedra der sitzenden Maria wird auf den Parallelen nur zweimal sichtbar (Nr. 2, 12), gewöhnlich wird sie fortgelassen. — Die Stellung des Engels wechselt zwar auch, doch wird das Herannahen von links bevorzugt. Auf der rechten Seite erscheint er nur dreimal (Nr. 1, 7, 10). Auf zwei Fässern läßt sich ein Stab in der Hand Gabriels erkennen (Nr. 2, 10).

1. Links und rechts vom Beschauer aus.

2. Die Nummern beziehen sich auf die am Schlusse eingeschaltete Tabelle.

2. Geburt Christi.

Das Lager des Christuskindes wird von zwei Säulen mit stark deformierten korinthischen Kapitellen getragen. Darüber die Köpfe von Ochs (l.) und Esel (r.). Links Josef in langer Tunika und Pallium, anscheinend sitzend. Sein rechter Arm ruht auf dem Schoße, der linke stützt den Kopf. Auf der rechten Seite der Krippe ist Maria liegend dargestellt. Eine Andeutung der Bettstatt fehlt; wie denn überhaupt der Verfertiger dieses Stückes darauf verzichtet, die Sitzgeräte zu kennzeichnen, so daß man nur aus den Parallelen, und aus der auch nur sehr dürftig angedeuteten Körperhaltung instande ist, einen Schluß auf die Art der in der Darstellung beabsichtigten Bewegungs- oder Ruhemomente zu ziehen.

Die Geburtsszene findet sich auf sämtlichen übrigen Gefäßen. Wie bei der Verkündigung, so zeigen auch hier die einzelnen Stücke Abweichungen voneinander. Die gewöhnliche Anordnung ist dieselbe wie auf dem Nürnberger Faß: In der Mitte der Szene die Krippe mit dem Kinde, darüber die Köpfe von Ochs und Esel; zu beiden Seiten Maria, auf einem oval geformten Bett liegend, und Josef stets sitzend. Die Örtlichkeit, an der der Vorgang sich abspielt, wird durchgängig nicht spezialisiert, mit einer Ausnahme (Nr. 9), die im Anschluß an das Protevangelium Jacobi und Pseudo-Matthäus³⁾, eine Höhle andeutet. Änderungen des Grundschemas der Komposition treten ein durch das Fortlassen der Figur des Josef (Nr. 3, 13). Auf dem letztgenannten Stück wurde durch die Einbeziehung der Hirten- und Magieranbetung aus räumlichen Gründen die Übereinanderstellung der Lagerstätten von Mutter und Kind notwendig.

3. Taufe Christi.

Christus steht anscheinend unbekleidet bis zu den Knien im Wasser, links daneben Johannes, bekleidet mit Tunika und Pallium; er legt die Rechte auf das Haupt des Täuflings; zur Rechten Christi ein Engel, bekleidet, soweit sich erkennen läßt, wie der Täufer, hält in seiner erhobenen Linken einen länglichen Gegenstand, dessen Bedeutung ich nicht zu ermitteln instande bin, der aber sicher nichts mit dem in der Hand des assistierenden Engels sonst ausnahmslos üblichen Tuche zu tun hat. Denkbar wäre es vielleicht, daß ein verunglückter Versuch des Modelleurs vorliegt, den Engel geflügelt darzustellen. — Über dem Haupte Christi ist eine längliche Erhöhung angebracht, deren Umrisse so unklar sind, daß die Deutung auf die Taube nur aus den parallelen Taufdarstellungen gewagt werden kann. Ein Baum links deutet die Landschaft an.

Dieser Typus erfährt in der Gesamtanordnung auf den übrigen Rauffässern keine Änderung. Eines der Berliner Exemplare (Nr. 9) hat zwei Engel.

3 Protev. Jac. XVII. 3 bis XVII. 1: *και ἔλθον ἐν τῇ μεθι ὁδοῦ, και εἶπεν αὐτῷ Μαρτίνῳ κατασεσε με ἀπὸ τῆς ὄνου, ὅτι το ἐν λαοῖ ἐπεσε με ποσελθεῖν, και κατήγαγεν αὐτὸν ἀπὸ τῆς ὄνου, και εἶπεν αὐτῷ ποῦ σε ἀπέστῳ και σκεπέσω σου τὴν ἐσθνησοῦσῳν; ὅτι ο τοπος ἐρημὸς ἐστίν, και εἴβεν σπήλαιον ἐκεῖ και εἰσήγαγεν αὐτὸν.*

Ps.-Matth. XIII: iussit angelus stare iumentum, quia tempus advenerat pariendi, et praecepit descendere de animali Mariam et ingredi in speluncam subterraneam.

4. Kreuzigung.

Christus am Kreuz, angetan mit dem Colobium; die Beine, nebeneinander gestellt, reichen bis zum Erdboden. Die Kreuzesarme werden nicht sichtbar. Unter dem Querbalken links Maria (?), rechts Johannes (?); neben dem Kopf Christi über den Enden des Horizontalbalkens als zwei runde Scheiben, Sonne und Mond, die aber durch den Gebrauch so abgeschliffen sind, daß Einzelheiten nicht zu erkennen sind.

Es ist diese Szene ein Beispiel für den »Haupttypus der morgenländischen Kreuzigungsdarstellung.«⁴⁾ Auf sämtlichen Beispielen des vorliegenden Gefäßstypus bemerkt man die Bevorzugung der »historischen« Auffassung für die bildliche Wiedergabe der Kreuzigungsszene. Christus ist nie allein; entweder die zwei Schächer, oder Maria und Johannes stehen ihm zur Seite, einigemale sogar die vier genannten Personen gleichzeitig (Nr. 7, 11, 12); niemals fehlen Sonne und Mond über den Enden des Querbalkens.

5. Auferstehung.

In der Mitte das Grab, ein anscheinend auf vier Säulen oder Pilastern ruhender, über einem niedrigen Postament sich erhebender Bau mit einem durch ein Zickzackornament verzierten Architrav und einem Dach, das in seiner Zeltform mit der »gleichsam gedrehten Spitze mit krönender Blume«⁵⁾ an Architekturen, wie das sogenannte Grabmal des Absalom⁶⁾, erinnert. Links vom Grabe der geflügelte Engel in sitzender Stellung; auf der anderen Seite Maria⁷⁾ die Mutter des Herrn, bekleidet mit langer Tunika und Palla. Ob sie etwa, wie sonst üblich, ein Salbgefäß trägt, ist infolge der nachlässigen Modellierung, nicht ersichtlich.

B. Ornamente.

Eine ornamentale Verzierung findet sich bei unserem Rauchfaß, wie bereits erwähnt, auf den schmalen Bändern, die den Bildstreifen oben und unten begrenzen; ferner auf der Außenseite und am Boden des Fußes. Die Übereinstimmung dieser Ornamentation mit Motiven, wie sie sich an syrischen Architekturen und auf Miniaturen des gleichen Ursprunges finden, legt es nahe, die Provenienz auch dieses Rauchfassens aus Syrien als ziemlich sicher

4 Vgl. Reil. Die frühchristlichen Darstellungen der Kreuzigung Christi (Studien über Christliche Denkmäler, herausgeg. von Johannes Ficker, Heft 2, Leipzig, 1904, S. 94. — A. a. O. S. 95 und S. 96 redet Reil mit Bezug auf zwei dieser Rauchfässer von »Pyxiden«, eine Bezeichnung, die unzutreffend ist, da man allgemein in der Terminologie der christlichen Archäologie unter Pyxis einen runden Behälter versteht, der, mit oder ohne Deckel, zur Aufbewahrung der Hostie, von Reliquien oder höchstens von Schmucksachen verwendet wurde.

5 von Sybel, Weltgeschichte der Kunst im Altertum, Marburg 1903, S. 393.

6 Abb. z. B. Herders Bilderatlas zur Kunstgeschichte, Freiburg 1906, Taf. VII, Nr. 4. Die Entstehung dieses Bauwerkes läßt sich nicht sicher fixieren. Wahrscheinlich gehört es dem ersten nachchristlichen Jahrhundert an.

7 Über die Zahl der Frauen vgl. Stuhlfauth, Die Engel in der altchristlichen Kunst, Freiburg 1897, S. 137 f.

hinzustellen. Wenn andererseits der gleiche Typus dieser Fässer auch in Südrußland vorkommt, so erklärt sich dies leicht durch die Tatsache, daß im VI. Jahrhundert bereits Einflüsse syrischer Kunst auf Armenien zu konstatieren sind.⁸⁾ Daß solche Massenartikel wie die Rauchfässer dann durch Vermittelung armenischer Händler ihren Weg nach der Krim gefunden haben, ist nicht weiter verwunderlich.

Das Ornament des oberen Randstreifens wird von zwei Rundstäben eingefast; es besteht aus einer Folge von horizontal gelegten gleichschenkeligen Dreiecken mit konkav gebogenen Schenkeln und sphärischer Basis, die so angeordnet sind, daß die Spitze des einen die Mitte der Grundlinie des nächsten berührt. Zu beiden Seiten dieses mittleren Dreieckstreifens liegen halbe Dreiecke von gleichem Aussehen symmetrisch gegenübergestellt, so daß die Ecken zweier von ihnen dem Berührungspunkt von zweien der Mittelreihe anliegen.

Dieses Motiv ist in Syrien sehr beliebt. Es findet sich in den verschiedensten Abwandlungen. Die einfachste Form zeigt nebeneinandergesetzte gleichseitige Dreiecke. (Großes Pyramidengrab von El-Barah; 5. Jahrhundert. Vgl. De Vogüé, *Syrie centrale*, pl. 76). In Qal'at Sim'an erscheinen die Dreiecke wie ineinandergesteckt, sodaß eine Kette von Trapezen übrig bleibt. (Vgl. De Vogüé, a. a. O. pl. 146, 147, 2, 148. Wohl schon aus der 1. Hälfte des VI. Jahrhunderts). Bereits in der paganen Architektur tritt dieses Motiv auf, an einem Tor des Tempels in Suwêdâ aus den letzten Jahren des ersten vorchristlichen Jahrhunderts oder spätestens vom Beginn der christlichen Ära (Part II of the Publications of an American Archaeological Expedition to Syria in 1899--1900. *Architecture and other Arts* by H. C. Butler. New York 1904, S. 332, 334). Doch läßt sich hier bereits eine Abzweigung von dem geometrischen Grundmotiv erkennen, die zur Umwandlung in ein rein vegetables Ornament führt. Die Grundlinie ist gebrochen, so daß aus dem Dreieck eine Art herzförmigen Blattes geworden ist. Eine weitere Teilung der Grundlinie in drei Spitzen oder Lappen sieht man auf einem sassanidischen Kapitell aus Ispahan, dessen Entstehung Strzygowski (Jahrbuch der K. Preuß. Kunstsammlungen Bd. XXV. 1904. S. 354, Abb. 117a) spätestens in das 4. Jahrhundert datiert. Den gleichen Schmuck tragen, in durchbrochener Arbeit, die großen Rosetten der Mschattafassade. Einer eigenartigen Variation dieser Ornamente begegnet man auf den Kanonesbögen der Rabulas-Handschrift vom Jahre 536. Dort sind die Seiten S-förmig gewunden, sodaß der Eindruck einer blattartigen Verzierung erreicht wird. Ich bin überzeugt, daß alle diese Verschiedenheiten in der Auffassung auf die eine Grundform der Dreieckstreifen mit geraden Seiten zurückzuführen sind. Auf den späteren Denkmälern hat sich der Charakter des Motivs unter der Hand verständnisloser Nachahmer völlig gewandelt. Ursprünglich als steigendes Ornament gedacht, und infolgedessen nur für vertikale Flächen verwendet, geht man

8) Vgl. Strzygowski. *Byzantinische Denkmäler I. Das Etschmiadzin-Evangeliar*. Wien 1891. S. 81 ff.

später dazu über, auch horizontales Gebälk, ja sogar wie bei Rabulas Rundbögen damit zu verzieren.⁹⁾

Das untere Ende der Bildreihe schließt ein schmaler Streifen mit Zickzackornament und eingeschlossenen Kreispunkten ab. Während das eben beschriebene Motiv auf den mir bekannten Räuchergefäßen nicht wieder vorkommt, wiederholt sich dieses, entsprechend seiner sonstigen Beliebtheit, einigemale (Nr. 2. 7). Ein spezifisch syrisches Muster ist der Zickzack nicht. Soweit ich sehen kann, hat man ihn in der Architektur außer in der späteren sassanidisch beeinflussten Fassade von Mschatta als Verzierung von Einzelteilen nicht verwendet. Dagegen findet er sich im syrischen Evangeliar der Laurenziana des öfteren.¹⁰⁾

Den Fuß des Fasses bedeckt eine Palmettenranke, die sich aus einer Wellenlinie entwickelt, von der sich Halbpalmetten nach beiden Seiten abzweigen. Das Auftreten dieses Ornamentes gibt einen Anhalt für die Datierung des Rauchfasses. Strzygowski¹¹⁾ betont, daß »in Syrien weder in Baalbek, Dscherasch, Palmyra, noch in (Spalato und) Jerusalem, noch auch in dem christlichen Kirchenbau des antiochenisch-nordsyrischen Kreises irgend eine Spur dieser Art vorliegt.« Ich kann hier nicht den ganzen Beweisgang Strzygowskis wiederholen. Nur das eine sei hervorgehoben, daß es ihm gelungen ist, einen Kreis von Denkmälern aufzuzeigen, »die Persien und das Zweistromland als die Heimat jener Ornamentik nachweisen, die sich auf die Palmette als Hauptmotiv stützt.« Das früheste jener, von Strzygowski herangezogenen Denkmäler datiert wahrscheinlich aus dem Jahre 651—652. Die weiteren Beispiele entstanden in den Jahren 832—840 und sind altarabischen Grabsteinen in Kairo entnommen.¹²⁾ Bedenkt man, daß immerhin einige Zeit vergehen mußte, che der arabischen Kunst diese Ornamentik so geläufig werden konnte, daß sie allgemein verwendet wurde, so geht man wohl nicht fehl, wenn man die Herstellung des vorliegenden und die der übrigen damit verwandten Gefäße frühestens in die 2. Hälfte des VII. Jahrhunderts, spätestens in die 1. Hälfte des VIII. Jahrhunderts setzt.

Die Bodenfläche zeigt auf punktiertem Grunde eine achteilige Rosette¹³⁾ mit 8 halbovalen Blättern am Rande. Dieselben Blattovale in der gleichen Zahl sind am Innenrande des Bodens angebracht.

Ich schließe ein Verzeichnis der mir bis jetzt bekannt gewordenen Räuchergefäße des vorliegenden Typus an, indem ich gleichzeitig die Reihen-

9) Eine von Nesbitt als ägyptisch bezeichnete Glasmosaikscheibe Abb. Catalogue of the collection of glass formed by Felix Slade. London 1871. Pl. IV. 7. die das Ornament in vegetabiler Umformung zeigt, dürfte wohl eher dem nordsyrischen Kunstkreise zuzuschreiben sein.

10) Garrucci. Storia dell'arte cristiana Tav. 135. 2. 138. 2.

11) Jahrbuch d. preuß. Kunsts. 25. S. 282 ff.

12) A. a. O. S. 283.

13) Abb. 8. Taf. II. 2.

folge der Szenen in tabellarischer Übersicht gebe. Die Anordnung erfolgt nach der Anzahl der Szenen.

	Verkündigung a. Maria	Heim- suchung	Geburt	Anbet. der Hirten	Anbet. der Magier	Taufe	Einzug in Jeru- salem	Kreu- zigung	Aufer- stehung	Ungläu- biger Thomas	Himmel- fahrt
1. Berlin, Kaiser Frdr.-Museum ¹⁴⁾	1	—	2	—	—	3	—	4	—	—	—
2. Berlin, K. F.-M.	1	—	2	—	—	3	—	4	5	—	—
3. London, British Museum ¹⁵⁾	1	—	2	—	—	3	—	4	5	—	—
4. Nürnberg, Germ. Museum ¹⁶⁾	1	—	2	—	—	3	—	4	5	—	—
5. Berlin, Sammlung Sarre	1	—	2	—	—	3	—	4	5	—	—
6. St. Petersburg, Ermitage ¹⁷⁾	—	2 (?)	1	—	—	3	—	4	5	—	—
7. Berlin, K. F.-M.	1	2	3	—	—	4	—	5	6	—	—
8. Konstantinopel, Slg. Ledoulx ¹⁸⁾ . . .	1	2	3	—	—	4	—	5	6	—	—
9. Berlin, K. F.-M.	1	2	—	—	3	4	5	6	7	—	—
10. Paris, Sammlung Carrand ¹⁹⁾	1	2	4	—	5	—	—	—	—	3	6
11. Berlin, K. F.-M.	1	2	3	4	—	5	—	6	7	—	—
12. Odessa, Mus. ²⁰⁾	4	3	2	¹ Hirt a. d. Felde m. Tieren	—	7	—	5	6	—	—
13. Odessa, Mus. ²⁰⁾	1	2	4	3	5	6	—	7	8	—	—

14) Die Nummern 1, 2, 5, 6, 7, 9, 11 sind noch nicht publiziert.

15) Abb.: Catalogue of Early Christian Antiquities and objects from the Christian East in the Department of British and mediaeval Antiquities and Ethnographie of the British Museum by O. M. Dalton. London 1901. Nr. 540. S. 107 f. Dasselbst die sonstige Literatur.

Fundort: Kloster Mar Muza el Habashi zwischen Damaskus und Palmyra.

16) Abb. s. Taf. I—II. Fundort unbekannt. Erworben 1889 in Bologna.

17) Beschrieben von Kondakoff, Ermitage Impérial. Guide pour la partie du moyen âge et de la Renaissance. Petersburg 1891. S. 233 (Russisch). Erwähnt von Pétridès in den Echos d'Orient VII. 1904. S. 151.

Fundort: Sudaka Sugdaea in der Krim.

18) Abb.: Echos d'Orient VII. 1904: Pétridès, Un encensoir syro-byzantin. S. 149, 150.

Fundort: Kloster in Mideat. s.-ö. von Diarbekr.

19) Abb.: Mélanges d'Archéologie III. Paris 1853. S. 20, 21. Fundort unbekannt

20) Abb.: Rohaut de Fleury. La Messe. Pl. CDXVI. Fundort: Krim

Die Reihenfolge der biblischen Szenen auf den Denkmälern deckt sich mit der geschichtlichen Folge; nur zweimal kommt es zu einer Umstellung. Auf dem Petersburger Rauchfaß (Nr. 6) ist, vorausgesetzt, daß die Beschreibung nicht irrt, die Heimsuchung vor die Geburt gesetzt. Ich glaube in diesem Falle aber eher ein Versehen Kondakoffs annehmen zu dürfen, der bei der im allgemeinen schlechten Erhaltung der Gefäße sehr leicht dazu kommen konnte eine Verkündigung für die Heimsuchung zu halten. Bei dem von Fleury publizierten Stück aus dem Museum in Odessa dagegen, liegt die Sache etwas anders. Dort ist die Vernachlässigung der Chronologie bei weitem erheblicher, wie aus der Tabelle hervorgeht. Ich vermute, daß diese totale Änderung der Szenenfolge hier nicht mit der Annahme künstlerischer Freiheit oder handwerklicher Willkür allein erklärt ist. Meines Erachtens dürfte diese überraschende Inversion vielleicht auf Eigentümlichkeiten der am Benützungsort bestehenden Liturgie zurückzuführen sein. Einen Beweis für diese Vermutungen zu bringen, vermag ich mangels jeglichen Materiales nicht.

Auf eine Eigentümlichkeit des Pariser Exemplares (Nr. 10) möchte ich schließlich noch aufmerksam machen. Dort ist die Episode vom ungläubigen Thomas zwischen Heimsuchung und Geburt eingeschoben. Cahier a. a. O. S. 21²¹⁾ versucht eine Erklärung, die mich indes nicht ganz plausibel dünkt.

21) »Comme cela se trouve précisément à l'opposite de l'Ascension, il est fort probable qu'on l'aura fait à dessein pour donner à un mystère glorieux le centre (à peu près de chacune des deux faces.«



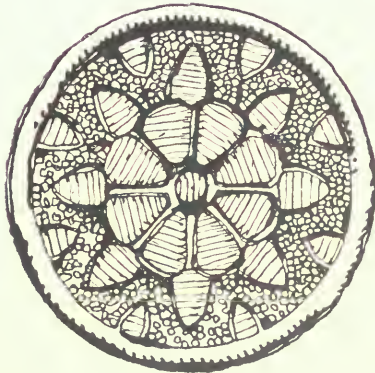
1



2.



1.



Gefäßboden.

2.



BILDER AUS DEM KINDERLEBEN IN DEN DREISSIGER JAHREN DES SECHZEHNTEN JAHRHUNDERTS.

VON HEINRICH HEERWAGEN.

Mit seinem »Kinderleben in der deutschen Vergangenheit«¹⁾ hat Hans Boesch eines der reizvollsten Kapitel der Kunde von deutscher Art aufgegriffen und in behaglicher Folge launige und ernsthafte Bilder vom Tun und Treiben jener kleinen Welt inmitten so mancher Wandlungen deutschen Geistes und Gemütes vor uns ausgebreitet. Eine bunte Menge von köstlichen, unmittelbarsten Zeugnissen, mit dem Bienenfleiß des belesenen Verfassers unter Beihilfe eines beneidenswerten Gedächtnisses aus mannigfachem Schrifttum zusammengetragen und gesichtet, lieferte dem gemütvollen Schilderer die Bausteine für sein anziehendes Werk.

Natürlich konnte es des Verfassers Absicht nicht sein, alle erreichbaren Quellen, all die unterschiedlichen Rüstkammern unseres Museums zu erschöpfen. Keinen Augenblick verhehlte er sich, welcher Ergänzung die von ihm für sein Thema gebrachten Unterlagen noch fähig wären, wie viel vor allem noch aus vergilbten Blättern in Archiven und Bibliotheken geholt werden konnte. Was weiter ungenutzt am Wege liegen mochte, mußte er dem überlassen, dem von ungefähr jene Ährenlese zufiel.

Eine solche Nachlese soll auf den folgenden Blättern versucht werden, indem wir hier aus den Aufzeichnungen des bekannten Nürnberger Humanisten Dr. Christof Scheurl²⁾ in seinem Schuld- und Rechnungsbuch³⁾ dies

1. Monographien zur deutschen Kulturgeschichte, hrsg. v. Gg. Steinhausen. Bd. V.

2. Allgemeine deutsche Biographie, Bd. XXXI, S. 145—154. (Mummenhoff).

3) Frhrl. von Scheurl'sches Familienarchiv im Germanischen Nationalmuseum. Dem schlichten, übrigens auch nicht erschöpfenden Titel [»Dr. Ch. Scheurl. Schuld und Rechnungsbuch = Christof III. Familienbuch 1543—1592«], den das aufgeklebte Rückenschildchen dem stattlichen Folianten (379 Bl. in hübsch gepreßtem Pergament-Einband mit Ecken und Schließen) gibt, ist es zuzuschreiben, wenn der reiche Inhalt, dessen Lektüre uns die intimsten Einblicke in ein Nürnberger Bürgerhaus des 16. Jahrhunderts gewährt, soweit wir sehen, nirgends noch ans Licht gezogen erscheint. Das Buch ist noch von Dr. Christof selbst mit der Nummer 275 und der Bezeichnung

»Georgius Scheurl

19. april: 1532«

und jenes herausholen, was dort urplötzlich zwischen trockenen geschäftlichen Notizen aller Art sich einschob, wenn der so vielfach in Anspruch genommene Mann wieder einmal den frohen Weg von seinem stillen Schreibtisch hinüber zur Kinderstube in dem geräumigen Hause der Scheurl unter der Veste⁴⁾ gefunden hatte.

Eine regelrechte Hauschronik zu begründen, war bei Anlage dieses Buches zunächst nicht in Aussicht genommen. Die Aufnahme jedes kleinsten Postens in dasselbe sollte dem Besitzer für die Überschau von Soll und Haben die nötigen zahlenmäßigen Unterlagen zusammenhalten, im Falle plötzlichen Ablebens des Buchführenden den Vermögensstand der Familie klar ausweisen⁵⁾. In der Tat nehmen denn auch die gewissenhaften Eintragungen jeder Einnahme und Ausgabe, die Angaben über den Vermögenszuwachs aus dem Gewinn bei Handelsunternehmungen, sowie durch den Anteil der Familie an der Bergwerksausbeute von Annaberg, Joachimstal und Schlaggenwald einen gar breiten Raum ein.

Zum Teil nun in Zusammenhang mit diesen rein wirtschaftlichen Aufstellungen, teils nur lose mit ihnen verknüpft, treten uns wiederholt ansprechende Niederschriften über das Mancherlei des täglichen Lebens entgegen, die als willkommene Beiträge zur Erkenntnis der Lebenshaltung einer in günstigsten Verhältnissen lebenden reichsstädtischen Bürgerfamilie in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts bezeichnet werden dürfen. Mit Stolz ergänzt der Herr des Hauses jeweils das Inventar desselben. An der Hand dieser regelmäßigen Aufzeichnungen läßt sich genauestens verfolgen, wie das Haus sich füllt mit köstlicher Habe, findet sich doch jedes einzelne Stück, mochte es jeweils mit Bedacht gekauft, oder durch Gunst der Fürsten und Großen dem gelehrten Manne zugefallen sein, an seiner Stelle sorgsam gebucht vor⁶⁾. Aber auch über den Kaiser Karl V., über verschiedene Fürst-

auf der unteren Schmalseite des Schnitts) versehen worden. Die Innenseite des Deckels und beide Seiten des Vorsatzblattes füllen Sprüche aus der Bibel und den Kirchenvätern. Christof III., der in der Folge des »Gehaimbuch« (f. 260) seines Vaters fortsetzte, hat diesen Aufzeichnungen dann den Namen »Christof Scheurl-Buch« gegeben. Ein Eintrag des Sohnes meldet f. 257b unmittelbar unter Dr. Christofs letzten Eintrag vom 19. Mai 1542 den am 14. Juni desselben Jahres erfolgten Tod des Vaters. Auf einem folgenden, sonst leer gebliebenen Blatt hat Christof III. sein Exlibris angebracht. Folgen fol. 258f allerlei Sprüche. 259a: »Alhi fecht sich Christof Scheurls Buch an.« Darnach weitere Sentenzen. 260: Vorrede und Programm, d. d. 1579, 4. Jan., auf des Vaters Einträge bezugnehmend. 261ff.: Nachrichten, mit dem Jahre 1543 anhebend und die spätere Jugendzeit Chr. III. schildernd. Ab Fol. 318a eine zweite Fortsetzung (1592- 1603) von der Hand des Hans Christof Scheurl, eines Enkels von Dr. Scheurl.

4) Heute: Burgstraße Nr. 10. Das Haus befindet sich seit 1486 ununterbrochen in Scheurl'schem Besitz.

5) Fol. 1a: »all mein vermögen, einnemen, ausgeben und handlung ordenlich zu schreiben künftige irrung nach meinem tod zufurkommen.«

6) Unter diesen Einträgen über angekaufte oder geschenkt erhaltene Gegenstände begegnet uns so mancher Künstlernamen jener Zeit, manche für die Geschichte der Kunst und des Kunstgewerbes nicht uninteressante Angabe. Ich behalte mir vor, meine diesbezüglichen Auszüge an dieser Stelle gelegentlich im Zusammenhange zu bringen.

lichkeiten, Adelige, Mitbürger ꝛ. fällt dann und wann ein Wort, städtische wie Reichs-Angelegenheiten kommen vielfach zur Sprache. Nicht selten findet eine »neue Zeitung« ihr Plätzchen im Familienbuch. Ein frommer Geist geht durch das Ganze und offenbart sich stets aufs neue durch eine Fülle von eingestreuten Worten der hl. Schrift und der Kirchenväter. Dem Aberglauben der Zeit huldigt die Unzahl der Mitteilungen von Prophezeiungen (iudicia), die dem Doktor und zuvor seinem Vater auf deutschem und wälschem Boden zuteil geworden sind und hier nun mit einer für unser Gefühl etwas befremdlichen Sorgfalt aufgezeichnet erscheinen.

Das Ansprechendste unter dem allem bleiben jedoch die von Zeit zu Zeit immer wieder auftauchenden, von einem glücklichen Vater mit sichtlichem Behagen ausgemalten Genrebildchen aus der Kinderstube, die, wenn auch der treuherzige naive Ton des großen Kinderfreundes Martin Luther⁷⁾ nicht getroffen ist, doch durch unwiderstehliche Einfachheit und ergötzliche Unmittelbarkeit gewinnen.

7) Verf. erinnert an den bekannten Brief des Reformators an sein Söhnlein Hänschen (abgedruckt bei Köstlin, Martin Luther, 4. Aufl. Bd. II. Berlin 1889. S. 214—215, bei de Wette und Seidemann, Briefe, Sendschreiben und Bedenken Luthers: I, 41f.).

Zur Veranschaulichung der Scheurl'schen Genealogie, soweit ihre Kenntnis hier vorausgesetzt werden muß, bringe ich diesen Stammbaum:

Christof I. Scheurl,
1457—1519.
Gem.: Helena Tucher.

Dr. Christof II.
Ratskonsulent und kais.
Rat in Nürnberg,
geb. 1481. 11. November.
† 1542. 14. Juni.
Vermählt 1519.
29. August mit
Katharina Fütterer
(T. des Ulrich F. und der
Ursula F., geb. Behaim).
geb. 1491. 10. August,
† 1543. 12. Februar.

Albrecht V.
† 1531 durch Meuchel-
mord, hinterläßt einen
Sohn, Albr. VI., und fünf
Töchter.

Kinder außer 3 Söhnen und 3 Töchtern, die alle bald nach der Geburt verstarben:

Georg Jörgg.
geb. 1532. 19. April.
† 1602. 11. November.

Hieronimus,
geb. 1533. 19. März.
† 1533. 23. März.

Christof III.
des hl. Röm. Reichs Stadt-
Blut- und Bann-Richter zu
Nbg. (Gemahlin: Sabina
Geuder v. Heroldsberg,
geb. 1535. 3. August.
† 1592. 19. November.

Hans Christof.
1562—1632
Stammherr der noch
blühenden fröhl. Familie
v. Scheurl.

Georg.

Karl.

Auszüge.

1532.

[fol. 4a:] Item ich koufet der doctorin in ir kunftig kindpet, der herr verleih mit seinen gnaden, 24 eln pruckischen⁸⁾ atlas, hie im prediger-closter gmacht, halb ploe und halb goltfarb, die eln umb 8 ß, tut 9 fl. 12 ß⁹⁾, zalt ich ir durchs Krafts Endlein etc.

atlas deck.

Meins Jorgen
wiegen, ein
guter kouf.

Jorgen deck.

Item ich gab fur ain beschlagne wigen 2 fl. 4 / 6 \mathfrak{S}
und fur den pogen doruber sampt trankgelt — 1 / 17 \mathfrak{S}
[fol. 4b:] Ich koufet meinem Jorgen 4 $\frac{1}{2}$ eln ploen und goltvarben
pruckischen atlas zu ainer deck von sechs strichen, über die wigen umb
1 fl. 16 ß, 2 eln weiss futter tuchs umb 84 \mathfrak{S} , ain eln gelbn schetter¹⁰⁾ umb
25 \mathfrak{S} . 2 $\frac{1}{2}$ lot neeseiden umb 4 /, dovon zu machen — — — — 3 ort,
tut di seiden kinds deck — — — — — — — — — — 2 fl. 5 / 28 \mathfrak{S} .

[fol. 4b:] Zu gedenken diweil ich zu Regnspurg was aufm reichstag, teten frau Margret Endres Tucherin und ander vil nachfragens, versuchten etlich und dingten den 1. Mai zu ainer ammen meinem sun Jorgen, Anna Erharn dachdeckers, so sich neulich zu tot gefalln het, wittib, zu ainer ammen, ein fein beschaiden weib, do mit mir wol gedint was und das mich vil sorgen entlud, das iar umb 8 fl.

[fol. 5a:] vnd als ich vor 2 jarn zu Forcheym gewesen, ward ich an ein frauen gewisen, die auch vil fruezeitige Kinder gehabt het, die saget mir schrepfen het ir geholfen, doran kont ich mein weib koum bringen, bis das sie es auch tet, wiwol ich acht, das groß gepet zu unserm heiland hab uns unsern Samuel vom got Israhel erworben, der frist im in seinen wegen sein leben.

Noch hab ich ins haus des vergangn monet Aprilis über di egemelten 11 fl. beileufigt verzert diweil ich des kindpets halben vil zufals¹¹⁾ und zu sampt dem schreiber puben 2 maiden, ein kelnerin¹²⁾ und di ammen hilt, tut bis auf 18 Maii 8 fl. 6 / 13 \mathfrak{S} .

xc. xc. (weitere Anschaffungen, u. a. a.)

[fol. 5a:] ain gewantkalter¹³⁾ mit schublade in di kintpetstuben xc.

[fol. 6a:] Item der Anna seugammen iren lon das erst virtl iars zalt am tag Laurenti[i]. 2 fl.

8) von Brügge.

9) Mit ß bezeichnet Scheurl den »kurzen« Schilling = 20 fl. = 12 \mathfrak{S} (Groschen). weiterhin mit / den »langen« Schilling = 18 fl. = 30 \mathfrak{S} . Vgl. Schmeller, II, 398 u. 399. Wer nachrechnet, wird freilich erkennen, daß die Zahlenangaben unserer Vorlage mit dieser Aufstellung nicht überall sich in Einklang bringen lassen.

10) schätter, schotter: lockere, undichte Leinwand. Schmeller-Frommann. Bayer. Wörterbuch II, Sp. 482.

11) Zuspruch, Besuch.

12) Kindbettwärterin, noch heute in Nürnberg Kindbittkellnerin.

13) Kleiderschrank.

und eodem die der milchpeurin, dis virtl iars, erstlich des tags ein seidlein, dornoch ein mas milch, tut 4 f 18 ſ, zalt ich ganz gern fur meinen lieben sun Jorgen der herr verleih lang.

[fol. 6a 19. Aug. 1532:] und desselben tags der doctorin von Iorgen wegen ain kulwemmen¹⁴⁾ pelz mit ainem groefehn¹⁵⁾ prem¹⁶⁾ . . . 5 fl. 4 f

[fol. 6b Oktober 1532:] Ich kauft von Merten Kreln deckwebern 2 grun deck, sein lang 4½ und prait 4 eln, mer ein deck meinem sun Jorgen 1¾ eln lang, 1½ prait, mer ein rucktuch in die eßstuben, 5¼ lang, 1½ prait, dofur zalt ich den 15 octob. 8 fl.

grun stuben
deicht

Noch kouft ich Iorgen ein schlechte weise teck umb 3 f

Ich hab zalt den 19 octob. doran mein lieber sun Jorg aus gotlicher begnadung halbjurig worden ist, der Prunsterin im fur ein rot piret¹⁷⁾ 2 f 3 ſ, seiner ammen 2 fl., der Ursel kochin 1 fl., Mathesn 1 fl., dodurch sein die ehalten¹⁸⁾ alle omnium sanctorum zalt.

Ker umb fol. 38.

[fol. 10a f.:]

Georgius.

Nach dem willen des herrn gots, dem allain in allen dingen lob und ehr sei, gebar mein liebe hausfrau Katherina, di doch aller erst auf Urbani gerechnet het, freitag nach misericordia domini, den 19 Aprilis 3¼ stund auf den tag, das ist 8¼ uhr, aufm klain seger¹⁹⁾ 1532, einen jungen sun, den herr Symon Pistoris doctor, meins g. herrn herzog Jorgen zu Sachsen ꝛ. canzler, der sampt seinem schwesterman Wolfen Widman burgermaistern zu Leypzk, domaln bei mir herbriget, an stat hochgedachts m. g. h. herzog Jorgen ꝛ. im haus aus der touf hub und Gorgen nennet, und im alsbald einpand zehn Joachimtaler, seiner g. gebrech²⁰⁾. Der doctorin ward etwas wehe zu morgents ein halbs nach ainem gen tag, arbetet aber gar kurzlich mit dem gepern, doch nit an sunder gros we[c]lagn und schmerz. di geburt geschach im hintern haus, in unser gewonlichn eßstuben gegm rospad²¹⁾, ich

14) Nach Du Cange III, 593 ist gula = pellis rubricata (rotgefärbtes Fell); wemmen 'aus Wamme' zu wamme Bauch. (Schm. I. 1238; II, 914. Man vergleiche hiezu kulmantel: spenula, chölmantil, quam mulieres in aestate portant: Glossar in Mone's Anzeiger f. K. d. d. V. VII, 590.

15) Grauwerk, also Eichhörnchenrücken, im Gegensatz zu dem häufigeren Buntwerk (Bauch und Seiten). Freundliche Mitteilung von Dr. August Gebhardt-Erlangen. Vgl. Mhd. Wb. I, 135.

16) brēm, prem: Einfassung. Pelzstreifen. Vgl. Lexer I, 348.

17) piret = Barett. Hut, Mütze.

18) Dienstboten.

19) Statt seiger (Zeiger).

Vgl. die Ausführungen über die sog. »Nürnbergische Uhr« eine Rechnungsweise die die jeweilige Länge und Kürze der Tage und Nächte zugrundelegt bei J. Chr. Wagenseil, De . . . civitate Noribergensi commentatio. 1697. S. 138 und Nicolai. Beschr. einer Reise durch Deutschland und die Schweiz. I. Bd. 3. A. 1788. S. 97 ff.

20) Gepräde.

21) Das Rosenbad, oben am Brunnengäßchen, zunächst an der Schildgasse gelegen, alte Nr. S. 608.

ward verjagt vom aufschlohn des pets, frau Margrete Endres Tucherin, Ursula Fritz Tezlin, Madlena²²⁾ Mugnhoferin wittiben, vnd Anna di hebamm stunden ir bei, zu denen hernach auch kam Katherina Hansen Imhof. Und bemelter canzler schanket der gefattern fur sich selbst ain gulden ringlein, mit ainem rubin und demunt tefelein, im wert bis in 7 fl., das lies ich ir anderst versetzn und dorein schreiben: Gorg. 19 April 1532. dofür zalt ich Mertn Krafft sampt dem halben ung. gulden — tut — — — — — — — — — — 1 fl. 5 / 19 §

Item Appolonia Tucherin schankt ins kindpet 15 frische air und frau Margreta Tucherin wittib ein gemalts tefelein, die hailign drei könig, die dem neu gebornen könig ir schenk vom orient prachten.

[fol. 11a:] Item als am suntag den 21 Aprilis Jorg Scheurl mit freuden aus der wester gepat²³⁾ wurd, gab ich baiden hausgesinden, hinten und vorn, sampt meins brudern seligen kinden, der Endres Tucherin, iren dreien stifenkiln²⁴⁾ . . . met, wein und prot.

[fol. 11a:] und den 23. Aprilis, S. Jorgn tag, schickt ich frauen Charitas Pirchamerin²⁵⁾ und Tucherin zu S. Clarn, Merten Pfnzingin, Seufrid Pfnzingin und Mathes Saurmennin²⁶⁾ in namen meins suns presenz, ain viertl kostlichs weins, nemlich seins potns²⁷⁾ m. g. h. h. Jorgn zu Sachsn x. und si sagten all er wurd mild werden.

[fol. 11a:] Item ich gab der Endres Tucherin den 25. Ap. 5 fl., meinen mumen in den Clostern aufzutailen und got fur meinen sun zu pitten und danken, nemlich Feliz Kopfin und Anna Tucherin zu Engtal, Christina Tucherin zu S. Katherina, Marta und Helena Tucherin zu Pihreut und Juliana Tucherin zum Gnadenberg.

[fol. 11b:] Item der Ursel, meiner Kochin, di das potnprot²⁸⁾ gewan, Endlein meiner untermaid, Anna seugammen und Margreten meiner kindpetpfliegerin schankt ich x.

22 am Rand: gnod ir got, starb im sterbn 1533.

23 Über Wester zu got. wasti. vestis sc. alba. candida und Westerbad das am 3. Tag herkömmliche Westerbad: Nürnberger Hebammenordnung von 1755. siehe Schmeller II. 1044. und Kamann. Aus Nürnberger Haushaltungs- und Rechnungsbüchern des 15. u. 16. Jahrhdts. in den Mitteilungen des V. f. G. d. St. Nürnberg. 7. Heft. 1888. S. 60. •Auf 13. december 1549 hat man das westerpad gehalten zu mittag nach geprauch Nebenbei wäre auch noch die Westerhaube, auch wol Glückshaube genannt heranzuziehen: »ain westerhauben, also wird das fellin genannt, das die kinder zu zeiten ob ihrem angesicht mit ihnen an die welt bringen« 1519. Boesch. Kinderleben. S. 17.

24 Stiefenkeln.

25 Die berühmte Schwester Willibald Pirckheimers. Charitas. 1400—1532. Äbtissin des S. Klara-Klosters in Nürnberg seit 1503. 20. Dez.

26 Mathes Sauer mann war bis 1520 Scheurls Nachbar als Eigentümer des südlich angrenzenden Hauses Burgstraße 8; das er in jenem Jahre an Marquard Rosenburger verkaufte.

27 seines Paten.

28 Das sogen. Botenbrot gehörte der Person, die als erste dem Vater die Kunde von der glücklichen Geburt seines Kindes überbrachte. Vgl. Schmeller I. 308. Boesch, S. 13.

[fol. 11b:] Item noch schicket mein sun, an S. Jorgen tag presenz, ein stuck mayenkuchen²⁹⁾ und ain halbe kandl guts weins, junckfrau Urseln und der alten Kreftin.

[fol. 11b:] Item ich het furgnomen und bedacht ein ehrliche kindtouf zu halten und darzu zu laden auf meiner seiten: frauen Helena†³⁰⁾ Jh. Ebnerin, frauen Helena Chr. Kressin, frauen Margreten Ch. Kolerin, Anna† Clement Volkamerin, Clara Linhart Tucherin, Katherina Ch. Furerin, Ursula† Seyfrid Pfinzingin, Barbara Hans Koburgerin und Helena Florentins Ortlin.

und auf meins weibs seiten: Clara Fritz Behamin, Cordula Joachim Hallerin, Katherina Jeronimus Futtererin, Lucia Albrecht Letscherin, Anna Jorg Eisvoglin, Madlena Wilhelm Schlusfelderin, Anna Sebolt Peslerin, Ursula† Antoni Schlusfelderin.

Jorg Scheurl.

[fol. 12a:] Nota, mitwoch nach Jubilate den 24. Aprilis. padet man meinen lieben sun, zum andern mal, der hat sich so ser vergilbt, das auch die wintel etwas gelb wurden, do sagt Anna Peter Hessin, si het vor langn jahn zu Ellingen von einem teutschen herrn gehort, das solchs ain gewiss zaichen wer, ains kinds langlebens, welchs der got Israhel schick nach seinem gotlichen wolgefallen. Amen.

[fol. 12a:] Margret kindpetwarterin schenket meinem sun Jorgen ein hemdlein und ein pelzlein mit golt.

[fol. 12a:] Mein gnedigster herr, herr Albrecht cardinal zu Mainz ꝛ. kam her in unser behausung montag nach Exaudi, den 13. Maii 1532, zog wider weg, den volgenden mitwoch vor tags, nach Regensburg. Schankt mir zur letz und umb meiner verdinst willen einen schönen übergulden bedeckten kopf.³¹⁾ und meiner kindpetterin ein schöne ketten, ains seltzamen musters, rund von gulden treten³²⁾, als ein getrungene schnur, wigt 11 gulden ungr., mag sampt dem macherlon wert sein bei 16 fl., meiner geschweien³³⁾ 10 goltgulden und beiden hausgesinden 8 fl. golt, ein milter kurfürst und herr.

[fol. 12b:] Item am suntag Exaudi den 12. Maii. 1532. was Elizabeth Pehamin zu S. Clarn, meiner schwiger schwester jubilea, schankt ich dem convent 16 mass, Endres Tucherin pesten weins, und 46 \mathfrak{S} weis prot zu presenz, dorumb das si mir vom got Israhel meinen lieben sun Jorgen erpeten hetten.

29) maienkuchen; mit Rücksicht auf den herannahenden Mai Georgentag ist der 23. April so genannt?

30) Über die Taufnamen derjenigen eingeladenen Frauen, die wenig später verstarben, hat Dr. Scheurl jeweils ein † gesetzt.

31) kugel- oder halbkugelförmiges, auf einem Fuß stehendes Geschirr für Flüssigkeiten. Schm. I, 1274.

32) Drähten.

33) Schwägerin. Schm. II, 615.

[fol. 12b:] und die maid sagten sein kopfflein wer im weit offen, zaiget langleben: Et recordatus dominus Rachaelis, exaudivit eam et aperuit vulvam eius quae concepit et peperit filium dicens Abstulit deus obprobrium meum et vocavit nomen illius Joseph dicens: Addat mihi deus filium alterum. ³⁴⁾ [Gen. XXX.]

[fol. 12b:] Item mein g. herr herzog Jorg zu Sachsen ꝛ. beschwert sich die gevatterschaft zu ratificirn. Het solichs dem lantgrafen und andern abgeschlagen, mangl halben des Chrisma. ³⁵⁾ Schrib mir doch am pfingst- abent mit aigner Hand, und erzaigt sich vast mein gnedigen Herrn sein. [sic!]

[fol. 12b:] Man riet mir, ich solt meinen Jorgen unbeschoren sein erstes har behalten lasn, wi auch mein liber vetter Albrecht hat, dinet zu der memori ³⁶⁾ und anderm mer.

[fol. 12b:] Item dem 28 Maii gab mein Weib den airkuchen, schicket ich den nachbourn hinten und vornen, auch etlichen hant- werkern, schweinen gesalzn wilpret, speckkuchen, wein und zum tail west- felisch hammen ³⁷⁾, entbot mir maister Sebastian Wagner [†] ³⁸⁾, futer- maker, mein sun wer ein sunnenkind, wurd wol beredt, fursten und herrn angnem, ein gros namhaft man, ein libhaber der warheit und ein feind der lügen werden. das verleihe der herr got mit gnoden Amen.

[fol. 13a:] Item Juliana Jorg Spenglerin mein mum gab meinem sun Jorgen ein pulver von gepranten linten pasten ³⁹⁾, praucht man im prei, ein gute kunst fur das fraislich ⁴⁰⁾, versegnt und das in offen behelt und durch- gengig macht.

Ich zalet der Margreten kindpetwerterin den 3 Junii fur iren lon 12 / [und schankt ir und meinen baiden maiden, so des betn prot ⁴¹⁾ gewonnen hetten, ein weiss tuch zu unterrocken, kostet 4 fl. 1 ort.]

Es waren bei hundert erbar frauen ins kindpet gangen, sich mit uns und unserm sun zu erfreuen, legten auf di wigen bei 2 fl und 2 /, koufet di doctorin ainen schwarzen schurz dorumb.

[fol. 13a:] Item Lucas Gauricus ⁴²⁾ Neapolitaner entput mir den 10. Junii, mein lieber sun Jorg wurd leben und ich wurd zu jar einen andern sun haben und Jorg Neusesser koufet meinen Jorgen 1 K ⁴³⁾ in der untern 12 mas nachm Aberthams funtgruben umb 20 fl. g.

34) Am Rande: »No[mine] Jeronimus.«

35) Das bei der Taufe nach kathol. Ritus angewandte Salböl. Mit der Reformation kam der Brauch der Salbung hier wie anderswo in Wegfall.

36) Zur Stärkung des Gedächtnisses.

37) Hamme, Schinken. Schm. I 1105–1106.

38) Seb. Wagners Prophezeiungen s. ferner zu fol. 108b u. 171a.

39) Lindenbast.

40) Das Fraislich, auch die Frais, die Freisel oder das Gefrais, Krämpfe; Schm. I, 826

41) Siche Ann. 28. Der letzte hier in [] gesetzte Posten ist nachtr. gestrichen.

42) Lucas Gaurico, der berühmte Mathematiker und Astrolog, geb. 12. März 1476 zu Giromi in der Mark Ancona, † zu Ferrara 6. März 1558. Vgl. über ihn Allgemeine Encyclopädie, hrsgg. v. Ersch u. Gruber, Erste Sektion, 55. Teil, S. 29.

43) Kux, Bergwerksanteil.

Noch schreibt Gauricus: filius meus erit pulcher et venustus mihi assimilabiter, erit dives locuples pecuniosus ingeniosus facundus et verbosus, si vixerit, habebit duas uxores et multos utriusque sexus liberos. et dicat omnis populos amen.

[fol. 13b:] Junckfrauen Anna Berbla⁴⁴⁾ Thurlein⁴⁵⁾ Kreftin schankten meim Jorgn ein gulden hemt, furtuchlein und fazolet⁴⁶⁾.

[fol. 14a:] Item ich schenkt freitag den 19. Julii, doran mein lieber sun Jorg, aus gotlicher parmherzigkait, ein virtl ains Iars alt ward der got der tugent verleihe weiter gned — der ammen, domit sie sein treulich wartet und im zu nachts aufstund und ine nit lang schreien liess 1 fl.

[fol. 14a:] Jorgn erstes schreiben: des selben tags [19. Juli 1532] schrieb mein sun Jorg, mit meiner hand, meiner mumen Appolonia Tucherin, zu S. Clarn, einen langen prief, allerlei allegation gotlicher schrift inhaltend, mit angehefter danksagung, das si ine vom herrn got erpeten hetten, übersendet doneben dem convent 2 fl. und 50 / schons reis \mathcal{r} .

[fol. 14b:] Ich schenkt an S. Christoffs tag 25 Julii zu presenz und von wegen meins suns Jorgen meiner geschweien zweien stiftschwestern Ketterla⁴⁷⁾ und Urseln, auch iren zweien maiden, ein ganz gelbs tuch zu unterrockn, kostet 4 $\frac{1}{4}$ fl., dogegen bezahlt sie das verberlon 5 /.

Item Hans Linhart perkmaister aufm Anneperg schankt meinem sun Jorgen 1 K in der 4 mas und Hans Puchner 2 K in der funften mas \mathcal{r} . \mathcal{r} .

[fol. 35a:] Unter der Rubrik »Verdinst und Schankung«:

Item mir schankt Anthoni Vento⁴⁸⁾ 2 judicia so der gros berombt astrologus Lucas Gauricus Neapolitanus meinem lieben sun Jorgen gemacht hat und Albrechten, do gegen schankt ich im umb 8 fl. 3 / 27 \mathcal{S} zinen schusseln.

[fol. 35b:] Erasmus futrer hat meinem sun geschenkt, sonntag abents den 22 Sept., ein Mailendisch rot scharlachs pirtlein⁴⁹⁾ und Katherina Kreßin ein elentkloen⁵⁰⁾ eingefaßt in vergult silber, an hals fur das fraischlich⁵¹⁾ — — — Maid habens verlorn.

[fol. 35b:] Wolf Lochmayr (†) auf S. Annaperg schankt meinem sun Jorgen, 1 K doselbst in S. Anna hofnung und verkouft im 2 K in kaiser Carlh funtgrubn zwischen der unter nehsten und andern mas in S. Lorenzn gots gotsgab [sic!] aufm Abertham, umb 6 fl. den 16 octob. 1532. der herr geb gnod —.

44) Barbara.

45) Dorothea.

46) Schnupftuch. Schm. I, 780.

47) Katharina.

48) Ein vielgenannter Geschäftsfreund Scheurl's.

49) Barett. Hut, Mütze.

50) Klaue des Elchs.

51) Siehe Anm. 40.

[fol. 36b:] Maister Endres im rospad⁵²⁾ schankt meinem sun Jorgen ainen padhut und maister Jorg putner⁵³⁾ ein wenlein⁵⁴⁾, als man das erst mal ins pad hinüber trug 20 novemb. So schankt ich der paderin 1 mos salbeweins und dem gesind ain virtl pirs.

[fol. 36b:] Jorgn hochzeit hempt: Junckfrau Anna Tucherin⁵⁵⁾ Linhartens Thoma von Kempten praut schenkt am hochzeittag den 3 decembris meinem Jorgen ein schon hemt mit golt.

[fol. 36b. Am Rand nachgetragen:]

31. dec. schankten Appolonia Tucherin zu S. Clarn 2 leckkuchen⁵⁶⁾ Jorgn und mir, und Martha Tucherin zu Wildenreut⁵⁷⁾ Jorgn ain hübsch schlotterlein⁵⁸⁾, der mutter ein nodlpant⁵⁹⁾ und mir ain fazolet⁴⁶⁾, zu neunjar.

[fol. 37a:] Annala⁶⁰⁾ Jorgn wiegerin: Ich hab das maidlein im haus behalten, meinen Jorgen zu wiegen, der in 8 wochen ein funtgrubner ist worden und nimt auspeut aus sein K in S. Katra stolln itzo — — — 5 fl. So ich im erkaufft hab umb 15 fl., dem herrn sei lob.

[fol. 38a:) Rubrik »Haushalten«, mit vielen hieher gehörigen Angaben. Übergangen.]

[fol. 38a:] Item ich hab sampt meinem weib unsern sun Jorgen das erst mal aus + und in sant Sebolts kirchen getragen und aufgeopfert meinen herrn got, mit ratification des gelübds, ine in seinen wegen und gepoten treulich zuerziehen, im den ergeben, bevolen, gepeten, lob gesagt und gedankt montag, S. Martins tag, 1532, doran mein 52 jar angefangen, dorinnen mir maister Lucas Gauricus noch ainen sun judicirt hat.

Hiezu die Randbemerkung: Ich hab meinen sun Jorgen dem herrn heimgestellt. Voti solemniss ratificatio.

1533.

[fol. 41a:] Diweil der almechtig gutig herr got, aus seiner gotlichen begnadung und barmherzigkeit, der sei glori lob und dank in ewikait, mir doctor Christofen Scheurln, dises vergangn 1532. und nemlich den 19. aprilis, meinen lieben sun Jorgen beschert hat, wil ich im mit meiner hand hirein verzeichnen, wi ich bemelt iar hausgehalten x. x.

52) Siehe Anm. 21.

53) Büttner. Böttcher.

54) Badwännlein.

55) Anna Tucher 1513—1540. Biedermanns Geschlechtsregister des hochadeligen Patriciats zu Nürnberg nennt tab. DVIII »Herrn Leonhard Thomas von Memmingen« als Bräutigam.

56) Lebkuchen.

57) Pillenreut

58) mhd. sloterlin, schlotterlein, in Nürnberg noch jetzt »Schlotter«, die Klapper oder Rassel, ein Kleinkinderspielzeug. Lexer II, 986.

59) Bandstreifen, auf dem Nadeln befestigt sind oder werden?

60) Siehe fol. 121a S. 111.

am Rande steht ebenda: »Meinem sun tu ich rechnschaft seins geburtjars.«

Folgen die einzelnen Posten.

[fol. 46a:] Mein kochin Ursel, mein untermaid Endlein, und das jung siebenjerig maidlein Annalein Scheurlin des Khuelinleins [sic!] von Thillingen⁶¹⁾ tochter, so ich umb gots willen zeug und angnomen hab den 9 octob. 1532.

[fol. 46b:] Mein mum Helena C. Kressin schenkt mir und Jorgen meinem sun meiner perckwerk arbeit halben 2 guldne hembd 27 Jan.

[fol. 46b.] 1533: Item ich hab zu neuen jar geschenkt, meinem weib und dem Jorgn 2 fl., der seugammen $\frac{1}{4}$ ains Joachimtalers, Appolonia Tucherin in Gorgn namen 2 halb fl. gr. x.

[fol. 48a:] Item di doctorin hat zu ader gelasn donerstag den 16 Januarii und das kind regt sich zimlich fluchs dorauf, got lob, der mich den volgenden 19 Aprilis (darüber: Martii) reichlich begnadet hat mit meinem libsten sun Jorgen (darüber: Jheronimus). Im sei glori er und preis in sempiterna secula.

[fol. 52af:] Erasmus Ebner⁶²⁾ zalet das mol, dann er hielt fur gewies mein weib trueg ainen sun, das verleih der hr. got.

[fol. 52b] (1533). Freitag, 14 Martii schankt Seufrid Pfinzing meinem vetter Albrecht und meinem sun Jorgn ein schwarz pferdlein, des Albrecht und mein oheim Eberhart Kurn vast fro warn, Kurn riets [ritt es] dornach in Thal.⁶³⁾

†
Iheronimus Schewrl.

[Fol. 53a:] Benedictus deus in donis suis. Quia fecit mihi magna qui potens est. Et sanctum nomen eius. Aus gotlicher barmherzikait ist mein sun Jheronimus geporn als di taglang 13 stund und di nachtlang 11 stund anfiengen zu werden, mitwoch nach oculi den 19 martij, als ain virtl schluch über achte, 2 stund $\frac{3}{4}$ nach mitternacht, und 2 stund 3 virtl vor tags, nach dem halben seger ain virtl vor dreien, nach mitternacht¹⁹⁾. Es ging in zweien stunden, alles so glücklich zu, das mir di frolich potschaft ans pet pracht worden, doch die weil das kind etwas schwachtet, und vast windig regnig boes wetter war, lies ich meinen sun, des selben tags vor essens, in der hintern stuben gegen predigern, auf einem tisch vorm kintpet herrn Jorgen —⁶⁴⁾ Schafner zu S. Sebolt taufen, das hub mein guter freund und mitburger Anthoni Vento von Genua aus der tauf und nent es, nach meins vater brudern seligen, des rats zu Preslau, Jheronimus, dem gutigen herrn got sei lob ehr und dank in ewikeit.

61) Dillingen.

62) Über ihn A.D.B. V, 591 f. Seine spätere Unglücksprophezeiung siehe S. 106 (nach fol. 65b).

63) Thal = Joachimsthal.

64) Für den Familiennamen, den Scheurl im Augenblick nicht anzugeben wußte, ist in der Handschrift ein entsprechender Zwischenraum aufgespart. Gemeint ist Georg Mann, Schaller bei St. Sebald. † 1535 — Würfel, Diptycha I. 41.

und die mutter het aller erst von primo augusti her gerechnt und auf Walburgis verhoft niderzukomen, also das si irs erachtens, wi auch di andern kinder schwerlich 32 wochen tragen het, doch was das kind mit negeln und aller ding anzusehen gnung vollig und leibig, het aus der masn vil schwarz, hars und wi hivor geschriben stet, hat mir hr. Lucas Gauricus, den vergangn sumer aufm reichstag zu Regnspurg dises jar ainen sun iudicirt und mein oheim Erasmus Ebner in kainen zweifel gestellt. Der herr verleih im das leben, und in seinen wegen gelaitet und erzogen ze werden.

Also het ich an heut 2 sun, warn baid noch nit 48 wochn alt, ein klains und ein winzigs, und ich was mein leben lang nie reicher gewesn, got lob.

[fol. 53b:] den folgenden tag, 20. Martii, schankt mir mein gnedigster herr, cardinal zu Mainz, ein stuck guts reinisch weins, wart visirt 13 aimer 4 virl, zalt ich ungelt.

den 21. martii ward Jeronimus aus der wester gepadt⁶⁵⁾ het ich zu gast mein mumen Madlena Hans Mugnhoferin, di Holpeckn Anna und Christa ir schwester, denen ich ainen gulden golt schankt und ain ort und noch 500 stecknodln und schenkt am suntag Letare, den 23. Martii, frauen Katherina Pirchamerin eptesin und convent zu S. Clarn umb met und prot ainen gulden, got fur mich und Iheronimus zu pitten und zu danken, das di gotselig Appolonia Tucherin der masn fur mich gepetn, das ich sein entphunden het, wi si in irem sterben zugesagt.

[fol. 53b:] Item wiwol mir Gauricus pronosticirt het, Alteram sobolem⁶⁶⁾ masculam pulchram satis fortunatam, wirget doch das fraislich⁴⁰⁾ den Jheronimus inwendig, den 22 Martii, das er auswendig vom rechtn fuslein aufhin die rechten seiten erschwarzet, vil pein erlied und starb suntag letare 23 Martii 2 stund $\frac{3}{4}$ vor tags in masn er geporn ward, also das er grad gelebt het 4 tag und ich nie reicher war, denn mit diesen meinen baiden sunen⁶⁷⁾, derhalben ich ainen laidigen letare het und mein freud kurzlich in traurikeit bewendt ward. Aber dises was der will meins herrn gots, dem es also gefil, das ich pillich mit freuden annemen sol, dorumb sei im abermaln lob, ehr vnd dank. [Am Rand das Bibelwort: Raptus est ne malitia mutaret intellectum. Sap. 4.] Er hat den sun geben, wider gnomen, kan mich als ein mechtiger herr, des wol widerumb ergetzn, dorumb ich ine treulich pit, oder ia das er meinem Jorgen das leben lang friste

[fol. 54a:] Item 23 Martij schankt meins gutn freunds doctor Gregori Kreutzers weib der doctorin ain par cappaun ins kindpet.

[fol. 54b: 1533 Aprilis] Item meinem Jorgn $4\frac{1}{2}$ eln ulmer parchant zu einem rocklein auf di ostern zu 29 \mathfrak{S} — thut — 4 / 15 \mathfrak{S} .

65) Siehe Anm. 23. S. 98

66) = suboles fem.) Sprößling, Kind.

67) Das hier gesperrte ist im Original unterstrichen.

1533.

Georgius Scheurl eins iar alt.

[fol. 55b:] An heut sunabent in albis, den 19. Aprilis, ist main liebster sun Jorg eins iars alt worden, und bis hiher, frumb und, auserhalb ainichs aufstossens, gesunt gewesn, dann so vil je zuzeiten die zen, der er sechthalbn hat, vor oben zwo gros schaufeln, etwas hitz im kopf verursacht haben. hat bisher ein gute ammen gehabt, wol zugnomen und gewachsn, einen starken grosn kopf, lacht gern, frolich und guter ding, kan reden ka, ka, dem vater das hentla reichen, und vogela zaigen im heuslein am fenster, get gern hutzn⁶⁸⁾, aus der stubn an luft. So oft er den vater siht ausm peck [Becken] di hend waschen, mues er im si auch waschn und pfadlen⁶⁹⁾ lasn, geret auch in disem dem vater nach, das er anfecht, ab den pferden sich zu erfreuen, hat am laib bis in 10 werzeln, das unser nachbour Weidner sagt ein zaichen sein des langlebns, wi im auch der kopf noch offen stet ains gulden prait⁷⁰⁾, ist und trinkt fluchs zu, wil lauter nit sitzen weder im stüelein noch sunst, peugt sich über sich und strebt dower, kreint⁷¹⁾ nit, ist nit aigenwillig, sonder leichtlich mit der ammen zu stillen, der er auf den sessel deutet, di er ser liebet als wol als si ine, geet gern zu vater, hat ine lieb. Herwiderumb ist er auch seins vatern alle freud ergezlikait und reichtumb, der herr got verleih lang mit gnaden, das si baid wandern in seinen gepotn, ine allain lieben und anhangn, vor alln dingen, dem sei ehr lob preis und dank von ewikeit in ewikeit Amen.

Georgiolus
anniculus.
An heut.

lacht gern.

freut sich der
pferd.
10 werzeln.

delicie paterne.

Hans Schnot [Schnöd] schankt im ainen peutpfennig, mit der überschrift, des türken belagerung der stat Wien. den 24 septembris. 1529.

und so der vater sagt: Jorg mach ein poslein, rümpfet er das neslein, und so der vater hustet, hustet er hinach, kont allein nebem vater sitzen, und verstund und zaiget datla, in suma Jorg Scheurl beweist sich im jar mit rullen⁷²⁾ und seinen geberden, als ob er beherzigt und fraidig werden wolt, feht an etwas in henden zu behalten und ser gern mit puchern und prifen oder papir umbzugin. Wurft di arm auf und guchzet⁷³⁾. Act. 19 aprilis 1533.

[fol. 62b:] Item ich hab meinem sun Jorgen sein erste rais ausgeschickt, gen Wildenreut⁷⁴⁾ zu Madlena Futterin seiner mutter schwester, sampt seiner mutern, ammen, meiner geschweien, den kindern, Albrechtn Eberhartn ꝛ. suntag den. 22. Junii, habn verzert anderthalbn gulden und bin selbst auch hinaus geritn sampt meinem gevatter Anthonien Vento ꝛ.

[fol. 62b:] (Juni 1533) und er Seufrid [Pfinzing] schankt meinem sun Jorgen ein seiden teschlein und ainen degen, mit conterfeten beschlagen.

68) hutzen gen = hin und her gehn. Vgl. Schm. I. 1195.

69) plätschern.

70) Im Original unterstrichene Stellen.

71) greinen mhd. grinen, den Mund verziehen) heißt noch heute in Nürnberg 'weinen.'

72) Rollen.

73) jauchzet.

74) Pillenreut.

[fol. 64a:] Ich schickt meiner mumen Juliana Tucherin zu Gnadenberg von meins suns Jorgen wegen, got für in zu pitten den 12 Julii — — 1 fl.

[fol. 65b:] (Juli 1533) . . . und send inen [den Klarissinnen am Gedächtnistage der Apollonia Tucher] meinen lieben sun Jorgn, in templ gots zu statuirn, dem herrn got aufzuopfern und zu piten umb gnad, das er aufwuchs und erzogen wurd in seinen wegen und gepoten, wi ich mir dañ anfenglich furgnommen und gelobt hab, meinen getreuen moglichn vleis furzuwenden, wi gros von noten sein wirdet, diweil im Erasmus Ebner so vil ungeschicks und boses pronosticirt, das mich zu hochsten beküمرت und ungeschlafen legt, der herr got erbarm sich unser.

[Juli 1533. Anfang des großen Sterbens — fol. 66a u. 66b: Flucht der Schwägerin nach Amberg].

[fol. 66b:] Sunabent den 2 Augusti hab ich zalt Mathesn Perger ain fl. lons und aller ding Anna Jorgn ammen 2 fl. lons, Ella unser gertnerin seiner milchpeurin 6 / 2 \mathfrak{A} , gredlein unser kochin, 1 fl. lons, \mathfrak{z} . \mathfrak{z} .

[fol. 70a:]

+
+ Benedictus deus +
+

+ Mihi autem adherere deo bonum est, ponere in domino deo +
-- spem meam ps. LXXII. +

Im namen des herrn gots, di weils bei uns des tags zu 30 personen allnthalbn stirbt, und ich in 15 tagen ausm haus nit komen bin, die zeit mit den buchern vertreib und lust hab zu arbeten zu raysen und meine herrn und freund zu besuchen, haben meine herrn, ein erbar rat, mich vergent und erlaubt, anheut sunabent vigilia Bartholomei 23 Augusti, von zeit meins ausreutens funf wochn lang, mit meinem schwagern Hansn Johann gen Preslau zu raisen und im beistendig und hulflich zu sein, seins vatern Lorenzen Johanns vertragne verpfendte 3700 fl. von Conraden Saurman seinem schwager einzupringen.

Sterbn fliehen.

[fol. 70a:] Item ich hab ausgeschickt mein weib, Katharina Tucherin, mein sun Jorgn, sein ammen Anna, Gredlein kochin, Mathesn und Annalein di Scheurl gen Henfenfelt zu herrn Hansen pfarherrn⁷⁵⁾, 4 stund auf den tag den 30 Aug., und hab der doctorin zu zerung geben 25 fl.

[fol. 70b:] Mein diner Methes Perger ward mit dem regirenden prechen beladen freitags vor tag, 29. Aug. Ich lis in in gartn⁷⁶⁾ gin, ver schafft im bei Meuseln alle notturft, der herr got sei im beistendig.

Ich hab Hansn Meuseln mein sach, auch das haus bevoln, dergleichn Johan Neudorferr⁷⁷⁾, hab mein tag nit herter gearbeit denn die vergangn 10 tag und bin nach Preslau verritt und heut suntag 31 Augusti gen Henfen-

75) Johann Frank. Würfel, Diptycha IV. 221.

76) gemeint ist der Scheurl'sche Garten vor dem Tiergärtnerort.

77) dem berühmten Schreib- und Rechenmeister 1497—1563. Derselbe bewohnte das heute als Burgstraße 16 bezeichnete Haus unter der Veste.

felt zu weib und kind, der parmherzig herr got verleih mir sein g., dem sei lob ehr preis und denk in ewigkait amen.

Actum. 31. Augusti 1533.

31. augusti als ich verrit starben 54 person.

Widerkomen.⁷⁸⁾

[fol. 70b f:] Als ich den 31 Augusti gen Henfenfelt geritn und mein gesint elend⁷⁹⁾ gefunden, hab ich von Amberg aus maister Jorgen von gerbersmül nach inen geschickt, haben mein weib und unser sun Jorg, dinstag den 2 Sept. in der heg⁸⁰⁾ übernacht und sein den 3 Sept. gen Amberg komen, do ich inen bei Margreta Gerstnerin einbestanden hab und bin deselben tags verriten⁸¹⁾ übers gepirg, auf Bamberg, der Pfinzing, herrn Sigmunden Fürers und Christofen Fürers hutten bei Arnstat, gen Weinmar, Leipzk, Dresden und Breslau, bin do bliben 25 tag. Hab Hansn Johan sein sachen contra Conraden Saurman wol aufgericht, bin bei m. g. h. pischofn Jacobn do selbst gewesen und herwider geritten gen Dresden zu m. g. h. herzog Jorgn zu Sachsñ ꝛ. gen Grim [Grimma], gen Wittenberg, gen Hall zu m. g. h. herrn Albrechtn cardinaln zu Mainz ꝛ., gen Leipzk, aufn Anna-berg, ins Joachimthal zu grafen Jeronimus Schlickn ꝛ. und Jorgn Neusessern, gen Schlackenwald auf meins vatern seligen begrebnus, gen Eger, gen Amberg und Nürnberg, den 14. Novemb. Laus deo.

[fol. 71a:] Zu Amberg hab ich froliche Mertsnacht gehalten, alle die meinen gesunt gefunden, und das mein sun Jorg umb. 19. octob., als er aus gotlicher begnadung anderthalb ior erraicht het, an alle beschwernus entwent was und kant itzo gin, laufen, tanzen und reiten, doch wolt er kainen schwarzn, sonder allein ainen geschelten weisen stecken reiten, und must im Matthes Scheurl, den er ser liebet, nachreiten, und auf ine warten, als ein knecht auf seinen herrn, das den vater nit wenig freuet⁶⁷⁾, demnach er den gutigen herrn got, seiner gnadenreichen gaben pillich dankbar ist, und redt Jorg noch nichts, lacht allein und kennet den vater bald und wolt nit von im.

[fol. 73b:] Item mein bruderlicher freund Jorg Neusesser hat den 7 Novemb. meinem sun Jorgen zu seiner gedechnus geschankt, ein schöne erzstufen und etlich rot gulden stüflein gedigen silber, aus der ainikeit, und 2 silbren g. könig Ludwigs und kongin Maria pildnus und dann grafen Stefan und grafen Lorenzn Schlicken pildnus im wert 10 fl.

[fol. 73b:] Ich hab frauen Helena Ch. Kressin, meiner mumen den 8 decemb., von wegen meins suns Jorgen, zu neuen iar verert, einen schwarzen lidren⁸²⁾ stul, kouft ich von maister Lucasn p. 2¹/₂ fl. und hab di zeit so ich allein hi gewesn bin, bei 14 maln, mit inen geessen.

78) Am Rand: Heimkunft gen Nürnberg.

79) In der Fremde.

80) Hecke. Schm. I, 1068. Am Rand: Gorgn herbrig in der heg.

81) Randbemerkung: Schlesisch rais.

82) ledern.

Gorgn Scheurls gepet.

[fol. 74a:] Item ich kouft meinem sun Jorgen den 2 decemb. [1533] ein pelzene huseckn⁸³⁾ umb 4¹/₂ /, di schickt ich im gen Amberg, mit bevelch das ine Neudorfer und mein vetter Albrecht dorein kleiden und den pelz benedeien solten, mit disem gebet.

[Folgt ein längeres lateinisches Gebet («oratio») mit der bezeichnenden Stelle: »... ut te creatorem, recta et sancta ecclesie tue catholice fide colat.«]

Mer übersent ich im ein teschlein mit zucker mit disem gepet umbzugurten, precingat te dominus zona iusticie, ut immaculata conserves omnia mandata sua.

mer ein par pantoffl kostn 32 ſ und ein par hentschuch kostn 26 ſ, auf dem weg herab zu prauchn.

Und sein mein weib, unser sun Jorg, junckfrau Katherina Tucherin, Mathes, Annalein di Scheurl, Anna seugam, gredlein kochin, gefarn montag, 8 decemb. von Amberg gen Engltal und auf 9. gen Nbg. mit freuden vom vater entphangen. got sei lob in ewikeit amen.

[fol. 74b:] und haben meine leut auserhalb des geschickten weins di zeit nemlich 14 wochn zu Amberg sampt 10 fl. zins und holzgelt der Gerstnerin am rosmarkt bezalt und den furlon und zerung auf dem weg verzert, beileufigt 78 fl. deo gratias, das wir gesunt sein.

1534.

[fol. 75a:] Auch schankt ich eptesin und convent zu S. Clarn, der Appolonia Tucherin jartag, den 15 Januarii, zu begin, und den herrn got fur meinen sun Jorgn zu pitn 1 fl. dogegen schankten si mir ainen gutn gewürztn leckuchn.

Georgius filiulus bimus:

[fol. 83a:] Suntag quasimodogeniti. 19 aprilis. ist aus gotlicher begnadung mein lieber sun Jorg zwei jar alt worden und augenscheinlich zugenomen und gewachsen, hat noch bisher keinen aufstoss gehabt, lauft, springt, tanzt den Murascha-Tanz⁸⁴⁾ und ist frolich und guter ding, hat all sein freud zu reiten und zun pferden, kan noch nichzit reden, dann mamma data, verstet schier alles, der gütig herr got verleih weiter gnad, dem sei lob ehr und dank, den ich pillich lieben, eren. loben und furchten sol

[fol. 90b:] 1534 September: Veranschlagung des Gesamtvermögens, des Hausrats, der Bibliothek ꝛ. Darunter findet sich die Angabe:

und meins lieben suns Jorgen Scheurls perckwerk 7500 fl.

Weiterhin am Rande:

diligenter nota, o Georgiole, fili charissime. Daneben: Timete dominum omnes sancti eius, quoniam nihil deest timentibus eum. ps. 33. Inquirentes autem dominum, non deficiunt omni bono. Math. 11. hoc fac fili

83) husecken. Schaub. Mantel. Schm. I, 1184

84) Vielleicht derselbe Tanz, der sich bei Czerwinski: »Die Tänze des XVI. Jahrhunderts« . . . Danzig 1878. 89. S. 121 unter dem Namen »Die Moriske« findet. »Tanz eines Knaben mit geschwärztem Gesicht.

mi Georgiole et vives et abundabis, hoc det tibi piissimus et misericors dominus noster Jesus Christus. Sollicitudo autem est mater divitiarum: Attamen divitie si affluant, noli apponere cor, sed his utere ad honorem creatoris et pauperis alimenta.

[fol. 95b:] Item sunabent den 21. novembris hab ich mein testament geendert, zu erben Jorgn Scheurln und zu aftererbn Albrechtn Scheurln mein lib sun instituiert und zu vormundern gesetzt doctor Christof Gugeln, Jorgn Neussesser, Gothartn König, Linhartn Thoman und mein weib. Gleichwol hab ich noch keinen gepeten, auserhalb Neussessers x.

[fol. 95b:] Oratio pro Georgiolo Scheurl: Item als frau Katherina Pirckamerin und convent wi hioben geschriben stet, meinen sun Jorgen in templ statuiert und geopfert [haben], haben si gesungen das responsorium Benedicite deum x.

1535.

[fol. 103a:] Benedictus deus in donis suis. den 19 aprilis, als ich gen Perching riet [ritt], ist mein lieber sun Jorg Scheurl drei jar alt worden, hat dises iar ganz keinen aufstoss gehabt, ist gar nichzit gefallen, liebet di muttern herzlich, libet was rot ist, von wein und kleidern, trinkt gern wein, sunderlich roten, isst gern fisch, krebs, hirn, ist stets frolich und guter ding, kreint nimer nit, libet aus der masn ser pferd und was zur reuterei dinet, padt gern, reit und vert gern. kan noch nichzit reden, dann data mamma, aia, das ist Albrecht, zin und wein, ist ser merklich. hat vast einen guten verstand, verstet schir alles, furcht di ruten über aus ser, vermaint etwan dem vater und der ruten zu entloufen, der gutig herr got sei gelobt und verleih im gnad in seinen wegen erzogen ze werden.

[fol. 104a:] Item bei m. g. herrn grafen Jeronimum und grafen Lorentium den Schlicken hat Jorg Neussesser zu sant Jorgn tag unterbracht an heimischen gelt meinem vettern Albrechtn 4000 fl. und meinem sun Jorgn 1000 fl.

[fol. 105b:]

Benedictus deus in donis suis. dinstag den dritten Augusti, anno gotlicher menschwerdung 1535, gerad zu zwelf urn des halbn segers, ward mir geborn aus gotlicher begnadung mein neudtes⁸⁵⁾ kind, mein sun Christof und anhaims zu vesper zeit getouft, den hueb [fol. 106] aus der tauf, mein guter freund Johann Neudorfer rechnmaister an stat und von wegen meins lieben und getreuen freunds Jorgn Neussessers im Joachimthal, der mir zu vor solichs auf mein pitlich ansuchen zu dank zugeschriben het, di potschaft kam mir über tisch, auf der hochzeit meins oheims Anthonien Tuchers vnd Junckfrauen Felizn Im Hoff, in hrn. Endresn Im hof behausung, meinem frumen gutigen lieben herrn got sei lob ehr preis und dank in ewikeit, der verleih im kraft und macht. Auf volgenden donerstag ward mein sun Christof aus der wester gepadt.⁸⁶⁾ Schantk ich Anna hebammen ainen Lorentzer

85) neudtes verschrieben für neuntes.

86) Siehe Anm. 23 S. 98.

gulden, iren maiden 3 zwelfer und het zu gast frauen Helena Christof Krefsin, Margreta Endres Tucherin, Ursula Fritz Tetzlin, Katherina Ieronimus Füttererin; Doctor Christof Guglin, Ursula Seufrid Pfinzingin, Barbara Hans Koburgerin, Anna hebammen, mein geschweien Anna Albrecht Scheurlin, und wir assn zimlich gut milaunen⁸⁷⁾ und waren frolich und leichtsinnig, guter ding lobten und preistn got.

[fol. 106a:] Sunabent, 7. Augusti, gegn abent, als mein ander lieber sun Christof elter dann vir tag⁸⁸⁾ alt worden, derhalb ich nie reicher waß, kam potschaft, das unser aller herr, di Romisch kayserlich M^t⁸⁹⁾ die bevestigung La Goleta⁹⁰⁾ sambt dem geschloß und stat Tunis⁹¹⁾ gwaltiglich erobert, das ich acht meinem neu gebornen sun und der ganzn christnheit ein gluckliche zeitung sein.

[fol. 106b:] Das ist aber war und verfolgt statlich: den 14 Julii hat unser herr kaiser Goleta gewonnen, den dritn Augusti ist mein liber sun Christof von gots gnadn geborn, den 21 Julii hat kaiserlich M^t gschloß und stat Tunisy gewonnen, 4 tag und nacht geblündert vnd trefnliche anzahl geschütz schiffung und vil guts gewonnen. die zaitung komen gen Maylant 9 Augusti 4 stund nach mittag und das Barbarossa mit 2000 Alarber (sic!) pferden entrunen was, dem di kaiserischen zu wasser und land heftig nach-eilt. deo gratias. und sol am jungstn kaiserlich M^t im Teutschland gesagt habn: Er sei dogwesn als ein pilgram, zu nehstn so er widerkom, wol er komen als ein kriegsman.

[fol. 108af. (1534)]. Den 20 octob. ward mein lieber sun Christof an kindsblatern heftig krank, und über acht tag von einem inwendigen⁸⁹⁾ fraischlich 2 oder 3 mal berürt, dorumb gab im sein milchpeurin ein gertnerin einen samen zu trinken, darzu überkam er das versegnt⁹²⁾ und durchschlechten,⁹³⁾ das mich alles hart erschrecket und bekumret, aber mein frumer herr got verlih bald sein gnad und pesserung, dem sei lob ehr preis vnd dank in ewikeit, der verleih alzeit was sein gotlicher will und lob ist.

[fol. 108b. 1 Januarii 1535:] Aus desselben begnadung hat benanter mein sun bisher wol gewachsen und zugnomen, gleichwol an der narung kainen mangl. Er lest auch nit noch, wil fur und fur vol sein, bis es überget, und ist gut mit im auszukomen, dann so bald er hungriq wirt, ist er ser ieh, schreit und gibt kainen frid, bis er wol gessen hat, vil sagen er werd ein ander anherr werden und im gleich sehen meinem vattern.

Maister Sebastian Wagner iudiciret benanitem meinem sun Christof den 3 dec. Er wurd sein rund behend trutzig seiner sachen recht haben wollen, und sich nimant maistern lasen, und etwan nit bald gute wort aus

87) Melonen.

88) Sein verstorbener Bruder Hieronymus war gerade vier Tage alt geworden.

89) Feldzug des Kaisers gegen Haradin Barbarossa.

90) Goletta.

91) Tunis.

92) Rotlauf. Schm. II, 240.

93) Masern. Vgl. Grimm W. B. II, 1667.

geben, und grosers leibs sein dann sun Jorg, der tetig und nit zu gros noch zu klain sein wurd, itzo aber ist er ein bos bublein, und doch dem vater lieb. vacht an zu schwatzn, wen er gern wein und met trünkt, und zucker candet⁹⁴⁾ eß so ist im ein gred⁹⁵⁾ im hals besteckt, So ist er haiser und hat di husten, das schir fur und fur beschicht, und acht sich der mutter bei weitem mer dan des vatern. Er hat die fleckn, wi meins brudern kinder alle, und der gmain iargang⁹⁶⁾ was überkomen den 13 dec. vnd 12 tag in der stubn gelegen und sich doch wenig anfechtn lasn.

1536.

[fol. 121a:] Item di weil wir schuldig sein, aneinander guts zu tun und sunderlich armen freunden⁹⁷⁾, wie Meinander sagt, recordare dives existens pauperes iuvare, hab ich Mathesn Scheurln von Dillingen und sein schwester Annala mitwoch den 13 octob. 1532 vnd, auf des Annala absterben, ir schwester Ketterla den 8 Januarij 1534 zu erzihen angenommen ꝛ. ꝛ.

Jorg vom Rotenhan.

[fol. 122b. 1. Januarii 1536:] Item diweil herr Sebastian vom Rotnhan ritter vnd doctor, ein gelierter namhafter redlicher Frank vor 37 jarn zu Bononien⁹⁸⁾ mein schulgesel und bis in sein absterben —⁹⁹⁾ mein liber und guter freund gewesen ist, und domit auch mein liber sun Jorg Scheurl, mit erlicher gesellschaft erzogen wurd, hab ich seins brudern Hansn von Rotnhan zu Rentweinsdorf¹⁰⁰⁾ sun Jorgen, seins alters 6 Jar und 8 tag, den 23 Augusti 1535 in mein behausung angnomen zuerzihen, zu guten tugenden und sitten, und lernen zu lasn, unbenant ainicher zeit, noch kostgelt, mer umb freuntschaft willen, hab bisher nichzit entphangn und bin unverbunden und wol zufriden was mir sein vater und mutter Margreta von Seckndorf geben oder nit geben. Ir voit zu Hebelsried¹⁰¹⁾, gewislich ein beschaiden verständig und seiner herschaft getreu man, haist Jobst Dhein, wie sein sun.

Jorg Neusesser junior.

[fol. 122b:] Der ist zu mir komen dinstag den 9. Novembris nehst verschinen, seins alters auf S. Niklas tag 12 jar alt, den hab ich in mein haus und an meinen tisch angnomen, auszuzihen und lernen zu lasn, im auch zucht er und veterliche guthait zu beweisen ꝛ. ꝛ.

[fol. 124a:] Anna seugam:

Item ich hab die Anna auf 27 Aprilis 1532 gedingt umb 8 fl. und ir darzu allerlei geschenkt, dorumb das si meinen liben sun Jorgn gemuttert, und sein bisher gewartet und er ir gute gnad hab, volgent hab ich ir ein zeit

94) Kandiszucker.

95) Fischgräte.

96) die Kinder in seinem Alter.

97) Verwandten.

98) Bologna.

99) Platz frei gelassen, wohl zu künftiger Eintragung des Todestages bestimmt.

100) Markt, A.G. Baunach und B.A. Ebern (Unterfranken)

101) Vermutlich Namensvariante für das später vorkommende Ebelsbach. Dorf im hentigen Amtsger.-Bez. Eltmann, B.-A. Haßfurt, Unterfranken.

lang 6 fl. geben und gib ir seint aller hailigen tag, doran si aller ding bezalt gewesen ist, 4¹/₂ fl.

[fol. 124a:] Katherina von Staflstein seugam Hansn Fuchsn tochter.

Als mein lieber sun Christof geborn ist dinstag den 3 Augusti 1535. hab ich im das Ketterla, in zu muttern gedingt den 5. Augusti umb 8 fl. ein jar. und ein gulden leikauf, dofür hab ich ir itzo zum neuen jar geschenkt tuch zu ainem unterrock, und irn solt auf lichtmes künftig zalt 2 fl.

Milchpeurin.

[fol. 124a:] Item meiner baider sun milchpeurin di Linhartin in Peter Schneiders garten hinter der vesten, gibt alle tag herein 3 seidla guter milch umb 3 \mathfrak{S} tut ein virtail iars 9 f 3 \mathfrak{S} und ist zu aller hailign tag zalt gewesen γ .

[fol. 125a:] und di benant Agnes Perin hat meinem lieben sun Christofn ain gut gesotten pulver für das fraislich eingeben, das in neben gotlicher begnadung bald und wol geholfen hat. der sei lob ehr und dank α .

[fol. 127b:] Mer zalt ich den 2 feb. Linhartin gertnerin meins suns Christof auch Jorgen milchpeurin des tags 3 seidlein milch 3 \mathfrak{S} tut ein virtl jars von omnium sanctorum bis her — — — — 1 fl. 0 f 21 \mathfrak{S} .

[fol. 130b. Mai 1536:] Meiner seugammen Ketterla von Staffelstain 2 fl. Jorgn mait der Anna 1 fl. ein halb ort irn lidlon Walpurgis.

[fol. 134a. 1536, Prty, nach Laurentii:] Es verlassen den Dienst u. a.: Anna Hofmanin, di meinen liben sun Jorgn gemuttert und 4¹/₄ iar treulich erzogn hat, der schankt ich zu samt irem lon 4 halb Joachimtaler, und Katherina von Staffelstain, di meinen lieben sun Christofen ein iar gemutert hat, den man nun entwenen muß, der zalt ich iren austendigen virtail iarlon 2 fl. und schankt ir auch von irs suns wegen 2 halb Joachimtaler. do was vil wainens α .

[fol. 139a:] Item als ich Hansn vom Rotnhan zu Rentweinsdorf¹⁰⁰⁾ seinen sun Jorgen den 23 Augusti 1535. in di kost angnoimen hab, hat mir sein voit zu Ebelsbach¹⁰²⁾ den 5 octob. zalt kostgelt das vergangn iar 28 fl. vil dargelihns gelts 5 fl. 6 f 11 \mathfrak{S} .

[fol. 139a:] Item ich kouft [von Melchior Beyr] den 11. Nov. ein pecher den ich Gorgn schenkt. wigt 11 lot 1 q 1 \mathfrak{S} .

1537.

Christof Schewrl ambulans:

[fol. 155b:] Item Christina Neusesserin hat irm poten [Paten] Christofen Scheurln geschenkt ein podkittlein ausgenet mit gold und seiden lustig und kunstlich, der hat angefangen zu gin allein, suntag Letare, 11 Martii 1537, als er alt was 19 monat und 7 tag, dorumb sein vater als von seinem sun sunderlich geliebt, einen frolichen Letare het, gott den herrn got lobet danket und bat umb gnad das baide seine sun gin mochten und wandern in seinen hailigen wegen und gepoten amen.

[fol. 157a:] Linhartin milchpeurin, meins suns Christofen tegliche milch 9 / 3 𐌺.

Sun Christof.

[fol. 159b. Augustus. 1537:] Item an heut freitag den 3 Augusti zu 12 urn des halben seigers ist mein gelibter sun Christof Scheurl zwei jar alt worden, und aws gotlicher begnadung dises iar nur wol gesunt gewesen, leibig und vollig worden, hat ser gewachsn und zugnumen, hat letare vergangen angefangen zug in, aber doch nichzit zu reden, dann da und ma, auch bisher gar nichzit trunken, dann ein gute warme kuemilch, di er wol zechen mag, got gesegn ims, und ist zumal ein schoner, frolicher holtseliger pueb, der den vater ser liebet, und mit ofnem weiten maul an ine felt und kust, und widerumb von im herzlich geliebet wirdet, in masen er auch sein mutter überaus ser libet, und grose naigung zu pferden hat, erzaigt sich auch, als ob er gern peten wolt.

Sun Jorg.

Der gleichn wehst auch sun Jorg aus der masn ser, ist auf 19 Aprilis 5 jar alt worden, pet gern, kan noch nit r sprechen, aber zu tisch peten, lateinisch, pater noster, ave maria, simbolum, decem precepta, Benedicite, Ego sum dominus deus tuus, summa legis und der gleichn mer, hat lust zun pferden, kurzweilt gern, begint den vater mer zu lieben, dann vor 3 jarn, von dem allen der vater in seinen alten tagen die hochst ergezlikait und freud hat, und die beid sun fur seinen grosten reichtumb acht und helt hoher dann ein furstentumb, wi sich auch Jorg nent einen pfalzgrafen und herzog Jorg ze Vischbach. trinkt aus der masn gern wein, ist gern wol, und hat freud zu gulden hembden und seiden claidern. In suma ich lob preis ehr und dank, got meinen herrn, der grosen gnaden, flelich pittent, mir sein gotliche gnad zuverleihen, beide meine herzlibsten sun zu erziehen, in seinen gotlichen gepoten und wegen, das beger ich und pit vom ganzem herzen, und wer mir di hochst freud auf erdrich. das verleih mir und inen der frum gutig und barmherzig mein libster herr und got, dem sei allein lob und ehr in ewikeit Amen.

[fol. 161b: Gewinnanteile der Söhne.]

[fol. 162b. März 1537:] . . . und meins lieben suns Christofen, der noch bisher kainen andern trunk tun hat, milchpeurin di Linhartin, alle tag 3 seidlein milch p 3 𐌺. Tut von Walb. bis 1. Novemb. 2 tl. 1 / 12 𐌺.

1538.

[fol. 165b. A. dⁱ 1. Januarii 1538:]

Ein gluckselig neu jar und vleisige haltung der gepot gots, verleih uns allen, sunderlich meinen libsten sunen Jorgen und Christofen, denen hab ich nachvolgende verzeichnus an heut den ersten tag Januarii einschreiben und zu ainem neuen jar schenken wollen, mein dobei zu gedenken.

Wiwol sich niemant an juditia lasen, noch dorauf vil pauen sol, hab ich doch von jugent auf di selben nit verachten wollen und sundre naigung darzu gehabt, wol wissent, das si vilmaln velen und herwiderumb auch mermaln

zutreffen, dorumb wil ich auch meinen liebsten sunen dis orts summaris auszihen, was mir mein tag judicirt und pronosticirt ist.

— — — — — [fol. 165b—171a: Wiedergabe solcher Prophezeihungen¹⁰³].]

[fol. 166a:] Kurzlich nach dem ich von Rom wider gen Bononien¹⁰⁴) kam, macht ich kuntschaft mit ainem vast berumbten chyromantico von Mirandula¹⁰⁵), so von diser kunst des hendsehens getruckte puchlein hat ausgin lasen, der urtailet mir, wo ich verharret im studirn, wurd ich gros ehr haben und zeitlich selig sein, ich wurd mein gut mern und reich sterben, ich wurd in allweg wol sterben und reich, es wurd mir nach 40 jarn glucklich zustin, bis in tod, um die 75 jar. Mir werden zwen sun bei leben bleiben, und der ain, ein überaus groß man werden¹⁰⁶). Ich wurd gros gluck haben, bei fursten und herrn.

[fol. 171b. 1538, 9. Jan.:] Mein lieber sun Jorg Scheurl von gots gnaden wird auf 19 aprilis 6 jar alt, wechst so ser, das er ganz durr und hager ist, und etwas ein lenglet angesicht hat, mag wol lernen, hat lust darzu, lernt den Donat lesen, kan bereit auswendig und betet dem vater vorm tisch, doch mit zugetonen henden, damit er kein kind geachtet werd, Orationem dominicam Math. 16, Salutationem angelicam Luc. 1., Simbolum fidei, Decem praecepta Exo. 20, Ego sum dominus deus tuus, fortis zelotes, visitans iniquitatem etc. Exo. 20, diliges dominum deum tuum. Math. 20, Consumatio itaq. legis. Rom. 13, omnia quaecumque volueritis. Math. 10, perfectio legis Christus. Rom. 10, Cantum Marie Luc. 1. Si in praeceptis meis ambulaveritis etc. etc.

Vil schöner
spruch.

Gleichwol kan er noch nit r oder —¹⁰⁷) sprechen noch volkumenlich reden, schwatzt doch vil, freut sich der pferd und reutens, hat lust zu gulden hembden, wais wer im ain ides unter den zehen geben hat, tregt gern seidene wammes und gute claiden, ist aus der masn gern krebs, hirn und gute pislä, trinkt gern roten und neuen wein, tut mermaln einen guten sauf, stets frolich guter ding, gesunt, get in sprungen, het den vater lieber dann anfangs sein mutter, di er noch mamma haist, und bruder Christof, der gutig herr got benedei in, amen.

[fol. 172a gl. Dat.:] Christof Scheurl mein lieber sun von gots gnaden, wird itzo auf kunftig 3. februaryi drithalben jars, zecht teglich bei ainer

103) u. a. erzählt Dr. Ch. Sch. ans seiner eigenen Kinderzeit [fol. 165b]: Di weil ich ein kind was, spilet ich mit korblein, hing die an di tischecken, und begeret dero über mer, das mein vater sprach, Nun wil ich dir korb gnung koufen. es sei dann, das ich keinen vil find?

Do ich erst geborn ward, und mich mein anfrau von der erden vom stroe aufhub, und ich so einen grosen kopf het, sagt sie: Stirb liebs kind, wen du wilt, so stirbt deinem vater ein gros haubt.

104) Bologna.

105) Mirandola bei Modena.

106) Am Rand hat der Sohn Christof bescheidenen Sinnes angemerkt: filii magni quo ad staturam, verum dixit

107) Lucke

maß, guter gewelbter¹⁰⁸⁾ warmer kue milch, di schmeckt im wol, hat noch bisher kainen andern trunk tun, dann milch, tut im recht, hat laufen lernen zu mitvasten¹⁰⁹⁾, kan noch nichtz reden, denn data mama, nain, ja verstets als, hat aus der masn ein schon rund angesicht, ein weiser har, dann bruder Jorg, überaus ein schoner freuntlicher holtseiger bueb, hengt stets an der mutter, hat den vater mechtig lieb, halst, schmuckt¹¹⁰⁾, musslt¹¹¹⁾ und tut im schun, wart auf in, so er aus der schreibstuben zu tisch get, sucht im seinen loffl und messer zuweg, ist wol zu zihen, bisher nit gevallen, keint [sic!]¹¹²⁾ nit, kreist¹¹³⁾ nit, gesunt wie ein fisch, wol leibig, nimt wol zu, stark und dick wie sein bruder, roslet¹¹⁴⁾, wol geferbt, und eins edlen guten verstands, aus der massn zwai schone schwarze augen. haben ser lieb aninander, herwiderumb het si der vater bed zugleich ser lieb und all sein freud ergetzlikeit und reichumb an disen baiden sunen, do mit in der gutig barmherzig herr got in seinem alter so gnediglich begobt und fursehen hat . . . [Gebet].

[174b. 1538, 9. Febr.:] Item ich het zalt der Linhartin fur meinen liben sun Christofn der noch nichtz anderst zecht, dis quartal bis auf lichtmes al tag 3 \mathfrak{S} p 3 seidla milch 9 / 3 \mathfrak{S} .

[181 b. 1538, Juli:] . . . und maister Lamprecht, meus lieben suns fechtmaistern, im schwert 1 fl.

Meins suns Christofen milchpeurin, ein tag ein moß p 2 \mathfrak{S} . 6 / 2 \mathfrak{S} . der noch bis her anderst nichtz trinkt.

— — — — —
dem gutigen herrn got sei preis lob ehr und dank, der verleih meinen liben sunen Jorgen und Christofen sein gotliche gnad, das sie seine heilige gepot treulich halten, auch gern zalen, und in irem tun ordenlich und vleisig sein, so werden si auch reich, wie geschriben steht: *Solicitudo est mater divitiarum. divitie si affluant, nolite apponere cor. Benedictio illius quasi fluvius inundabit. eccl. 39.*

[183a. 1538:] Item dinstag 13 Augusti ist Jorg vom Rotenhan widerkumen von Rempersdorf¹¹⁵⁾ hat mir zalt dises jars, so sich enden wirdet 23 Augusti kostgelt, als nemlich fl. 28, die hob ich einnemen lassen Melchior Peyrin¹¹⁶⁾ goltschmidin.

[fol. 189b:] Linhartin milchpeurin meinem lieben sun Christofen, der überaus heftig grintig ist, einen ser flisenden kopf hat und noch nichtz dann milch trinkt, des tags 3 seidlein, tut des virtl jars 1 fl. 0 / 19 \mathfrak{S} .

108) Milch, die bei ruhigem Stehen den sich über der Oberfläche wölbenden Rahm erzeugt hat.

109) Mittwoch vor Laetare.

110) schmucken, schmiegen. Schm. II, 544.

111) sonst muscheln, sich anmuscheln, sich anschmiegen.

112) statt: greint.

113) kreischt.

114) von rosiger Gesichtsfarbe.

115) = Rentweinsdorf. S. Anm. 100 S. 111.

116) Melchior Baier, Goldschmied in der Bindergasse. Sein Name kehrt in unserer Vorlage immer wieder. Fol. 226a heißt ihn Dr. Scheurl ausdrücklich seinen Goldschmied. Mehr über M. Baier bei Hampe. Nürnberger Ratsverlässe. Einleit. S. XIII und Bd. 1 nr. 3080 mit Anm. 2, in der die bezügl. literarischen Nachweise beigebracht werden

[fol. 202b. 1. Februarii 1539:] Linhartin milchpeurin mein sun Christofen alle tag 3 seidla milch, dieweil er noch nit anders tringt, tut 9 *f* 1 *ſ*.

[fol. 207a. 1. März 1539:] Kurze Notiz zur gleichen Ausgabe.

[fol. 211a. 1 Aug.:] meins liben suns Christofen milchpeuerin ein tag 3 seidlein milch, die er genzlich und sunst nichzit auszecht, 1 fl. 0 *f* 21 *ſ*.

[fol. 211b. 30. Aug.:] Christofn milchpeurin 1 fl. 21 *ſ*.

[fol. 215a. 31. Okt.:] der milchpeurin sun Christofen di vergangen 13 wochen alle tag 3 seidlein milch zupringen ꝑ 3 *ſ* tut 1 fl. 0 *f* 21 *ſ*.

[fol. 217a:] Item als ich Keterla Scheurlin Linhart Scheurls tochter, nach absterben irer schwester Annalein, 4 jar in meinem haus erzogen, und si aber zu aller posselarbet¹¹⁷) gebraucht und der maid maid gewesn ist, das si weder gotsvorcht peten lesen noch spinnen gelernt hat, hab ich sie aus angezaigten ursachen donerstag den 11. decemb. zu Kungunten Scherbin unter der vesten gelasen, und ir gedingt zu geben ein jar 14 fl. und auf di kreuzwochen ainen Joachimstaler zu ainem leikouf oder taler. Ich zalt ir sunabent 20 Martii $\frac{1}{4}$ kostgelt 3 fl. 4 *f* 6 *ſ*.

[fol. 217a:] Item Steffan Merten mein schreiber ist seins lons des ersten jars, so sich auf 6 dec. geendet hat, bezalt, nemlich 8 fl. für Fabian Mulzn und Jorgn vom Rotenhan. darzu schankt ich im von der Kinder rechnung und anderm zu schreiben 2 fl. und gib im das jar von beden meinen sunen zu leren 2 fl. und was er weiter erdinet.

1540.

[fol. 221a:] Georg Scheurl mein lieber sun ist aus gots begnadung anheut montag nach Jubilate 19 Aprilis, 3 $\frac{1}{4}$ stund auf den tag alt worden acht jar. dem sei lob ehr preis und danksagung in ewikeit. der verleih im sein gotliche gnad das er aufwachs in seinen heiligen gepoten, und alt werd, wi hioben a. z. 12 eingeschriben ist.

[fol. 221a. auf walburgis = 1. Mai:] Meins lieben suns Christofen milchpeurin des tags 3 *ſ* für milch, seinen wein und pier, tut 1 fl. 21 *ſ*.

[fol. 224b:] Item a. di. dito. 3. Augusti, doran mein lieber sun Christof zu mittag, aus gotlicher begnadung alt worden ist 5 jar. der herr got geb lenger nach seinem gotlichen willen, dem sei allein lob ehr glori und danksagung. was mir Pirckman schuldig . . . (folgen die Posten).

1541.

[fol. 247a. Nov.:] Item ich hab zalt maister Petern von Hausen meinem balbirer hausarmen leuten umb gots ehr auszuteilen, wi vormaln fl. 3 ein ort, und sunderlich der Anna seugammen meins suns Jorgen den halben tail zu geben, den erfult ich in mit 1 $\frac{1}{2}$ orten, domit si den hauszins bezalen mocht.

Mit herzlichem Dank gedenke ich auch an dieser Stelle der ausgezeichneten Beihilfe, die mein Freund Dr. August Gebhardt-Erlangen mir gelegentlich der Revision des Textes und der endgültigen Fassung der Anmerkungen durch vielfache Nachweise und Verbesserungsvorschläge hat zuteil werden lassen. H. H.

117. Geringe Arbeit. Vgl. Schm. I, 410.



ÜBER EINIGE NEUERWERBUNGEN DER SKULPTUREN- SAMMLUNG DES GERMANISCHEN MUSEUMS.

VON DR. W. JOSEPH.

(Mit 2 Tafeln.)

Die umfangreiche Skulpturenabteilung des Germanischen Museums erhielt in den letzten beiden Jahren sehr erhebliche Bereicherung; die bedeutendsten Stücke, und zwar zunächst die dem Mittelalter entstammenden, sollen im Folgenden einer Besprechung unterzogen werden.

An erster Stelle ist der weniger künstlerisch als kunsthistorisch wertvolle Kruzifixus (Pl.-O. 2056, Taf. VI) zu nennen, der unter die im Jahrgang 1905 dieser Mitteilungen S. 89 ff. behandelten Frühwerke der Holzplastik einzureihen ist. Seine Erwerbung war für das Museum um so erfreulicher, als er die nur sehr lückenhaft vertretene Übergangsgruppe zwischen den Frühwerken gotischen Stils und der reifen Plastik des beginnenden XV. Jahrhunderts anschaulich vertritt. Bisher besaß das Germanische National-Museum nur einen kleinen Kruzifixus dieser kunstgeschichtlich wichtigen Epoche (Pl.-O. 308), während einerseits die Frühzeit mehrfach (Pl.-O. 33, 34, 35, 36. Vgl. Mitteilungen aus dem Germanischen Nationalmuseum. 1905. S. 125 ff.), andererseits aber vor allem die Spätzeit durch ganz hervorragende Exemplare vertreten ist.

Der nackte, nur mit dem bis über die Kniee reichenden Lententuch bekleidete lebensgroße Christus hängt mit übereinander gelegten Füßen, von drei Nägeln durchbohrt, am Kreuze. Die Körpermittellinie ist eine fast gerade, nur eine ganz leichte Ausbiegung der rechten Hüfte bewirkt eine Abweichung. Das mit einem gewundenen Doppeltau, dem Dornenkranz, gekrönte Haupt, an dessen rechter Seite sich noch ein Arm des aus Eisen geschnittenen lilienförmigen Kreuzesnimbus befindet, ist ein wenig nach rechts geneigt und vorwärts gesenkt; die Arme sind durch das Gewicht des Körpers aus der Horizontalen abgelenkt. Der auffällig schmale Kopf hat lockiges Haupthaar und einen kurzen straffen Backen- und Kinnbart. In der rechten Brust befindet sich eine zackige Wunde, unter welcher, wie auch unter den Wundmalen der Füße, der Blutstrom plastisch wiedergegeben ist. Das Lententuch hat an beiden Seiten lange, reichgefältete Überschlüge.

Das Material des Körpers ist Lindenholz, das des Kreuzes ist Fichtenholz.

Die Länge des Körpers Christi von der Hauptesmitte bis zu den Zehen beträgt 167 cm, die Breite der ausgestreckten Arme 154 cm. Das Kreuz hat eine Höhe von 210 cm und eine Breite von 162,5 cm.

Die Figur ist vollrund gearbeitet, aber hohl; sie scheint demnach aus Teilen zusammengesetzt zu sein, was unter der starken Übermalung im Einzelnen nicht festzustellen ist. Die Bemalung ruht auf Kreidegrund mit gelegentlicher Leinenunterlage, doch stammt die oberste Schicht zweifellos erst aus der Barockzeit: Weiß und Rot herrschen vor. Die ursprüngliche Färbung nachzuweisen war angesichts der schlechten Erhaltung der wenig von einander unterscheidbaren Farbschichten unmöglich.

Das Kreuz, das keine Grundierung besitzt, scheint einfarbig braun angestrichen gewesen zu sein; über dem Haupte Christi findet sich die Darstellung von Flammen. Die Rückseite ist flammenartig in Rot und Gelb ornamentiert.

Im Gegensatz zu der Erhaltung der Färbung ist das Holz verhältnismäßig intakt geblieben. Es fehlen nur die drei ersten Finger der rechten Hand, die vier letzten Zehen des linken und sämtliche Zehen des rechten Fußes; ferner sind noch kleinere Wurmfraßdefekte vornehmlich an den Ohren und an den Zipfeln des Lententuchs zu konstatieren. Von dem vertikalen und dem linken Arm des wohl nicht ursprünglichen eisernen Lilienkreuznimbus finden sich nur noch die angenagelten Stümpfe.

Ergänzungen lassen sich unter der späteren Farbschicht mit Sicherheit schwer nachweisen; sicher sind nur der vierte und fünfte Finger der rechten Hand hinzugefügt.

Auf der Rückseite des Kreuzesstammes findet sich die nachstehende, im Einzelnen schlecht lesbare Inschrift:

dieses Crucifix ist Anno
1699 mense 7bri aus
dem bein häslein hie
her auf S. Ulrich (?) gesetzt
warden.

Abgesehen vom letzten Worte ist die vierte Zeile fast unleserlich).

Damit ist zweifellos der Zeitpunkt für die Fertigung des Kreuzes, sowie für die Erneuerung der Färbung des Körpers gegeben. Derselben Zeit dürfte auch wohl der eiserne Kreuzesnimbus angehören, ebenso die drei Eisennägel, die, wenigstens an den Händen, in keinen Beziehungen stehen zu den durch das Hängen aufgerissenen und verzerrten Wunden.

Die Herkunft der Arbeit steht nicht fest; sie wurde in Konstanz im Kunsthandel erworben und sollte sich gemäß den Angaben des Vorbesitzers ehemals im dortigen Dominikanerkloster, dem heutigen Inselhotel, befunden haben. Die Richtigkeit dieser Angaben war nicht nachweisbar; sie ist möglich, doch gibt die obige Inschrift zu gewissen Bedenken Anlaß. Die Nennung des Heiligen Ulrich, falls dies Wort richtig entziffert ist, würde ja in erster

Linie nach Schwaben weisen, doch ist das kein Grund, der schwerwiegender gegen die doch immerhin wahrscheinliche Herkunft aus Konstanz oder dessen Umgebung sprechen würde. Infolge der unentwickelten Stilphase läßt sich eine örtliche Zuweisung aus einem Lokalcharakter künstlerischer Art nicht vornehmen: künstlerische Stammeschattierungen finden an diesem rohen Werke noch keinen Ausdruck.

Als Entstehungszeit wird die Mitte oder die zweite Hälfte des XIV. Jahrhunderts anzunehmen sein. Die richtige Datierung derartiger Kruzifixe ist erschwert, weil bei diesem einfachen Motiv der bei jeder mittelalterlichen Figur doch in erster Linie maßgebende Faltenstil der Gewandung nur untergeordnete Bedeutung besitzt. In den deutschen Kunstinventaren hält sich deshalb die Datierung meist in sehr weiten Grenzen und begnügt sich in der Regel mit der Feststellung des Jahrhunderts.

So viele und dem hier behandelten Exemplare künstlerisch nahestehende, oft sogar überraschend ähnliche Kruzifixe der deutsche Denkmälerbestand aufweist, so wenige datierte Stücke finden sich unter ihnen. Unter den datierten Erzeugnissen der Großplastik kenne ich kein einziges, das stilistisch mit dem Kruzifix des Germanischen Museums in enge Beziehung zu bringen wäre. Und Vergleiche mit kleinplastischen Werken, denen ganz andere Voraussetzungen zu Grunde liegen, bergen — ganz besonders dann, wenn man nicht nach den Originalen zu urteilen Gelegenheit hat — bedenkliche Fehlerquellen in sich. Trotzdem kann man allgemein wohl die Behauptung aufstellen, daß beispielsweise der Kruzifixus des Grabower Altars von 1379 in der Hamburger Kunsthalle (Schlie, Die Kunst- und Geschichtsdenkmäler des Großherzogtums Mecklenburg-Schwerin III. Lichtwark, Meister Bertram) an Körperdurchbildung, natürlicher Auffassung, seelischer Vertiefung und Stilisierung der Stofffältelung erheblich fortgeschrittener ist als der hier behandelte. Allerdings war auch der Plastiker des Grabower Altars, mag er nun Meister Bertram geheißen haben oder nicht, ein für seine Zeit hochbedeutender Künstler, was von dem Verfertiger des Konstanzer Kruzifixes wohl nicht behauptet werden darf. Ebenso ist der Kruzifix des Schrenkaltars in der Peterskirche zu München (v. Bezold und Riehl, Die Kunstdenkmale des Königreichs Bayern. I. Oberbayern. Tafel 170), der, vielleicht nicht mit Recht, auf 1376 datiert wird, wesentlich entwickelter. Ziemlich nahe dagegen steht ihm der bei von Bezold und Riehl, ebenda, Tafel 89 abgebildete Kruzifixus auf dem Grabstein des Joh. Lopic(ida) von 1380 in Mittenwald. Es ist dies Beispiel aber ein Relief in Stein, sodaß die Vorbedingungen andere sind.

Im allgemeinen dürfte aus diesen Vergleichen hervorgehen, daß der Nürnberger Kruzifix stilistisch etwas altertümlicher ist, als jene allerdings führenden datierten Stücke, und demnach wohl in die zweite Hälfte des XIV. Jahrhunderts zu setzen sein wird. Gegen eine noch frühere Zeit spricht das schon ziemlich reich- und weichfältig angelegte Lententuch, das somit schon auf die konsequent allerdings erst zu Beginn des XV. Jahrhunderts einsetzende Stilphase hindeutet. Die Fältelung an den Säumen der Überschläge ist zwar noch flach und unplastisch, zeigt aber, allerdings nur zeichne-

risch angedeutet, bereits die sich zu Beginn des XV. Jahrhunderts zu plastischer Fülle entwickelnden Röhrenfalten. Wenn der in den Mitteilungen des Germanischen Nationalmuseums 1905, S. 133 abgebildete Kruzifix aus dort angeführten Gründen an das Ende des XIV. Jahrhunderts gesetzt werden mußte, so beweist der Vergleich, daß der hier behandelte nur eine Vorstufe dazu repräsentiert und daher etwas früher zu datieren ist.

Von undatierten Stücken möchte ich einige anführen, die mir zeitstilistisch dem Nürnberger Exemplar besonders nahe zu stehen scheinen. Vor allem ist dies der Kruzifix der katholischen Pfarrkirche zu Kendenich. (Clemen, Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz. IV. Bd. Die Kunstdenkmäler des Landkreises Köln. Fig. 71: »XIV. Jahrhundert«), wie auch die Kruzifixe von Ahlen und Sünninghausen (Ludorff, Die Bau- und Kunstdenkmale von Westfalen. Kreis Beckum. Beide als »gotisch« datiert) hier angeführt werden können. In der Durchbildung des Körpers haben die Kruzifixe von Aplerbeck (im städtischen Museum zu Dortmund. Ludorff, ebenda. Kreis Hörde: »Übergang«), in der Gaukirche zu Paderborn (Ludorff, ebenda. Kreis Paderborn: »gotisch«), sowie auch das Triumphkreuz des Güstrower Doms (Schlie, Die Kunst- und Geschichtsdenkmäler des Großherzogtums Mecklenburg-Schwerin. Bd. IV: »Mitte des XIV. Jahrhunderts«) große Ähnlichkeit. Auch auf den in den Mitteilungen der K. K. Centralkommission VII. Neue Folge, 1881, S. 133 behandelten Silberkruzifix im Domschatz der Metropolitankirche zu Görz (»XIV. Jahrhundert«), sei als Analogon hingewiesen.

Die Stufe künstlerischer Entwicklung und künstlerischen Könnens, die sich in diesem Denkmal ausspricht, ist eine recht tiefe: das Sehvermögen des Künstlers und seine Fähigkeit, das Gesehene zweckentsprechend wiederzugeben, ist noch wenig entwickelt. Der erste Eindruck, den das Bildwerk auf den Beschauer macht, ist demnach ein solcher roher Handwerklichkeit. Ästhetisch bedeutet das Bildwerk wenig, sein Wert liegt lediglich in seiner kunsthistorischen Stellung, die es allerdings mit einer Anzahl sehr ähnlicher Werke, insbesondere solcher in der Provinz Westfalen (vgl. das Ludorff'sche Inventar) teilt.

Vor allem merkwürdig mutet das Ringen des Meisters an, anatomische Details, vor allem an der Bauchpartie, zur Darstellung zu bringen. Das kugelige Heraustreten der Eingeweidemasse ist zwar an sich bei dem hängenden mageren Leichnam möglich, dürfte aber in Wirklichkeit schwerlich in dieser gewaltsamen Weise vorkommen. Um so merkwürdiger ist es, daß eine große Zahl von Kruzifixen dieser Zeit ohne jeden anderen Zusammenhang als den der Zeit in fast identischer Weise dies Motiv vorführt (besonders Ahlen in Westfalen, Güstrow in Mecklenburg-Schwerin, Aplerbeck in Westfalen und noch andere). Noch deutlicher macht sich diese in der Darstellung zu einem Schematismus erstarrende Naturbeobachtung bei den an der Bauchhöhle abrupt endenden falschen Rippen, die eigentlich nur aus parallel eingekerbten Linien bestehen, geltend. Die Brustpartie entbehrt jeder feineren Modellierung, wie auch die Extremitäten, bei denen aber wieder die allerdings völlig unverständene und unkorrekte Wiedergabe der Sehnen auffällt, aufs rohste ge-

staltet sind. Der Kopf ist nur ganz allgemein angelegt; durch die später erneute Bemalung erscheint er lebensvoller, wenn auch nicht gerade sympathischer, als er es seiner plastischen Anlage nach verdient. Da es sich um ein Werk des XIV. Jahrhunderts handelt, muß immerhin zu Gunsten des Herstellers angeführt werden, daß er sich nicht nach der üblichen Weise über die schwierige Wiedergabe der Ohren durch einfache Negierung derselben kühn hinwegsetzte, sondern unter dem vom Haupte wegfließenden Haupthaar verhältnismäßig gut durchgebildete Ohren gestaltet hat, deren unnatürliche Stellung — sie stehen rechtwinklig zum Schädel — allerdings das Waghalsige dieses Versuches in Erscheinung treten läßt.

Über die Faltenstilisierung und deren Bewertung ist bereits oben gesprochen: sie ist eine nur andeutende und entbehrt plastischer Empfindung und Durchbildung.

Wenn wir die Neuerwerbungen in zeitlicher Reihenfolge betrachten, so ist an zweiter Stelle die wertvolle und künstlerisch hochbedeutende Gruppe der Madonna mit dem Kinde zu nennen, die als hochherzige Spende der Familie des jüngst verstorbenen Nürnberger Buchdruckereibesitzers Hans Sebald in das Germanische Nationalmuseum gelangte. (Pl.-O. 2030. Abb. 1.)

Diese Gruppe ist ein rückseits gehöhlt^oes Hochrelief. Maria steht mit entlastet vorgesetztem linken Bein auf dem Monde, der als ein der Länge nach halbiertes liegendes Gesicht wiedergegeben ist. Der ganze Oberkörper der Madonna ist unnatürlich weit nach rechts ausgebogen, das Gesicht mit leichter Wendung nach links dem nackten Christuskinde zugeneigt, das mit übereinander gelegten Beinen auf der linken Hüfte der Mutter sitzt und von ihrer linken Hand stützend umfaßt wird. Der rechte Unterarm der Maria ist vorwärts gestreckt, die etwas nach unten gesenkte vertikal gestellte Hand macht eine leichte Griffbewegung (anscheinend um ein jetzt verlorenes Scepter zu halten). Das krausköpfige Kind blickt mit seinem etwas nach links geneigten Gesicht geradeaus. Seine linke Hand faßt eine auf dem linken Knie aufliegende stilisierende Rose, die rechte zerrt an dem Kopftuch der Mutter.

Maria ist in ein langes gegürtetes Gewand gekleidet, das in rundem Ausschnitt den Halsansatz frei läßt und faltenlos die Brust umspannt, während es die Unterschenkel in reichem Faltenwurf umhüllt und vermöge seiner Überlänge faltig auf dem Boden auflagert. Um die Schultern ist ein bis über die Kniee reichender stoffreicher Mantel geworfen, der von rechts nach links über den Unterkörper gezogen ist und in dieser Lage durch das Gewicht des Kindes erhalten wird. Dieser Mantel schlingt sich einerseits um die gehobene rechte Hand, andererseits bildete er auch an der linken Seite beim Zusammenstoß der Säume ein reiches Gewirr weicher Röhrenfalten. Eine Krone, gebildet aus einem Reif, aus dem sich in regelmäßigem Wechsel eine Zacke und eine auf stilisierten Blättern ruhende Rose erheben, schmückt das Haupt, dessen wellig aus dem Gesicht fließendes Haar teilweise durch ein von gewelltem Saum umfaßtes Kopftuch bedeckt ist. Während der linke Zipfel dieses Kopftuchs auf die linke Hüfte der Mutter herabfällt und sich

letzten Endes um den linken Oberschenkel des Kindes schlingt, wird der rechte Zipfel von dem Kinde mit seiner rechten Hand an sich herangezogen.

Das Material ist Lindenholz. Die Rückseite der flach angelegten Gruppe ist so sehr ausgehöhlt, daß hie und da infolge Durchbrechung einzelner besonders dünner Stellen Defekte entstanden sind. Das Gewicht dieser 160 cm hohen Gruppe ist ein auffällig geringes.



Abt. 1. Madonna. Französisch. 2. Hälfte des XIV. Jahrh.
Pl.-O. 2030. Höhe 160 cm.

Die Gruppe ist ausgezeichnet erhalten. Irgend welche wesentlichen Ergänzungen sind nicht nachzuweisen. Die, wie die Technik und die Richtung der Wurmlöcher beweisen, ursprünglich vorhanden gewesene Färbung ist

entfernt, dafür ist aber ein leicht abwaschbarer bräunlicher Anstrich aufgetragen. Farbspuren sind nicht mehr vorhanden.

Erworben wurde die Gruppe im Kunsthandel; sie soll sich lange Zeit im Münchener Privatbesitz befunden haben.

Gemäß dem sehr charakteristischen Faltenstil, sowie der typischen Körperhaltung müßte die Gruppe, falls es sich um eine deutsche Arbeit handelte, etwa in das erste oder zweite Jahrzehnt des XV. Jahrhunderts gesetzt werden. Allein gegen die deutsche Herkunft spricht die feine Durchbildung des Gesichts, die für jene Zeit etwas ganz Abnormes wäre. Man vergleiche damit etwa die im Faltenstil und Haltung sehr ähnliche, wenn auch sogar schon etwas fortgeschrittenere nürnbergische Madonna des Germanischen Nationalmuseums (Pl.-O. 37. Katalog der Originalskulpturen 1890. Nr. 80. Abgebildet bei Albrecht, Meisterwerke deutscher Bildschnitzerkunst im Germanischen Nationalmuseum, Taf. 4, sowie bei Münzenberger, Mittelalterliche Altäre Deutschlands), sowie die vielen Pietás und Madonnen dieses weichfaltigen Stils, wie sie vor allem die Kunstinventare Bayerns und Westfalens publiziert haben, um den Unterschied in der Detaillierung der Gesichtszüge sowie in der Zartheit der Wiedergabe äußerer Formen einzusehen. Soweit photographische Reproduktionen ein Urteil erlauben, muß ich diese Gruppe in den französischen Kunstkreis versetzen.

Fast ebenso wie in Deutschland hat auch in Frankreich die Kunstgeschichte der Erforschung der mittelalterlichen Plastik bis in neuste Zeit wenig Sympathie entgegengebracht. Über die Elfenbeinwerke sind wir relativ noch am besten unterrichtet; und auf diesem Gebiete der Kleinkunst zeigen sich im XIV. Jahrhundert deutlich erkennbar und in auffälligem Gegensatz zum deutschen Kunstschaffen jene für unsere Figur charakteristischen Eigenheiten in der Formgebung der weiblichen Gesichtszüge: die übermäßig hohe Stirne, die zart verlaufende und besonders an den Flügeln fein beobachtet wiedergegebene Nase, die in feinen Schwellungen modellierten Partien unter den Augen und zwischen Nase und Mund, der zarte, meist an den Winkeln etwas nach oben gezogene Mund, dessen feines Lächeln weit entfernt ist von der den deutschen Skulpturen eigenen gewaltsamen Ausdrucksbetätigung, vor allem aber die etwas schräg verlaufenden und von den Oberlidern halb bedeckten Augen. Alle diese Motive, die an der neu erworbenen Gruppe auffallen, finden sich charakteristisch wieder in den auch in Deutschland zahlreich verbreiteten Erzeugnissen französischer Elfenbeinkunst.

Neuerdings sind wir durch das treffliche Tafelwerk von Paul Vitry und Gaston Brière: Documents de sculpture française, in die Lage versetzt, auch die mittelalterliche Monumentalplastik Frankreichs in vorzüglicher Weise überblicken zu können. An der Hand dieses äußerst reiches Material bietenden Werkes ist umfassende Gelegenheit zu vergleichenden Studien gegeben, und in der Tat finden sich alle jene Momente, die bei einer deutschen Skulptur jener Zeit befremden müßten, hier, und zwar schon in frühester Zeit, deutlich und den Eindruck bestimmend wieder. Bekannt und oft bewundert ist ja dieser vornehme Liebreiz der Gesichtstypen, diese feine Durchbildung des Antlitzes

schon bei den Frühwerken monumentaler französischer Plastik, ich denke vor allem an die Werke von Amiens und Rheims aus dem XIII. Jahrhundert, denen als gleichwertige Erzeugnisse im deutschen Kunstgebiet einzig und allein die mit französischen Elementen stark durchsetzten Statuen der Kirche und der Synagoge am Straßburger Münster an die Seite zu stellen sein dürften. Dieser Stil setzt sich dann in Frankreich durch das ganze XIV. und XV. Jahrhundert hindurch fort, wofür Vitry und Brière zahlreiche Beispiele bringen (Pl. XCIII—CXVII).

Die Zuweisung dieser Figur in den französischen Kunstkreis wird äußerlich bestätigt durch die eigenartig schöne Form der Krone. In der deutschen Kunst kommen zwar ähnliche stilisierte Rosen als Zier von schapelartigen Kopfbändern gelegentlich vor, doch eine Krone dieser Art, deren Zacken in dieser schönen Form abwechselnd durch Spitzen und auf Doppelblättern liegenden stilisierten Rosen gebildet werden, ist mir bisher im deutschen Denkmälerbestande nicht bekannt geworden. Demzufolge erscheint mir als ein die Zuweisung in den französischen Kunstkreis bestätigendes Moment der Umstand, daß sich dieselbe Krone, und zwar fast identisch, — nur der Reif ist niedriger — an einer aus der ersten Hälfte des XIV. Jahrhunderts stammenden Muttergottesstatue im Kreuzgang der Kathedrale von St. Dié (Vosges) findet; auch das Christkind hält dort in ganz ähnlicher Weise seine Rose. (Vitry und Brière, Pl. XCIII, 3).

Weitere Untersuchungen, in welche Zone französischer Kunst diese Skulptur einzuordnen ist, vermag ich zur Zeit nicht zu machen, da erfahrungsgemäß gerade auf dem Gebiet der Plastik die photographischen Reproduktionen für feinere stilistische Untersuchungen absolut ungenügend sind und regelmäßig zu falschen Schlüssen verleiten.

Als Entstehungszeit der Gruppe wird das Ende des XIV. Jahrhunderts anzunehmen sein. Die Fülle, die der Figur ihre Eigenart gibt, tritt, wie in Deutschland erst gegen Ende des XIV. Jahrhunderts, in Frankreich schon bald nach Mitte allgemein auf. Abgesehen von dieser kleinen zeitlichen Differenz verläuft die Entwicklung in beiden Ländern fast analog.

Zeitstilistisch stehen unserem Werke nahe die Madonnenfigur am Nordturm der Kathedrale von Amiens (Vitry und Brière, Pl. CIII, 3. Zwischen 1373 und 1375), die Apostelstatue in St. Croix in Bernay (ebenda Pl. CV, 8. Ende des XIV. Jahrh.), die Madonnen an der Kirche zu Rouvres (Ebenda Pl. CXI, 2. Zweite Hälfte des XIV. Jahrh.), in Paris im Musée du Louvre und im Musée de Cluny (Ebenda Pl. CXI, 6 u. 8. Mitte des XIV. Jahrh.).

Ferner ist die zeitliche Entfernung der Gruppe von Claus Sluters 1395—1402 in Dijon errichteten Mosesbrunnen (Ebenda Pl. CVIII. Marcou, Album du musée de sculpture comparée III. Pl. XXX—XXXII. Klassischer Skulpturenschatz 39, 46, 52, 57) keine allzugroße, jedenfalls aber verbietet die flache Formgebung der Brust in das XV. Jahrhundert hineinzugehen. Im Faltenwurf sehr verwandt mit dieser Gruppe ist, soweit ich nach der ungenügenden Abbildung bei Jules Helbig, *La sculpture et les arts plastiques au pays de Liege et sur les bords de la Meuse* 1890, S. 118, urteilen kann,

die Madonnenstatue in Notre-Dame zu Maestricht; Helbig datiert jene Figur nicht, doch geht aus der Titelüberschrift hervor, daß er sie vor 1390 ansetzt. Allerdings bringt derselbe Verfasser in seinem Werk, *L'art Mosan. Tome I*, 1906, S. 126 dieselbe Abbildung, mit der Datierung: XV. Jahrhundert.

Kunsthistorisch ist die Gruppe jener sympathischen Stilphase einzu-reihen, in der im Gegensatz zu der frühgotischen Knappheit auf das Stoffliche der Gewandung, vielleicht durch einen Modewechsel angeregt, ein ganz besonderer Nachdruck gelegt wird. Bei unserer Figur dominiert für den Eindruck der Kleiderstoff, wie er in seiner weichen Fülle und seinem faltigen Reichtum den Körper umhüllt. Trotz dieser Bevorzugung des Stofflichen sind aber die einzelnen Faltenmotive, insbesondere dort, wo sie sich, wie an beiden Seiten, häufen, durchaus nicht natürlich, sondern in den Einzelheiten unfrei und schematisch. Trotzdem mutet aber dieser Faltenstil in seiner Weichheit und Ruhe wahrer und vor allem sympathischer an als der viel raffiniertere scharfbrüchige, doch in den Einzelmotiven viel manriertere der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts.

Dem Laien, der gewohnt ist, jedes Kunstwerk vom Standpunkt der Gegenwart aus zu beurteilen, wird vornehmlich die anatomische Unrichtigkeit in der Formgebung auffallen, und doch ist gerade sie typisch für die Zeit, in der das Werk entstand. Der vorgetriebene Unterkörper ist viel zu lang im Verhältnis zu dem fast negierten Oberkörper, an dem weibliche Formen kaum angedeutet sind; die Verkürzung des Unterarms ist übertrieben, der Halsansatz, der infolge des Kleiderausschnittes sichtbar ist, unorganisch. Ein Blickkonnex zwischen Mutter und Kind ist versucht, aber noch nicht gelungen. Die ganze Haltung ist äußerst gezwungen und wirkt sogar direkt unschön. Aber gerade diese gekünstelte Körperhaltung beweist, daß es dem mit den Ausdrucksmitteln noch ringenden Meister darum zu tun war, seinem Werke Leben einzuprägen, und so gelangte er, da ihm ein eingehendes Studium der Natur noch nicht zu Gebote stand, auf diese gewaltsame Verrenkung. Andererseits muß aber auch in Rücksicht gezogen werden, daß derartig geschwungene Stellungen zweifellos dem hochgotischen Schönheitsideal entsprachen und demzufolge gern gebildet wurden. Bei dieser Gruppe ist jedenfalls die Wirkung die, daß eine Art Gleichgewicht entsteht zwischen dem auf der linken Hüfte der Mutter sitzenden Kinde und dem Oberkörper der Madonna.

Ebensowenig Naturkenntnis verrät die Durchbildung der Gesichtszüge, und doch sind sie ein Hauptmoment für den sehr sympathischen Eindruck der Figur. Der eigenartige Liebreiz, der über diese Gruppe ausgegossen ist, die zarte Empfindung, die sich in Haltung und Gebärden ausspricht, die Weichheit der ganzen Formgebung, alles das verleiht der Arbeit einen eigenen Wert.

Viel besser ist das nackte Kind durchgebildet; wie so oft, so zeigt sich auch bei dieser Gruppe, daß die Kunst verhältnismäßig früh verstand, den Kinderkörper in seiner Eigenart zu erfassen, während gleichzeitig der bekleidete Körper Erwachsener die nach unserem Gefühl größten Unrichtig-

keiten aufweist. Sehr hübsch, wenn auch in der Wiedergabe nicht ganz einwandfrei, ist das Weichliche des Kinderkörpers beobachtet, indem die Finger der Mutter sich in die schwellende Fülle eindrücken, andererseits an den drallen Ärmchen über dem quellenden Pettpolster die Haut sich ringförmig strafft und einzieht.

Die Form der Konsole, so eigenartig sie auch anmutet, ist dennoch keine originale Erfindung. Das halbierte, meist auch mit dem Kopftuche bekleidete Gesicht, findet sich, wie in der französischen Kunst (Beispiele im Louvre), so auch in der deutschen Kunst nicht selten. Ich erwähne etwa die thronende Madonna in Gries (Mitte des XV. Jahrhunderts), ferner verschiedene oberbayerische, schwäbische und fränkische Madonnen meist von der Mitte bis zum Ende des XV. Jahrhunderts. Ganz besonders beliebt scheint aber diese Darstellungsart im niedersächsischen Kunstkreise gewesen zu sein; das Schlie'sche Kunstinventar von Mecklenburg-Schwerin bildet eine auffällig große Anzahl ab, unter denen der Krämer-Altar in Wismar (Mitte des XV. Jahrhunderts) die älteste Darstellung ist. Ein Beispiel aus dem westlichen Kunstkreise ist die oben erwähnte Madonna zu Maestricht. In späterer Zeit verschwindet diese Form mehr zu Gunsten der Sichelform, doch findet sich damit noch gelegentlich vereint die dreidimensionale Wiedergabe des Gesichts. Das bayerische Kunstinventar gibt besonders viele Beispiele dieser Art, am bekanntesten dürfte die herrliche Multscher'sche Madonna zu Sterzing vom Jahre 1458 sein, bei der sich das dreidimensionale Gesicht mit der Sichel verbindet.

Aus Altdorf bei Landshut in Niederbayern wurde die aus Lindenholz geschnitzte Gruppe einer Madonna mit dem Kinde erworben. (Pl.-O. 2061. Höhe: 93 cm, Abb. 2). Maria sitzt auf einer an den Seitenflächen oben und unten in einfachen Profilen auslaufenden marmorartig bemalten Bank. Sie ist in einen weiten goldenen, hellblau gefütterten Mantel gekleidet, der von links nach rechts über die Kniee geworfen ist; sein überlanges Ende ist zur Rechten der Maria auf die Bank gelegt, vor der die Stoffmasse in reichen undulierenden Falten herniederfällt. Über das Haupt, das von schematisch stilisierten vergoldeten Locken umrahmt ist, ist ein silbernes Kopftuch gelegt, dessen linker Zipfel auf die Brust herabfällt, während sich der rechte, unter dem Kinn weggezogen, über die linke Achsel auf den Rücken legt. Während die vorgestreckte rechte Hand einen goldenen Apfel hält, umfaßt die linke das auf dem rechten Knie der Mutter in Profilstellung sitzende nackte Kind, dem sie ihr Haupt zuwendet. Der Kopf des Kindes ist mit scharfer Wendung nach links gedreht, also dem Beschauer zugewandt; beide Arme umklammern einen goldenen Vogel. Die Haare sind gelockt und vergoldet. Die Figur des Kindes ist selbständig gearbeitet und mit einem Dübel in der auf dem linken Oberschenkel der Mutter angebrachten Vertiefung befestigt.

Ergänzt ist die rechte Hand der Maria; die linke ist angedübelt, doch anscheinend alt. Beim Kinde rühren die Beine in ihrer jetzigen Gestalt von einer Ergänzung her; ebenso stammen seine vordem roh entfernten Ge-

schlechtsteile von der letzten Restaurierung. — Beide Figuren trugen ehemals Kronen, wie der tiefe horizontale Einschnitt um den Oberkopf des Kindes sowie die unbearbeitete Partie um den Scheitel der Maria beweisen (bei der Restaurierung ausgeglichen). Doch scheint beim Kinde dies erst eine nachträgliche Zurichtung zu sein, während sie bei der Mutter ursprünglich ist. — Die Rückseite der Gruppe ist bearbeitet, doch ist die Bank ausgehöhlt.

Als die Gruppe in den Besitz des Germanischen Nationalmuseums gelangte, war sie entstellt durch eine in neuerer Zeit vorgenommene dicke Überschmierung mit Ölfarben und unechter Vergoldung und Versilberung



Abb. 2. Pl.-O. 2061. Maria mit dem Kinde. Niederbayerisch. Erste Hälfte des XV. Jahrh. Höhe 93 cm.

Das Direktorium sah sich deshalb genötigt, eine Entfernung vorzunehmen. Im Verlaufe dieser Arbeit erwies sich, daß mehrfach Übermalungen, und zwar in willkürlichen und oft direkt falschen und störenden Färbungen vorhanden waren. Im Gesicht, dessen letzter bäuerlich-roher Anstrich vornehmlich zu einer Korrektur herausforderte, ließen sich mit Sicherheit 4 Schichten konstatieren, deren unterste sehr feine und zarte Tönungen aufwies. Nach Maßgabe der zahlreich auf dem vollständig erhaltenen Kreidegrund vorgefundenen Farbspuren konnte die oben geschilderte ursprüngliche Farbgebung mit Sicherheit wiederhergestellt werden, so daß der derzeitige Eindruck ein un-

getrübter und vor allem unverfälschter ist als zuvor. (Die beigegebene Abbildung gibt die Figur in ihrem Zustande vor der Restaurierung wieder).

Die Gruppe zeigt bayerischen Kunstcharakter und gliedert sich gut den thronenden Madonnen, vor allem aber den Pietàs dieses weichfaltigen Stils an, die Ober- und Niederbayern in großer Zahl aufweisen. Die Wahrscheinlichkeit spricht dafür, daß dies Werk in Landshut gefertigt wurde, wo sich seit dem Beginn des XV. Jahrhunderts im Anschluß an den Bau der Martinskirche und anderer bedeutender Kultstätten auch für das Gebiet der Skulptur eine Hauptpflegestätte bayerischer Kunst bildete. (Fr. Haack, Die gotische Architektur und Plastik der Stadt Landshut. Inaug.-Diss. München. 1897. Leider ist das bayerische Kunstinventar noch nicht an die Publizierung Niederbayerns gelangt, sodaß Vergleichsmaterial in größerem Umfange fehlt, doch scheinen mir die dortigen Denkmale, soweit ich nach den mir vorliegenden Photographien zu urteilen wagen darf, nicht gegen diese an sich schon durch die Herkunft des Werkes wahrscheinliche Annahme zu sprechen. Insbesondere scheint die Pietà in Kloster Seligental, ein Werk, das sicherlich dem Landshuter Kunstkreise angehört, nach mancher Richtung Analogien zu bieten.

Einer genaueren Datierung der Gruppe stehen insofern Schwierigkeiten entgegen, als alle ähnlichen Darstellungen einer sicheren Zeitangabe entbehren. Auch die vielfachen Beispiele, die das bayerische Kunstinventar vorführt, bieten hierfür wenig, da dies Inventar infolge der Langsamkeit seines Erscheinens jede Einheitlichkeit in der subjektiven Datierung verloren hat. Doch ist soviel sicher, daß der steinerne Hochaltar in St. Martin zu Landshut vom Jahre 1424, ein Werk, das sicherlich den Höhepunkt des dortigen plastischen Könnens jener Zeit verkörpert, in den Einzelheiten wesentlich altertümlicher anmutet. Auch die herrliche thronende Madonna aus Kloster Secon, wohl das schönste Werk dieses weichfaltigen Stils, das das bayerische Nationalmuseum in München besitzt und das der Katalog von 1896 (Nr. 493) »um 1433« datiert, ist stilistisch erheblich älter. Von den bei B. Riehl in seiner Abhandlung: Geschichte der Stein- und Holzplastik in Oberbayern. (Abh. d. III. Cl. d. k. b. Akad. d. Wissensch. XXIII. 1.) abgebildeten Pietàs steht die von Moosburg (»gegen Mitte des XV. Jahrh.«) unserer Gruppe am nächsten. (Abgebildet auch in »Die Kunstdenkmale des Königreiches Bayern«. I. Band. Oberbayern. Tafel 149). Einzelne stilistische Momente deuten bereits auf den Übergang zur zweiten Hälfte des Jahrhunderts, und so wird die Datierung gegen die Mitte des XV. Jahrhunderts die richtige sein.

Erst nach der Ablaugung zeigte sich die große Feinheit der Arbeit, da zuvor alle Details unter der dicken Farbschicht versteckt lagen. Die Bewegung der Madonna zeugt von zartem Empfinden, die Drapierung der weichen Stoffmasse von großem plastischem Feingefühl. Das Antlitz entbehrt, wie bei allen Figuren dieser Zeit, noch der feineren Durchbildung, wirkt aber im ganzen sehr sinnig und anmutig. Weniger befriedigt das Kind, das im Gegensatz zur Mutter recht derb aufgefaßt ist und durch seine unschöne Kopfform unsympathisch berührt.

Seltsamerweise ist die Szene exzentrisch komponiert: die Madonna sitzt auf der einen Seite der Bank, und auch der abgeeckte Sockel erstreckt sich nicht unter das ganze Bildwerk, sondern nur unter die Figur. Der Eindruck ist ein solcher, als habe sich ehemals noch etwas zur Rechten der Madonna befunden, oder die Bank sei in späterer Zeit willkürlich verlängert worden. Trotzdem nun in der Tat an dieser Stelle das Holzmaterial zusammengestückt ist, so hat sich doch bei der Ablaugung ergeben, daß diese Zusammensetzung ursprünglich ist, auch die Anordnung der ziemlich willkürlich über das Bankende gelegten Gewandmaße, läßt den Gedanken einer späteren Hinzufügung als unzulässig erscheinen. Möglich, wenn auch nicht wahrscheinlich, wäre allerdings, daß die Gruppe nur der Teil einer größeren Szene, etwa einer Darstellung der Anbetung der heiligen drei Könige, gewesen sei, aber auch damit ergibt sich keine allseits befriedigende Erklärung für das Unsymmetrische der Komposition.

Als einziges Steinbildwerk unter den hier besprochenen Skulpturen ist die Madonna vom Hause Albrecht Dürerplatz 4 in Nürnberg (Pl.-O. 2057. Abb. 3) zu nennen, die, um der zunehmenden Verwitterung Einhalt bieten zu können, an Ort und Stelle durch eine Kopie ersetzt werden mußte, während das Original als Eigentum der Stiftung zur Erhaltung Nürnberger Kunstwerke in die im Germanischen Museum aufbewahrten Kunstsammlungen der Stadt Nürnberg gelangte. (Vgl. Rée, Nürnberg, 1900. S. 79).

Maria steht da mit entlastet vorgesetztem rechten Bein. Sie ist in ein langes rotes, am Halse rund ausgeschnittenes, langärmeliges Gewand gekleidet, das sie mit ihrer rechten Hand vorne emporrafft. Die Linke trägt oberhalb der etwas ausgebogenen linken Hüfte das krausköpfige, mit übereinandergelegten Beinen dasitzende nackte Kind. Ein langer Mantel bedeckt den Rücken der Mutter. Ihr Haupt ist etwas nach links gewandt und nach vorne geneigt, der Blick ist geradeaus gerichtet.

Es fehlen ein größeres Stück vom rechten Arm, sowie Stücke der Gewandpartie des linken Ellenbogens. Als Ergänzung ist nur die schmiedeeiserne Krone zu nennen, die in den romantisch-gotischen Formen der Mitte des XIX. Jahrhunderts gefertigt ist.

Eine an der Vorderseite mit einem Wappenschild gezierte Konsole aus spätgotischem Astwerk mit einer reich profilierten achtseitigen Deckplatte trägt diese Figur. Auf dem Wappenschild ist ein wahrscheinlich im XVI. oder gar erst im XVII. Jahrhundert gemaltes Wappen, das nicht identifiziert werden konnte — nur das Bild, nicht aber die Tinkturen entsprechen dem der Nürnberger Patrizier Rieter von Kornburg. — Auf zwei Seiten der Konsole stehen: kazel — 1482.

Von der Bemalung, die sicher mehrmals erneuert worden ist, ist nur die rote Färbung des Gewandes, sowie die blaue des Mantels nachweisbar.

Die Gruppe (ohne Krone) hat eine Höhe von 182 cm, die Konsole eine solche von 50 cm.

Die Bedeutung dieser unzweifelhaft der Nürnberger Kunst entstammenden Gruppe, die rein künstlerisch schon eine sehr große ist, erhöht sich kunsthistorisch noch durch die sichere und unanfechtbare inschriftliche Datierung.



Abb. 3. Madonna. Nürnbergisch. 1482. Pl.-O. 2057. Höhe 382 cm.

Durch diese Arbeit ist eine Stilphase festgelegt, wie sie einem ganz hervorragenden Steinplastiker zu Beginn der achtziger Jahre des XV. Jahrhunderts eigen war. Die künstlerische Bedeutung dieser Figur ist eine so

große, daß nur einer der ersten seiner Zeit sie zu gestalten vermochte, was vornehmlich durch einen Vergleich mit der herrlichsten Madonnenschöpfung unterfränkischer Kunst, der um elf Jahre jüngeren und dem Riemenschneider zugeschriebenen Madonnenstatue im Neumünster zu Würzburg (Tönnies, T. Riemenschneider. Abb. IV) erhellt. Besonders auffällig berührt der für die Entstehungszeit merkwürdig reich und weich gestaltete Faltenwurf und die gute, den Faltenverlauf bestimmende Durchbildung der weiblichen Brust.

Die Auffassung der Gruppe ist, ihrer Zweckbestimmung gemäß, eine dekorative, was vornehmlich in dem großflächigen Faltenwurf zum Ausdruck kommt. Trotzdem spricht aus vielen Zügen eine sehr feine und liebevolle Naturbeobachtung; vor allem in dem sehr naturwahr durchgebildeten Christus. Weniger gelungen sind die Gesichter, denen eine gewisse Strenge und Herbe eigen ist und bei denen vor allem die scharfe und harte Formgebung der Augenpartie auffällt.

Unter den Nürnberger Hausmadonnen ist mir keine bekannt, die mit Sicherheit dem Meister von 1482 zuzuweisen wäre. Unter den vielen derartigen Schöpfungen steht ihm aber sehr nahe die Madonna an der Tetzelskapelle von St. Ägidien, die man früher als ein Jugendwerk Adam Kraffts ansprach. Doch scheinen mir beide Werke sich sehr erheblich von den dem Krafft authentisch zuzuweisenden Arbeiten zu unterscheiden.

Eine charaktervolle und wirksame Arbeit etwa aus dem letzten Dezenium des XV. Jahrhunderts ist die Rundstatue des heiligen Nikolaus (Pl.-O. 2022. Abb. 4, ferner abgebildet bei Delio und von Bezold, Die Denkmale der deutschen Bildhauerkunst. Taf. 40,2).

Auf niedriger achtseitiger Platte steht der Heilige, das linke Bein entlastet vorgestellt. Er ist bischöflich gekleidet: über der weißen, goldgesäumten und mit braunen Punkten übersäten, vorne mit einem roten Damaststreifen verzierten Alba trägt er, nur an den Seiten sichtbar, die rotdamastne befranste und beiderseits aufgeschnittene Dalmatika, über welche die goldene mit eingeritzter Kreuzverzierung versehene Kasula geworfen ist. Um den Hals ist das faltige weiße, doch rotgesäumte Humerale gelegt. Auf dem Haupte trägt er die rote, goldbeortete Mitra, deren in Fransen endende Bänder beiderseits in freiem Schwung nach vorne über die Schultern fallen. Die Hände stecken in weißen Handschuhen, deren Rücken mit einem gemalten roten und goldenen kreisförmigen Ornament bedeckt ist. Auf dem Daumen der linken Hand steckt der Bischofsring.

Beide Arme sind derart vorgestreckt, daß sich die glockenförmige Kasula beiderseits über den Unterarmen zusammenschiebt, wodurch sie auf ihrer Vorderfläche faltig belebt wird. Die rechte Hand faßt den in schöner gotischer Blattkrümme endenden Bischofsstab und rafft gleichzeitig das daran befestigte Schweifstuch empor, während die linke ein mit Zierbeschlägen versehenes aufgeschlagenes Buch trägt, auf welchem die pyramidenförmig über einander angeordneten drei Kugeln, das Attribut des Heiligen, lagern. Kasel-

kreuz und Kaselsäume, sowie die Borten der Inful sind überreich durch eingeflochte Kügelchen verziert, ebenso finden sich noch auf der Mitte der



Abb. 4. St. Nicolaus. Tyrolisch? Ende des XV. Jahrh.
Pl.-O. 2022. Höhe 171 cm.

Mitra und auf der rechten Brust der Kasel geschnitzte vierpaßartige Schmuckstücke aufgesetzt

Die Statue ist vollrund gearbeitet; auch die Rückseite ist durchgeführt. Das Material ist ein sehr gut erhaltenes, kerniges und auffallend schweres Lindenholz. Die Bemalung und Vergoldung befindet sich auf Leinen- und Kreidegrund. Die Höhe beträgt 171 cm.

Die Erhaltung ist, abgesehen von Farbendefekten, eine vorzügliche: nur eine Ecke des Buchs hat vom Wurmfraß gelitten, auch fehlen viele der kleinen Zierknöpfe und der aufgesetzten Schmuckstücke. Der Stab des Pedum ist, vom unteren Ende des Sudarium an abwärts, modern ergänzt.

Die Durchbildung und Bemalung der Rückseite scheint zwar dafür zu sprechen, daß die Figur ehemals frei aufgestellt war; doch deutet das Flächige der Rückenbehandlung mehr darauf hin, daß doch an einen Hintergrund dafür gedacht war. Bestätigt wird diese Vermutung dadurch, daß die in verhältnismäßig früher Zeit erneuerte Vergoldung auf der Rückseite willkürlich abbricht und eine schmale senkrechte Zone frei läßt, in der die erste Vergoldung bzw. deren rote Untermalung zu Tage tritt. Die Durchbildung der Rückseite scheint demnach mehr auf eine Betätigung liebevoller Sorgfalt des Verfertigers als auf eine praktische Notwendigkeit zurückzuführen zu sein. Möglich wäre ja allerdings, auch eine derartige Aufstellung, daß mit einem teilweisen Sichtbarwerden der Rückseite hätte gerechnet werden müssen, also etwa vor einem Rundpfeiler.

Die Statue ist eine künstlerisch bedeutende Leistung des ausgehenden XV. Jahrhunderts, weniger im Faltenwurf, der trotz der geschickten und wirkungsvollen Raffung der Kasula etwas flach und unwahr erscheint; weniger auch in der Haltung, die steif und gezwungen anmutet und unwillkürlich den Gedanken an eine Aufstellung im engen Schrein eines spätgotischen Schnitzaltars aufkommen läßt. Vielmehr ist das Bedeutende an der Figur die feine und charaktvolle Durchbildung und Beseelung des Antlitzes. Ohne kleinlich zu werden, und nur unter Zuhilfenahme einfachster Mittel wußte der tüchtige Künstler dem Kopfe ein faszinierendes Leben einzuprägen, das durch die wirkungsvolle Bemalung nur noch mehr gehoben wird.

Die herben Spuren des Alters in den weichen Partien der hier origineller Weise etwas schräge gestellten und in feinen Schwellungen sich vom energisch gezogenen Augenbrauenbogen abhebenden Augenhöhlen sind mit großer Feinheit beobachtet und mit nicht minderem Geschick wiedergegeben, ebenso zeigt sich in der Modellierung der fleischigen Wangen und des rundlichen Kinns großer künstlerischer Sinn und bedeutende technische Fertigkeit.

Der Einreihung in eine lokale Gruppe stehen insofern Schwierigkeiten entgegen, als über die ursprüngliche Herkunft nichts bekannt ist. Die Statue befand sich in Paris, und es ist erfreulich, daß es dem Germanischen National-Museum gelang, dies echt deutsche Kunstwerk in seine Heimat zurückzuführen.

Eine lokale Einordnung nach stilistischen Merkmalen ist infolge der derzeit noch sehr mangelhaften Publizierung des deutschen plastischen Materials sehr erschwert, und die kleinen originellen Äußerlichkeiten, wie die Applizierung der Kügelchen und des Schmucks besagen nichts, da derartiges in Lübeck

und Mecklenburg oder überhaupt in Niedersachsen genau ebenso vorkommt, wie in Obersachsen, Schwaben oder Franken. Doch scheint ganz allgemein ein tirolischer Charakter der Figur eigen zu sein, ohne daß jedoch irgend welche Beziehungen zu dem, wenn man der Literatur glauben darf, für alle besseren Tiroler Arbeiten verantwortlichen Pacher oder seiner Schule behauptet



Abb. 5. Johannes der Täufer. Nordschwäbisch. Um 1500.
Pl.-O. 2054. Höhe 128 cm.

werden dürften. Allerdings wird es mir erst nach eingehendem Studium des bisher nur äußerst mangelhaft publizierten Tiroler Materials möglich sein, ein abschließendes Urteil zu fällen. —

Aus dem Privatbesitz konnte eine Figur Johannes des Täufers erworben werden (Abb. 5. Pl.-O. 2054 Lindenholz, Rückseite abgeplattet und gehöhlt,

Höhe 128 cm). Auf einer felsigen Basis steht der mit dem langen Fellgewande bekleidete Heilige; sein lockenumwalltes und bebartetes Haupt ist leicht auf die linke Seite geneigt. Der rechte Arm ist segnend erhoben, während die horizontal gestreckte linke Hand das Attribut, ein Buch mit dem liegenden Lamm, trägt. Der rechte Fuß ist entlastet vorgesetzt; ein Mantel fällt von den Schultern über den Rücken herab, sein linker vorderer Teil ist in faltigem Schwunge über den Unterleib gezogen und wird mit dem rechten Arm an der rechten Hüfte festgedrückt.

Ergänzt sind die ganze rechte Hand, der kleine Finger der linken Hand, einige unwesentliche Stücke in der Gewandung, sowie vom Lamm das Ohr und die Vorderbeine. Der obere Teil des Kopfes des Johannes ist bei einer Restaurierung mit Gipsmasse ausgefüllt. Das Holz hat durch Wurmfraß gelitten.

Die Figur war bemalt, doch wurden in Ansehung des schlechten Zustandes vom letzten Besitzer die Farben abgenommen. Spuren sind fast nicht erhalten.

Die um 1500 gefertigte Figur wird dem nordschwäbischen Kunstkreise entstammen, sie findet ihre besten Analogien unter den Kunstwerken der Neckargegenden und insbesondere die holzgeschnitzten Statuen des Hochaltars der Stadtkirche zu Besigheim (Abgebildet bei Dr. Ed. Paulus, die Kunst- und Altertumsdenkmale im Königreich Württemberg, Neckarkreis. Textband 1889, Seite 64, sowie klassischer Skulpturenschatz Nr. 389) weisen überraschend verwandte Züge auf. Vergleiche ferner die Skulpturen des Altarschreins zu Bönningheim im Württemberger Neckarkreis (abgebildet bei Paulus, ebenda Atlas 1889). Mit der Lokalisierung dieser Statue in das nördliche Württemberg erklären sich auch die leichten Anklänge an die unterfränkische Kunstart.

Ferner wurde die interessante Freifigur eines Palmesels erworben (Pl.-O. 1875), den die Tafel VII wiedergibt. Sein Material ist Lindenholz, das auf Kreidegrund mit stellenweiser Leinenunterlage bemalt ist.

Im Kultus der mittelalterlichen und insbesondere in der spätmittelalterlichen Kirche spielten die Palmesel eine sehr populäre, und, wie zeitgenössische Chroniken vermelden, zu mannigfachem Unfug Anlaß gebende Rolle; sie waren bei der Palmsonntagsprozession das beliebteste Schaustück. Diese Sitte ist sehr alt; angeblich ist sie in der römischen Kirche von Papst Gregor I. (um 600) eingeführt, und da bereits Gerardus in seiner Lebensbeschreibung des heiligen Ulrichs von Augsburg († 973) ausdrücklich eines solchen Palmesels Erwähnung tut, so ist sie für Deutschland schon im 10. Jahrhundert feststehend. (Wetzer und Welte's Kirchenlexikon IV (1886) 1407. Bergner, Otte, ferner Beck im Diözesenarchiv von Schwaben XXI 1903 Nr. 1, Stückelberg im Festbuch zur Eröffnung des historischen Museums zu Basel 1894 S. 17 ff., v. Strele, der Palmesel, in der Zeitschr. des deutschen und öster. Alpenvereins XXVIII 1897 S. 135 ff. etc.) Tatsächlich sind auch deren noch heute eine größere Anzahl erhalten, und das Germanische National-Museum

besitzt, abgesehen von dem hier behandelten Palmesel noch deren vier (Pl.-O. 152, 153, 154 und 2055; Pl.-O. 154 abgebildet bei Albrecht, Meisterwerke deutscher Bildschnitzerkunst im Germanischen Nationalmuseum Tafel 24). Von diesen ist das eine aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts stammende Exemplar ein Unikum infolge der rein israelitisch aufgefaßten Gesichtszüge Christi, während ein anderes Exemplar, das aus der Zeit um 1700 stammt und sich ehemals im oberbayerischen Kloster Altomünster befand, interessant ist als ein später Nachzügler jener mittelalterlichen Sitte, die allerdings in vereinzelt katholischen Ländern bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts von Bestand geblieben ist.

Die große Bedeutung, die der Palmesel im Volksleben inne hatte, erhellt auch daraus, daß es meist durch alte Sitte festgelegt war, wer ihn in der Prozession zu ziehen hatte. »In Zürich sollen die Metzger, mit anderen Worten die stärksten Männer den Esel gezogen haben; in Nordheim hingegen zogen nur vier Knaben den Esel, während in Meßkirch von sechs der vornehmsten Ratsherrn, die in Joche gereiht zogen, in Nürnberg ebenfalls von Patriziern die Rede ist.« (Stüchelberg). Weitere derartige Mitteilungen bei von Strele.

Die Darstellung ist die übliche des auf dem Esel reitenden Christus. Seine Stellung ist eine streng frontale: das mit einer vegetabil ornamentierten goldenen Krone gezierte Haupt mit lang herabwallendem Haupthaar und kurzem lockigen Bart ist geradeaus gerichtet. Die Rechte ist segnend erhoben, während die Linke vorwärts gestreckt und gekrümmt ist und wohl ehemals die Zügel oder einen Palmenzweig, vielleicht auch beides, hielt; denn die analogen Denkmäler zeigen hierin Willkür. Christus ist in ein langes violettes Gewand gekleidet; über dieses ist ein roter goldumsäumter, innen grüner Mantel geworfen, der vorne auf der Brust durch eine kleine goldene Agraffe zusammengehalten wird und dessen linker Zipfel quer vor dem Unterleib über den rechten Arm geworfen ist und so effektvolle Schrägfalten bildet. Die Füße sind unbeschuht. Der naturfarben bemalte ungesattelte Esel steht in Schrittstellung auf einer anscheinend alten Fußplatte; die Räder daran fehlen, waren auch wahrscheinlich nie vorhanden, so daß dies Exemplar zu jenen gehört, welche beim Umzug auf einen besonderen Wagen gestellt wurden.

Die Gesamthöhe der Gruppe beträgt 180 cm. Der Oberleib Christi ist abnehmbar, die unteren Extremitäten sind mit dem Esel zu einem Stück verbunden; die Trennung ist hier also nicht in der üblichen Weise vorgenommen; denn gewöhnlich ist die ganze Figur Christi abnehmbar.

Die Erhaltung ist eine vorzügliche: lediglich in der Färbung zeigen sich Defekte. Ergänzungen sind nicht nachweisbar.

Trotz auffälliger Mängel in der plastischen Durchbildung macht das Stück dennoch einen künstlerischen Eindruck und scheint von einem tüchtigen Schnitzer der ausgehenden Gotik herzuführen. Die Farbe und Knappheit der Körperformen steht in gewissem Gegensatz zu dem barockartig geschwungenen und auf lebhaft Schattenswirkung angelegten Gewande, die Ruhe der Haltung und des Ausdrucks zu der lebhaften Bewegung des Stoffes. Merkwürdig streng ist das schmale knochige Gesicht aufgefaßt, das fast

nur gerade Linien aufweist: weder finden sich feinere Modellierungen der zarteren Übergangspartien, noch überhaupt Details. Ebenso einfach sind der überschlanke Hals und Hände und Füße behandelt. Dagegen hat der Meister, vielleicht mit Rücksicht auf den Zweck, die Vorführung unter freiem Himmel, ein Hauptgewicht auf eine kontrastreiche Anordnung der Gewandfalten und ihre plastische Durchbildung gelegt, wodurch er eine erhebliche Schattenwirkung erzielte. Sehr fein ist auch die originell erfundene Krone.

Trotz der großen Eigenart, die sich in diesem Schnitzwerk ausspricht, ist es mir nicht geglückt, unter den publizierten deutschen Skulpturen Vergleichsstücke zu finden, die eine örtliche Fixierung ermöglichten. Zwar soll sich nach Angabe des Vorbesitzers der Palmesel ehemals im württembergischen Kloster Blaubeuren befunden haben, allein die Nachricht scheint mir ziemlich willkürlich. Jedenfalls hat die Arbeit, die etwa im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts entstanden sein mag, nicht, gemein mit den reichen und im Kunstcharakter einheitlichen Schnitzwerken Blaubeurens, wie sie überhaupt nicht aus der Ulmer Schnitzschule und sicher nicht aus Syrlins Werkstatt hervorgegangen ist. Im weiteren Sinne mutet das Werk allerdings schwäbisch an, wie ja überhaupt Schwaben und die Schweiz die Hauptstätten solcher Palmesel gewesen zu sein scheinen.

Von Neuerwerbungen aus dem Gebiete der Kleinplastik ist ein Hochrelief zu nennen, das, wenngleich dem vorgeschrittenen 16. Jahrhundert entstammend, dennoch gemäß der Anlage und Auffassung wie auch im Hinblick auf die Ausführung der Einzelheiten den mittelalterlichen Kunstwerken zugerechnet werden muß. Das kleine Hochrelief (Pl.-O. 360. Abb. 6) ist aus Buchsbaumholz geschnitzt; es ist 16 cm breit und in seinem derzeitigen Zustande 14,2 cm hoch. Dargestellt ist die Kreuzigung Christi; allerdings ist das vorliegende Exemplar defekt und völlig falsch ergänzt, so daß der Eindruck getrübt worden ist. Über der figurenreichen Komposition erhoben sich ehemals in der Mitte Christus als Kruzifixus und ganz zur Seite — die eingetuteten Stümpfe sind an der Rückseite sichtbar — die Kreuze der beiden Schächer. Eine ungeschickte Ergänzung hat nun aber an die Stelle des mittleren ein unverhältnismäßig kleines Kreuz ohne den Gekreuzigten gesetzt. Von diesen Mängeln abgesehen, ist das Kunstwerk gut erhalten und weitere Ergänzungen, vielleicht abgesehen von dem Haupte der das Kreuz umklammernden weiblichen Gestalt, scheinen nicht vorgenommen zu sein.

Das Kaiser Friedrich-Museum in Berlin besitzt von der Hand desselben Meisters eine besser erhaltene und in der Ausführung feinere Variante dieses Reliefs, vermittelt derer sich die ursprüngliche Darstellung gut rekonstruieren läßt. Darnach gehört in die Mitte ein stark überhöhtes, rein frontal gestelltes Kreuz mit dem nackten, nur mit dem Lendenschurz bekleideten Christus, dessen dornengekröntes Haupt leicht auf die linke Seite geneigt ist. Zu äußerst auf beiden Seiten befinden sich die rein seitlich gestellten Kreuze mit den ebenfalls im Profil wiedergegebenen, in originelles Zeitkostüm ge-

kleideten lebhaft bewegten Gestalten der Schächer. Die geraden Linien ihrer Kreuzesstämme bilden gleichsam einen Rahmen um die ganze Darstellung.

Andrerseits sind aber doch auch wieder die Unterschiede zwischen dem Nürnberger und dem Berliner Relief sehr erhebliche, und insbesondere verleiht die verändert komponierte Gruppe der Frauen den Arbeiten einen anderen Gesamteindruck.

Der Meister beider Repliken ist zweifellos der gleiche, wie die stilistische Gleichheit — ich weise vornehmlich auf die in ihrer Manieriertheit sehr auffällige Behandlung der Mäntel des Johannes und der Frauen, ebenso der Körperformen des behelmten Kriegers ganz rechts hin — zwingend beweist;



Abb. 6. Kreuzigung Christi. Relief von H. Leinberger in Landshut. Um 1515.
Pl.-O. 360. Höhe 142,2 cm, Breite 16 cm.

jedoch ist das Berliner Relief das reifere und weit feinere, und muß als die jüngere, fortgeschrittene Arbeit angesprochen werden. Darauf deuten namentlich die einzelnen veränderten Züge in der Gesamtkomposition. Im Gegensatz zum Berliner Relief macht die Nürnberger Gruppe einen weniger konzentrierten Eindruck: die Komposition fällt auseinander. Im Berliner Relief ist vornehmlich die Frauengruppe geklärt und künstlerisch geschlossener: die hilfeleistenden Frauen sind einander gegenübergestellt, der Körper der Maria verkürzt sich in den Hintergrund und entbehrt jener fast komischen Gewaltigkeit der Bewegung. Durch diese Umordnung wird die beim Nürnberger Relief als Füllfigur im Hintergrunde knieende weibliche Gestalt zu einer die Mitte der Basis betonenden dominierenden Gewandfigur. Die von

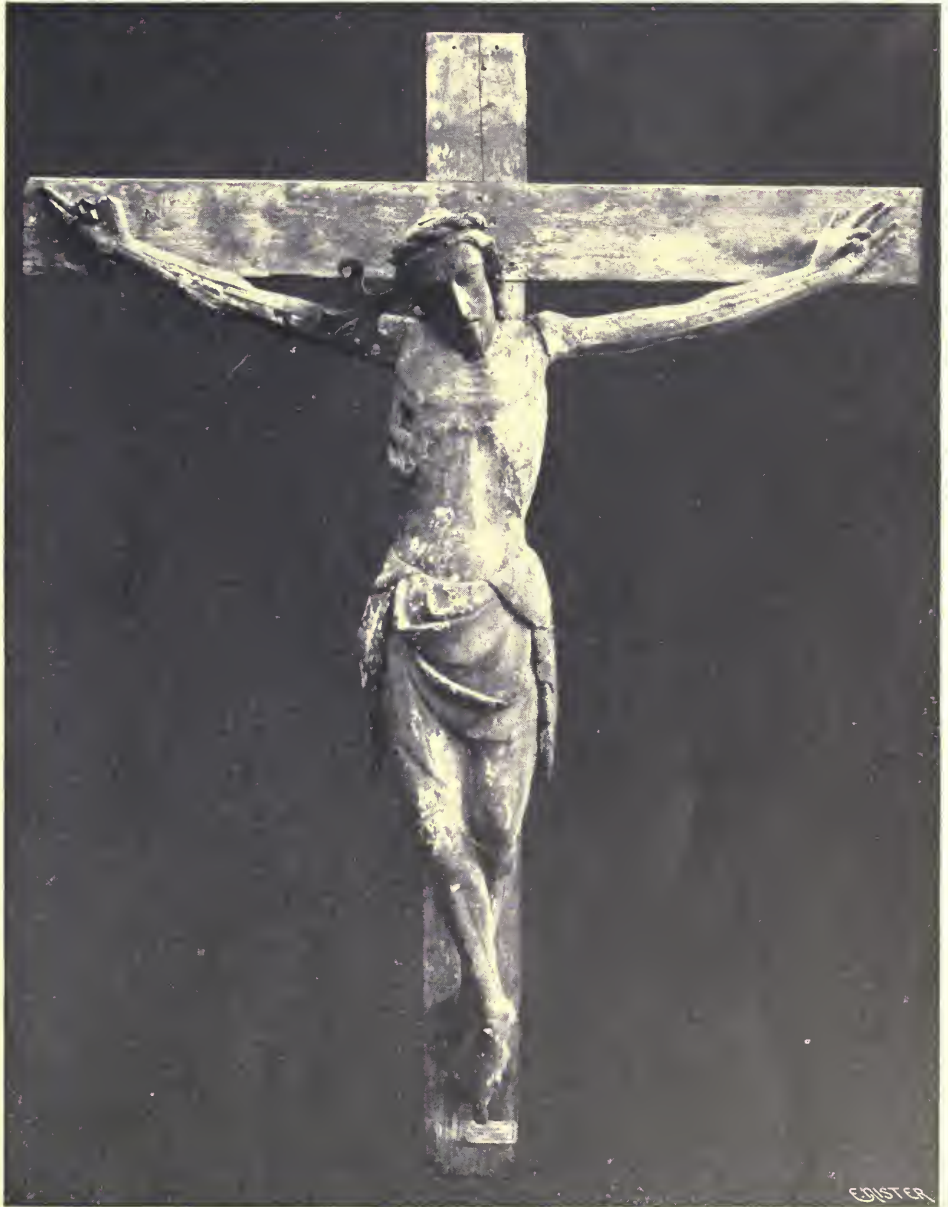
dieser Basis aus aufsteigende Mittellinie setzt sich nach dem Kruzifixus hin mittelst der in das Zentrum der Komposition gestellten Profilgestalt des Mannes mit der Kapuze fort, der auf dem Nürnberger Relief auf die rechte Seite gerückt ist. Im Gegensatz dazu ist die auf dem Nürnberger Relief den Kreuzestamm umklammernde Magdalena — bei beiden Reliefs die unkünstlerischste Figur der Gruppe — in der Berliner Arbeit etwas auf die linke Seite gerückt und gestreckt, den Blick nach oben gerichtet, voll tiefen Schmerzes ihre Arme zum Gekreuzigten empor.

Mit diesen kompositionellen Vorzügen des Berliner Reliefs geht neben künstlerischerer Ausführung auch eine Bereicherung durch Einzelheiten Hand in Hand. Vornehmlich ist das Kostüm der Krieger reicher und, wenn man so sagen darf, antiker geworden, daneben ist in der Gestalt des ganz zur Linken stehenden Lanzknechts der modernen Schlitztracht in treuster Wiedergabe Rechnung getragen.

Die meisten dieser Veränderungen, zumal diejenigen in der Komposition, sind allein aus künstlerischen Gründen hervorgegangen und lassen zwingend das Berliner Relief als die jüngere, verbesserte und reifere Arbeit erscheinen.

Es gibt noch eine dritte Variante dieses Reliefs, ein Flachbild auf der Platte, das sich im Münchener Nationalmuseum befindet und das die Signatur H. L. sowie die Jahreszahl (15)16 enthält (abgeb. im Münchener Jahrbuch der bild. Kunst I. 1906). Dr. Georg Habichs Forschungen ist es gelungen, diesen Meister H. L. als den Landshuter Bildhauer und Schnitzer Hans Leinberger zu identifizieren. Eine Abhandlung im oben genannten Münchener Jahrbuch ist diesem bisher unbekanntem Meister gewidmet, dessen künstlerische Bedeutung und kunsthistorische Stellung eingehend gewürdigt wird. Die urkundliche Auffindung des Meisternamens wurde ermöglicht durch das mit der gleichen Signatur versehene und 1524 datierte Relief der Krönung Mariä an der Martinskirche zu Landshut in Niederbayern (abgebildet Münchener Jahrbuch Abb. 1., sowie Formenschatz 1896 N. 162). Habich erwähnt kurz das Nürnberger und das Berliner Relief und gliedert beide Werke der gleichen Stilrichtung an, welcher Leinberger angehört. Ich halte dagegen die beiden Werke für Arbeiten Leinbergers selbst; denn einerseits berechtigt die übereinstimmende Eigenart des sehr viele persönliche Momente aufweisenden Stils in den gegenständlich gleichen Darstellungen Münchens, Nürnbergs und Berlins zu diesem Schluß, andererseits sind aber die Umbildungen in diesen 3 Reliefs so logische, daß sie auf einen und denselben künstlerisch mehr und mehr fortschreitenden Meister hinweisen. Kompositionell stehen sich das Nürnberger und das Münchener Relief am nächsten; auch die Faltenstilisierung weicht wenig von einander ab, wenn auch infolge der Verschiedenheit der Anlage bei dem Münchener Flachbild die Wiedergabe eine mehr flächige gegenüber dem Nürnberger Hochrelief geworden ist. Die den allgemeinen Eindruck bestimmende Komposition der Frauengruppe ist bei beiden Reliefs die gleiche, doch fehlt auf dem Nürnberger Relief der kleine Steckenreiter, der dann schließlich in dem in jeder Beziehung vornehmeren und gekläarteren Berliner Relief als ein antik gekleideter schildtragender Putto er-

scheint. Durch diese Sachlage ist denn auch eine ziemlich genaue zeitliche Fixierung des Nürnberger Reliefs gegeben; es wird wahrscheinlich kurz vor dem Münchener Relief von 1516 entstanden sein. Eine Gegenprobe erfährt diese Datierung dadurch, daß das Nürnberger Relief eine überraschende stilistische Ähnlichkeit mit der von Habich dem Leinberger zugeschriebenen und von Bode um 1515 datierten Moosburger Bronzmadonna des Berliner Kaiser Friedrich-Museums (Abb. bei Habich im Münchener Jahrbuch I 1906 Abb. 12) sowie mit dem von Habich in die gleiche Zeit gesetzten signierten Buchsbaumrelief der Beweinung Christi im Berliner Kaiser Friedrich-Museum (Ebenda Abb. 4) zeigt, während das ebenfalls signierte und 1524 signierte Landshuter Relief der Krönung Mariä, die Grundlage der ganzen Leinbergerforschung, einen weit vorgeschritteneren und nicht allein durch das Steinmaterial bedingten klareren Faltenstil aufweist.



Pl.-O. 2056. **Kruzifix.** Oberdeutsch. Zweite Hälfte des XIV. Jahrh.
Höhe 210 cm.



Palmesel. Schwäbisch. Um 1500. Pl.-O. 1875. Höhe 180 cm.



BEITRÄGE ZUR GESCHICHTE DER AUSSENMALEREI IN NÜRNBERG.

VON
DR. FRITZ TRAUGOTT SCHULZ.

Vorbemerkungen.

Wer heute über die Plätze und durch die Straßen, Gassen und Gäßchen der Nürnberger Altstadt wandert, der wird gewiß seine Freude haben an der gediegenen Art der bürgerlichen Baukunst, an dem unerschöpflichen Reichtum der Einzelmotive und an dem trotz der stark variierenden Detailgestaltungen in kraftvoller Zusammenfassung offen in die Erscheinung tretenden malerischen Totaleindruck. Eines aber wird und muß ihm bald, wenigstens in gewisser Beziehung, störend vorkommen. Die große Schlichtheit im Aufbau und das weise Maßhalten in den Mitteln der belebenden Auszierung stimmen ernst. Man kommt von selbst dazu, hier etwas zu vermissen, und zwar ein das Ganze mit frischem Leben erfüllendes Mittelglied: Die Farbe. Aber wie es heute ist, so war es nicht früher. Im Wandel der Zeiten ist hier durch die zersetzenden Einflüsse eines ungünstigen Klimas und durch teilweise spätere Verständnislosigkeit alles das nach und nach zu nichte gemacht worden, was uns ein leuchtendes Bild von einer besonderen Phase des Kunstsinns und des Geschmacks unserer Altvordern gegeben hätte. Die Vorliebe für nivellierende äußere Glätte hat ein Übriges getan, um die schließlich noch vorhandenen wenigen Spuren ganz und gar hinweg zu tilgen. So sind wir heute zur Beurteilung der Außenmalerei im alten Nürnberg lediglich angewiesen auf ältere Darstellungen und archivalische Nachrichten, zwei Quellen, welche es nur sehr schwer ermöglichen, eine klare Vorstellung über das in Frage kommende Gebiet zu schaffen. Die Darstellungen sind, abgesehen von einigen Entwürfen und einigen mit mehr Liebe und Sorgfalt als gewöhnlich durchgeführten Kupferstich-Prospekten, meist von sekundärer Bedeutung. Sie stammen aus späterer Zeit, sind im Empfinden der sie reproduzierenden Epoche gehalten, geben nur ein ungenügendes Abbild, und oft nicht einmal das, sondern nur Andeutungen gänzlich aphoristischer Natur. Und was die archivalischen Nachrichten betrifft, so bieten sie nur wenig Hand-

haben, um dieses Abbild zu klären. In den meisten Fällen haben wir es nur mit kurzen Angaben zu tun, die mehr historischer und kulturgeschichtlicher Natur, als direkt belangvoll für unsere Zwecke sind. Wenn dennoch der Versuch gemacht wurde, dieses unzulängliche Material in chronologischer Aufeinanderfolge zusammen zu arbeiten, so ist es geschehen, weil nur auf diese Weise ein ungefähres Urteil über die verschiedenen Blüteperioden, die Art und die Darstellungsgebiete der Nürnberger Außenmalerei ermöglicht werden kann. Als etwas endgültig Abgeschlossenes jedoch können und wollen diese Darlegungen nicht gelten; sie beschränken sich zudem auf das aus den Sammlungen des Germanischen Museums und aus der städtischen Kupferstichsammlung sowie der Noricasammlung in der Stadtbibliothek gewonnene Material und die in der einschlägigen gedruckten Literatur enthaltenen Nachrichten.

Professor von Thiersch hat in seinem Vortrag über die Augsburger Façaden-Malereien auf der vom 1.—3. September 1902 in Augsburg stattgefundenen 15. Wanderversammlung des Verbandes deutscher Architekten- und Ingenieur-Vereine als ersten der drei Umstände, welche der Wiederaufnahme der Façadenmalerei im Wege stehen, den aufgeführt, daß wir heute zu verzärtelt wären und keine ausgesprochene Farbe mehr vertragen könnten. Wenngleich sich nach dieser Richtung in den letzten Jahren ein Umschwung vollzogen hat, so ist doch diese Feststellung im Großen und Ganzen auch heute noch richtig. Tatsächlich war in älteren Zeiten der Sinn für farbige Behandlung und lebhaftige Kontraste in weit höherem Grade ausgeprägt als heute. Ich will hier nicht auf die romanische und gotische Zeit zurückgreifen. Ihre weitgehende Vorliebe für polychrome Ausgestaltung ist zur Genüge bekannt. Aber auch in den folgenden Jahrhunderten war die Neigung zu lebhaften, frisch-kräftigen Tönen eine große. Überhaupt muß das alte Nürnberg in früheren Zeiten einen viel lebendigeren Eindruck hervorgerufen haben. Zunächst hat man, was ja allerdings zum Teil noch in die Zeit der Gotik, wenn auch in diejenige der spätesten Spätgotik zurückreicht, an die in sattem Rot freiliegenden Fachwerke der Nürnberger Wohn- und Kleinbürger-Häuser zu denken. Heute sind dieselben zumeist unter jahrelanger, dickkrustiger Tünche verborgen. Der bei weitem größte Teil der kleineren Häuser war aber in älteren Zeiten in Fachwerk erbaut. Welch ein im Ganzen freudig stimmendes Farbenbild durch die rot gestrichenen Hölzer der Fachwerkbauten mit ihren gelblich-weiß schimmernden Gefachen hervorgerufen worden sein mag, dafür bietet das hübsche Grolandsche Haus am Paniersplatz v. J. 1489, das erst jüngst seitens des städtischen Bauamtes freigelegt wurde, ein Beispiel¹⁾. Es muß anerkannt werden, daß nach dieser Richtung hin in neuerer Zeit ein erfreulicher Wandel eingetreten ist. Eine ganze Reihe alter Fachwerkhäuser schimmert heute in erneuertem alten Gewande. Oft waren auch die Fensterläden mit bildmäßigem oder dekorativem Schmuck versehen. Ich führe hier z. B. an, was Andreas Gulden in seiner Fortsetzung von Johann

1 Vgl. Die Denkmalpflege 1903, Seite 71—72. und Schulz, Alt-Nürnberg's Profanarchitektur, S. 16 und Tafelabb. 43.

Neudörfers Nachrichten von Künstlern und Werkleuten²⁾ von dem Hafner Andreas Leupold († 1676) sagt: »giebt auch einen feinen Zeichner und Maler, wie er dann die Fensterladen auswendig an seiner werkstatt, an seinem haus am Milchmarkt mit allerlei hafnereigeschirren von oelfarb manierlich und verständig selber gemahlet, also daß er neben seinem handwerk auch billig für einen künstler zu halten ist«. Die Läden der Erdgeschoßfenster an der Kugelapotheke waren, wie der Delsenbachsche Prospekt »bey der Haupt- u. Pfarr-Kirche St: Sebald« erkennen läßt, ehemdem mit stehenden Einzelfiguren bemalt. Allerhand kleine Darstellungen weisen die Läden eines Hauses gegenüber der ehemaligen Salvatorkirche auf dem Delsenbachschen Prospekt des Kornmarktes v. J. 1715 auf. Überhaupt waren der belebenden Elemente am Nürnberger Hause früher weit mehr wie heute. Ja, man kann sagen, daß hier im drängenden Verkehrsgetriebe und bei veränderten Anschauungen späterer Zeiten das reizvolle Alte so gut wie ganz verschwunden ist. Das Anbringen von Sonnenuhren war nichts ungewöhnliches. Vielfach findet man auf älteren Straßenansichten unten an den Häusern von Kästen eingehüllte Bäume, die eine für das Auge sehr wohltuende Unterbrechung hervorgerufen haben müssen. Vor den Fenstern waren in ausgedehntem Maße auf Streben vorkragende Bretter angebracht, auf denen Blumen standen. Auch auf die Fensterbänke stellte man solche. Neben den großen Chörlein sehen wir zahlreiche vorspringende Fensterkästen, welche es gestatteten, die Straße draußen beiderseits geschützt zu überschauen. Ein vortreffliches Beispiel hierfür bietet der Prospekt des Neuen Baues nach dem Haller Türlein, gestochen von Joh. Ulrich Kraus, nach der Natur gezeichnet und herausgegeben i. J. 1693 von Joh. Andreas Graff (Abb. 1). Groß muß ehemdem auch die Zahl der an den Häusern angebrachten Abzeichen gewesen sein. Da die Numerierung der Häuser erst i. J. 1796 stattfand, mußten bis dahin die Abzeichen vielfach als ein Hilfsmittel zur Kennzeichnung der Häuser und namentlich der Lage ihrer Nachbarhäuser dienen. Hiervon hat sich allerdings manches bis auf den heutigen Tag erhalten. Im Folgenden können wir natürlich auf diesen, vormalig charakteristischen Schmuck des Nürnberger Wohnhauses nicht näher eingehen. Wir können nur Proben davon geben, wie wir selbstverständlich auch absehen müssen von der nur für den augenblicklichen Zweck geschaffenen Ausschmückung der Façaden anlässlich festlicher Ereignisse. Es genügt hier hinzuweisen auf den Stich von G. D. Heumann mit der illuminierten Façade der Schau i. J. 1725 zu Ehren der Erzherzogin Maria Elisabeth und auf das große Blatt mit der Wiedergabe des festlich geschmückten Deutsch-Ordens-Commenth-Hauses zur Feier des Einzugs des kaiserlichen Kommissarius Grafen von Sazenhofen zur Huldigung am 8. Februar 1746 von J. M. Seeligmann. Wenn die schlanke Spitze des vormaligen viereckigen Frauentorturms mit buntglasierten Ziegeln gemustert war, so spricht sich auch hierin die Vorliebe für bunte Farben, für lebhaftige Kontraste aus.

Es dürfte wohl nicht vollkommen zutreffen, wenn man meint, daß in der Nürnberger Außenmalerei ein hervorstechendes Charakteristikum das sei, daß die

2) Ausgabe von Lochner, Seite 218.

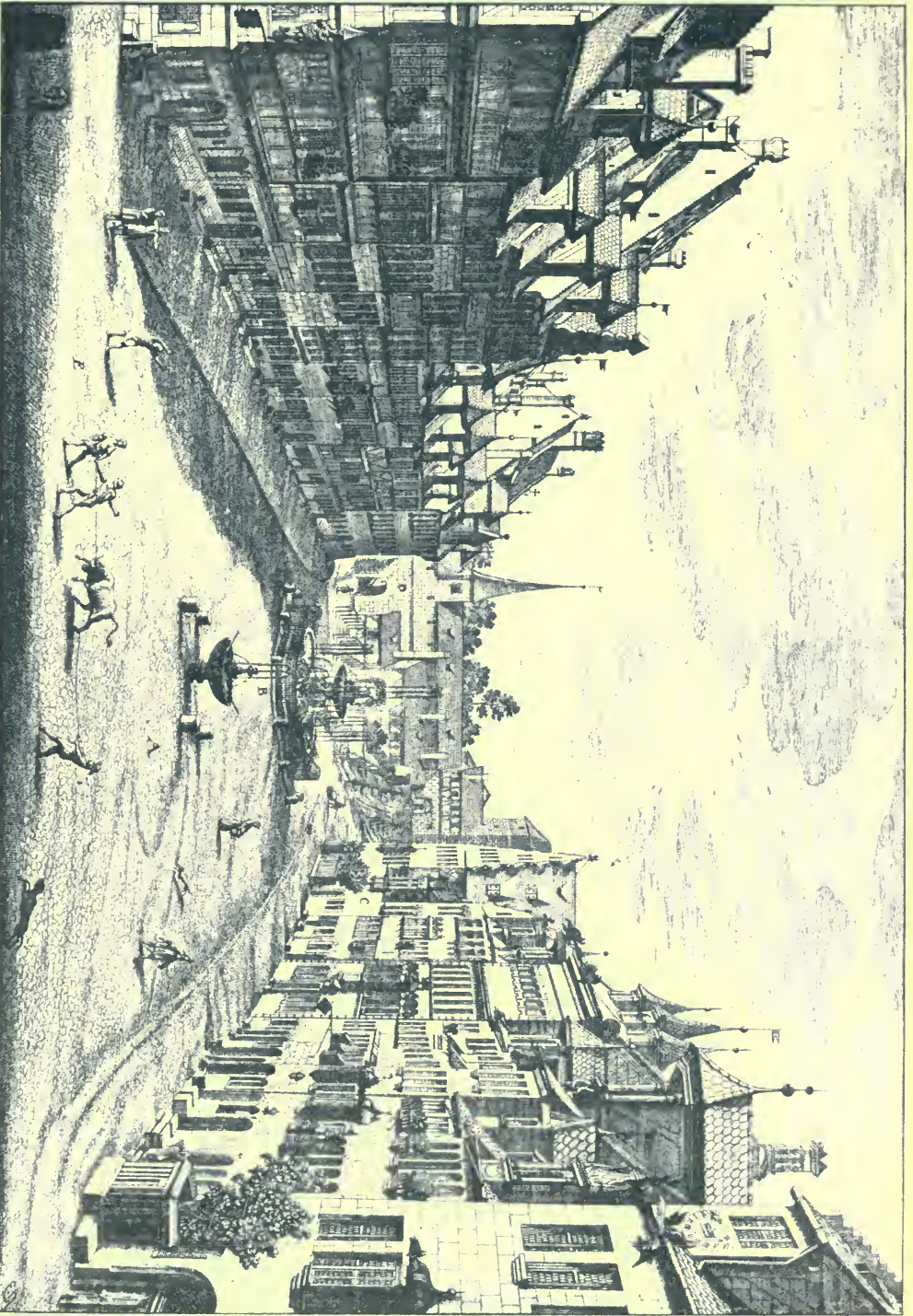


Abb. 1. Der neue Bau, jetzt Maximiliansplatz, in Nürnberg. 1693.

A Der Platz. B Tritonbrunnen von Bromig; v. J. 1687. C Alte Fündel. D Haller-Türlein. E Weg z. Weinstadel u. freien Fleischbänken.

Farbe der Form gegenüber zurücktrete. Noch viel weniger ist die Behauptung haltbar, daß dies mit der ausschließlichen Verwendung des Hausteins als Baustoffes zusammenhänge. Es gibt in Nürnberg hinreichend große Gebäude, die in Fachwerk errichtet sind. Die kleineren Häuser sind es in der Mehrzahl. Nun aber sind sowohl massive Sandsteinhäuser als auch größere und kleinere Fachwerkbauten mit Außenmalereien dekoriert worden. Der Baustoff spielte hier keine maßgebende Rolle. Große Flächen standen in den wenigsten Fällen zur Anbringung von Darstellungen zu Gebote. So mußte man sehen, wie man sich nach Tunlichkeit auf den vorhandenen Flächen einrichtete. Man schmückte sie aus, weil jeder wollte, daß sein Haus besonders in die Augen fiel. Man wollte seiner Wohlhabenheit und seinem Kunstsinn nach außen einen glänzenden Ausdruck geben. Man fragte nichts nach Form. Das Entscheidende war, zu erreichen, daß das Haus sich von den anderen abhob. Man scheute hier keine Kosten, und so konnte es schließlich sogar dahin kommen, daß man in öffentlich Anstoß erregender Weise übertrieb. Dies ist auf das deutlichste aus einem von Archivrat Dr. Mummenhoff im 10. Heft der Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg S. 273 angezogenen Ratsverlaß vom 22. August 1695 ersichtlich. Ich wiederhole denselben an dieser Stelle, weil ihm in diesem Zusammenhang eine besondere Bedeutung beizumessen ist. Er lautet: »Nachdem unter andern dieses vorkommen, daß verschiedene Burger ihre Häuser von außen mit Aufwendung vieler Kosten sehr prächtig mahlen und renovieren ließen, welches den Fremden sehr in die Augen falle und zu vielen gehässigen und wiedrigen Vorbildungen Anlaß gebe, als ist der Herr Baumeister ersucht, die Mahler und Tüncher dahin zu bewegen und ihnen zuzusprechen, daß sie die Leute von solchen unnöthigen Kosten und Übermahlung der Häuser, so durch unanständige Witterung bald verderbet werden können, abmahnen und hingegen dahin disponiren, daß sie es allein bei Einfassung der Fensterstöck bewenden lassen mögen.« Einen Zwang amtlicherseits konnte man nicht auf die Hausbesitzer ausüben. Es stand also jedwedem frei, sein Haus nach seinem Geschmack dekorieren zu lassen. Der Baumeister sollte nur versuchen, auf die ausführenden Kräfte, die Maler und Tüncher, einen leisen Druck auszuüben. Doch da wird er schwerlich Erfolg gehabt haben; eine Beeinträchtigung ihres Gewerbes werden dieselben kaum der Obrigkeit zu Liebe auf sich genommen haben. Und tatsächlich finden wir auch noch in späterer Zeit hinreichend figurale Kompositionen größeren Stils. Im System dürfte sich somit die Nürnberger Außenmalerei wenig von der Façadenmalerei (wenigstens der älteren Zeit) in Augsburg³⁾ unterscheiden. Auch der Nürnberger Künstler bringt nicht die malerische Dekoration bewußt mit der Architektur in Einklang. Er faßt seine Aufgabe lediglich vom malerischen Standpunkt aus auf. Eine harmonische Zusammenwirkung von Architektur und Malerei wird nicht als Endziel angestrebt. Doch das eine darf man sagen: der Nürnberger

3) Siehe über diese Adolf Buff in der Zeitschrift f. bild. Kunst XXI, 58 ff., 104 ff. u. XXII, 173 ff., 275 ff. sowie auch Prof. Friedr. von Thiersch, die Augsburger Fassadenmalereien, Süddeutsche Bauzeitung 1902, Nr. 43, 44, 45 und 46.

Künstler übertrifft den Augsburger insofern, als er ein wenig mehr Maß übt und die ihm durch die Architektur gezogenen Grenzen mehr respektiert. Dem Beschauer geht das Gefühl für das Konstruktive des Baues wenigstens nicht ganz verloren. Nach dieser Richtung hat sich ja auch in Augsburg in der späteren Zeit ein Umschwung zur Besserung vollzogen.

Das XIV. Jahrhundert.

Wenn es nicht möglich ist, über die Nürnberger Außenmalerei der ältesten Zeit — ich meine das XIV. und XV. Jahrhundert — etwas Positives zu sagen, so liegt dies an der Unzulänglichkeit und Unzuverlässigkeit der Quellen. Die früheste bestimmte Kunde davon, daß in Augsburg die Außenseiten von Bauwerken mit Malereien geziert wurden, stammt aus dem Jahre 1362. Damals schmückte der Maler Hermann das Gögginger- und heil. Kreuzertor mit Bildern.⁴⁾ Auch die älteste Nachricht über die Außenmalerei in Nürnberg bezieht sich auf die Auszierung der Stadttore. »1388 ließ der Rat die Stadttürme frisch tünchen und malen.«⁵⁾ Allerdings ist die Deutung dieser Notiz in Bezug auf das hier in Frage kommende Gebiet nicht ganz unanfechtbar; denn »malen« kann auch gemeinhin »mit Farbe anstreichen« bedeuten, ohne daß damit zugleich gesagt wäre, daß es sich um eine bunte Auszierung handelt. Überhaupt brauchen wir bei der von Baader gebrachten Notiz nicht gleich an eine figurale Ausschmückung der ganzen Türme zu denken. Der Zusatz »frisch tünchen« verbietet dies auch schon an sich. Aber nicht unberechtigt sind wir, die Anbringung einer oder mehrerer kleinerer Darstellungen anzunehmen, wird doch zum Jahre 1500, wie wir nachher sehen werden, von einer Erneuerung des Gemäldes unter dem weißen Turm gesprochen.

In den Jahren 1385—1396 erhielt Nürnberg eines seiner berühmtesten Wahrzeichen — nach Hans Rosenplüt war es der Stadt fünftes Kleinod — nämlich den Schönen Brunnen in der Nordwestecke des Hauptmarktes. Gehört derselbe auch, streng genommen, nicht in diese Darlegungen hinein, so dürfen doch die an seiner Polychromierung wirksamen Meister hier nicht ganz übergangen werden, sind sie doch, wenn auch in ganz allgemeinem Sinn, mit als Außenmaler anzusehen. Es existiert eine gleichzeitige, allerdings recht summarisch behandelte Baurechnung, aus der wir entnehmen, daß Meister Rudolf, der Maler, die Vergoldung und das Bemalen des, wie ich bereits an anderer Stelle betont habe, sicherlich auf Polychromie berechneten zierlichen Kunstbaues besorgte. Neben ihm war Cunz Klügel, Maler, mit Malen und Vergolden beschäftigt.⁶⁾

4. Siehe darüber Adolf Buff a. a. O. XXI, Seite 58, und Centralblatt der Bauverwaltung 1902, Seite 442.

5) Jos. Baader, Beiträge zur Kunstgeschichte Nürnbergs, 2. Reihe, Nördlingen 1862, Seite 2.

6) Jos. Baader, Beiträge zur Kunstgeschichte Nürnbergs, 2. Reihe, Nördlingen 1862, Seite 11—12; Schulz, der Schöne Brunnen zu Nürnberg, Süddeutsche Bauzeitung 1904, Nr. 4.

Kurz gestreift sei an dieser Stelle auch eine auf das Rathaus bezügliche Nachricht, welche in der zweitältesten der uns erhaltenen Stadtrechnungen, nämlich in derjenigen vom J. 1378, enthalten ist. Es heißt dort zum 17. März des genannten Jahres: »Item dedimus $\frac{1}{2}$. ℥ . hlr., daz man daz hawse [d. h. das Rathaus] schön macht und die pilde wischet und sawbert.«⁷⁾ Leider aber ist diese Notiz viel zu aphoristisch abgefaßt, um weitere Schlüsse darauf aufzubauen.

Garnichts anzufangen ist mit einem ehemals am Aeußeren des Lorenzer Pfarrhofes angebracht gewesenen, von Heideloff in das Innere desselben versetzten Frescobild, als dessen Entstehungszeit Heideloff das Jahr 1358 genannt hat.⁸⁾ Es befindet sich heute in einer flachbogigen Nische seitwärts der Treppe im Erdgeschoß. Dargestellt ist vor einem Vorhang sitzend St. Lorenz mit großem Rost. Zu seinen Seiten stehen vor Fenstern mit Ausblicken auf bergige Landschaften, die durch kleine Gebäude belebt sind, die Heiligen Stephan und Vincenz. Das Gemälde ist durch spätere Übermalungen in Öl derart verdorben, daß sein ursprünglicher Charakter vollkommen verwischt ist. Doch dürfte es eher in der 1. Hälfte des XVI. Jahrhunderts als im Jahre 1358 entstanden sein. Als heute völlig belanglos müssen wir es aus dem Zusammenhang unserer Untersuchung ausschalten.

Diese wenigen Nachrichten dienen nicht dazu, die Möglichkeit des Gewinnens einer Vorstellung von der Art und dem Charakter der Nürnberger Außenmalerei im XIV. Jahrhundert herbeizuführen. Sie haben nur Wert als registrierende Notizen von rein kulturgeschichtlicher Bedeutung. Ob Privathäuser bemalt worden sind, davon verlautet nichts. Fast möchte man glauben, daß die Außendekoration in diesem Jahrhundert noch keine maßgebende Rolle gespielt hat.

Das XV. Jahrhundert.

Das änderte sich gleich mit dem Beginn des XV. Jahrhunderts, wo wir alsbald von einer Außenbemalung aller Wahrscheinlichkeit nach größeren Umfangs hören. In Endres Tuchers Memorial, welches die Zeit von 1421—1440, und zwar vornehmlich die täglichen Ereignisse und die inneren Angelegenheiten der Stadt behandelt, finden wir zum Jahre 1423 folgende wichtige Notiz: »Item do man zalt 1423 jar zwischen ostern und pffingsten do molet man das rothaus hinten und vorn.«⁹⁾ Diese etwas allzukurze Angabe findet eine für den vorliegenden Zweck außerordentlich gewichtige Ergänzung aus den Stadtrechnungen zum August dieses Jahres. Es heißt dort: »It. dedim. 150 guld. new meister Berchtolten moler von dem rothaws czu malen auszen hinden, vornen, neben und unter dem rothawse von czwein stuben,

7) Die Chroniken der deutschen Städte III, Seite 155, Anm. 1; Mummenhoff, das Rathaus in Nürnberg, Nbg. 1891. Seite 38; H. Thode, die Malerschule von Nürnberg im 14. u. 15. Jahrh., Frankfurt a. M. 1891, Seite 9.

8) R. v. Rettberg, Kunstblatt 1849, Seite 13; und H. Thode, die Malerschule von Nürnberg im 14. u. 15. Jahrh., Frankfurt a. M. 1891, Seite 314.

9) Die Chroniken der deutschen Städte II, Seite 11; vgl. hierzu u. zu dem folgenden auch H. Thode, die Malerschule von Nürnberg im 14. u. 15. Jahrh., Seite 39—40.

und vom rothawse ynnen von dem gemelde czu bessern, daz man im gab für sein malen und arbeit, die er daran getan het, über alle andre arbeit, die der paumeister auch daran getan het unum pro 1. ũ. 1 sz und 8 hllr. Summa in hallensibus 100 und 62¹/₂ ũ. hllr. r(cepit) per se.« Und kurz darauf findet sich folgender Vermerk: »It. ded. 4 guld. new des meister Berchtolds maler sünen und knechten czu trinkgelt. unum pro 1 ũ. 1 sz 8 hllr. Summa in hallensibus 4 ũ. 6 sz und 8 hllr.¹⁰⁾ Es unterliegt gar keinem Zweifel, daß in den vorstehenden Nachrichten von einer Außenbemalung des Rathauses die Rede ist. Die nähere Bezeichnung »do molet man das rothaus hinten und vorn« und »von dem rothaws czu malen auszen hinden, vornen« könnte darauf schließen lassen, daß nur die Giebelfronten dekoriert worden seien. Die nicht geringe Kostensumme, welche sich allerdings auch auf die Ausmalung zweier Stuben (das »neben« auf eine Bemalung der Südseite zu deuten, halte ich für zu gewagt) und auf die Ausbesserung der Malereien im großen Rathaussaal bezieht, der Umstand, daß der ausführende Künstler der bedeutendste unter den damals in Nürnberg ansässigen Meistern war, und daß er sich bei der Ausführung der Beihülfe seiner Söhne und Gesellen bediente, lassen gewiß den Schluß zu, daß die Giebeldekorationen solche von mehr monumentaler, sicherlich aber solche von ausgedehnter Art gewesen sein müssen. Des Meisters kraftvolle, markige Behandlungsweise, sein Streben, in großzügigen, imposanten Einzelfiguren nach einem Ausdruck seiner Ideen zu suchen, sein Sinn für das Große und Würdevolle, für einen idealen Stil, für das Feierliche, sprechen schon allein für die Berechtigung unserer Annahme. Man denke z. B. an das hervorragendste unter seinen Werken, an den Imhofschen Altar in der Lorenzkirche. Man könnte in einigen Zweifel geraten, ob der hier genannte »meister Berchtold maler« wirklich identisch ist mit dem berühmten Meister des Imhofschen Altares. Schon Thode hat sich mit dieser Frage beschäftigt.¹¹⁾ Er stellt fest, daß in den Archivalien ein »Meister Berthold, Bildschnitzer und Maler« schon 1363, dann 1378 erwähnt wird, daß 1396 ein »Berthold, Moler« vorkommt, daß 1406 ein Maler Berthold die Schildlein und Wappen an den Armbrüsten und Tartschen im Rathaus malt, daß weiter 1413 ein »Meister Berchtold Moler« und 1427—1430 ein »Berchtolt Moler« aufgeführt wird. Es ist nicht recht möglich, daß es sich in den von Thode beigebrachten Aufzählungen um ein und denselben Künstler handeln sollte. Dieser müßte alsdann etwa 67 Jahre lang tätig gewesen sein und in seiner Entwicklung die ganze Wandlung aus der älteren in die neuere Kunst-richtung durchgemacht haben. Das ist aber doch wohl so gut wie ausgeschlossen. Thode unterscheidet darum einen älteren und einen jüngeren Berthold. Letzterer wäre der 1406, 1413 und 1427—1430 erwähnte. Unbestimmt läßt er — und das ist ja auch kaum mit Gewißheit zu sagen —, wer von beiden der 1396 aufgeführte ist. In die Zeitspanne nun, welche von Thode für den jüngeren Berthold, den Berthold des Imhofaltares, als

10) Die Chroniken der deutschen Städte II. Seite 11. Anm. 6.

11) a. a. O. Seite 40.

Dauer seiner Wirksamkeit gewonnen ist, paßt die Ausführung der Rathausmalereien im Jahre 1423 nun insofern ganz vortrefflich hinein, als sie in eine Epoche fällt, in welcher der Künstler auf dem Höhepunkt seines Schaffens stand. Er hatte soeben mit dem Imhofschen Altar eine glänzende, ja die glänzendste Probe seines Könnens und seiner Fertigkeit abgelegt. Nur einem solch begabten und in dieser Weise erprobten Meister konnte man die schwierige Aufgabe der Außenbemalung des wichtigsten Profanbaues der Stadt, in dem sich das ganze öffentliche Leben konzentrierte, den man zugleich als den schönsten und eindrucksvollsten Bau dastehen haben wollte, übertragen. Es war darum »eine große und ehrende Aufgabe, ja vielleicht die ehrenvollste, die ein Maler der Stadt Nürnberg erhalten konnte« (Thode). Ist Meister Berthold durch die von ihm erhaltenen Arbeiten als der hervorragendste unter den Nürnberger Malern der ersten Jahrzehnte des 15. Jahrhunderts erwiesen, so ist die Thodesche Vermutung, daß er es auch gewesen, der die Malereien am und im Rathaus ausgeführt, mehr als eine bloße Wahrscheinlichkeit, sie ist fast eine nicht hinwegzuleugnende Bestimmtheit. Keiner hat solch gewaltige Werke hervorgebracht wie er. Seine charaktervolle Art, seine tiefgegründete Empfindung für Größe und erhabene Würde, seine Neigung für das Dauernde, Ewige und Unvergängliche, seine kühne Gestaltungskraft wirken bestimmend auf die Nürnberger Kunst der ersten Jahrzehnte des 15. Jahrhunderts. »Keinem Maler neben ihm darf man irgend welche hervorragende Stellung einräumen« (Thode S. 38).

Aber was waren es nun für Malereien, mit denen Meister Berthold das Nürnberger Rathaus schmückte? Was für Stoffe behandelten sie, und welcher Art waren sie? Auf alle diese Fragen erhalten wir aus den nur die geschehene Tatsache und die erwachsenen Kosten feststellenden, knapp abgefaßten Nachrichten keine Antwort. Nicht einmal Andeutungen, welche unsere Phantasie wenigstens in etwa anzuregen im Stande wären, werden uns gegeben. Waren es etwa Gemälde religiösen Charakters? Fast möchte das kirchliche Stoffgebiet am ehesten der Gemütsart Meister Bertholds entsprochen haben. Ja, man muß zu dieser Vermutung neigen, wenn man sich etwas näher mit des Künstlers innerem Wesen befaßt hat. Seinen Gedanken aber über eine bloße Vermutung hinaus Raum zu geben, erscheint nicht zulässig.

Noch eine Frage bedarf einer kurzen Erwägung: Welches war die Veranlassung dazu, das Rathaus außen und innen durch einen solch bedeutenden Meister, wie es Berthold war, dekorieren zu lassen? Ein festliches Ereignis stand nicht, wenigstens nicht unmittelbar bevor. Die Einbringung der Reichskleinodien fand erst ein volles Jahr später, am 22. März 1424, statt. So lange vorher wird man also kaum an eine Ausschmückung des Rathauses gedacht haben. Scheinbar war demnach lediglich der allgemeine Wunsch, den gewichtigsten Bau der Stadt möglichst glänzend und prächtig in die Erscheinung treten zu lassen, die maßgebende Veranlassung.

Wenn Baader die von uns oben beigebrachten, sich auf die Ausschmückung des Rathauses mit Malereien beziehenden Nachrichten in Zusammenhang bringt mit dem Abbruch der Kräme und Brotbänke, die an

dasselbe angebaut waren, und zwar insofern, als die Abtragung der letzteren der Bemalung des ersteren zeitlich vorangegangen wäre, so entspricht dies nicht den tatsächlichen, durch die Archivalien festgelegten Verhältnissen. Gerade das Umgekehrte ist der Fall, und viel eher die Annahme gerechtfertigt, daß die Freilegung des Rathauses eine Folge der Auszierung mit Gemälden, die man vielleicht auf diese Weise besser zur Geltung bringen wollte, gewesen ist. Die betreffende Stelle bei Baader¹²⁾ lautet: »In den Jahren 1423 und 1424 wurde das Rathaus restaurirt und von den Krämen und Brotbänken befreit, die an dasselbe angebaut waren. Der Rat ließ sie abrechen nicht ohne große Opfer. Sie waren an Bürger der Stadt vererbt; ihre Zahl belief sich auf etliche 60 Kräme und Bänke.¹³⁾ Der Rat löste den Bürgern das Erbe ab und bezahlte ihnen dafür 4237 Pfund, 13 Schillinge und 3 Haller. Nachdem das Äußere von diesen unschönen [?] Anhängseln befreit worden, ließ der Stadtbaumeister Andres Volkamer die Restaurationsarbeiten im Innern beginnen. Sodann malte Meister Berchtold der Maler »außen, hinten, vornen vnd vnder dem Rothawse«, desgleichen zwei Stuben desselben. Das Gemälde im Innern des Rathauses besserte er aus.« Was Baader hier an tatsächlichen Geschehnissen bringt, ist ja an sich nicht unrichtig. Doch zieht er das, was in zwei verschiedenen Jahren ohne inneren Zusammenhang mit einander getan wurde, zu einem einheitlichen Ganzen zusammen und konstruiert sich auf diese Weise eine in den Jahren 1423/24 vorgenommene größere Restaurierung des Rathauses. Nun aber fand die äußere und innere Bemalung des Rathauses (siehe das Nähere darüber oben) durch Meister Berthold zwischen Ostern und Pfingsten 1423 statt. Die Ablösung der Kräme mit den darauf ruhenden Lasten erfolgte aber erst, wie Mummenhoff festgestellt hat, am 28. August 1424¹⁴⁾. So kann also das erstgenannte Ereignis nicht eine Folge des zweiten, zeitlich späteren sein. Beide stehen vielmehr vollkommen unabhängig von einander da. Bei beiden können schwerlich bevorstehende größere festliche Ereignisse die nähere Veranlassung gewesen sein. War die Bemalung ein Ausdruck des Kunstsinnes des Nürnberger Rates und damit auch der Bürgerschaft, so möchten wir auch in der Entfernung der Kräme und Brotbänke die Äußerung eines regeren Gefühles für äußere Schönheit, das die Malereien ganz zur Geltung gebracht wissen wollte, sehen. Auch sonst sind die von Baader beigebrachten Einzelheiten zu berichtigen. Nach dem Jahresregister II, Bl. 243a¹⁵⁾ betrug die Ablösungssumme »in hallensibus in toto 3237 fl. 13 sz und 3 hllr.«, nämlich »244 fl.

12) Jos. Baader, Beiträge zur Kunstgesch. Nürnbergs, 2. Reihe, Nördlingen 1862, Seite 2—3.

13) Mummenhoff, das Rathaus in Nürnberg, Nbg. 1891, Seite 312, Anm. 92, zählt deren an der Hand des Jahresregisters nur 40.

14) Siehe Mummenhoff, das Rathaus in Nürnberg, Nbg. 1891, Seite 312, Anm. 92. In den Jahrbüchern des 15. Jahrh. (Die Chroniken der deutschen Städte X, Seite 142) heißt es allerdings bereits zum 22. März 1424: »do wurden die krem und protlauben vor dem rothaus über den weck abgeprochen«. Doch kann dies schlechterdings nicht möglich sein, da an diesem Tage die Einbringung der Reichskleinodien geschah.

15) Siehe die Chroniken der deutschen Städte X, Seite 142, Anm. 6.

9 sz hllr. und 1236 guld. werung, unum pro 1 fl. und 4 sz hllr. und darczu 1300 und 92 guld. und 3 ort new, unum pro 1 fl. 1 sz und 8 hllr.«

Nicht unterlassen möchte ich, auf eine von Sigmund Meisterlin gebrachte, allerdings mit größter Vorsicht aufzunehmende Notiz hinzuweisen, da es nicht ganz ausgeschlossen erscheint, daß dieselbe auf eine gleich zu Anfang vorgenommene Außenbemalung des Rathauses bezogen werden könnte. Meisterlin erzählt nämlich: »Es was das rathaus under Ludwico etwas gepawet und gemalt mit historien, genomen ausz Valerio Maximo, Plutarcho und Aggellio: die histori die ratsherren und richter solten bewegen zu gerechtigkeit, desgleichen die notari und schreiber. aber das gemeld hat abgenomen und ist auch veracht das, das es bedeutet. doch ward es nach dem auflauf gar gebawet und zugericht¹⁶⁾.« Das kurze Aufeinanderfolgen der Worte »gepawet und gemalt«, die Übersetzung des letzteren durch »depingitur« in der lateinischen Fassung der Chronik legt den ausgesprochenen Gedanken wenigstens nahe. Mummenhoff bezieht die Meisterlinschen Nachrichten auf das Innere des Rathaussaales¹⁷⁾. Auch Thode denkt dabei an Innendekorationen¹⁸⁾. Ich lasse die Entscheidung dieser Frage angesichts der Unzuverlässigkeit und Unklarheit der Meisterlinschen Erzählung unentschieden, nicht verhehlend, daß auch mir die Annahme einer Innenausschmückung des Rathauses plausibler erscheinen will. Aus diesem Grunde bin ich erst hier und nicht schon beim 14. Jahrhundert auf diesen Punkt zu sprechen gekommen.

Es dürfte fast selbstverständlich sein, daß die Außenbemalung des wichtigsten Baues der Stadt Auszierungen auch einer größeren Zahl von Bürgerhäusern zur Folge gehabt hat. Schweigen hier auch die Quellen im Großen und Ganzen, so ist doch darin kein Gegenbeweis zu sehen; denn auch die Haus- und Kaufbriefe späterer Zeiten ermangeln zumeist hierher gehöriger Mitteilungen. Die mit der Dekorierung des Rathauses stärker in Übung gekommene Sitte der Bemalung des Äußeren der Profangebäude schwand aber auch für die Folgezeit nicht dahin. Doch sind die vorliegenden Nachrichten, welche zu dieser Annahme ermutigen, recht spärlich gesät. Im Jahre 1431 wurde am neuen Gewandhaus ein Gemälde angebracht¹⁹⁾. Das Gebäude war im Jahr zuvor aufgeführt worden²⁰⁾. Im Jahre 1447 wurde eine Neupolychromierung des Schönen Brunnens auf dem Hauptmarkt erforderlich²¹⁾. Die gleich nach seiner Erbauung angebrachte Fassung war somit von keiner langen Dauer. Ihr Bestand beziffert sich auf kaum volle 50 Jahre.

Bedenklich stimmt eine von Lochner in seinen Abzeichen (S. 67) gebrachte Nachricht, der zu Folge ähnlich wie im vordern Hofe des Gasthauses zum Bitterholz (des späteren Bayrischen Hofes) noch damals d. h. im Jahre 1855

16) Die Chroniken der deutschen Städte III, Seite 154—155.

17) a. a. O. Seite 38.

18) H. Thode, die Malerschule von Nürnberg im 14. u. 15. Jahrh., Frankfurt a. M. 1891, Seite 9 - 10.

19) Jos. Baader, Beiträge zur Kunstgeschichte Nürnbergs, 2. Reihe, Nördlingen 1862, Seite 3 - 4.

20) Nopitsch, Wegweiser für Fremde in Nürnberg, Nbg. 1801, S. 50.

21) Schulz, der Schöne Brunnen zu Nürnberg, Süddeutsche Bauzeitung 1904, Nr. 4.

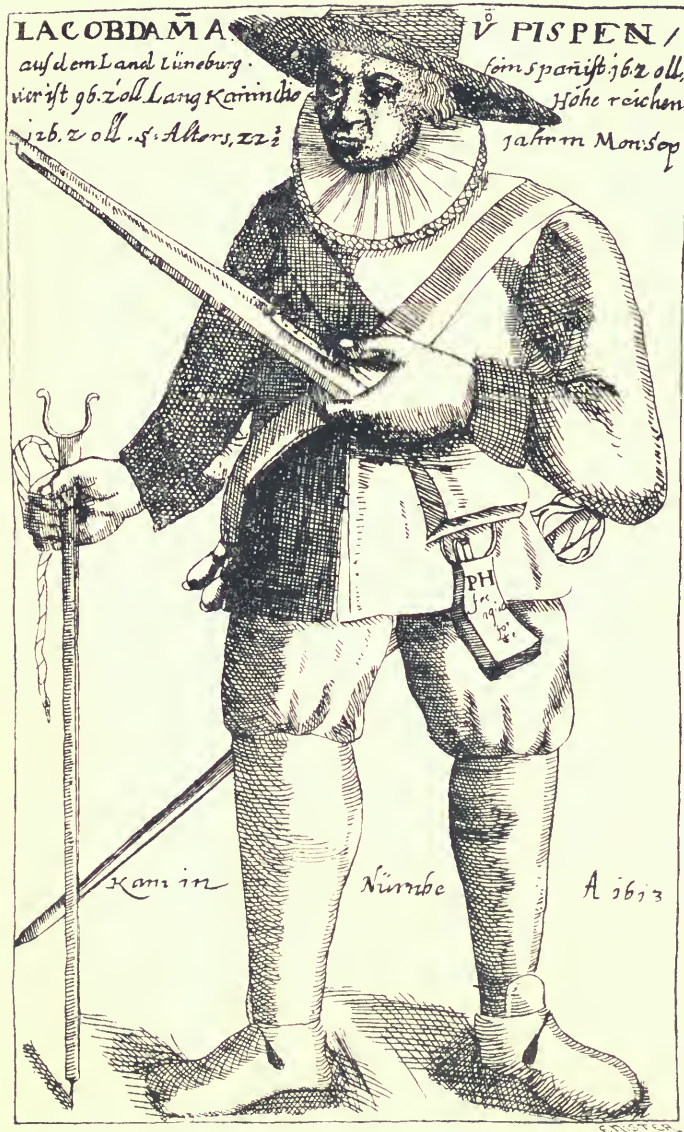
ein ungewöhnlich großer Mann im Sternhof mit folgender Beischrift abgemalt war: »Jakob Spanmann aus dem Lande Lüneburg seines Alters 21 Jahre miszt 96 Zoll und kann in die Höhe langen 108 Zoll. Gemalt 1468 (!). Renovirt 1684, 1718, 1748, 1818 und 1846«. Von 1468 bis zum Jahre 1684 dürfte sich eine Außendekoration, und noch dazu eine solche mehr für den Augenblick geschaffene, schwerlich derart erhalten haben, daß man sie sachgemäß hätte wiederherstellen können. Entschieden liegt hier ein Irrtum, hervorgerufen durch eine Entstellung der Jahreszahl, vor. Schuld an derselben sind die vielfachen Auffrischungen, die auch das ursprüngliche Bild schließlich bis zur völligen Unkenntlichkeit verderbt haben. Die Urgestalt dieser Wandmalerei, auf die wir nur der Kuriosität halber hier näher eingehen, ist uns in einer Radierung vom Jahre 1613 (Siehe Abb. 2) erhalten, welche einen zu Anfang des 17. Jahrhunderts in Nürnberg tätigen Dilettanten von mittelmäßiger Qualität namens Peter Helffrich zum Urheber hat²²). Dargestellt ist ein Mann in der Tracht des beginnenden 17. Jahrhunderts, mit rundem Hute, wie er Büchse und Gabel zum Auflegen bereit trägt. Die Figur ist nach links hin gerichtet, während die Malerei dieselbe nach rechts gewendet gab. Wenn diese Darstellung im Gegensinn nicht auf Konto des Unvermögens des dilettierenden Künstlers zu setzen ist, so liegt möglicherweise in dem Exemplar unserer Sammlung ein Beispiel des Gegendrucks des originalen Blattes vor, dessen Vorhandensein von Nagler als wahrscheinlich hingestellt wird²³). Durch diese Radierung nun wird bewiesen, daß die von Lochner erwähnte Darstellung im Sternhof nicht schon im Jahre 1468 gemalt worden sein kann, sondern daß sie frühestens erst im Jahre 1613 angebracht worden ist. Die Radierung trägt nämlich folgenden textlichen Zusatz: »IACOB DAMA, V PISPEN, aus dem Land Lüneburg, sein spañ ist ·16· zoll u: er ist 96. zoll Lang kañ in die Höhe reichen 126, zoll ·s: Alters, 22½, Jahr in Mon: Sep — kam in Nürnbe: A 1613«. Der größere Teil der Inschrift steht oben beiderseits des Kopfes, der kürzere Teil hinter dem Gedankenstrich befindet sich seitlich der Beine und zwischen denselben. Es gewinnt den Anschein, als wenn Nagler diese Radierung nicht durch Autopsie kennen gelernt habe; denn einerseits ist die Wiedergabe der Inschrift bei ihm nicht ganz fehlerfrei (z. B. PIPSEN statt PISPEN), andererseits bemerkt er, daß dieselbe am Pulverhorn des Jacob Damman angebracht sei, während dort nur zu lesen ist: »P H fec aqua forte«. Auch die Wiedergabe der Inschrift bei Müller²⁴) ist nicht vollkommen einwandfrei. Noch besitzen wir ein großes Holzschnittblatt mit einer Darstellung der kolossalen Hand des Riesenmannes in originaler Größe. Rechts oben findet sich folgende Beischrift: »Jacob Damman von Pizppen, ausz dem Land Lünenburg, sein Spanne die ist 16. Zoll, vnd er ist 96. Zoll lang, vnd kan inn die höhe reichen 126. Zoll, seines alters dritthalben vnd zwanzig Jahr, Im Jahr 1613«. Es unterliegt demnach keinem

22 Nagler, Monogrammisten IV, Nr. 3001.

23 Siehe im übrigen Barbeck, Alt-Nürnberg, Haus und Hof, Bl. 15.

24) C. G. Müller, Verzeichnis von Nürnbergischen topographisch-historischen Kupferstichen und Holzschnitten, Nbg. 1791 S. 170.

Zweifel, daß Jakob Damman erst im Jahre 1613 nach Nürnberg kam und wohl noch im gleichen Jahre im Sternhof auf die Wand konterfeit worden ist. Angesichts der Vergänglichkeit der Malerei aber mußte dieselbe von Zeit zu Zeit aufgefrischt werden. Künstler als solche haben sich schwerlich



Drinn Längen bekung 8. Fuß.

Abb. 2. Radierung nach einem Wandgemälde im Sternhof zu Nürnberg, 1613. (Der im Original vorhandene Strich über dem A fehlt in der Reproduktion. Siehe S. 12). mit einer solchen Aufgabe befaßt. Besondere Sorgfalt auf eine vollkommen getreue Wiederherstellung wurde auch nicht verwandt. So wandelte das Bild seine Gestalt nach der Laune des Malers und dem Geschmack und der Mode

der Zeit so lange, bis schließlich vom Original keine Spur mehr vorhanden war. Deutlich lehrt dies ein Vergleich der Helffrichschen Radierung mit den beiden aus späterer Zeit stammenden Wiedergaben bei Barbeck. Auf der kleineren trägt unser Damman schon einen Hut aus der Mitte des 18. Jahrhunderts; auch seine sonstige Tracht ist dieser Zeit angepaßt. Auf dem Aquarell von Pfann vom Jahre 1881 hat die Figur eine weitere Wandlung nach der neueren Zeit hin erfahren.

Nach dieser Abschweifung kehren wir zur historischen Abwicklung unseres eigentlichen Themas zurück. Wiederum ist es der Schöne Brunnen, dessen wir Erwähnung tun müssen. Im Jahre 1490 soll derselbe von keinem Geringeren als von Michael Wolgemut, dem Lehrmeister Albrecht Dürers, neu bemalt worden sein.²⁵⁾ Wir sind damit am Ende des 15. Jahrhunderts angelangt. In dasselbe könnte, wenn in ihrem ursprünglichen Zustand mit dem Bau gleichzeitig, eine an dem ehemaligen Zachariasbad angebracht gewesene Malerei, nach Lochner (Abzeichen S. 20) zeigend, wie dem Priester Zacharias der Engel erscheint, gesetzt werden. Etwas Bestimmtes jedoch läßt sich nach dieser Richtung nicht sagen. In der letzten Fassung, in der das vielleicht auch wiederholt übermalte Bild vor dem Abbruch des Baues sich zeigte, trug es, wie sich Herr Direktor Dr. Stegmann, dem ich für den gütigen Hinweis Dank schulde, bestimmt zu erinnern weiß, sowohl in dem annehmbaren Kolorit als in der bewegten Haltung der Figuren (der Engel naht sich von rechts her dem aufrecht dastehenden Zacharias) augenfällig die Merkmale vom Ende des 17. oder Anfang des 18. Jahrhunderts zur Schau. Das Bild befand sich auf der Giebelseite in der Höhe des ersten Stockes und nahm eine Gefachfläche seitwärts eines am Eck über spätgotischen Konsölichen vorgekragten Fensters ein.

Zum 1. Juni des Jahres 1500 berichtet ein Ratsverlaß²⁶⁾: »Es ist erlaubt, das gemel unter dem Weyssen thurn zu verneuen, doch das man dheyne schilt daran mal.« Wir werden hierbei an die Notiz v. J. 1388 erinnert, dergemäß damals die Stadttürme frisch getüncht und bemalt wurden. Durch den Ratsverlaß v. J. 1500 werden wir gedrängt anzunehmen, daß zum Jahre 1388 nicht etwa die Rede sein kann von monumentalen Kompositionen umfangreicher Art, sondern nur von der Anbringung eines oder mehrerer kleinerer Bilder. Vielleicht befand sich am Weißen Turm die zu erneuernde Malerei innerhalb der plumpen spätromanischen Seitennischen.

Ob sich der vielerorts erwähnte Hans Beuerlein auch mit dem Bemalen von Häusern befaßt hat, darüber ist nichts überliefert. Da er aber ausdrücklich als ein Maler aufgeführt wird, der zu seiner Zeit gar renommiert war, daß er die Malerei mit Ölfarben an den Mauern mit gutem Verstand zu applizieren wußte²⁷⁾, so müssen wir seiner wenigstens Erwähnung tun. Nach

25) Schulz, Der Schöne Brunnen zu Nürnberg, Süddeutsche Bauzeitung 1904 Nr. 4.

26) Hampe, Nürnberger Ratsverlässe I. Nr. 586.

27) Doppelmayr, histor. Nachricht von den Nürnbergischen Mathematicis und Künstlern S. 177.

Doppelmayr starb er gegen 1500. Thode²⁸⁾ möchte mit Rücksicht darauf, daß noch im Jahre 1518 ein Maler Hans Peurl, der möglicherweise mit unserem Hans Beuerlein identisch sein kann, in den Bürgerlisten erscheint, sein Todesjahr später ansetzen und ihm ein hohes Alter vindizieren.²⁹⁾ Urkundlich erwähnt wird er zum ersten Mal, und zwar als Bildschnitzer, im Jahre 1461.³⁰⁾ Er soll verschiedene Wandmalereien in der Augustinerkirche auf dem »Augustinerklostersaale« und in der Dominikanerkirche geschaffen haben. Thode bringt nähere Nachrichten darüber. Auf dem »Augustinerklostersaale« malte er zwei große Bilder an die Wand. »Zur Rechten Maria Magdalena und Christus, über Lebensgröße, zur Linken ist der Heiland zwischen den beiden Schächern am Kreuze, nebst vielen Personen. Alle sind in Lebensgröße. 1489.« Diese Malereien sind durch den völligen Abbruch des Augustinerklosters zu Grunde gegangen. Doch ist wenigstens eine davon in einem Abbild auf uns gekommen. Während des Abbruches des Klosters im Jahre 1883 hat nämlich der damalige Maler und Professor an der Kunstgewerbeschule in Nürnberg Gg. Eberlein mehrere der zu jener Zeit noch sichtbaren Wandgemälde kopiert und diese farbigen Wiedergaben alsdann in einer Ausfertigung dem Kronprinzen Friedrich Wilhelm, in einer anderen dem Magistrat der Stadt Nürnberg überreicht. Die an die Stadt gelangten Copien befinden sich heute in der städtischen Kupferstichsammlung im Germanischen Museum. Es sind im Ganzen, inclusive Titelblatt, 12 Blätter, die aber bislang noch keine Beachtung gefunden zu haben scheinen. Vier dieser Copien bringen Wiedergaben von Gewölbedekorationen; bei dreien von ihnen bestehen dieselben in naturalistisch gemalten Blumen und Blattranken; bei dem vierten Blatt scheint es sich nur um bildhauerischen Schmuck zu handeln. Dann finden wir einzelne Figuren aus Fensterlaibungen in den Kreuzgängen, zwei Engel aus einer Himmelfahrt Christi und die ornamentalen Zierate im Scheitel einer Spitzbogenlaibung. Es folgen nunmehr vier Copien nach größeren Wandgemälden, stofflich behandelnd die Kreuzigung, die Auferstehung, Christus als Gärtner Maria Magdalena erscheinend und die Ausgießung des heiligen Geistes. Der Wert dieser Copien ist ein sehr geringer, da es augenscheinlich ist, daß Eberlein aus dem, was er darstellen wollte, etwas ganz Eigenes, etwas Modernes gemacht hat. Weder ist der Stil noch die Malart der älteren Schule in etwa erfaßt. Das Einzige, was wir an Nutzen aus diesen Copien ziehen, ist, daß wir ungefähr eine Vorstellung von der Composition dieser sicherlich einst nicht unbedeutenden Wandmalereien erhalten. Nach dieser Richtung gewinnt das Blatt mit Christus als Gärtner der Maria Magdalena erscheinend insofern einigen Wert, als es nicht ausgeschlossen erscheint, daß das Original ein Werk von Hans Beuerlein ist, dessen Art und Weise somit, wenn auch nur in blasser Dämmerung, dokumentiert ist (Abb. 3). Dies war auch der Grund, weshalb wir den Namen Beuerlein in unsere Untersuchung hineingezogen haben. An

28) a. a. O. S. 101—102.

29) Siehe auch Hampe a. a. O., Seite 237, Anm.

30) Thode a. a. O.

der Hand dieser Copien weiterhin feststellen zu wollen, was im Original von Beuerlein, und was von Hans Trautt gemalt sein könnte, dürfte ein eitles Unterfangen sein. Auch Hans Trautt hat sich bekanntlich an der Ausmalung des Augustinerklosters mit beteiligt.



Abb. 3. Wandmalerei auf dem ehemaligen Augustinerklosterraum in Nürnberg.
Kopie von Gg. Eberlein, 1883.

Ziehen wir kurz ein Resultat aus den Nachrichten, welche wir für das 15. Jahrhundert beizubringen vermochten, so haben wir das Einsetzen einer starken Woge gleich zu seinem Beginn zu konstatieren. Aber sie behält ihre Kraft nicht. Sie löst sich auf, ohne jedoch zusammenzubrechen. In kleineren Wellen lebt sie fort. Und diese vereinigen sich zu Beginn des

16. Jahrhunderts zu einem von nun an ständig und lebenskräftig durch die Jahrhunderte fließenden Strom. Die Bemalung des Rathauses durch den bedeutendsten Künstler der Zeit, durch Meister Berthold, kann unmöglich, ohne im vorbildlichen Sinn Einfluß auszuüben, hingegangen sein. Meister Berthold eröffnet den Reigen, der vielleicht -- gewiß können wir das nicht sagen -- durch Hans Beuerlein beschlossen wurde. Zwischen diesen beiden Angeln bewegt sich in ruhigem Fortgang, ohne Aufsehen erregende Zwischenfälle, die Façadenmalerei im 15. Jahrhundert. Ihr Stoffgebiet war wohl das kirchliche; es lag dies einerseits im Geiste der Zeit und anderseits sprachen dafür die von uns zum Ausdruck gebrachten Vermutungen, deren Berechtigung versucht wurde, zu erweisen, soweit von einem »erweisen« bei der Unzulänglichkeit der Unterlagen überhaupt gesprochen werden kann.

(Fortsetzung folgt.)



LITERARISCHE BESPRECHUNGEN.

Vom Deutschen Buchgewerbeverein geht uns die nachstehende Mitteilung zu, der wir im Interesse der Sache gerne weitere Verbreitung geben: Eine für Künstler und Kunstfreunde wichtige Veröffentlichung wird auf Anregung des internationalen Verlegerkongresses zu Mailand 1904 unter dem Titel „Neuigkeiten des Deutschen Kunsthandels“ nebst den wichtigsten Erscheinungen des Auslandes demnächst beginnen. Redaktionell vom Deutschen Buchgewerbeverein zu Leipzig geleitet, werden diese monatlichen Verzeichnisse alle käuflichen Photographien und Kunstblätter jedweder graphischen Technik in Original wie Nachbildung, Tafelwerke künstlerischen wie kunsthistorischen Inhaltes einschließlich aller Vereins- und Privatpublikationen, sowie Verzeichnisse der Ausstellungen, Museen, Privatsammlungen, Kunstverleger und Antiquariate verzeichnen. Der Deutsche Buchgewerbeverein vereinigt einesteils in seiner geschäftlichen Leitung, andernteils durch sein Museum, praktische wie wissenschaftliche Erfahrung. Wir sind deshalb sicher, daß die Verzeichnisse nicht nur ein wichtiges Nachschlagemittel für den bisher bibliographisch sehr stiefmütterlich bedachten Kunsthandel sein werden, sondern auch für den Kunsthistoriker, für Sammlungen und Künstler. Es wird deshalb auch im Interesse aller beteiligten Kreise liegen, das Unternehmen zu unterstützen und der Geschäftsstelle des Deutschen Buchgewerbevereins, Leipzig, Deutsches Buchgewerbehaus, sämtliche Neuerscheinungen an Kunstverlags- wie Privatpublikationen regelmäßig zur Aufnahme einzusenden.

Leipzigs Handelskorporationen. (Kramerinnung, Handlungsdeputierte, Handelsvorstand, Handelsgenossenschaft. Die Leipziger Kaufmannschaft und die Kommune-repräsentation.) Versuch der Gründung Sächsischer Handelskammern im 19. Jahrhundert. Herausgegeben von der Handelskammer zu Leipzig. Verfaßt von deren Bibliothekar Siegfried Moltke. Mit mehreren Abbildungen. Leipzig. In Kommission bei der Buchhandlung von A. Twietmeyer. 1907. VIII u. 248 S. 8^o.

Auch dies neue Werk des Verfassers baut sich auf Forschungen in den Archiven der Handelskammer auf, die bereits für zwei wenig früher erschienene Darstellungen als Grundlagen dienen konnten: »Die Leipziger Kramer-Innung im 15. u. 16. Jahrh.« (1901) und »Urkunden zur Entstehungsgeschichte der ersten Leipziger Großhandelsvertretung« (1904). In einem dritten abschließenden Bande dieser Studien zur Handelsgeschichte Leipzigs untersucht nun M. Entstehung, Entwicklung, Ausgestaltung und Ende derjenigen kaufmännischen Korporationen, die der heutigen Handelskammer zu Leipzig nicht unwesentlich vorgearbeitet haben, bis sie eben endlich von dieser abgelöst werden sollten. Besonderes Interesse verdient die Darstellung der vorangehenden Versuche zur Gründung von Handelskammern in Sachsen, insbesondere einer, noch vor 1861 Entwurf der Gewerbeordnung) für Leipzig geplanten.

Wer sich mit Studien über die Entwicklungsgeschichte des Handels und der Industrie Sachsens im 19. Jahrhundert befaßt, wird auf die schätzbare Verarbeitung des bedeutenden Leipziger Materials, wie sie S. Moltke hier bietet, zurückkommen müssen.

Führer durch das städtische Museum (in Troppau), nebst einer Einleitung, verfaßt im Auftrage des Ausschusses des städtischen Museums in Troppau von Prof. Erwin Gerber, Kustos. Troppau. 1906. Im Selbstverlage. 8^o 9 S.

Das anspruchslose Büchlein dürfte sich als ein guter Wegweiser bewähren für die Besucher der Stadt Troppau, deren Geschichte und Sehenswürdigkeiten das einleitende Kapitel gewidmet ist, sowie ihrer neuerdings im imposanten Schmetterhause aufgestellten Altertumssammlung. Zu wünschen ist, daß bei einer Neuauflage mehr Gewicht auf Angabe der Entstehungszeiten, insbesondere der Kunstwerke und kunstgewerblichen Erzeugnisse, gelegt werde. Bei undatierten Stücken fehlen die Zeitangaben fast durchgehends, und diese sind für den Besucher, nicht minder auch für den Fachmann, der sich an der Hand des Führers im allgemeinen über die Bestände unterrichten will, unerläßlich. Dagegen sollten Ausdrücke wie »alt« oder »altertümlich« ausgemerzt werden.

W. J.

Kirchliche Kunсталtertümer in Deutschland. Von Dr. Heinrich Bergner. Mit 9 Tafeln in Farbendruck und Autotypie sowie über 500 Abbildungen im Text. Leipzig, 1905. Chr. Herm. Tauchnitz. 619 S. 8.

Bergners kirchliche Kunсталtertümer, denen inzwischen desselben Verfassers Handbuch der bürgerlichen Kunсталtertümer in Deutschland (1906) gefolgt ist, macht zwar Ottos »Handbuch der kirchlichen Kunstarchäologie des deutschen Mittelalters« nicht überflüssig, ergänzt es aber nach verschiedenen und sehr wesentlichen Seiten. Bewunderungswert ist die dem Verfasser eigene weitgehende Kenntnis der vielverzweigten Literatur, nicht minder sein kritischer Scharfblick bei der Verwendung dieser ungleichwertigen Quellen. Trotzdem es sich um ein kompilatorisches Werk handelt und trotzdem der umfangreiche Stoff durch strengste Sichtung und größte Knappheit der Darstellung in einen Band zusammengedrängt werden mußte, ist das Buch durchaus lesbar und anregend, wenn es auch, vor allem durch seine reichen Literaturnachweise, in erster Linie als Nachschlagwerk gelten muß.

W. J.

Die Revolution. Von Dr. Paul Liman. Eine vergleichende Studie über die großen Umwälzungen in der Geschichte. Berlin. C. A. Schwetschke & Sohn. 1906. VIII. 286. St. Preis 5 Mk., gebunden 6 Mk.

Die Betrachtungen, welche Liman in seinem neuen Buche gibt, sind ihrer Gattung nach Eßays, sie behandeln die Geschichte in ausgesprochen persönlicher Auffassung, unter stetem Hinblick auf die heutigen Verhältnisse. Das Buch gewinnt dadurch etwas äußerst anregendes, aber es fordert selbst bei dem, der den politischen und konfessionellen Standpunkt des Verfassers teilt, vielfach Widerspruch heraus. Den Grundgedanken wird man indes zustimmen können. Das Buch ist sehr gut geschrieben und von Anfang bis zu Ende interessant.

Inhaltsverzeichnis zum Jahrgang 1906

der

Mitteilungen aus dem germanischen Nationalmuseum.

	Seite
Koptische Altertümer im germanischen Nationalmuseum. Von Dr. Otto Pelka. Mit 2 Tafeln.	3
Eine Nürnberger Hauskapelle. Nachtrag. Von Dr. Fritz Traugott Schulz. Mit 1 Tafel.	47
Meister Bertram, eine resümierende Betrachtung an der Hand der Lichtwarkschen Studie. Von Dr. Fritz Traugott Schulz.	60
Eine Glocke aus dem XVIII. Jahrhundert. Von Gustav von Bezold	79
Ein syro-palästinensisches Räuchergefäß. Von Otto Pelka. Mit 2 Tafeln	85
Bilder aus dem Kinderleben in den dreißiger Jahren des XVI. Jahrhunderts. Von Heinrich Heerwagen	93
Über einige Neuerwerbungen der Skulpturensammlung des germanischen Museums. Von Dr. W. Josephi. Mit 2 Tafeln	117
Beiträge zur Geschichte der Außenmalerei in Nürnberg. Von Dr. Fritz Traugott Schulz	141
Literarische Besprechungen.	43, 81, 158

GETTY CENTER LIBRARY



3 3125 00456 0468

