



**SCHLESIENS VORZEIT IN BILD  
UND SCHRIFT NEUE FOLGE IX. BAND:  
JAHRBUCH DES SCHLESISCHEN MUSEUMS  
FÜR KUNSTGEWERBE UND ALTERTÜMER  
IX. BAND**











# SCHLESIENS VORZEIT IN BILD UND SCHRIFT

ZEITSCHRIFT DES SCHLESISCHEN ALTERTUMSVEREINS

NEUE FOLGE IX. BAND:

JAHRBUCH DES SCHLESISCHEN MUSEUMS  
FÜR KUNSTGEWERBE UND ALTERTÜMER

IX. BAND

MIT UNTERSTÜTZUNG DER NOTGEMEINSCHAFT  
DER DEUTSCHEN WISSENSCHAFT

BRESLAU

SELBSTVERLAG DES SCHLESISCHEN ALTERTUMSVEREINS  
VERTRETEN DURCH FERDINAND HIRT, VERLAGSBUCHHANDLUNG IN BRESLAU, KÖNIGSPLATZ I

1928



**JAHRBUCH**  
**DES SCHLESISCHEN MUSEUMS FÜR**  
**KUNSTGEWERBE UND ALTERTÜMER**

**IX. BAND**

**MIT 17 TAFELN UND ZAHLREICHEN ABBILDUNGEN IM TEXT**

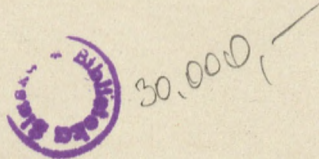
**HERAUSGEGEBEN VON**  
**HANS SEGER UND ERWIN HINTZE**

**BRESLAU**  
**SELBSTVERLAG DES SCHLESISCHEN ALTERTUMSVEREINS**  
**VERTRETEN DURCH FERDINAND HIRT, VERLAGSBUCHHANDLUNG IN BRESLAU, KÖNIGSPLATZ 1**  
**1928**





DRUCK VON WILH. GOTTL. KORN IN Breslau I  
PAPIER VON DER PAPIERFABRIK SACRAU



X-7234  
351987 III

/9

~~4244  
III~~









*Prof. Dr. Marner*



KARL MASNER  
ZUM SIEBZIGSTEN GEBURTSTAGE  
AM 24. JANUAR 1928  
IN DANKBARKEIT UND VEREHRUNG  
GEWIDMET VOM  
SCHLESISCHEN MUSEUM FÜR  
KUNSTGEWERBE UND ALTERTUMER  
UND VOM SCHLESISCHEN  
ALTERTUMSVEREIN







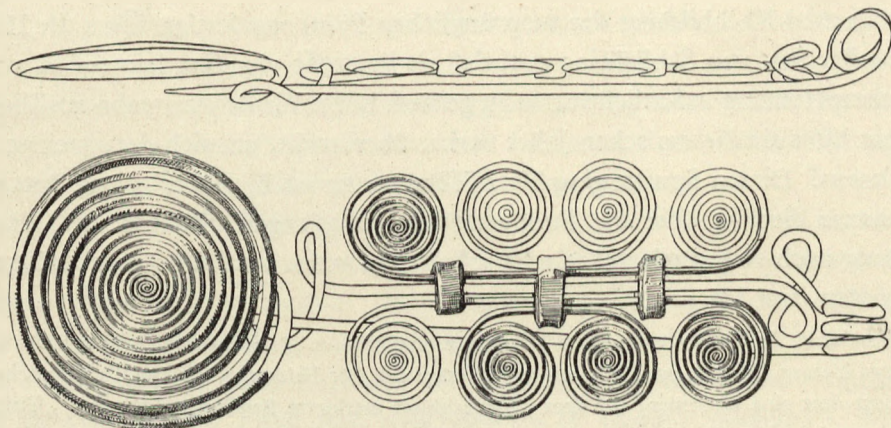
## ÜBERSICHT DES INHALTS

Drei neue schlesische Bronzefunde von Hans Seger . . . . .	Seite 1
Die Skythen in Schlesien von Martin Jahn . . . . .	„ 11
Der Münzfund von Schosnitz von Hans Seger . . . . .	„ 26
Die Anfänge des monumentalen Stiles in Schlesien von Georg Lustig . . . . .	„ 27
Die architektonische Gestaltung der romanischen S. Vinzenzkirche auf dem Elbing bei Breslau von Werner Güttel . . . . .	„ 41
Ein Bild des Breslauer Barbara-Meisters von Heinz Braune . . . . .	„ 55
Der Pleydenwurffsche Hochaltar der Elisabethkirche in Breslau von Paul Knötel	„ 59
Bilder der Bruno-Legende von Conrad Buchwald . . . . .	„ 69
Der Lukasaltar in der Maria-Magdalenen-Kirche und verwandte Werke von Erich Wiese . . . . .	„ 73
Mittelalterliche Meßgewänder in Schlesien von Alfred Schellenberg . . . . .	„ 79
Ein Andenken an Thomas Rehdiger von Ferdinand Friedensburg . . . . .	„ 95
Fayence-Eulen von Otto v. Falke . . . . .	„ 97
Zum Werk Georg Schwanhardts des Älteren von Robert Schmidt . . . . .	„ 106
Seltene Musikinstrumente von Max Schneider . . . . .	„ 111
Ein schlesischer Büttenmann von Christian Gündel . . . . .	„ 119
Der Preußlerhumpen von Carl Partsch . . . . .	„ 121
Die Gläser der Breslauer Altaristen-Brüderschaft im fürstbischöflichen Diözesan- museum von Alfons Nowack . . . . .	„ 131
Zwei Apostelfiguren der Matthias-Gymnasialkirche in Breslau von Walter Nickel	„ 136
Einige Arbeiten von Friedrich Siebenhaar von Gustav E. Pazaurek . . . . .	„ 139
Hermann Krone zum hundertsten Geburtstage von Heinrich Götz . . . . .	„ 145
Berliner Privatunternehmer für Eisenkunstguß von Erwin Hintze . . . . .	„ 151







Abb. 1. Fibel von Tschwirtschen.  $\frac{1}{3}$ 

## DREI NEUE SCHLESISCHE BRONZEFUNDE

Wenngleich der wichtigste Arbeitsstoff der Urgeschichte durch fachmännische Grabungen gewonnen wird, so ist doch nicht zu leugnen, daß gerade die ansehnlichsten, unmittelbar auf den Beschauer wirkenden Sammlungsstücke fast immer Zufallsfunde sind. Das gilt insbesondere von den vergrabenen Schätzen und Weihgaben der älteren Metallzeit. Haben doch ihre einstigen Besitzer selbst die Absicht gehabt, sie vor Entdeckung zu schützen, und deshalb mit Bedacht abgelegene oder schwer zugängliche Örtlichkeiten zum Versteck gewählt. Stößt aber der Pflug oder der Spaten doch einmal auf sie, so ist dies oft genug gleichbedeutend mit ihrer endgültigen Vernichtung; denn in der Regel sind die Finder einfache Arbeiter, die keine Ahnung von der Bedeutung der in ihre Hände gefallenen Dinge haben und sie achtlos beiseite werfen. Wieviel glückliche Umstände zusammentreffen müssen, damit ein solcher Fund für die Wissenschaft gerettet werde, dafür liefert der folgende Bericht drastische Beispiele. Die drei hier besprochenen Funde haben das gemeinsam, daß sie ungewöhnliche, zum Teil erstmalig in Schlesien vorgekommene Gegenstände enthalten. Indem die Parallelen dazu einmal im Südosten, ein anderes Mal im Norden und ein drittes Mal im Süden nachgewiesen werden, fällt neues Licht auf die sich kreuzenden Handelsbeziehungen Schlesiens während der jüngeren Stufen des Zeitalters der Urnenfriedhöfe.

### 1. TSCHWIRTSCHEN KREIS GUHRAU

Herrn Konrektor Pfützenreiter in Fraustadt verdanken wir die Nachricht über einen Fund, der einen für Schlesien und für Deutschland überhaupt ganz neuen Typ von Bronzefibeln darstellt. Bei einem Besuche in Gurschen-Schlichtingsheim zeigte ihm die Schloßherrin, Freifrau von Schlichting, zwei seltsame, augenscheinlich zusammengehörige Drahtgebilde. Herr Pfützenreiter erkannte sofort das prähistorische Alter der Stücke und bat sie sich, als er ihren schlesischen Fundort erfahren hatte, zur Vorlage im Breslauer Museum aus. Hier wurde ihre Bedeutung festgestellt und an der Hand vorhandener Zeichnungen eine



Rekonstruktion und Nachbildung der ursprünglichen Form angefertigt. Über die Herkunft des Fundes teilte Freifrau von Schlichting mit, daß sie ihn 1920 von dem inzwischen verstorbenen Schlossermeister Hohberg in Schlichtingsheim gekauft hätte. Ein Besitzerssohn aus Tschwirtschen Kreis Guhrau hatte sie diesem schon Jahre vorher überbracht, um sich daraus einen Lötkolben machen zu lassen. Diesen Spuren ging Herr Pfützenreiter nach, und es gelang ihm, noch einen ziemlich genauen Bericht über die Fundumstände zu erlangen. Danach muß die Fibel bei der Auffindung noch so gut wie vollständig erhalten gewesen und von ihrem früheren Besitzer einzeln vergraben worden sein.

Die Fundstelle liegt nicht ganz einen Kilometer nördlich des Dorfes, unweit westlich des Punktes 78,0 und östlich eines kleinen Teiches, am Ende des westlichsten der vier Feldwege, die von Tschwirtschen nordwärts führen. Es liegt dort eine eiförmige, auf dem Meßtischblatt markierte Sandkuppe, genannt „Girkes hinterster Berg“. Von dort wird planmäßig Sand auf die umliegenden nassen Wiesen abgefahren. Dadurch ist an der Ostseite eine Einbuchtung in Gestalt einer flachen Mulde entstanden. An ihrem Rande stieß ungefähr vor zehn Jahren Bauergutsbesitzer Girke in 0,30 m Tiefe auf die Bronzefibel. Sie steckte schräg im Boden. Die Nadelrolle lag abgebrochen daneben. Die Nadel selbst soll nicht mehr vorhanden gewesen sein — wahrscheinlich hat man sie übersehen. Im übrigen hatte das Fundstück die auf unserer Zeichnung wiedergegebene Form. Herr Girke bestätigte ausdrücklich, daß der Fortsetzungsdraht der großen Spiralscheibe zwischen den Parallelstegen hindurchgegangen sei, und daß an letzteren acht kleinere Spiralen gesessen hätten. Zerschlagen hat die Fibel erst der Schlosser. Von irgendwelchen Begleitfunden wurde nichts bemerkt. Wohl aber beobachtete Herr Pfützenreiter am Südostrand der Kuppe reichliche Bestreuung mit Scherben. Die eingesandten Proben sind wenig ausgeprägt, können aber ganz gut mit der Fibel gleichaltrig sein.

0,2 km südlich davon liegt an demselben Feldwege eine breite Sandkuppe, auf der beim Sand-schachten immer wieder Brandgräber mit Tongefäßen zutage gekommen sind. Einige erhalten gebliebene kleine Näpfe und Tassen schenkte Herr Girke dem Museum. Sie gehören der jüngsten Bronzezeit an. Noch weiter südlich, am Dorffriedhof, sind vor längerer Zeit Eisensachen ausgepfügt worden, darunter eine Speerspitze mit hohem Grat. Endlich stammt von dem Girkeschen Acker noch eine prächtige kleine Steinhacke (sogenannter Schulleistenkeil) mit auffallend engem Schaftloch. Auch sie wurde von Herrn Girke dem Museum geschenkt.

Von den beiden Fibelbruchstücken ist das eine ein scheibenförmiges, leicht gewölbtes Drahtgewinde von 10,85 cm Durchmesser. Hergestellt ist es aus einem scharf-vierkantigen, am äußeren Ende 0,5, am inneren kaum 0,1 cm dicken Bronzedraht, der in vierzehn Umgängen, sich allmählich verjüngend, spiralig zusammengerollt ist. Am ersten und fünften Umgang ist die Oberkante in kurzen Zwischenräumen durch Meißelschläge schwach gekerbt. Das etwas aufgebogene äußere Ende zeigt eine frische Bruchfläche. — Das andere Fragment besteht aus zwei symmetrischen und parallel zusammengefügt Drahtgewinden. Je ein vierkantiger, 0,37 cm dicker Bronzedraht ist beiderseits in eine flache Spiralscheibe von sieben Umgängen und 3,8 cm Durchmesser zusammengerollt. Zwischen diesen Endspiralen ist in der Mitte des geraden Verbindungsdrahtes ein zweites, aus einem kürzeren Draht gebildetes Spiralenpaar gleicher Größe angesetzt, so daß auf jeder Seite vier Spiralscheiben, zwei rechtsläufig, zwei linksläufig, nebeneinander standen. Die Verbindung der vier Spiralenpaare war durch drei starke, bandförmige Klammern von 2,7 cm Länge, 1,05 cm Breite und 0,8 cm Dicke bewirkt, in denen die Drähte durch Anguß befestigt waren. Von den Klammern sind zwei anscheinend schon in alter Zeit beschädigt worden. Etwa ein Viertel des Bandes ist abgebrochen. Ferner fehlt je eine Endspirale und das eine der mittleren Spiralenpaare. Die Patina ist bei allen Stücken einheitlich dunkelgrün und glänzend.

Man würde, wenn diese Trümmer allein daständen, schwerlich erraten, was für ein Schmuckstück sie ursprünglich gebildet haben. Glücklicherweise kennen wir eine große Zahl mehr oder weniger vollständig erhaltener Schwesterstücke, aus denen sich die in Abbildung 1 gegebene Rekonstruktion des unsrigen mit Sicherheit ergibt. Danach handelt es sich um eine jener großen Spangennadeln (Fibeln), die neben dem praktischen Zwecke des Gewand-



verschlusses als auffallender und prächtiger Brustschmuck dienten. Den Hauptbestandteil, aus einem wohl 250 cm langen Drahte geschmiedet, bildete auf der einen Seite die 28 cm lange Nadel, auf der anderen die große Spiralscheibe; dazwischen lag der stangenförmige Bügel mit der federnden Kopfspirale auf der einen, dem schlingenförmigen Nadelhalter auf der anderen Seite. Als rein ornamentale Zutat waren zu beiden Seiten des Bügels je zwei Paare von Spiralscheiben angesetzt und miteinander und dem Bügel durch umgelegte Klammern verbunden. Solche Riesenfibeln mit kunstvoll geschmiedeten Spiralen sind ja in Ostdeutschland schon mehrere bekannt: die schönste von allen ist die Schweidnitzer<sup>1)</sup>. Aber in der hier vorliegenden Ausprägung mit nur einer großen Spiralscheibe und angesetzten Seitenspiralen, zu denen sich oft noch Anhänger mit Ketten, Klapperblechen, Vogelfiguren und dergleichen gesellen, ist die Form fast ausschließlich in Ungarn vertreten<sup>2)</sup>. Wegen dieser etwas barbarisch wirkenden Häufung von Besatz-Zierraten hat man sie „Posamenteriefibeln“ genannt. Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß auch das schlesische Fundstück in Ungarn hergestellt und von dort eingeführt ist. Es liefert also einen neuen Beweis für die Innigkeit der Handelsbeziehungen zwischen den beiden Ländern während der jüngeren Bronzezeit.

Zu dieser Datierung würden wir aus stilgeschichtlichen Gründen gelangen, auch wenn wir, wie es bei den meisten ungarischen und auch bei der Tschwirtscher Fibel der Fall ist, nur einzeln gefundene Stücke besäßen. Zum Überfluß liegen aber zwei Exemplare in dem großen Verwahrfunde von Velem St. Veit vor, der außerdem Mengen von Tüllenäxten, Sichel, Lanzen spitzen, Messern, Gewandnadeln, Ringen, Knöpfen, Anhängern usw. sowie Brillenfibeln vom älteren Hallstatttypus enthielt<sup>3)</sup>. Die Zeit wird dadurch auf die zweite Stufe der vierten Periode des ungarischen Bronzealters oder nach der allgemeinen Chronologie etwa auf das 11. Jahrhundert v. Chr. bestimmt<sup>4)</sup>.

Zu beantworten ist schließlich die Frage, wie die Fibeln getragen worden sind. Es scheint dafür kein feststehender Brauch bestanden zu haben. Bei einigen ungarischen Stücken fallen bewegliche Hängebleche senkrecht vom Bügel herab. Hier kann also nur die Querlage in Betracht kommen. Bei anderen aber hängen lose Kettchen an einem durch die Kopfspirale der Nadel gesteckten Ringe, woraus man auf eine nach oben gerichtete Stellung der Nadelspitze schließen möchte. Aus Velem St. Veit liegt ein besonders schönes, durch sieben Kettchen verbundenes Fibelpaar vor, das sicher in schräger Richtung, mit den großen Scheiben nach oben, auf der Brust getragen worden ist. Wahrscheinlich war dies die eigentliche Mode, und es ist vielleicht kein Zufall, daß die ungarische Nationaltracht mit ihrer überreichen Verschnürung einen ähnlichen Geschmack widerspiegelt.

<sup>1)</sup> Oft abgebildet, z. B. auch im Führer durch die Vorgeschichtliche Abteilung des Museums.

<sup>2)</sup> Képatlasz az archaeol. Közlemények, II. Kötetéhez, V Taf. IV, Pest 1861; Hampel, Altertümer der Bronzezeit in Ungarn. Taf. 40, 41, 96, 120; derselbe, Bronzkor Taf. 40, 41, 96, 120, 158, 159, 213, 241; Archaeol. Ertesitő 1899 S. 327 (Reinecke); 1911 S. 343 (Márton); Mitteil. d. Wien. anthrop. Ges. 1897 S. 15 (v. Miske); K. v. Miske, Die prähist. Ansiedl. Velem St. Vid, Wien 1908, Taf. 41; Montelius, Die vorklass. Chronologie Italiens, Stockholm 1912, S. 228.

<sup>3)</sup> Hampel, Bronzkor Taf. 235—241; Mitteil. d. Wien. anthr. Ges. 1897 S. (13) ff.

<sup>4)</sup> Reinecke in Archaeol. Ertesitő 1899 zu S. 327.



## 2. OBER MEDNITZ KREIS SAGAN

An der Ostseite des Dorfes, nahe dem Dominium, wurde vor Jahren ein Stück Feld rigolt, um es in Gartenland umzuwandeln. Dabei wurden die in Abbildung 2 wiedergegebenen beiden Bronzegegenstände gefunden. Sie lagen in 1 m Tiefe ohne jeden Schutz frei im Sande, der Halsring unten, die Fibel auf ihm; auf der Unterseite der einen Seitenscheibe sieht man noch den bogenförmigen Rostabdruck des Ringes. Die verhältnismäßig große Tiefe erklärt sich daraus, daß die Stelle am Ausgang einer Schlucht liegt und dort viel Erde angeschwemmt war. Die ursprüngliche Lage mag viel oberflächlicher gewesen sein. Herr Oberamtmann Zarncke in Ober Mednitz schenkte den Fund dem Breslauer Museum unter der Bedingung, daß dem Saganer Museum eine Nachbildung in echtem Material übergeben würde.

Die Fibel setzt sich aus vier Gußteilen zusammen: den beiden Seitenplatten, dem verbindenden Bügel und der Nadel. Die scheibenförmigen Platten sind nicht gleich groß: die eine hat 11,70, die andere nur 11,15 cm Durchmesser, die Dicke beträgt dort 0,36, hier 0,30 cm. Im übrigen sind sie gleich behandelt. Auf der Oberseite sieht man in Relief zwölf konzentrische Ringe angebracht. Als Mittelpunkt dient ein kleiner Buckel. Auf der Unterseite (Abb. 3) erscheint dieselbe Kreisverzierung in Rillenform. Offenbar war das Modell aus ringförmigen Wachsnudeln zusammengesetzt, die sich auf der Unterseite platt gedrückt haben. Beim Guß der größeren Scheibe muß die Form rissig geworden sein. Die Risse treten besonders auf der Unterseite als sich kreuzende, krummlinige Grate deutlich hervor. Auf derselben Scheibe ist zwischen dem ersten und dritten Ringe neben dem Bügelansatz der Nadelhalter in Gestalt einer 1,70 cm hohen Schleife angebracht. Seine Herstellung erfolgte in der Weise, daß auf das fertige Wachsmo- dell ein zusammengebogenes Stück Wachsnudel aufgesetzt und das Ganze alsdann in verlorener Form mit Bronze ausgegossen wurde. Die Verbindung mit dem Bügel wird dadurch hergestellt, daß an den einander zugekehrten Stellen der Innenränder, zwischen dem ersten und dritten Ringe, Löcher eingebohrt und in diese der Bügel eingezapft ist. Bei der größeren Scheibe scheint sich die Verbindung gelockert zu haben und durch einen rohen Umguß ausgebessert worden zu sein. — Der Bügel besteht aus einer 0,65 cm dicken, runden, annähernd rechtwinklig gebogenen Stange, auf der drei mit ihr zusammengegossene Vogelfiguren sitzen. An der Außenseite ist der Bügel in Punztechnik mit schrägen Strichlagen verziert. — Die 24 cm lange Nadel ist mit einer ringförmigen Erweiterung in den Bügelhals eingehängt. Den Kopf bildet eine dreikantige Stange, von der in der Mitte und am oberen Ende bogenförmige Sprossen ausgehen. An den Kreuzungsstellen haben wieder Vogelfiguren gesessen, jedoch ist die in der Mitte abgebrochen. Eine leichte Abweichung des Nadelkopfes von der Längsachse könnte auf nachträglicher Verbiegung beruhen, doch findet sie sich in derselben Weise an dem gleichartigen Exemplar aus Floth, Kreis Czarnikau (Berl. Verhandl. 1876 Taf. 17). — Ganze Länge der Fibel 31 cm; Gewicht 449 gr. (Inv. Nr. 26:24).

Der Ring ist aus einer 1,4 cm dicken stabrunden Stange massiv gegossen, kreisrund und völlig geschlossen. Die Verzierung der Oberseite, die gleichfalls schon im Gußverfahren hergestellt ist, besteht in vier Gruppen von tiefen Schrägfurchen und dazwischen eingetieften Kreuzen. Der äußere Durchmesser beträgt 21, der innere 18,2 cm. (Inv. Nr. 25:24).

Die Mednitzer Fibel stellt ein vollkommenes Gegenstück dar zu der von mir in dieser Zeitschrift (N. F. IV 28 ff.) veröffentlichten Fibel von Kolzig Kr. Grünberg (Abb. 9). Form, Verzierung, Größe, Technik, alles stimmt bis auf Kleinigkeiten überein. Schon damals habe ich darauf hingewiesen, daß diese gegossenen Fibeln Fortbildungen eines älteren Typus seien, bei dem Bügel und Platten aus einem einzigen langen Drahte ausgeschmiedet waren. An die Stelle der federnden Spiralen sind massive Scheiben getreten, und der elastische Verbindungsdraht ist durch einen eingezapften starren Bügel ersetzt. An die alte Herstellungsweise erinnert aber noch die Verzierung. Die Platten der Kolziger Fibel tragen ein Spiral-Ornament, auf



der Mednitzer ist es bereits in ein konzentrisches Kreismuster übergegangen. Ferner ist die Torsion des ehemaligen Drahtbügels durch eingeschlagene Schrägrillen nachgeahmt. Ein näherer Vergleich der beiden niederschlesischen Stücke fällt zugunsten des Mednitzer Exemplares aus. Es ist in jeder Beziehung sorgfältiger und feiner ausgeführt, was schon darin

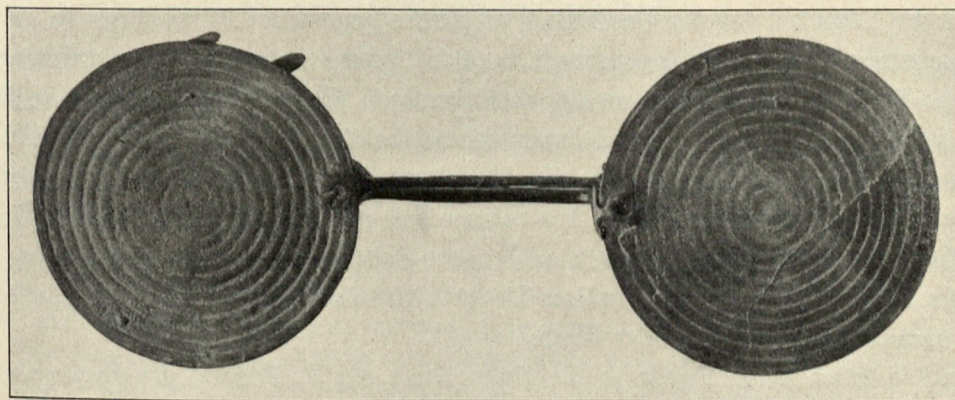
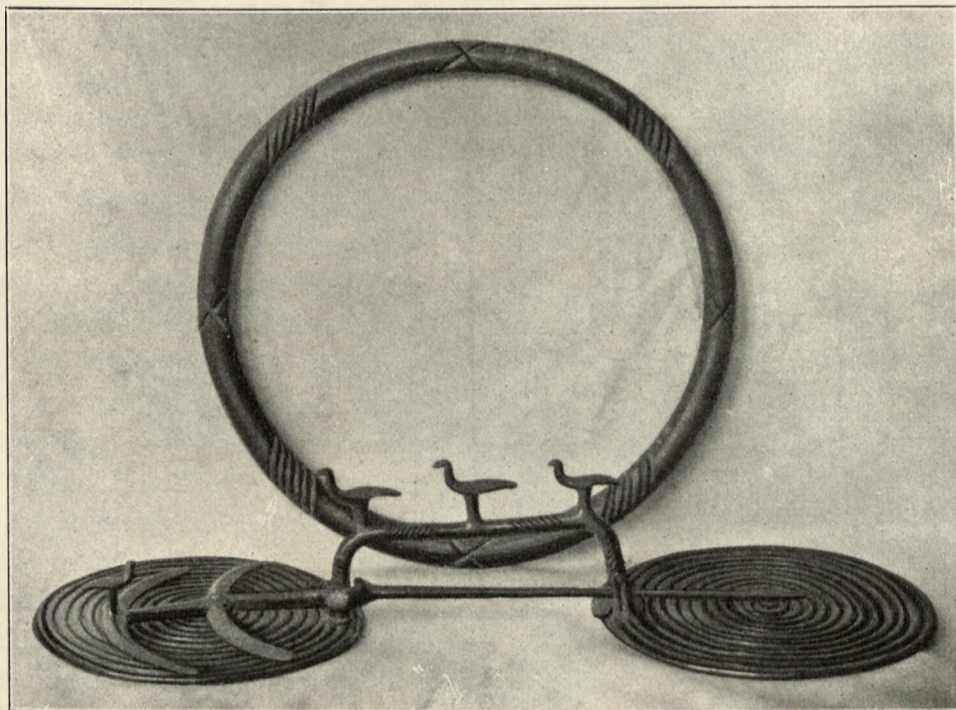


Abb. 2 und 3. Fund von Ober Mednitz, Fibel von 2 Seiten gesehen.

zum Ausdruck kommt, daß es trotz größerer Länge (31 gegen 28,5 Zentimeter) beträchtlich leichter ist (449 gegen 741 Gramm). Die Scheiben sind dünner, das Relief der Verzierung kräftiger, der Bügel schwächer und fast in seiner ganzen Länge schräg geriefelt. Vor allem ist die Gußtechnik viel kunstfertiger. Dies ersieht man am deutlichsten an den Vogelfiguren: sie sind nicht nur an sich besser modelliert, sondern auch mit dem Bügel und der Nadel



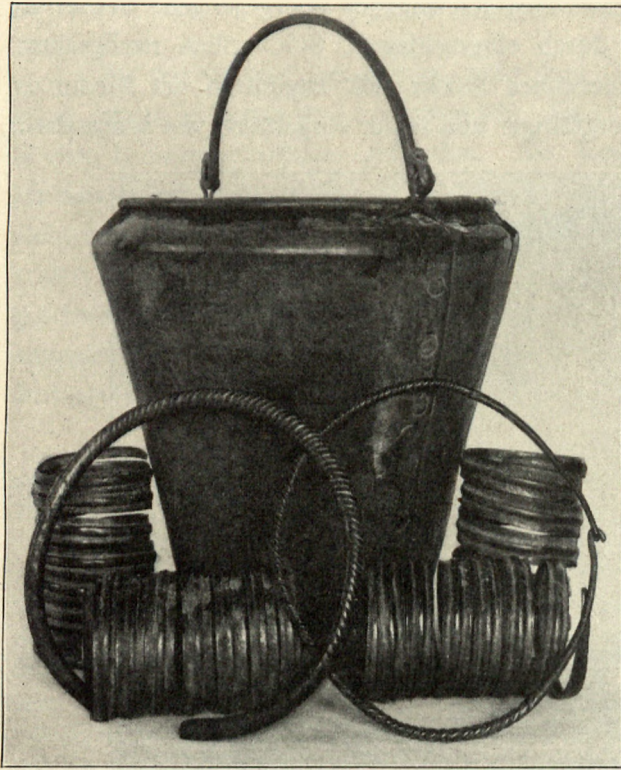


Abb. 4. Der dritte Bronzefund von Lorzendorf

„Halsringen“ der Art unserer Abbildung 2; auch sie gehören zu jenen nordostdeutschen Typen<sup>2)</sup>. Für die Richtigkeit dieser Auffassung spricht außer der geographischen Verbreitung auch die Tatsache, daß der Geschmack an großen gegossenen Plattenfibeln in der jüngeren germanischen Bronzezeit durchgehends herrscht, während der südlich beeinflusste mitteleuropäische Kreis im allgemeinen an der drahtförmigen Fibel festhält. Zieht man aber den großen Abstand in der Güte der Bearbeitung unserer beiden niederschlesischen Fibeln in Betracht, so wird man geneigt sein, zwar die Mednitzer als Import, die Kolziger dagegen als einheimische Nachahmung anzusehen. Ein solcher Fall stände nicht vereinzelt da. Wir haben aus der Entstehungszeit unserer Fibeln auch sonst Beispiele, aus denen sich ergibt, daß im Gebiet der schlesischen und lausitzschen Urnenfelderkultur germanische Bronzarbeiten in ähnlich plumper Weise nachgebildet worden sind<sup>3)</sup>.

Zeitlich fallen beide Funde in die ältere Stufe der V. Periode des Bronzealters oder ungefähr ins zehnte Jahrhundert v. Chr.

<sup>1)</sup> Mannus VIII 21, 36, 40, 124.

<sup>2)</sup> Ebenda S. 72 ff. — Die meisten verzierten Ringe haben nur Schrägschnitte. Liegende Kreuze, wie unser Stück, hat außerdem noch ein Halsring aus Schelejewo Kreis Znin in Posen.

<sup>3)</sup> Ein Analogon ist z. B. der gleichaltrige Halsschmuck aus dem Verwahrfunde von Babow Kreis Kottbus, „eine rohe Nachahmung der geschmackvollen germanischen Halskragen. Er hat das ungeheure Gewicht von 2131 Gramm und zeigt in besonders auffallender Weise, wie die Illyrier, namentlich die ostdeutschen Nordillyrier, wohl den feinsten Geschmack in der Keramik, aber bei den Bronzen weder Geschmack noch Erfindungsgabe bekunden.“ Kossinna a. a. O. S. 74.

zusammengegossen. Dem Kolziger Gießer war das offenbar zu schwierig; er half sich, indem er die Vogelfiguren auf lange Stifte setzte und mit dem Bügel vernietete. Ähnlich ist der Unterschied in der Bildung des Nadelhalters. Kurzum, wir haben den Eindruck, daß dort ein Meister in seinem Fach, hier ein ungeschickter Nachahmer am Werke gewesen ist.

Außerhalb Schlesiens sind Bruchstücke solcher Fibeln gefunden worden in der Neuemark (Burschen, Kreis Oststernberg) und hauptsächlich in Westpreußen und dem nördlichen Teil der ehemaligen Provinz Posen. Kossinna<sup>1)</sup> zählt sie zu den spezifisch nordostdeutschen Typen der jüngsten germanischen Bronzezeit und betrachtet die im „illyrischen“ Gebiet gefundenen, also auch die schlesischen als Einfuhr von dort. Dasselbe soll auch von einem Teil der Begleitstücke gelten, namentlich den geschlossenen



### 3. LORZENDORF KREIS NAMSLAU

Nordöstlich vom Dorfe, am Wege nach Proschau, hart an der heutigen polnischen Grenze, liegt die Gemeindegandgrube. An ihrem Nordwestrande schachteten Mitte Juni 1926 die beiden Ansiedler Golibrzuch und Fabian Sand. Dabei stürzte in Tiefe von einem Spatenstich ein Bronzeimer aus der Grubenwand und aus ihm heraus fielen eine Anzahl Bronzeringe. Das Gefäß nahm Golibrzuch an sich, um es als Blumentopf zu gebrauchen. Die anderen Sachen wurden auf den berasteten Rand der Sandgrube gelegt, wo sie ungefähr drei Wochen lang unbeachtet blieben. Dann fand sie Bauergutsbesitzer Rapke. Durch ihn wurde zunächst Lehrer Lipski und auf seine Veranlassung auch der Besitzer des Rittergutes Lorzendorf, Rittmeister a. D. Arthur von Loesch benachrichtigt. Er gab die Meldung alsbald an das Breslauer

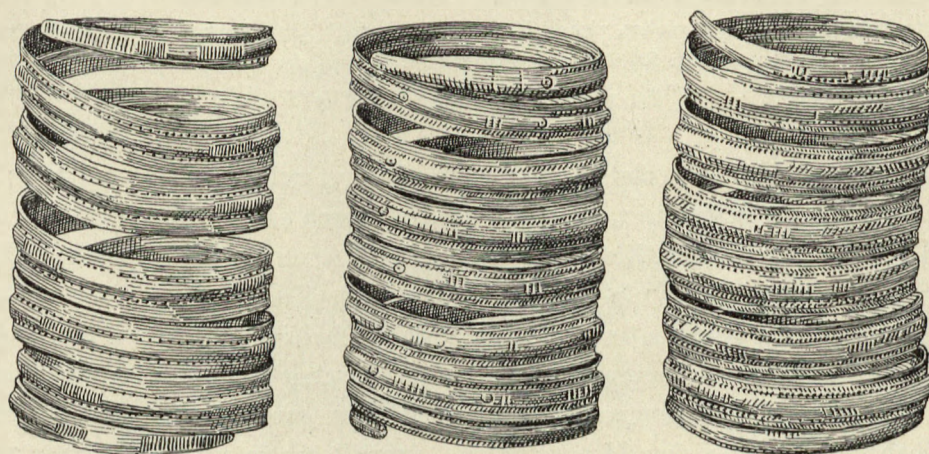


Abb. 5—7. Armspiralen von Lorzendorf.  $\frac{1}{2}$

Museum weiter, und so konnte der ganze Fund von diesem erworben werden. Nachgrabungen an der Fundstelle, die inzwischen ein Stück weiter abgeschachtet war, förderten nur noch eine Anzahl Scherben zutage. Es ist nicht ausgeschlossen, daß der Eimer ursprünglich mit einer tönernen Schüssel oder dergleichen zugedeckt war, und daß ein Teil der Scherben von diesem Deckgefäß herrührt. Abb. 4.

a) Schlanker, verkehrt konisch aufsteigender Eimer mit schmaler gewölbter Schulter und wulstförmigem Rande, hergestellt aus einem 0,1 Zentimeter dicken Bronzeblech, das zusammengebogen und mit acht Nägeln vernietet ist. Die Nietköpfe sind außen platt geschlagen, innen buckelförmig und mit viereckigen Blechstückchen unterlegt. Der hohlstehende Boden ist durch seinen umgebogenen Rand so fest mit der Wandung verbunden, daß keine Fuge sichtbar wird. In den Mündungswulst war ein Eisenring eingelegt, dessen Rostspuren auf der Schulter sichtbar sind. Die ringförmigen Henkelösen laufen in lange Beschlagbänder aus und sind mit je zwei Nägelpaaren an der Schulter festgenietet. In den Ösen hängt der stabrunde, halbkreisförmige Tragenkel. Seine S-förmigen, profilierten Enden stellen vielleicht stilisierte Tierköpfe dar. Das Gefäß ist bis auf eine kleine Lücke in der Schulter ausgezeichnet erhalten und mit dunkelgrüner, glänzender Patina bedeckt. Von den Findern ist die eine drahtförmige Öse (auf der Seite, wo der Eimer genietet ist) abgerissen worden. Höhe 26, Durchmesser am Boden 13,5, an der Mündung 20,5 cm. (Inv. Nr. 4:26)

b) Offener massiver Halsring, stabrund, schräg geriefelt, nur an den Enden abgeplattet und glatt. Die entstehende Riefelung ist an der Ober- und Unterseite stark abgerieben. Der Ring zeigt größtenteils die natürliche Bronzefarbe. Durchmesser 18:17, Dicke 1,05 cm. (Inv. Nr. 6:26)



c) Drahtförmiger Halsring, zu zwei Dritteln seines Umfangs durch Drehung eng geriefelt. Die verjüngten Enden glatt und ineinandergehakt. Patina dunkelgrün und glänzend. Durchmesser 17,5 : 16, Dicke 0,55 cm. (Inv. Nr. 5:26)

d) Armstulp, geschmiedet in Form einer zylindrischen Bandspirale mit sechs Umgängen. Das Band ist in der Mitte mit einem getriebenen Längswulst versehen, nach den Enden zu verjüngt und in seiner ganzen Länge durch Punzarbeit verziert. Die Verzierung besteht auf den erhabenen Teilen in Gruppen von senkrechten Strichen, auf den flachen Teilen in feinen Punktreihen. Länge 11, Durchmesser unten 7,3, oben 7,1, Breite des Bandes in der Mitte 1,7 cm. (Inv.-Nr. 10 : 26.) Abb. 5.

e) Armstulp, Form und Verzierung wie bei d, jedoch mit sieben Umgängen. Länge 10, Durchmesser unten 7, oben 6,8, Bandbreite 1,46 cm. (Inv.-Nr. 9 : 26.)

f) Armstulp, Form wie vorher, acht Umgänge, Verzierung insofern abweichend, als auf den gewölbten Teilen Strichgruppen mit Punktreihen wechseln und auf den flachen Streifen statt der Punkte Schrägstrichelung angewendet ist. Außerdem sind in größeren Zwischenräumen kleine Kreise mit Mittelpunkt eingeschlagen. Länge 11, Durchmesser unten 6,7, oben 6,4, Bandbreite 1,5 cm. (Inv.-Nr. 8:26.) Abb. 6.

g) Armstulp, Form wie vorher, sieben Umgänge. Die stark abgeriebene Verzierung bestand auf den gewölbten Teilen aus dicht gereihten Schräg- und Vertikalstrichen, auf den flachen Streifen aus je drei Reihen punkt- und kommaförmiger Einschlüge. Länge 10,5, Durchmesser unten 6,87, oben 6, Bandbreite 1,5 cm. (Inv.-Nr. 7:26.) Abb. 7.

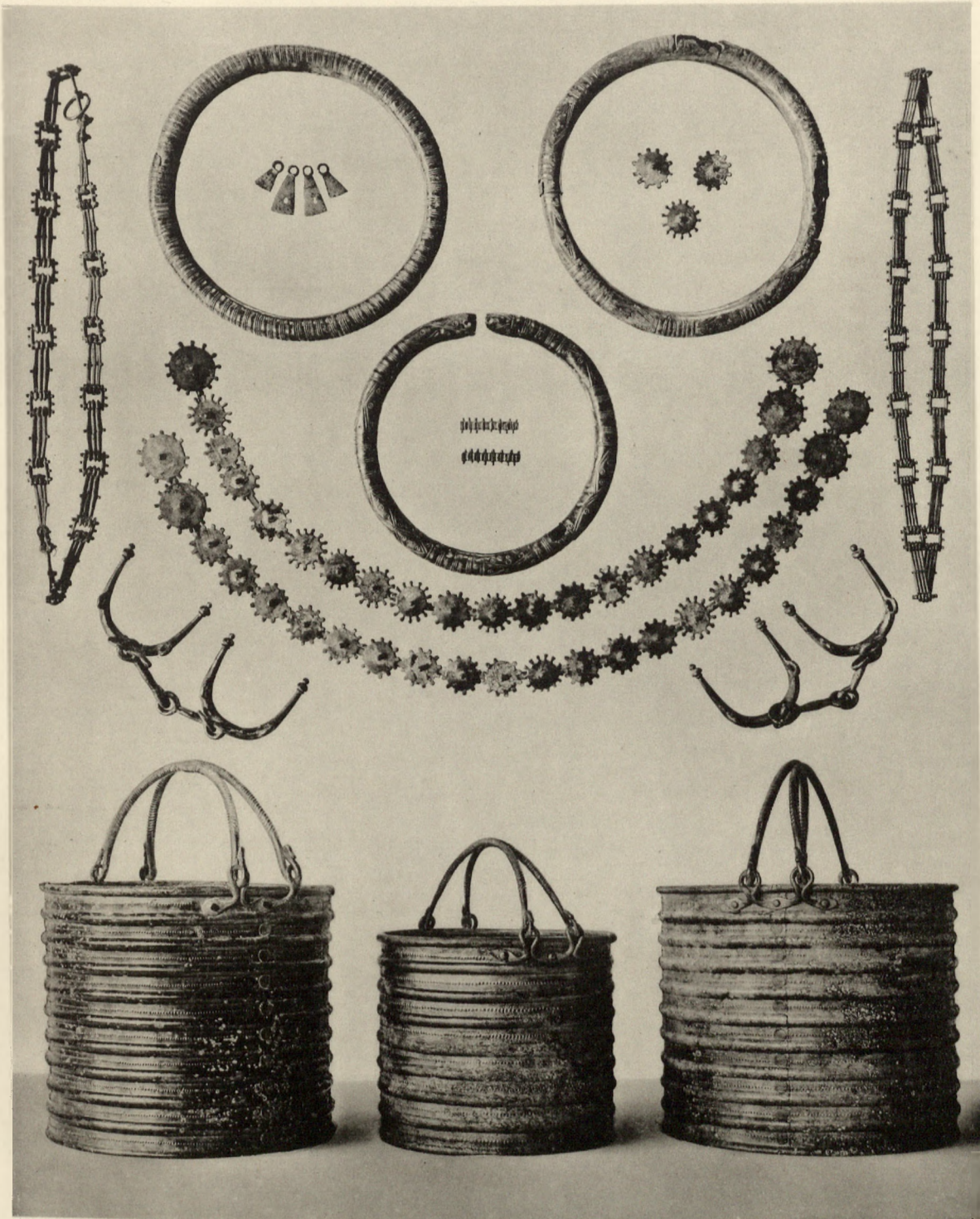
Der Lorzendorfer Fund trägt alle Merkmale eines vergrabenen Schatzes. Eine Händlerniederlage kommt nicht in Betracht, sie müßte frische Waren enthalten haben. Hier aber sind namentlich die Schmucksachen lange getragen und dementsprechend abgenutzt. Die Erde war immer in unruhigen Zeiten ein beliebter Versteck für Kostbarkeiten. Wie später Töpfe mit Geld, so wurden im Bronzealter und in der frühen Eisenzeit Wertstücke aus Bronze oder Gold darin geborgen. Im vorliegenden Falle bedeutete schon der Behälter des Schatzes ein wertvolles Besitztum. Denn Bronzegefäße waren ein aus der Ferne bezogener, gewiß nur dem Wohlhabenden zugänglicher Handelsartikel. Speziell die in unserem Funde vertretene Eimerform, die sogenannten Situlen, begegnen nördlich der Alpen verhältnismäßig selten. Norddeutschland hat ihrer vier geliefert, davon noch ein zweites Exemplar aus Schlesien, nämlich aus Reichenau Kreis Freystadt<sup>1)</sup>. Viel häufiger sind sie in Italien und in den Alpenländern, z. B. in der Umgebung von Triest, wo allein das Gräberfeld von S. Lucia 73 Stück ergeben hat<sup>2)</sup>. Vermutlich haben, außer in Italien, auch im Gebiet der Hallstattkultur Fabrikationsstätten bestanden und ihre Waren nach dem Norden ausgeführt. Genauere Untersuchungen darüber stehen jedoch noch aus, und ebenso herrscht über die zeitliche Einreihung der verschiedenen Typen noch keine Einigkeit<sup>3)</sup>. Sicher ist freilich, daß die schlanke, verkehrt konische Situla mit beweglichen Henkeln im allgemeinen der jüngeren Hallstattzeit (Hallstatt C—D = Per. VI Montelius) angehört, aber innerhalb dieser Grenzen bleibt noch ein weiter Spielraum. Wir müssen versuchen, an der Hand der übrigen Fundstücke eine genauere Datierung zu gewinnen.

<sup>1)</sup> Jetzt veröffentlicht von Sprockhoff in *Altschlesien II Heft 1* (1927) S. 33 ff.

<sup>2)</sup> Marchesetti im *Bolletino d. Società Adriatica in Trieste* Bd. XV (1893) S. 143. Selbst in S. Lucia waren aber nach den Worten Marchesettis die Metallgefäße ohne Zweifel von größtem Wert und wurden nur in den Gräbern der Reichen gefunden.

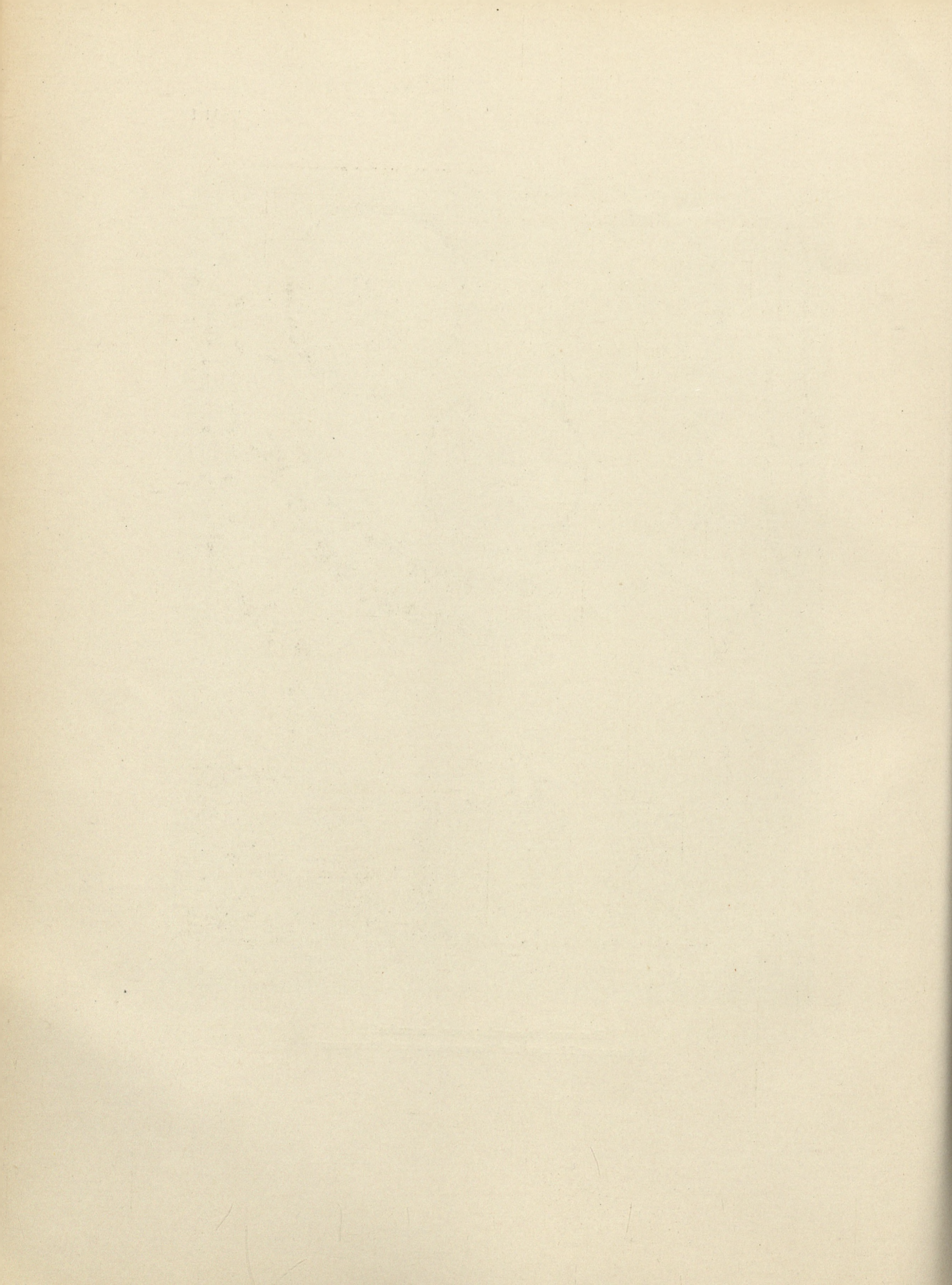
<sup>3)</sup> Vgl. Reinecke in *Altertümer unserer heidn. Vorzeit* Bd. V S. 324 und H. Schmidt in *Hoops, Reallexikon d. germ. Altertumskunde* Bd. IV. S. 185, wo auch weitere Literaturangaben.





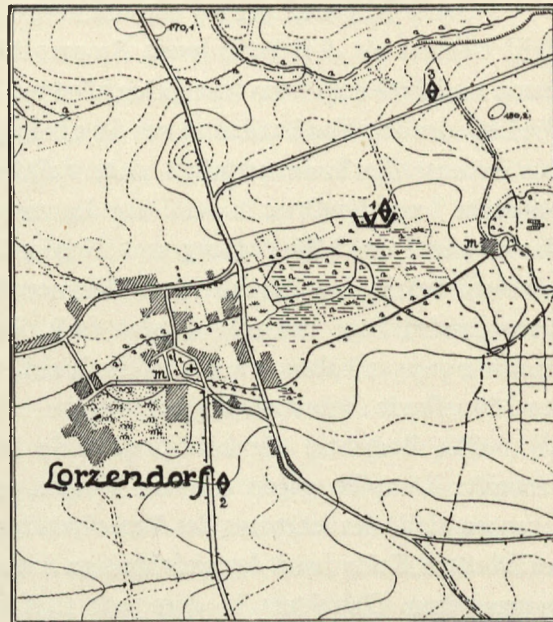
Der erste Bronzeschatz von Lorzendorf.  
Schlesisches Museum für Kunstgewerbe und Altertümer







Von den beiden Halsringen ist der größere, gegossene von einer in Ostdeutschland häufig vorkommenden Art. Allein aus Schlesien kennen wir ihn von elf Fundorten. Unter anderem enthielt der erwähnte Schatzfund von Reichenau sechs Stück, der von Malschwitz, Kreis Freystadt (Schles. Vorzeit VI 380), drei, der von Prittag, Kreis Grünberg (a. a. O. S. 381), vier und der von Carlsruh, Kreis Steinau (ebenda), zwei. Von außerschlesischen Funden seien nur die von Witzzen, Kreis Sorau<sup>1)</sup>, und von Luskowo, Kreis Kosten<sup>2)</sup>, angeführt. Alle diese Funde fallen nach ihrer Zusammensetzung in den jüngsten Abschnitt der Hallstattperiode (Hallstatt D Reinecke). Charakteristisch dafür sind außer den gerippten Halsringen namentlich breite, längsgerippte Armبänder mit querge-rippen oder durch gekreuzte Striche verzierten



1:25000    ♦ Depotfund    W Gräberfeld  
Abb. 8. Lageplan der Lorzendorfer Funde

Enden, ferner die meist zu Kettengehängen vereinigten „gekerbten“ Armringe (Schlesiens Vorzeit N. F. IV 43; Altschlesien II Taf. 4). Auch die großen, hochkantigen Wendelringe des Witzener Fundes gehören hierher. Vor allem aber enthielten sowohl der Witzener wie der Luskowoer Fund je eine Fibel vom Certosatyp. Diese nach dem berühmten Fundort bei Bologna benannte Fibelform tritt in ihrer italienischen Heimat zuerst um die Mitte des 6. Jahrhunderts auf und bleibt dort dem größeren Teile des 5. Jahrhunderts zu eigen<sup>3)</sup>. Ihre im Norden vorkommenden Abarten können daher kaum vor 500 angesetzt werden.

Zu den gewöhnlichen Bestandteilen der erwähnten Gruppe ostdeutscher Verwahr-funde zählen auch die dünnen gedrehten Halsringe mit Hakenverschluß. Sie finden sich überdies in den Gräbern vom Peisterwitzer Typus (Schles. Vorzeit N. F. II 27), die nach ihren sonstigen Beigaben gleichfalls schon vom Ende der Hallstattkultur datieren. In Lorzendorf selbst wurde 1898 an einer anderen Stelle ein solcher Halsring zusammen mit zwei riesigen hohlen Armwülsten und vier Armspiralen ausgegraben. Die Armspiralen haben in Form und Verzierung mit den jetzt gefundenen die größte Ähnlichkeit (Schles. Vorzeit VII 527). Außerhalb Schlesiens sind mir genau entsprechende Gegenstücke nicht bekannt. Trotzdem trage ich Bedenken, sie als einheimische Arbeit zu betrachten. Denn sie zeugen von einer so hoch entwickelten Schmiedetechnik, daß man sie gleich der Mehrzahl der übrigen Bestandteile der drei Lorzendorfer Schatzfunde eher als Importware anzusprechen geneigt ist.

<sup>1)</sup> Nachrichten über deutsche Altertumsfunde 1904 S. 46 ff. Die Abb. wiederholt in Prähist. Zeitschr. Bd. XVII (1926) S. 191.

<sup>2)</sup> Album der prähist. Denkmäler des Großherzogtums Posen, Heft 1 (1893) Taf. 20.

<sup>3)</sup> v. Duhn in Ebert, Reallexikon der Vorgeschichte III 312. Vgl. auch Montelius, Die vorklassische Chronologie Italiens S. 222 zu Fig. 718 und S. 176.



Damit kommen wir zu der merkwürdigen Tatsache, daß in diesem Winkel Schlesiens nicht weniger als drei bedeutende Bronzeschätze derselben Zeit gehoben worden sind. Dem ersten und bedeutendsten vom Jahre 1896 sei hier auf Tafel I eine neue Abbildung gegönnt<sup>1)</sup>. Die Lage der drei Fundstellen ist aus dem beigegebenen Kartenausschnitt zu ersehen. Ein solches Zusammentreffen kann natürlich nicht zufällig sein. Die räumliche Erklärung wird man in der günstigen Lage des Ortes in der Nähe des von der Oderstraße bei Brieg abzweigenden und über Namslau und Groß Wartenberg nach Norden führenden Weges zu suchen haben. Es sei daran erinnert, daß in dem Nachbardorfe Hennersdorf auf dem dortigen Urnenfriedhof eine große Bernsteinniederlage entdeckt worden ist<sup>2)</sup>. Der zeitliche Grund dürfte in kriegerischen Ereignissen gelegen haben, wie wir solche ja auch für historische Zeiten zur Erklärung sich häufender Münzfunde heranziehen können<sup>3)</sup>.

Die Endphase der Hallstattperiode im fünften Jahrhundert v. Chr. war sicher von schweren Kämpfen gegen die von Norden andringenden Germanen begleitet. Wie sie ausgegangen sind, das lehrt uns das Verschwinden der alten Urnenfriedhöfe mit ihrer vom Süden beeinflussten Kultur und das gleichzeitige Auftreten einer ganz neuen Art von Begräbnisplätzen germanischen Charakters in dem nur fünf Kilometer südwestlich von Lorzendorf gelegenen Grambschütz.

Hans Seger

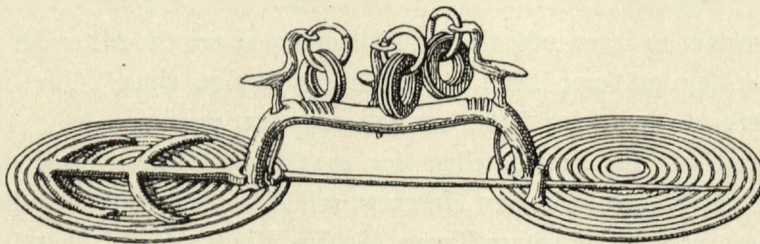


Abb. 9. Fibel von Kolzig, Kr. Grünberg.  $\frac{1}{3}$  (S. 4)

<sup>1)</sup> Veröffentlicht von Grempler in Schles. Vorzeit VII 195 ff. Vgl. auch meinen Artikel in Ebert, Reallexikon Bd. VII 312.

<sup>2)</sup> Schlesiens Vorzeit VI 454 f.

<sup>3)</sup> Vgl. z. B. Altschlesien I 262.



## DIE SKYTHEN IN SCHLESIEN

Es sind gerade dreißig Jahre verflossen, seit Paul Reinecke als erster den wichtigen Nachweis erbracht hat, daß ein schlesisches Fundstück dem skythischen Kulturkreis angehört<sup>1)</sup>. Der goldene Armring von Vogelgesang, Kreis Nimptsch, ist es, der schon 1821 gefunden, vom preußischen König angekauft, 1841 aber aus der königlichen Sammlung im Schlosse Monbijou gestohlen und eingeschmolzen wurde. Das prächtige Schmuckstück galt bis dahin gemäß einer Bestimmung Büschings, der es zuerst veröffentlichte, als Erzeugnis der spätgermanischen Kultur Skandinaviens. Diese Fehldeutung des hochverdienten Begründers der Breslauer Altertumssammlung darf in damaliger Zeit — vor mehr als hundert Jahren — nicht wundernehmen. Widerfuhr doch dem viel größeren und kennzeichnenderen skythischen Goldfunde von Vetersfelde in der Niederlausitz, der erst 1882 gehoben wurde, lange Zeit das gleiche Schicksal, obwohl schon 1883 A. Furtwängler in einer ausgezeichneten Studie<sup>2)</sup> seine Zeit- und Kulturstellung klar herausgearbeitet hatte. Allzu unglaublich mußte es erscheinen, daß Reste des am Schwarzen Meer beheimateten Skythenvolkes, daß Arbeiten von der Hand griechischer Goldschmiede so weit nördlich, im Herzen Deutschlands, gefunden sein sollten. Für die Stimmung des kundigen Bahnbrechers ist der Satz bezeichnend, mit dem der klassische Archäologe Furtwängler seine wissenschaftliche Entdeckung einleitet: „Ein verirrter Lichtstrahl aus sonnigem Lande, dessen zitterndes Ende in den weiten, öden Raum einer dunklen Höhle fällt — ein feuriger Komet, der aus einer fernen andern Sphäre am finstern Himmel mit glänzendem Schweife erscheint —, so hebt sich der Goldfund aus Vetersfelde von dem düstern Nebel seiner weiten prähistorischen Umgebung ab.“ So unerhört ist in damaliger Zeit ein deutscher Skythenfund, daß Furtwängler, nachdem ihn seine Beweisführung zu dem Schlusse gezwungen hat, der Vetersfelder Fund sei die Prachtausstattung eines skythischen Fürsten, welche um 500 v. Chr. in Vetersfelde vergraben worden wäre, vor einem Rätsel steht. Mit Vorbehalt weist er darauf hin, daß zu gleicher Zeit die pontischen Skythen vor dem sie bedrohenden Perserkönig Darius nach Norden und Nordwesten ausgewichen sind. „Liegt hier nicht vielleicht ein Fingerzeig, wenn wir den Skythen selbst wenigstens auf halbem Wege nach Vetersfelde begegnen, und war unser Fund die neue Prachtausstattung eines Häuptlings, die er zu retten suchte?“ Mit gutem Instinkt hat Furtwängler die richtige Lösung gehant, daß skythische Scharen bis nach Mitteleuropa vorgestoßen sein müssen. Doch war dieser Auffassung noch so wenig vorgearbeitet, daß er sie nicht frei auszusprechen wagte, sondern sie in die unmögliche Fassung einkleidete, ein Skythenfürst habe sich mit seinem kostbaren Schatz vor dem dräuenden Perserkönig bis in die Niederlausitz geflüchtet!

Den archäologischen Nachweis, daß die Skythen viel weiter nach Nordwesten vorgedrungen sind, als es historische Quellen vermuten lassen, hat dann vor allem Reinecke erbracht. Er wies darauf hin, daß skythische Denkmäler und skythische Grabfunde nicht allein in Südrußland nachweisbar sind, sondern auch in Rumänien, der Bukowina, in Ostgalizien, Siebenbürgen

<sup>1)</sup> P. Reinecke, Der Goldring von Vogelgesang. Schlesiens Vorzeit VII S. 335—340.

<sup>2)</sup> A. Furtwängler, Der Goldfund von Vetersfelde. Berlin 1883.



und im ungarischen Theißbecken. Dadurch rückten die Grenzen der skythischen Kultur dem Vetersfelder Funde schon beträchtlich näher. Als nun Reinecke in dem Goldring von Vogelgesang auch noch einen schlesischen Stützpunkt zur Überbrückung der immer noch bedeutenden Kluft fand, war sein Schluß berechtigt, in den Funden von Vetersfelde und Vogelgesang Zeugnisse von kriegerischen Vorstößen der Skythen zu sehen, die von Südrußland her, am Nordfuß der Karpathen entlang, tief nach Deutschland einbrachen, vergleichbar dem Mongoleneinfall des dreizehnten Jahrhunderts n. Chr., dem auch erst auf schlesischem Boden bei Wahlstatt Halt geboten wurde. Diese Auffassung kann noch durch weitere skythische Reste in Schlesien bestärkt werden, die teils schon vor mehr als dreißig Jahren gehoben, aber bisher in ihrer Bedeutung nicht richtig erkannt waren, teils erst nach Reineckes Veröffentlichung ans Tageslicht gekommen sind. Im folgenden sollen daher alle mir bekannt gewordenen schlesischen Funde skythischen Charakters kurz zusammengestellt werden.

### 1. GOLDFUND VON VOGELGESANG, KREIS NIMPTSCH

Literatur: J. G. G. Büsching, Die heidnischen Alterthümer Schlesiens, Heft 4 (Leipzig 1824) Tafel XI, 1a—b. — L. v. Ledebur, Das Königliche Museum vaterländischer Alterthümer im Schlosse Monbijou zu Berlin, Berlin 1838 S. 50 f. und Tafel IV Nr. II, 314. — R. Drescher, Schlesiens Vorzeit I (1866) S. 35 Nr. 114. — P. Reinecke, Der Goldring von Vogelgesang, Schlesiens Vorzeit VII (1898) S. 335—340 mit Abbildung in 1/1. — O. Mertins, Wegweiser durch die Urgeschichte Schlesiens (1906) S. 89 mit Abbildung 237 in 1/2.

Im Frühjahr 1819 wurde auf einem Felde bei Vogelgesang, das dem Grafen von Pfeil auf Wilkau gehörte, von dem das Eggen beaufsichtigenden Schaffer Hummler oberflächlich eine gediegene Goldbarre gefunden, die für 60 Dukaten verkauft wurde. Im Frühjahr 1821 fand der Knecht Dietrich auf demselben Felde wieder eine von der Egge aufgewühlte ähnliche Goldbarre, die auf 44 1/4 Dukaten Gewicht taxiert wurde. Im August des gleichen Jahres stieß der Knecht Gottwald auf demselben Felde beim Ackern in einer Tiefe von 6 Zoll (16 cm) auf den feingoldenen Armring, der nicht weniger als 227 Dukaten im Gewicht hielt. Während die beiden Goldbarren eingeschmolzen wurden, nahm den Ring Universitätsprofessor Büsching in Breslau in Verwahr, bis ihn König Friedrich Wilhelm III. für das Berliner Museum kaufte. Von Ledebur, der Direktor des Museums, das im Schlosse Monbijou untergebracht war, bezeichnete den Ring als das materiell kostbarste Stück der ganzen Sammlung. Trotzdem gelang es im Jahre 1841 Dieben, den Ring zu stehlen. Als die Diebe entdeckt wurden, war der Ring schon bis auf zwei Bruchstücke eingeschmolzen, die in der Prähistorischen Abteilung der Berliner Staatlichen Museen unter Nr. II, 314a—b aufbewahrt werden. Glücklicherweise hatte Büsching von dem Ringe, bevor er ihn aus den Händen gab, Abgüsse herstellen lassen. Ein eiserner, vergoldeter Abguß war bei Büsching „für 16 gute Groschen Courant“ zu erhalten. Einen Bleiabguß, „gehörig ciseliert und mit einem Goldlack überzogen“, reichte er in die Breslauer Sammlung ein (Inv.-Nr. B. d. 42). Einen gleichen Bleiabguß enthält das Berliner Museum unter Nr. II, 3312, außerdem einen vergoldeten kupfernen Nachguß unter Nr. IV. 203.

Graf von Pfeil ließ das Feld, auf dem die drei Goldsachen gefunden wurden, in der Hoffnung auf weitere Schätze besonders tief pflügen. Es kam aber kein Gold mehr zutage. Nach dem Büschingschen Katalog „soll dabei eine eigentümlich gestaltete Schüssel mit einem Ausguß zur Seite gefunden worden sein, welche der Pastor Oelsmüller zusammensetzen ließ“. Auch dieses Stück ist verschollen. Büsching selbst erhielt für seine Sammlung vier Tongefäßscherben von diesem Felde, die nach ihm bezeugen, daß dort ein Gräberfeld liegt. Die noch vorhandenen Scherben (Museum Breslau, Inv.-Nr. A. 53, 1) gehören, soweit sie nicht untypisch sind, der jüngeren und jüngsten Bronzezeit an, können also mit den Goldsachen nichts gemein haben. Auch sprechen Brandspuren an einem Scherben mehr für eine Siedlung als für ein Urnenfeld.

Der massive Armring aus hellem Golde (Durchmesser 7,6 : 9 cm) endet in zwei sich anbleckende, etwas stilisierte Löwenköpfe, deren Mähnen in reiche Palmettenmuster umgebildet



sind (Abb. 1). Der nach der Mitte stärker werdende Ringstab ist unverziert. Ähnliche Ringe, die in Löwen- oder andere Tierkörper auslaufen, sind im ganzen griechischen Kulturkreis verbreitet. Auch die Palmettenverzierung spricht dafür, daß der Ring auf griechische Vorbilder zurückgeht. Unmittelbare Einfuhr aus Griechenland läßt sich für Schlesien in damaliger Zeit nicht nachweisen. Dazu kommt, daß die große, fast plumpe Ringdicke und Einzelheiten der Palmettenform un-griechisch sind. Als Vermittler kommen nur die Skythen in Frage, die am Nordrand des Schwarzen Meeres engste Berührung mit der griechischen Kunst der dortigen griechischen Kolonien genommen haben. Unbeschreiblich ist der Goldreichtum, der noch heute aus den süd-russischen Skythengräbern zu uns spricht, obwohl seit vielen Jahrhunderten die weithin sichtbaren Grabhügel ein beliebtes Ziel von Schatzgräbern gewesen sind. Griechische und skythische Goldschmiede wetteiferten miteinander, den Edelmetallmengen der skythischen Fürsten eine kunstvolle Gestalt zu verleihen. Die Skythen übernahmen bereitwillig die griechische Sitte, Schmuckstücke und Gebrauchsgegenstände an den Enden mit Tier- oder Menschenkörpern zu versehen. Nicht nur an den Enden der offenen Hals- und Armringe und der Halsketten, auch an den Griffen von Spiegeln, Messern, Dolchen und Schwertern, an Trinkhornspitzen und selbst an den Nackenenden von Äxten, um nur diese Beispiele zu nennen, gaben sie Löwen, Eber, Hirsche, Widder, Schlangen, Sphinxen, Menschen und andere Lebewesen wieder. Der Ring von Vogelgesang reiht sich gut in diese Stilgruppe ein. Zum Vergleiche bilde ich einen Ring aus einem etwas jüngeren Frauengrabe vom Mithridatesberge bei Kertsch ab<sup>1)</sup>, dessen Löwenköpfe weniger stilisiert sind (Abb. 2). Ihre Mähnen sind natürlicher wiedergegeben und völlig getrennt von dem umlaufenden Ornamentbande, das die Köpfe von dem schmucklosen Ringteil scheidet. Das Alter des schlesischen Ringes bestimmt Reinecke auf Grund

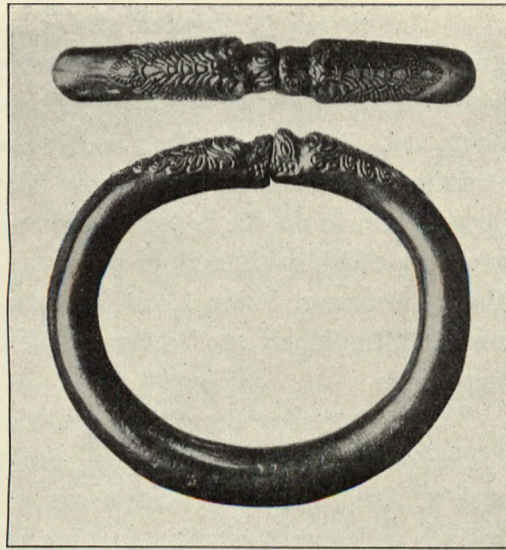


Abb. 1. Goldring von Vogelgesang.  $\frac{1}{2}$

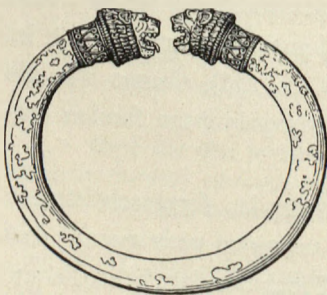


Abb. 2. Goldring von Kertsch in Südrußland

des eigenartigen Musters in seiner Veröffentlichung (Schles. Vorzeit VII S. 337) folgendermaßen: „Die Form der griechischen Palmette, welche ihn verziert, zeigt diejenige Ausbildung, welche nur in dem jüngeren Abschnitt des schönen Stiles der griechischen Kunst üblich war und der wir auf Metallarbeiten dieser Epoche und den späteren bemalten Vasen begegnen. Wir dürften demnach nicht fehlgehen, wenn wir den Ring in das vierte vorchristliche Jahrhundert setzen.“

<sup>1)</sup> Nach Kondakoff, Tolstoi und Reinach, Antiquités de la Russie méridionale, Paris 1891, S. 65. Abbildung 85.



Im vierten Jahrhundert v. Chr. drangen bereits Kelten in das Fundgebiet des Vogelgesanger Ringes ein. Für eine Berührung der schlesischen Kelten mit den Skythen lagen aber bisher keine Anzeichen vor. Wie wir noch sehen werden, sprechen alle Umstände vielmehr dafür, daß die Skythen schon im fünften Jahrhundert nach Schlesien einfielen und hier die vorkeltische Urnenfelderbevölkerung bedrängten. Ich hätte daher auch den Ring von Vogelgesang lieber in das fünfte Jahrhundert gesetzt und dem um 500 v. Chr. vergrabenen Goldfund von Vetersfelde zeitlich näher gerückt, als es Reinecke getan hat. Herr Professor Dr. Jacobsthal in Marburg, dessen Urteil ich in dieser Frage erbat, stellte mir gütigst folgende Zeilen zur Veröffentlichung zur Verfügung, für die ich auch an dieser Stelle meinen ergebensten Dank ausspreche:

„Die Datierung des Goldringes von Vogelgesang, Kreis Nimptsch, ergibt sich aus dem Aufbau über den „Löwen“köpfen, den Reinecke wohl mit Recht als eine stilisierte Mähne ansieht. Das Mittelstück besteht aus vier ineinander gestellten Kelchen, deren oberster die anderen an Länge übertrifft. Aus ihm wächst eine kleine Palmette mit zahlreichen, um einen glatten, hohen, spitzbogig begrenzten Kern gestellten spitzen Blättern. Sozusagen in der vorderen Ebene, vor der Palmette, entspringen dem Kelch noch zwei kleine doppeltkonturierte Blätter des Typus, dem wir gleich noch in den Seitenpartien der Komposition als Füllung begegnen werden. Zu seiten des hochgebauten Mittelstücks steht eine Palmette, bestehend aus jederseits fünf nach innen eingerollten Hauptblättern, deren unterstes tief ausschwingt, und vier kürzeren Zwischenblättern, deren jedes mit dem benachbarten Hauptblatt durch eine Fessel verklammert ist. Nach innen eingerollte Palmettenblätter gibt es vereinzelt seit 440 v. Chr., verbreitet sind sie erst seit etwa 400 v. Chr. (vgl. Jacobsthal, Ornamente griechischer Vasen, S. 177). Wohl gibt es Palmetten, deren der Mitte nächste Blätter sich nach innen einrollen, während die übrigen noch nach dem alten Rhythmus bewegt sind, aber ich kenne keinen Beleg für die Palmettenstilisierung dieses Ringes, wo die Hauptblätter sich nach der neuen Weise rollen, die Zwischenblätter sämtlich radial stehen.“

„Der Aufbau der Palmette mit dem geschachtelten Mittelstück ist ohne jede Analogie. Es erscheint mir erwägenswert, ob hier nicht ein Flechtband wie das auf dem Goryt von Ssolocha, Archäologischer Anzeiger XXIX 1914, 278, 279 Abb. 102, der mit Recht um die Wende des fünften zum vierten Jahrhundert datiert wird, umgedeutet worden ist.“

„Griechisch ist die Arbeit nicht. Wie Reinecke a. a. O. überzeugend bemerkt hat, wird sie skythisch nach griechischer Vorlage sein. Und zwar wohl nach ionischer, denn ionisch ist die Verwendung von Palmettenzwischenblättern (Jacobsthal a. a. O. S. 176), ebenso wie die Bereicherung des Palmettenkerns, wie wir sie an den kleinen Krönungspalmetten fanden (Jacobsthal a. a. O. S. 178).“

„Wie gesagt, sind die nach innen eingerollten Palmettenblätter das fortgeschrittenste Element in der Ornamentik des Ringes und ergeben den genannten terminus post quem. Auf der anderen Seite aber sieht man archaische Rückstände: so die nach Flechtbandart behandelten liegenden S-Spiralen an der Löwenschnauze, die Krönungspalmetten mit ihrer engen Blattstellung um den großen Kern, und schließlich auch die doppeltkonturierten radialen Zwischen-



blätter. Bis wann sich solche Archaismen in der skythisch-griechischen Werkstatt, aus der der Ring stammt, gehalten haben, wissen wir nicht, aber man wird schwerlich geneigt sein, sich weit in das vierte Jahrhundert hineinzuwagen.“

Der Fund von Vogelgesang ist also auch nach der Bestimmung von Professor Jacobsthal das jüngste unter den hier vorzulegenden schlesischen Skythen-Denkmalern. Leider lassen die ungenügenden Beobachtungen bei der Aufdeckung des Fundes nicht sicher erkennen, ob wir es mit einem Grabe zu tun haben, wie es mit großer Wahrscheinlichkeit bei dem Vetersfelder Funde anzunehmen ist. Die beiden Goldbarren von Vogelgesang werden wohl gleichzeitig mit dem Ringe der Erde anvertraut worden sein. Sie sprechen dann aber eher für einen Verwahrfund, der auch nach den Skytheneinfällen noch zur Keltenezeit auf dem Handelswege in unser Land gekommen sein könnte. Immerhin läßt auch die Datierung, die wir Herrn Professor Jacobsthal zu danken haben, zur Not die Möglichkeit zu, daß der Ring um 400 v. Chr., also unmittelbar vor dem Einwandern der Kelten, von Skythen selbst nach Schlesien gebracht worden ist.

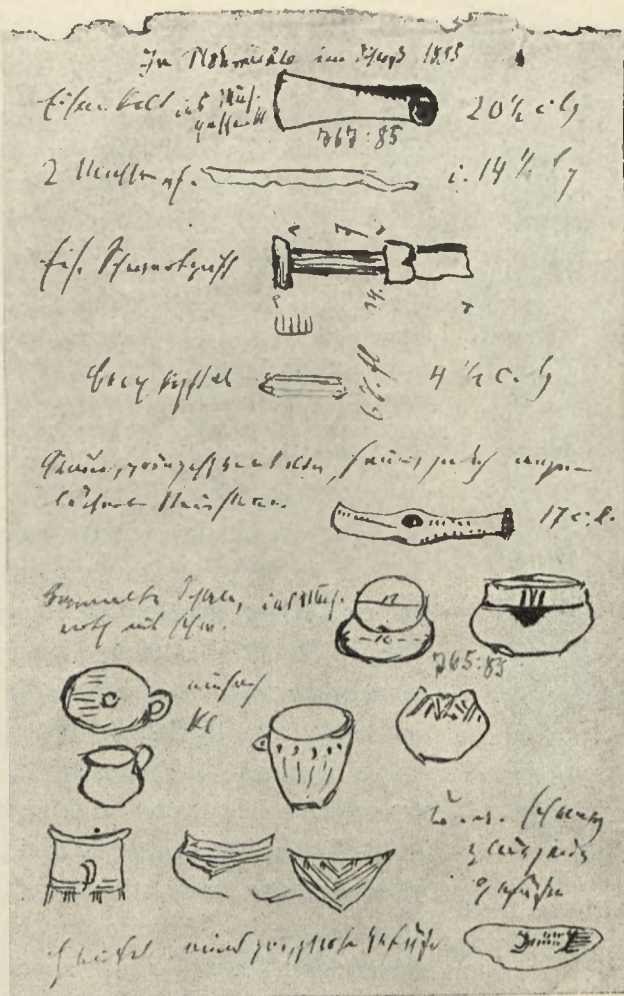


Abb. 3. Skizzen von Funden aus Plohmühle, die meist verschollen sind.

## 2. GRABFUND VON PLOHMÜHLE KREIS STREHLEN

Literatur: Schlesische Provinzialblätter 1867 S. 440. — Schlesiens Vorzeit I (1867) S. 91 Nr. 496. — Crampe, Schlesiens Vorzeit IV (1886) S. 537 f. — Seger, Schlesiens Vorzeit VI (1896) S. 450 f.

Etwa seit 1847 wurden in einer Sandgrube des Rittergutes Plohmühle auf dem Taubenberge beim Sand-schachten mehrere Jahrzehnte lang ständig Skelett- und Urnengräber zerstört. Die Frau eines der Arbeiter, die mit dem Abdecken der Sandgrube beschäftigt waren, soll sämtliche Bronze- und Eisensachen, die ihr Mann mit nach Hause brachte, sofort in die Lohe geworfen haben, damit dieses „heidnische Zeug“ dem Hause und der Familie kein Unglück bringe. 1849 wurden nacheinander 16 Skelette in horizontaler Lage entdeckt. Bei jedem Skelett sollen je eine große Urne aus rotbraunem Ton, außerdem aber mehrere schwarzgraue Beigefäße mit schönen Verzierungen gestanden haben. Eine Nachgrabung des Schlesischen Altertumsvereins an der Fundstelle am 11. September 1885 unter Leitung von Direktor Dr. Luchs und Dr. Crampe verlief ergebnislos. Eine Anzahl der früher





Abb. 4.  
Skythischer Dolch  
aus Südrußland.  $\frac{1}{3}$

gehobenen Funde hatte der damalige Besitzer von Plohmühle, Herr von Lieres, in seinem Schloß aufbewahrt, wo sie 1885 von Dr. Luchs besichtigt und skizziert wurden. Von diesen Stücken gelangte ein Teil in die Museen Breslau und Strehlen, das übrige ist verschollen. Nach den erhaltenen Originalen und den Fundskizzen sind auf dem Fundplatze außer einigen steinzeitlichen Resten drei früheisenzeitliche Kulturen vertreten. Die Schlußstufe der Urnenfelderkultur ist belegt durch Tongefäße, darunter eine bemalte Schale (Zimmer, Die bemalten Tongefäße Schlesiens 1889, Tafel I, 1), und einen Bronzehalsring mit Hakenenden. Von keltischen Skelettgräbern des vierten Jahrhunderts v. Chr. stammen mehrere bronzene Hals- und Armringe, die ich in einer zusammenfassenden Bearbeitung der Keltenfunde Schlesiens zu veröffentlichen gedenke. Endlich ist die skythische Kultur an dieser Stelle durch ein eisernes Schwert nachgewiesen, das leider zu den verschollenen Stücken gehört. Erhalten ist nur die Skizze von Dr. Luchs, die, so flüchtig sie auch hingeworfen ist, doch die kennzeichnenden Formen des Skythenschwertes treffend wiedergibt (Abb. 3, dritte Skizze von oben). Luchs und Crampe hielten 1885 den Schwertrest für völkerwanderungszeitlich, eine Zeitansetzung, die schon Seger 1896 mit einem Fragezeichen versah. Wahrscheinlich stammt das Schwert aus einem der zerstörten Skelettgräber.

Der verschollene eiserne Schwertteil war nach den Angaben von Luchs noch 14 cm lang, wovon 7 cm auf den Griff fallen. Den Griffknauf bildet eine rechteckige, geriefte Querstange, der Griffabschluß zur Klinge hat herzförmige Gestalt. Beides sind kennzeichnende Eigentümlichkeiten des skythischen Kurzschwertes, welches die Griechen *ἀκνίαις* nannten. In großer Zahl findet sich der Schwerttypus in Skythengräbern der südrussischen Steppe und in Ungarn. Ein besonders kunstvolles Beispiel bildet der eiserne Dolch mit goldenem Griff und reich verzierter Goldscheide aus Vetersfelde, Kreis Guben<sup>1)</sup>. Mitunter kommen auch einschneidige Schwerter vor<sup>2)</sup>. Vielleicht soll die auf der Skizze stärker und mit zwei Strichen wiedergegebene obere Klingenkante des Schwertes aus Plohmühle andeuten, daß das Schwert hier einen Rücken hatte, also auch einschneidig war. Die ungarischen einschneidigen Schwerter besitzen freilich eine etwas andere Griffform als unser schlesisches Stück. Echt skythisch ist auch die Längsriefelung des Griffes, die in der Skizze von Luchs flüchtig angegeben worden ist. Als Gegenstück möge ein Eisenschwert oder -dolch aus der Gegend von Smjela im Gouvernement Kiew dienen (Abb. 4), bei dem die Längsfurchen auf dem Griff besonders gut ausgebildet sind<sup>3)</sup>. Ganz gewöhnlich ist die Längsriefelung an Griffen von skythischen Spiegeln, wie ein Beispiel mit Widderkopfende aus Guljaj Gorod bei Smjela (Abb. 5) bezeugen mag<sup>4)</sup>. Reinecke hat in seinen Arbeiten (u. a. Zeitschrift für Ethnologie 1896, S. 42) mit Recht hervorgehoben, daß die einfachen schmucklosen Skythenschwerter kaum als Handelsobjekte von weither in ein Gebiet eingeführt worden sind, das eine eigene hochstehende Eisenindustrie besaß. Zumal wenn diese Spezialwaffe der Skythen in Gräbern neben anderen skythischen Beigaben gefunden wird, wie in Ungarn, muß

<sup>1)</sup> Furtwängler, Der Goldfund von Vetersfelde, Tafel III, 1 und 5.

<sup>2)</sup> Vgl. Reinecke, Zeitschrift für Ethnologie 1896, Tafel I, 7 aus Pilin (Ungarn) und Ethnologische Mitteilungen aus Ungarn VI, 1 S. 2 und 19, Tafel III, 48 aus Miriszló (Ungarn).

<sup>3)</sup> Nach A. Bobrinski, Kurgane und archäologische Funde bei dem Orte Smjela (russisch), Bd. II, Petersburg 1894, Tafel XV, 7.

<sup>4)</sup> Nach A. Bobrinski, a. a. O. Band I, Petersburg 1887, Tafel VIII, 3.



man annehmen, daß Skythen selbst sie an Ort und Stelle gebracht haben. Leider fehlen uns aber jegliche Angaben über die Beifunde des Plohmühler Schwertes. Sehr bedauerlich ist es, daß das Grabfeld von Plohmühle nicht sachgemäß untersucht worden ist. Es hätte wie kaum ein zweiter schlesischer Fundplatz nähere Aufklärung über die Bevölkerungsverhältnisse Mittelschlesiens im letzten Jahrtausend vor Christus geben können, da es trotz des Bevölkerungswechsels bis tief ins vierte Jahrhundert hinein belegt wurde. Die Urnenfelderbevölkerung, die Schlesien zur Bronze- und frühen Eisenzeit besiedelte, und die wahrscheinlich der illyrischen Völkergruppe angehörte, ist in ihren letzten Resten bis ins fünfte Jahrhundert hinein nachweisbar. Die Germanen der Gesichturnenkultur drangen bis in diesen Teil Mittelschlesiens nicht vor; dagegen wanderten keltische Bojer aus Böhmen um 400 v. Chr. hier ein und bestatteten ihre Toten bei Plohmühle auf demselben Friedhof, den bisher die Illyrier benutzt hatten. Das Grab mit dem skythischen Kurzsword macht es weiterhin wahrscheinlich, daß zum mindesten ein Vertreter des Skythenvolkes hier bestattet worden ist. Er mag bei dem Vorstoß der Skythen nach Deutschland im Kampfe gefallen sein und von seinen siegreichen Kameraden in fremder Erde auf dem Friedhof der Einheimischen zur Ruhe gelegt worden sein. Eine andere, wohl weniger wahrscheinliche Erklärung des Schwertfundes von Plohmühle wäre die, daß ein illyrischer Krieger im Verteidigungskampf gegen die Skythen das Schwert erbeutet hat und daß ihm diese seltene Trophäe mit ins Grab gegeben worden ist. Hoffen wir, daß sachgemäße Grabungen an dieser wichtigen Fundstelle uns bald sichere Aufklärung über diese Fragen verschaffen werden.

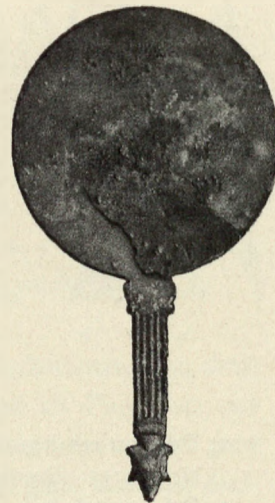


Abb. 5. Bronzespiegel aus Südrußland.  $\frac{1}{4}$

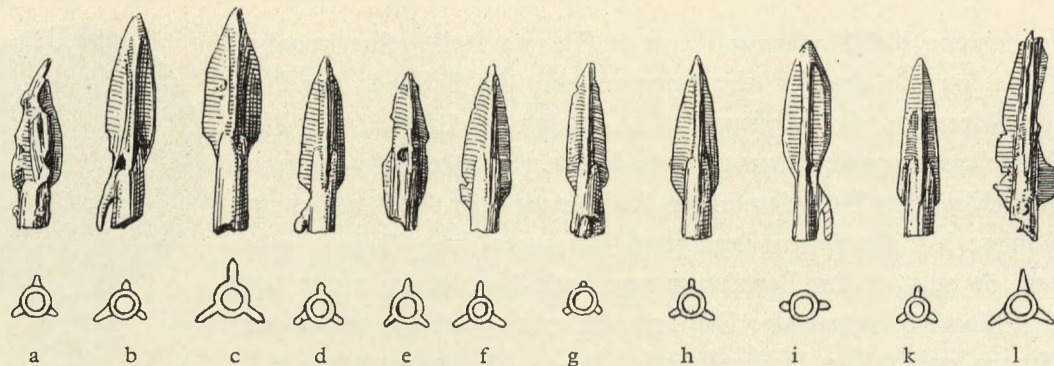
### 3. SKYTHISCHE PFEILSPITZEN AUF DER BURG DES BREITEN BERGES BEI STRIEGAU

Literatur: J. Zimmermann, Der Breite Berg bei Striegau. Schlesiens Vorzeit II (1874) S. 207 f. — H. Seger, Völker und Völkerwanderungen im vorgeschichtlichen Ostdeutschland. „Der ostdeutsche Volksboden“, 2. Ausgabe, Breslau 1926. S. 78 f. — Eine ausführliche Veröffentlichung der umfangreichen Ausgrabungen des Breslauer Museums auf dem Breiten Berge, die besonders Dr. Bersu leitete, steht bevor.

Nördlich der Kreisstadt Striegau befinden sich auf der Basaltkuppe des Breiten Berges Reste eines Burgwalles der Hallstattzeit, die von den Schichten einer spätslawischen Burganlage überlagert sind. Da der Breite Berg durch die Basaltgewinnung unaufhaltsam abgetragen wird, ist er vom Breslauer Museum in mehrjährigen Grabungen auf das genaueste untersucht worden. Heute ist nur noch ein bescheidener Rest des Berges vorhanden. Die ältere Burganlage ist nach Aussage der zahlreichen Funde von der illyrischen Urnenfelderbevölkerung in der jüngsten Bronzezeit geschaffen und bis ins fünfte Jahrhundert v. Chr. hinein benutzt worden. Brandspuren sprechen dafür, daß die Festung durch Feuer zerstört wurde. Für die Geschichte der Burg und von ganz Schlesien ist es von größter Bedeutung, daß allenthalben in den Burgtrümmern bronzene Pfeilspitzen skythischer Art gefunden wurden. Schon Zimmermann berichtet, daß im Herbst 1872 u. a. eine bronzene, dreischnidige, sehr sauber gearbeitete Pfeilspitze entdeckt wurde, deren Verbleib unbekannt ist. Ins Breslauer Museum gelangten bisher nicht weniger als elf derartige Pfeilspitzen:

1. Dreiflügelige Bronzepfeilspitze mit ganz kurzer Tülle, 3,3 cm lang, Inv.-Nr. 470: 08. Geschenk des Lehrers W. Guhl in Reichenbach. Abb. 6f.



Abb. 6. Bronzene Pfeilspitzen vom Breiten Berge. <sup>2</sup>/<sub>3</sub>

2. Dgl., gut erhalten, mit längerer Tülle und Tüllendorn. In der Tüllenspitze ein Loch. 4,2 cm lang. Inv.-Nr. 370:11. Geschenk des Pastors Jedzek in Striegau. Abb. 6b.
3. Dgl., gut erhalten, mit eng anliegenden Flügeln, die erst 1 cm unterhalb der Spitze beginnen. 3,4 cm lang. Am Schnitt 5 der östlichen Mauer in der äußeren Fallschicht ausgegraben. Inv.-Nr. 494:14. Abb. 6k.
4. Dgl., stark verwittert, mit verbogener Spitze. 3,2 cm lang. Im Schnitt 4 der westlichen Mauer ausgegraben. Inv.-Nr. 504:14. Abb. 6a.
5. Dgl., stark verwittert, 3,5 cm lang. Streufund des Jahres 1911. Inv.-Nr. 559:14. Abb. 6g.
6. Dgl., gut erhalten, 3,5 cm lang. Aus der Hallstattschicht am Knick der westlichen Mauer. Geschenk des Lehrers Pollack 1913. Inv.-Nr. 582:14. Abb. 6h.
7. Dgl., gut erhalten, mit Tüllendorn, 3,5 cm lang. Geschenk des Lehrers Hartwig. Inv.-Nr. 1697:14. Abb. 6d.
8. Dgl., unvollständig. In der Tüllenspitze ein Loch. Noch 3 cm lang. Geschenk des Lehrers Hartwig. Inv.-Nr. 1698:14. Abb. 6e.
9. Dgl., unvollständig und stark verwittert, 4,1 cm lang. Geschenk des Lehrers Hartwig. Inv.-Nr. 1699:14. Abb. 6l.
10. Dgl., gut erhalten, groß mit kräftigen Flügeln und langer Tülle. 4,4 cm lang. Streufund. Inv.-Nr. 1723:14. Abb. 6c.
11. Zweiflügelige Bronzepfeilspitze mit starker Mittelrippe, Tüllendorn abgebrochen, in der Tüllenspitze ein Loch. 3,9 cm lang. Geschenk des Pastors Jedzek in Striegau. Inv.-Nr. 3112:14. Abb. 6i.

Die bronzenen Pfeilspitzen vom Breiten Berge sind bis auf eine sämtlich dreikantig und laufen in eine meist sehr kurze Tülle aus. Ihre Gesamtlänge beträgt gewöhnlich nur 3,5 cm und steigt einige Male etwas über 4 cm. Die drei Flügel der Spitzen sind im allgemeinen gleichmäßig geschwungen, enden aber nie in Widerhaken, wie es bei skythischen Stücken sonst nicht ungewöhnlich ist. Der kräftigen, breitflügeligen Pfeilspitze, (Abb. 6c) die zugleich die längste von allen ist, steht das Stück mit ganz eng anliegenden, kaum herausgearbeiteten Flügeln gegenüber, die überhaupt erst 1 cm unter der Spitze beginnen, so daß das Stück einen bolzenartigen Charakter erhält (Abb. 6k). Kennzeichnend für diese skythischen Pfeilspitzen sind auch eigenartige Dorne, die einzeln in der Verlängerung einer Schneide an der Tülle auftreten. Ebenso sind die mehrfach an dem inneren Ende der Tülle vorkommenden Löcher nicht oder nicht ausschließlich als Gußfehler anzusehen, sondern sie dienten offenbar einem praktischen Zwecke. Nur eine Pfeilspitze vom Breiten Berge gehört dem zweikantigen, blattförmigen Typus an (Abb. 6i), der bei den Skythen auch recht häufig ist und nach Reinecke<sup>1)</sup> noch kennzeichnender für die skythische Kultur ist als die dreiflügelige Form, da er nur in skythischen Funden vorkommt, während dreiflügelige Pfeilspitzen mitunter auch auf hallstattzeitlichen Gräberfeldern der illyrischen

<sup>1)</sup> P. Reinecke, Ethnologische Mitteilungen aus Ungarn VI, 1 (1897) S. 3 f.



Bevölkerung Mährens und Österreichs auftauchen. Die blattförmige Pfeilspitze vom Breiten Berge trägt gleichfalls die anderen Eigentümlichkeiten skythischer Stücke, den jetzt abgebrochenen Tüllenorn und ein Tüllenloch. Wie ähnlich unsere schlesischen Pfeilspitzen denen im skythischen Mutterlande sind, mögen einige Abbildungen von Pfeilspitzen aus südrussischen Hügelgräbern (Abb. 7) bezeugen<sup>1)</sup>.

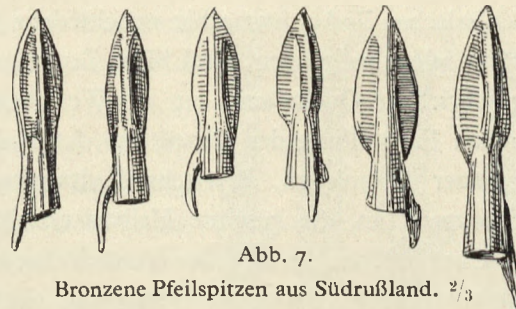


Abb. 7.  
Bronzene Pfeilspitzen aus Südrußland.  $\frac{2}{3}$

Wiederum war es Reinecke, der als erster auf die Bedeutung des Vorkommens von dreiflügeligen Bronzepfeilspitzen in Ostdeutschland hinwies<sup>2)</sup>. Er konnte 1896 als Fundplatz nur den früheisenzeitlichen Burgwall von Niemitzsch Kreis Guben, der bezeichnenderweise ganz in der Nähe des Goldfundes von Vetttersfelde liegt, namhaft machen, wo ganz ähnliche dreikantige Pfeilspitzen zutage gekommen sind, wie auf dem Breiten Berge<sup>3)</sup>. Da jedoch ihre näheren Fundumstände unbekannt waren, wagte Reinecke damals den ihm so verlockend erscheinenden Schluß auf skythische Herkunft der Pfeilspitzen noch nicht. Die große Zahl von Pfeilspitzen skythischer Formgebung von der gleichalten schlesischen Burg auf dem Breiten Berge, denen kein einziges gleichartiges Stück aus den so unzähligen Grab- und Siedlungsfunden der einheimischen Bevölkerung zur Seite gestellt werden kann, spricht aber so eindringlich, daß Seger<sup>4)</sup> mit Recht den Schluß gezogen hat, landfremde Eindringlinge schossen diese Pfeile auf die Burg ab, skythische Scharen, welche die beiden illyrischen Festungen mit stürmender Hand zerstörten. Die Lage einer der Pfeilspitzen, deren Fundstelle genauer beobachtet wurde, an der Außenseite der Burgmauer deutet darauf hin, daß sie vom belagernden Feinde abgeschossen wurde, die verbogene Spitze eines zweiten aus dem Wallschutt gehobenen Pfeils (Abb. 6a) spricht dafür, daß sie bei ihrem Fluge auf einen harten Gegenstand traf, den sie nicht zu durchbohren vermochte. Zieht man die große Zahl der auf dem Breiten Berge entdeckten Pfeilspitzen in Betracht, obwohl viele von ihnen bei ihrer geringen Größe von den nicht planmäßig grabenden Steinbrucharbeitern übersehen, viele, wie die stark verwitterten Stücke zeigen, völlig zerfallen sein mögen, so muß man auf einen heftigen Kampf um diese schlesische Festung schließen, der mit dem Siege der angreifenden Skythen und mit der Einäscherung der Burg endete.

Die Skythenpfeile im Schutt der Illyrerburg bedeuten also mehr als der einzelne Goldring oder das allein unserer Kenntnis bewahrte Skythenschwert, deren Verpflanzung in den

<sup>1)</sup> Nach A. Bobrinski, Kurgane . . . bei Smjela, Bd. I Taf. IV 1 und Bd. II Taf. V 4.

<sup>2)</sup> P. Reinecke, Zeitschrift für Ethnologie 1896 S. 6, 20 f. und 39.

<sup>3)</sup> Jentsch, Zeitschrift für Ethnologie 1891, Verhandlungen S. 588, Abb. 11. — Neuerdings hat Professor Götze auf dem Burgwall von Niemitzsch gegraben. Nach ihm ist die Burg um 500 v. Chr. durch Feuer zerstört worden. Er schließt sich der Auffassung an, nach welcher die dort gefundenen dreikantigen Pfeilspitzen bezeugen, daß Skythenscharen die Burg erobert und verbrannt haben. Brandenburgische Museumsblätter N. F. VI, Juni 1927 S. 45.

<sup>4)</sup> In Volz, Der ostdeutsche Volksboden, 2. Ausg. 1926, S. 78 f.



schlesischen Boden immerhin verschiedene Erklärungen zuließ. Jene Waffen sind vom Kampfplatz selbst aufgelesen, sind klare Zeugnisse von schwerem Völkerringen, über das uns keine geschriebene Quelle auch nur ein Wort bewahrt hat. Sie setzen uns in die Lage, mit der zeitlichen Feststellung der Zerstörung der Festung auch die Zeit der Skytheneinfälle in Schlesien genauer festzulegen. Illyrische Kulturreste sind auf dem Breiten Berge vom Schluß der Bronzezeit an, die gesamte Hallstattzeit hindurch nachweisbar, erst im fünften Jahrhundert v. Chr. brechen sie mit der Vernichtung der Burg ab. In dieses Jahrhundert fallen also die Skythenstürme, deren Bedeutung uns die Bodenerkunden immer deutlicher lehren. In den Anfang desselben Jahrhunderts gehört auch die Prunkrüstung des Skythenfürsten aus Vetterfelde, an seinen Schluß vielleicht der Goldring von Vogelgesang.

#### 4. BRONZEMESSER VOM BREITEN BERG BEI STRIEGAU

Vom Breiten Berge stammt außer den besprochenen skythischen Pfeilspitzen auch ein bronzenes Messer (Abb. 8), das schon 1889 bei Abschachtungen gefunden und 1891 von Lehrer Zimmermann in Striegau dem Breslauer Museum geschenkt worden ist (Inv.-Nr. 163:91). Die einschneidige Klinge des noch 13 cm langen Messers ist nur in einem Stumpf erhalten, dessen Schneide kurz vor dem Griff stark eingebuchtet ist, so daß das Schneidende zipfelartig vorspringt. Der 8,3 cm lange flache Griff ist durch zwei Längsfurchen gegliedert und endigt in einer ovalen Öse, die von einer gußzapfenähnlichen Verdickung gekrönt ist<sup>1)</sup>. Das Messer fällt ebenso wie die dreikantigen Pfeilspitzen völlig aus dem einheimischen Formenschatz heraus und ist auch weiter westlich, soweit ich sehe, unbekannt. Die bei den Skythen so beliebte Längsriefelung des Griffes (Abb. 5), welche bei dem Messer wiederkehrt, ließ mich auch in diesem Stück einen skythischen Kulturrest vermuten. Bei den Skythen Südrußlands scheint die Messerform jedoch unbekannt zu sein; sie benutzten meist eiserne Messerklingen mit angenieteten Knochengriffen. Wohl aber finden sich unter den überaus zahlreichen Bronzemessern Sibiriens wenn auch nicht gleiche, so doch ähnliche Stücke. Die abgebildeten Beispiele<sup>2)</sup> besitzen zum Teil gleichfalls längsgeriefelten Griff mit ovalem Ringabschluß und zipfelig hervorspringendes Schneidende (Abb. 10). Da zwischen den Kulturen Sibiriens und des südrussischen Skythenlandes die engsten Beziehungen bestehen, in Sibirien z. B. dreiflügelige Pfeilspitzen, skythische Kurzscherter und Dolche und viele andere der oben besprochenen skythischen Sonderformen un-  
gemein häufig sind, wäre es möglich, unsre Messerform von den sibirischen abzuleiten und den Skythen die Rolle des Übermittlers nach Schlesien zu übertragen. Immerhin erscheint diese Deutung noch nicht genügend gesichert. Herrn Professor Tallgren in Helsingfors verdanke ich

<sup>1)</sup> Das Messer ähnelt an einigen Stellen in der Metallfarbe vorgeschichtlichen Kupfergeräten. Da der Nachweis von reinem Kupfer als Werkstoff für die Altersbestimmung des Messers von Belang gewesen wäre, übernahm Herr Professor Dr. F. Rathgen in Berlin in dankenswerter Weise die Analyse einer Metallprobe aus dem Griffteil des Messers. Sein Ergebnis lautet: Kupfer 91,35 %, Zinn 6,37 %, Arsen Spur, Blei 0,14 %, Eisen 0,50 %. Zusammen 98,36 %. Das an 100 Fehlende sind: Kohlenstoff, Sauerstoff u. a. Das Gewicht der Probe, die ziemlich stark durch Oxyd verunreinigt war, betrug noch nicht 0,3 g.

<sup>2)</sup> Nach W. Radloff, *Sibirische Altertümer* (russisch geschrieben) Band 1, Petersburg 1888, Taf. V 3, und F. R. Martin, *L'âge du bronze au musée de Minoussinsk*, Stockholm 1893, Taf. XIII 21.



den Hinweis auf ein fast völlig gleiches Bronzemesser aus Smilowo, Kreis Jarotschin, in Posen<sup>1)</sup>, das angeblich zusammen mit drei Bronzebeilen der älteren Bronzezeit gefunden worden ist. (Abb. 9) Herr Professor Kostrzewski teilt mir jedoch gütigst mit, daß das Messer anscheinend mit den Beilen nichts zu tun hat, da es sich von diesen durch seine Patina unterscheidet, und daß er an seiner Datierung des Messers in die ältere Bronzezeit nicht mehr festhalte. Wie wenig glaubwürdig die Einheitlichkeit des Smilowoer Fundes ist, zeigt weiterhin die Angabe, daß noch zwei eiserne Messer dabei gelegen haben sollen, die nach einer Mitteilung, welche ich Herrn Professor Kostrzewski verdanke, vielmehr aus der römischen Kaiserzeit stammen. Eine Aufklärung über das Alter der seltenen Messerform erbringt uns also leider der Fund von Smilowo nicht. Es spricht auch nicht gerade für eine skythische Herkunft der Messerform, daß Smilowo nach unserer bisherigen Kenntnis außerhalb der von den Skythen heimgesuchten Zone liegt. Nach den Ausführungen Tallgrens<sup>2)</sup> scheint zudem die Möglichkeit zu bestehen, daß ähnliche Messer Ostrußlands einer frühen Stufe der Bronzezeit angehören. Wenn also die Zeitstellung der Messer von Striegau und Smilowo keineswegs gesichert ist, so dürfte nach den bisherigen Vergleichsmöglichkeiten der östliche Charakter des Typus feststehen<sup>3)</sup>. Für eine Verbindung mit der skythischen Kultur spricht bisher nur die Längsriefelung des Griffes, die wir als typisch skythisch dargetan haben.

Bei dieser Gelegenheit weise ich noch kurz auf ein weiteres Fundstück von ausgesprochenem östlichem Charakter hin, das 1876 bei den Abtragungen auf dem Breiten Berge gefunden und gleichfalls von Lehrer Zimmermann in Striegau dem Breslauer Museum geschenkt worden ist (Inv.-Nr. 7698). Es ist eine eiserne, 15 cm lange Pfeilspitze mit stichelartigem Schaftdorn und gabelförmiger, zweiarmiger Klinge. Die Außenkanten der beiden Arme haben einen dicken Rücken, während die aneinander stoßenden Innenkanten die Schneide bilden. Die Enden der Arme laufen breit, nicht spitzig aus. Gegenstücke zu dieser eigenartigen Schußwaffe finden sich im Kaukasus<sup>4)</sup>, vor allem aber in Sibirien, wo gleiche Pfeilspitzen sogar noch heute

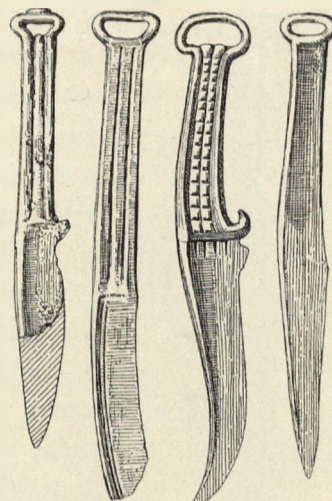


Abb. 8—11 Bronzemesser aus Ostdeutschland u. Sibirien.  $\frac{1}{3}$   
8 Breiter Berg, 9 Smilowo, 10 und 11 Sibirien

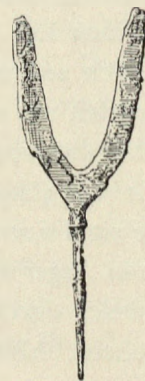


Abb. 12  
Zweiarmige  
Pfeilspitze  
vom Breiten  
Berge.  $\frac{1}{3}$

<sup>1)</sup> Posener Album I Taf. XVIII 10. — Kostrzewski, Wielkopolska, 2. Aufl. 1923 S. 59, Abb. 170 und Anm. 231.

<sup>2)</sup> A. M. Tallgren, Den äldsta östryska Bronsaldern. Föreningens för svensk kulturhistoria tidskrift Rig III 1920 S. 65—72.

<sup>3)</sup> Dies bestätigte mir auch Herr Dr. von Merhart, dem ich mehrfache Anregungen und Unterstützungen bei dieser Arbeit zu danken habe.

<sup>4)</sup> Arbeiten des 5. archäologischen Kongresses in Tiflis 1881, Moskau 1887 (russisch geschrieben) Taf. V 7. — Materialien zur Archäologie des Kaukasus (russisch geschrieben) VIII, Moskau 1900, Taf. 48, 1.



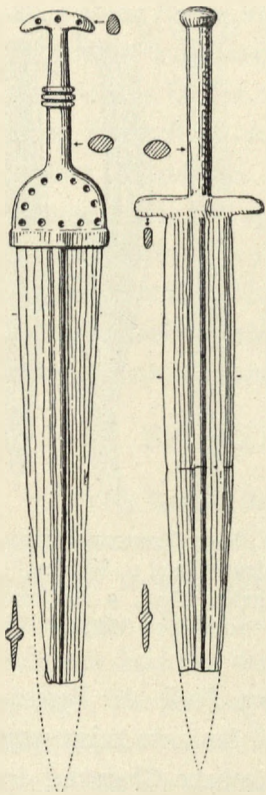


Abb. 13 und 14.  $\frac{1}{4}$   
Bronzedolche v. Neundorf

Griffabschluß. Der andere Griff ist einfach stabförmig, mit knopfartigem Knauf, den Griffabschluß bildet eine 6,5 cm lange Parierstange. Abb. 14.

an Tierfallen Verwendung finden<sup>1)</sup>. Auch ein süd-russisches Vergleichsstück befindet sich in der Sammlung Khanenko<sup>2)</sup>. Die Skythen können diese Waffe aber nicht auf den Breiten Berg gebracht haben, da der Typus viel jünger ist und erst der nachchristlichen Eisenzeit angehört. Es ist eigenartig, daß auch in späterer Zeit, offenbar während des Bestehens der slawischen Burg, wiederum ein östlicher Waffentypus den weiten Weg zu der schlesischen Bergfestung gefunden hat.

### 5. BRONZEDOLCHE VON NEUNDORF KREIS GÖRLITZ

Literatur: L. Feyerabend, Oberlausitzer Jahreshfte II, 1906 S. 88—90 mit 2 Abbild. — H. Seger, Schlesiens Vorzeit N. F. V., 1909, S. 13—15 mit Abbild. 15—16. Die Abbildungen werden hier als Abb. 13 u. 14 wieder abgedruckt. — I. H. Frenzel, Bautzener Festschrift 1926, S. 44 f. Taf. VI, 1-2.

Etwa im Jahre 1900 wurden beim Kartoffelernten auf einem Felde des Dominiums von Kindern drei Bronzedolche gefunden, von denen einer verloren ging, die beiden anderen ins Museum Görlitz gelangt sind. Beiden Dolchen fehlt die Spitze, ihre Länge beträgt noch 34 cm. Die Klingen sind derb und außerdem durch eine starke Mittelrippe verstärkt, die Griffe völlig aus Bronze gegossen. Der eine Dolch (Abb. 13) ist reicher ausgestattet mit Mondsichelknauf, drei Ringwulsten in der Mitte des stabförmigen Griffes und glockenförmigem

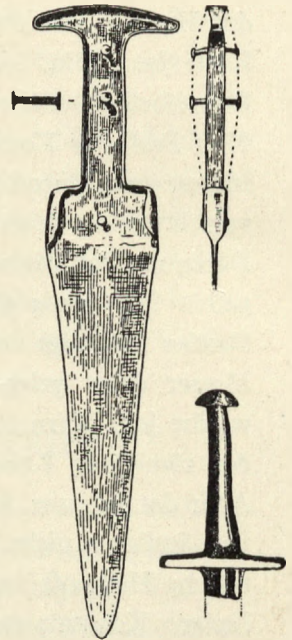


Abb. 15 a-c Abb. 16  
Knossos.  $\frac{1}{4}$  Ungarn

Die beiden Bronzedolche (Abb. 13 u. 14) weichen so völlig von den in Mitteleuropa gebräuchlichen Formen ab, daß man sie anfänglich sogar für gefälscht hielt. Seger wies in seiner Veröffentlichung für das reicher ausgebildete Stück auf ähnliche griechisch-italische Dolchformen hin (Abb. 15<sup>3)</sup>). Ihre Griffe bestehen aber zum Unterschiede von dem Neundorfer Dolch aus mehreren Teilen. Auf der breiten bronzenen Griffzunge waren beiderseits Griffschalen aus vergänglichem Stoff festgenietet. Die Grübchenverzierung am Knauf und Griffabschluß unsres Dolches erinnert noch ornamental an eine frühere Vernietung. Er kann also als eine jüngere Entwicklungsform des griechischen Dolchtypus angesehen werden, mit dem er wohl nur mittelbar in Verbindung zu setzen ist. Für die Parierstange des anderen Dolches wies Seger auf ein bosnisches Gegenstück aus der frühen Eisenzeit hin, das sich aber auch wieder durch seine, einen Holzbelag erfordernde Griffzunge von dem Oberlausitzer Dolch abhebt. Alsdann fiel ihm besonders die Ähnlichkeit sibirischer Dolche auf, die er aber nur als

<sup>1)</sup> A. M. Tallgren, Collection Tovostine, Helsingfors 1917, Taf. XII 12. — F. R. Martin, Sibirische Sammlung, Stockholm 1895—97, Taf. I, II und XXXI.

<sup>2)</sup> Collection B. Khanenko, Antiquités de la region du Dniepre, Heft 4, Kiew 1901, Taf. II 21.

<sup>3)</sup> Nach Montelius, La grèce préclassique I, Stockholm 1924, Taf. XIII 8 (Knossos).



zufällige Konvergenzerscheinung gewertet wissen wollte. Jetzt, wo auch das Bronzemesser vom Breiten Berg die Möglichkeit einer Verwandtschaft mit sibirischen Typen erkennen ließ, wird man einen Zusammenhang mit dem fernen Osten, der in engster Verbindung mit der Skythenkultur stand, nicht mehr von vornherein ablehnen. Es ist in der Tat nicht ausgeschlossen, daß die Neundorfer Dolche durch die Skythen in die Görlitzer Gegend gebracht worden sind. Zu dem Stück mit Parierstange gibt es nämlich ein treffendes Gegenstück aus der Gegend von Komorn in Ungarn (Abb. 16<sup>1)</sup>), dessen Zugehörigkeit zur skythischen Gruppe Reinecke schon 1896, wenn auch unter Vorbehalt, als möglich hinstellte<sup>2)</sup>. Ist die Form auch meines Wissens in süd-russischen Skythengräbern unbekannt, so könnte sie unter dem Einfluß sibirischer Dolche vereinzelt bei den Skythen Verwendung gefunden haben. Dem Einfluß aus Sibirien, wo sich Bronzewaffen länger als sonst im Gebrauch erhalten haben, wäre auch die Verwendung von Bronze bei Dolchen noch im 6. oder 5. Jahrhundert v. Chr. zuzuschreiben. Weiterhin entspricht es den Gepflogenheiten der Skythen und sibirischen Völkerschaften, den Griff von Schwertern und Dolchen aus dem gleichen Metall wie die Klinge massiv, ohne einen vergänglichen Griffmantel, herzustellen. Alle diese Erwägungen, die für eine Herkunft des Parierstangendolches aus dem Osten sprechen können, stimmen ebenso für den reicher ausgeführten Neundorfer Dolch. Seine Griffform ist wohl von der griechischen mit vergänglichen Griffschalen (Abb. 15) abzuleiten, die Umwandlung zu dem massiv bronzenen Griff mit nur ornamental angedeuteten Nieten hat aber wohl im Osten stattgefunden. Daß ähnliche Formen mit massiven Griffen und Scheinnieten im Osten vorkommen, bezeugt ein interessanter Dolch aus dem Kaukasusgebiet (Abb. 17<sup>3)</sup>).

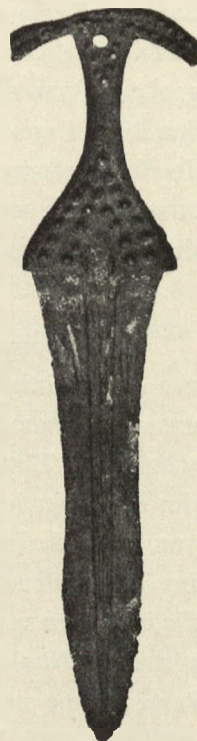


Abb. 17. Bronzedolch aus dem Kaukasus.

Wenn wir also bei beiden Neundorfer Dolchen auch keinen sicheren Beweis für ihre skythische Herkunft erbringen können, so erscheint doch die skythische Kultur wie kaum eine zweite geeignet, die so verschiedenartigen Beziehungen nach Sibirien und dem klassischen Mittelmeergebiet, auf die das Neundorfer Dolchpaar hinweist, in sich zu vereinen. Dazu kommt, daß es kaum eine andere Kultur gibt als die skythische, für die man eine Verschleppung so eigenartiger Fremdlinge nach der Oberlausitz glaubhaft machen könnte. Ist auch das genaue Alter der Neundorfer Dolche noch nicht festzustellen, so liegt ihre Ansetzung in die Epoche der Skytheneinfälle durchaus im Bereiche des Möglichen. Leider fehlen uns auch bei den Neundorfer Dolchen wieder genauere Fundbeobachtungen, die eine Bestimmung des Charakters des Fundes zulassen. Auf einen Punkt möchte ich aber noch hinweisen, daß Neundorf am Fuße der Landeskronen liegt, einer Basaltkuppe, die ebenso wie der Breiten Berg bei

<sup>1)</sup> Nach *Archaeologiai Értösitö* 1894, S. 261, Abb. rechts.

<sup>2)</sup> *Zeitschrift für Ethnologie* 1896, S. 11 und 17 f.

<sup>3)</sup> Nach Arbeiten des V. archäologischen Kongresses in Tiflis 1881 (russisch geschrieben), Moskau 1887, Taf. VI.



Striegau Reste eines verschlackten Steinwalles trägt. Eine genaue Untersuchung des Burgwalles auf dem Gipfel der Landeskronen steht noch aus, so daß wir über sein Alter noch nicht genügend unterrichtet sind. In das Bild der Skythenstürme, das uns die verbrannten Ruinen der Burgen von Striegau und Niemitzsch entwerfen, würde eine Eroberung der Steinburg auf der Landeskronen durch diese östlichen Reiterscharen sehr gut passen. Liegt doch die Landeskronen mitten zwischen den beiden erwähnten Burgen am Fuße der Sudeten, also gerade auf dem Wege, den die Skythen eingeschlagen haben müssen.

\* \* \*

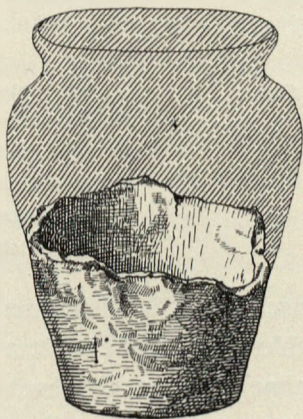
Überschauen wir die mühsam zusammengetragene Handvoll schlesischer Skythenfunde, von denen einige noch nicht einmal gesichert sind, so darf uns der geringe zahlenmäßige Erfolg unserer Zusammenstellung ihre Bedeutung für die schlesische Siedlungsgeschichte nicht schmälern. Entschleiern uns doch diese wenigen Funde ein folgenschweres Völkerringen in der Mitte des letzten Jahrtausends v. Chr., über das uns keine schriftliche Quelle kündigt. Dem von Reinecke entdeckten ersten Skythenfunde, dem Goldschatz von Vogelgesang, haben sich nur Sinnbilder des Kampfes zugesellt: das Schwert von Plohmühle<sup>1)</sup>, die Pfeilspitzen und das Dolchmesser vom Breiten Berge und die Dolche von Neundorf. Klarer konnte sich der kriegerische Charakter des Einfalles der Skythen in den Funden nicht widerspiegeln. Als Feinde kamen diese unstillen Reiterscharen, die, von der unendlichen südrussischen Steppe hervorgehend, nach Westen brandeten, zur Linken stets als Hindernis und Wegweiser zugleich das Gebirge der Karpathen. Bis Galizien lassen sich ihre Spuren in den Bodenfunden verfolgen. Aber ihr Zug am Nordrand der Gebirgskette führte sie weiter bis nach Schlesien und der Mark Brandenburg. Sämtliche Fundplätze Schlesiens und der Lausitz von skythischem Schlage liegen links der Oder am Sudetenrande. Als Fremde kamen sie, ungewohnt waren den Einheimischen ihre Tracht und Bewaffnung, fremd ihre Kampfesart. Die Wirkung des plötzlichen Einbruches dieser östlichen Nomaden auf das seit mehr als 1000 Jahren bodenständige Volk der schlesischen Ackerbauer, das sich noch immer nicht von den verlustreichen Kämpfen mit den nach Nordostschlesien eingedrungenen Germanen erholt hatte, muß furchtbar gewesen sein. Selbst ihre festen Burgen, wie der Breite Berg bei Striegau, das heilige Land bei Niemitzsch und vielleicht auch die Landeskronen bei Görlitz, konnten den beweglichen Scharen der Skythen nicht standhalten. Eine nach der anderen ging in Flammen auf. Erst in der Niederlausitz brach sich die Skythenwelle. Hier endete nämlich das Gebiet der Urnenfelderleute und begann das Reich der Westgermanen, deren ungeschmälerte Kraft den Eindringlingen ein unüberwindliches Hindernis bot. Verfolgen wir den Zug der Skythen auf der Karte, so drängt sich die Frage auf, warum stießen sie stets am Nordfuß der Karpathen und Sudeten entlang vor, warum ergossen sich ihre Reiterscharen nicht von Galizien wechselabwärts in die weite Ebene? Hierauf gibt uns das damalige Siedlungsbild die Antwort. Die

<sup>1)</sup> Während des Druckes dieser Arbeit ist die Abhandlung von W. Ginters, das Schwert der Skythen und Sarmaten (Heft 5 der „Vorgeschichtlichen Forschungen“, herausgegeben von M. Ebert, Berlin, Walter de Gruyter u. Co.) erschienen, in der zum ersten Male die skythischen Schwertformen im Zusammenhange ausführlich dargestellt werden und auch das schlesische Schwert von Plohmühle Berücksichtigung findet.



Ostgermanen hinderten sie hier am Vorrücken, die gerade das Gebiet des früheren Königreichs Polen ebenso wie Nordostschlesien dem militärisch schwächeren Volke der Urnenfelderleute abgerungen hatten. Gegen die kriegsgewaltigen und eroberungslustigen Germanen der Gesichtsurnen- und Steinkistenkultur kamen die Skythen nicht auf, und so drängten sie in der Richtung des geringsten Widerstandes, das Gebirge links und das Ostgermanengebiet rechts lassend, gegen die von den Germanen schon zermürbten Reste des Urnenfeldervolkes vor, bis ihnen in der Lausitz die Grenze des Westgermanenreiches Halt gebot. Diese Skythenzüge zerrütteten vollends die Widerstandskraft des Urnenfeldervolkes. Trotzdem setzten sich die Skythen in dem von ihnen heimgesuchten Lande nicht längere Zeit fest, wie etwa in Ungarn. Solange es nicht gelingt, geschlossene Friedhöfe von Skythen auf schlesischem Boden nachzuweisen, werden wir ein Ansässigwerden der wanderlustigen Stämme in Deutschland nicht annehmen dürfen. Ebenso plötzlich, wie diese beutelustigen Nomaden hereinbrachen, ebenso schnell werden sie wohl das Land, nachdem sie es genügend ausgesogen hatten, verlassen haben. Die Erbschaft des Restteiles des Gebietes der Urnenfelderleute westlich der Oder traten nicht die Skythen an, sondern die im vierten Jahrhundert von Böhmen und Mähren her einwandernden Kelten. Die Blütezeit des Skythenreiches ging vorüber. Den sich auf ihr südrussisches Mutterland zurückziehenden Skythenstämmen drängten die Ostgermanen nach. Wie die Germanen der historischen Völkerwanderungszeit durch die Reichtümer und den Pomp des absterbenden Römerreiches zum sonnigen Süden gelockt wurden, so zog damals der unermeßliche Goldreichtum der Skythen und ihre von den Griechen stark beeinflusste Kultur das kraftstrotzende Ostgermanenvolk, das wohl mit Recht den Bastarnen der antiken Schriftsteller gleichgesetzt wird, mit unwiderstehlicher Gewalt an, bis zu den Gestaden des Schwarzen Meeres, wo es als erstes der nordischen Völker an die Pforten der antiken Welt pochte.

Martin Jahn



Münztopf von Schosnitz (S. 26)



## DER MÜNZFUND VON SCHOSNITZ

Im Frühjahr 1927 wurde südwestlich des Gutshofes von Schosnitz, Kreis Breslau, an einem zum Weistritztal abfallenden Hügel bei Erdarbeiten ein kleines Gefäß mit Silbermünzen gefunden. Es lag etwa 0,30—0,40 m unter der Oberfläche in einer Sandschicht und fiel beim Abschachten des Bodens heraus. Nur der Unterteil blieb erhalten. Doch behaupten die Finder, daß nur wenige kleine Scherben fehlen könnten. Möglicherweise hat schon zum Vergraben nur ein halber Topf gedient. Abb. S. 25. Der Grundeigentümer, Herr Landrat a. D. Wichelhaus, legte den Fund im Museum vor und gestattete seine Veröffentlichung. Herr Prof. Dr. Heinrich Nützel vom Berliner Münz- und Medaillenkabinett unterzog sich der Mühe, die Münzen, durchweg islamische Dirhems, zu bestimmen. Danach enthält der Fund folgende Stücke:

- |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p style="text-align: center;">Isphebeden von Taburistan</p> <p>1. kleines Bruchstück, nicht näher bestimmbar.<br/> <span style="padding-left: 40px;">Abbasidische Chalifen</span><br/> <span style="padding-left: 80px;">al-Mu'tamid ála-llah</span><br/> <span style="padding-left: 40px;">reg. 256—279 der Hidschra = 870—892 n. Chr.</span></p> <p>2. Bruchstück, nicht näher bestimmbar.<br/> <span style="padding-left: 40px;">al-Muktadir billah</span><br/> <span style="padding-left: 40px;">reg. 295—320 d. H. = 908—932 n. Chr.</span></p> <p>3. Prägeort: Surra-men-raâ. Jahr 312 d. H.<br/> <span style="padding-left: 40px;">al-Muttaqi lillah</span><br/> <span style="padding-left: 40px;">reg. 329—333 d. H. = 940—944 n. Chr.</span></p> <p>4. 5. 2 Bruchstücke (nicht näher best.)<br/> <span style="padding-left: 40px;">al-Mustakfi billah</span><br/> <span style="padding-left: 40px;">333—334 d. H. = 944—946 n. Chr.</span></p> <p>6. kleines Bruchstück</p> <p>7. 8. 9. 3 nicht näher bestimmbare Bruchstücke<br/> <span style="padding-left: 40px;">abbasidischer Dirhems</span><br/> <span style="padding-left: 40px;">Dynastie der Samaniden:</span><br/> <span style="padding-left: 80px;">Ismail ibn Ahmed</span><br/> <span style="padding-left: 40px;">reg. 279—295 d. H. = 892—907 n. Chr.</span></p> <p>10. Prägeort: esh-Shâsh. Jahr 292 d. H.<br/> <span style="padding-left: 40px;">Nasr II. ibn Ahmed</span><br/> <span style="padding-left: 40px;">reg. 301—331 d. H. = 913—942 n. Chr.</span></p> <p>11. Prägeort: Enderâba. Jahr 310 d. H. Zerbrochen<br/> <span style="padding-left: 40px;">in 2 Hälften.</span></p> <p>12. Prägeort: esch-Schâsch? Jahr 324</p> <p>13. Jahr 329 (Bruchstück)</p> <p>14. Jahr? (Bruchstück)</p> | <p>15. Prägeort: Naisâbür. Jahr 324 (Bruchstück)</p> <p>16. Prägeort: Samarqand. Jahr? (2 Bruchstücke)<br/> <span style="padding-left: 40px;">Prägeort?</span></p> <p>17. Jahr 325 (Bruchst.)</p> <p>18. Jahr 32 (Bruchst.)</p> <p>19. Jahr 331 (Bruchst.)</p> <p>20. Jahr ? (Bruchstück)<br/> <span style="padding-left: 40px;">Nuh I.</span><br/> <span style="padding-left: 40px;">reg. 331—343 d. H. = 942—954 n. Chr.</span></p> <p>21. Samarqand? Jahr 334</p> <p>22. Samarqand. Jahr 336</p> <p>23. „ Jahr 342</p> <p>24. Ort? Jahr 332<br/> <span style="padding-left: 40px;">'Abd-ul-melik I.</span><br/> <span style="padding-left: 40px;">reg. 343—350 d. H. = 954—961 n. Chr.</span></p> <p>25. Prägeort? Jahr 34 · ? (Bruchstück)<br/> <span style="padding-left: 40px;">Unbestimmte samanidische Dirhems</span></p> <p>26. Prägeort: esh-Shâsh. Jahr? (Kleines Bruchstück)</p> <p>27. Verwilderte Nachprägung eines samanidischen<br/> <span style="padding-left: 40px;">Dirhems von Nasr II.</span><br/> <span style="padding-left: 40px;">Dynastie der Bujiden</span><br/> <span style="padding-left: 80px;">Imâd-ed-daula</span><br/> <span style="padding-left: 40px;">reg. 320—338 d. H. = 932—944 n. Chr.</span></p> <p>28. Prägeort? Jahr?</p> <p>29. 30. Unbestimmbare verwilderte Nachprägungen</p> <p>31. 10 nicht bestimmbare Bruchstücke</p> <p>32. Hacksilberstück von einem Barren</p> <p>33. ein Stück Silberdraht</p> |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

Die Vergrabungszeit dürfte nach den Münzdaten um 940 fallen. Damit rückt der Fund von Schosnitz an die Spitze der schlesischen Silberschätze aus frühgeschichtlicher Zeit. Die nächstältesten sind von 980 (Carowahne) und 990 (Gnichwitz). Charakteristisch für diese frühe Zeit ist das ausschließliche Vorkommen orientalischer Gepräge. Sie werden schon gegen Ende des 10. Jahrhunderts durch westeuropäische, besonders deutsche verdrängt.

Hans Seger





Abb. 1. Romanischer Löwe in Gorkau

## DIE ANFÄNGE DES MONUMENTALEN STILES IN SCHLESILIEN

Seitdem in dieser Zeitschrift die Steinbilder des Zobtenberges zum letzten Male Gegenstand einer Veröffentlichung waren, sind siebenundzwanzig Jahre verflossen. In diesem Zeitraume hat die Kenntnis der deutschen Bau- und Kunstdenkmäler große Fortschritte gemacht, so daß eine Nachprüfung der früheren Anschauungen wohl angebracht erscheint.

Die ältere, zuerst von Büsching (1823) ausgesprochene Ansicht ist die, daß jene Bildwerke heidnischen Ursprungs seien<sup>1)</sup>. Sie wurde noch von Luchs in einem Vortrage auf der Breslauer Naturforscherversammlung 1874 vertreten. Nehring<sup>2)</sup> in seiner bald darauf erschienenen Abhandlung „Über die Jungfrau mit dem Fisch“ hat zwar schon den richtigen Gedanken, daß die „Jungfrau“ mit dem in der Urkunde Heinrichs I. erwähnten Petersteine identisch sei. Er bemerkt auch, daß in dieser Steinfigur „eine gewisse Kunst, besonders in der Brustpartie, in den Hüften und im Faltenwurf nicht zu verkennen“ sei; man könne hierbei an christliche Kunst etwa des 12. Jahrhunderts denken, und ein Anschluß an die bekannte Kunstliebe Peter Wlasts würde sich so von selbst ergeben. Aber er wagt hier noch nicht der Autorität von Luchs zu widersprechen und weist ganz in seinem Sinne auf die verschiedentlich gefundenen steinernen Götzenbilder slawischen Ursprungs als Vergleichsstücke hin. Erst in einem 1895 gehaltenen Vortrage<sup>3)</sup> hat er sich rückhaltlos zu der vorher nur schüchtern angedeuteten Auffassung bekannt: alle Steinaltertümer auf dem Zobten sind nach Material, Technik und Stil Werke derselben, und zwar der romanischen Epoche. Ihre Entstehung fällt in die Zeit des großen Kirchen- und Klostergründers Peter Wlast, d. h. in die erste Hälfte des 12. Jahrhunderts.

<sup>1)</sup> Schles. Prov. Blätter Bd. 78 S. 413 f.

<sup>2)</sup> Schlesiens Vorzeit II 223 ff., wieder abgedruckt als Festschrift zur Anthropologen-Versammlung in Breslau 1884. — Damals wurde, freilich erfolglos, vom Altertumsverein ein Preis für die Auffindung des Kopfes der „Jungfrau“, d. h. des Petersteines, ausgesetzt.

<sup>3)</sup> Mitteil. der Schles. Ges. für Volkskunde Bd. I Heft II S. 39 ff.



Demgegenüber bedeutet die Erklärung, die Wilhelm Schulte 1900 in seiner sonst so scharfsinnigen Abhandlung<sup>1)</sup> von den Zobtenaltertümern gegeben hat, einen Rückschritt. Er sieht in ihnen Gebilde, die von Anfang an zu Grenzzeichen bestimmt und deshalb mit einem eingehauenen Kreuz versehen worden seien. Ihre absonderliche Form könne man sich dadurch erklären, daß es von Hause aus Naturspiele waren, „denen der Meißel nur wenig nachzuhelfen hatte“. Diese Deutung ist schon deshalb unbefriedigend, weil die Kreuzzeichen augenscheinlich lange nach Anfertigung der Steingebilde selbst auf äußerst rohe und rücksichtslose Weise eingemeißelt worden sind, und weil sie sich außerdem auch auf mehreren anstehenden Felsblöcken in der bekannten Grenzlinie von 1209 vorfinden. Wenn der natürliche Fels genügte, warum sollte man da zu demselben Zweck große und mühsame Skulpturen ausgeführt haben? Vollends hinfällig wird aber die Schultesche Erklärung, wenn man die zahlreichen Werkstücke gleicher Art, die im Zobtengebiet verstreut sind, als Kunstwerke einer bestimmten Epoche zu erkennen hat, wie wir im folgenden nachweisen wollen. Die Anbringung der Grenzzeichen kann erst erfolgt sein, nachdem diese Kunstwerke zerstört waren und ihre wirkliche Bedeutung eingebüßt hatten.

In den Jahren 1908/10 sind in der nächsten Umgebung des Petersteins mehrfach Nachgrabungen durch den Schlesischen Altertumsverein unternommen worden, bei denen sich nicht nur zahlreiche Granitbrocken — wie übrigens schon von Nehring 1874 erwähnt worden war — zwischen den dort anstehenden Gabbroblöcken fanden, sondern auch Architekturreste, z. B. der Halbbogen eines romanischen Fensterchens, Werkstücke größeren Formates und Trümmer von schrägkantigen Platten, die nur als Gesimsreste oder Säulenbasen zu deuten waren. Auch ein Tierkopf (Löwe?) kleineren Formates mit linearer Ausmeißelung der Augen, ganz entsprechend der kirchlichen Kunst des 12. Jahrhunderts, fand sich in der Nähe. Am wichtigsten jedoch war die Auffindung von Stücken eines Inschriftsteins, der nach seiner bedeutenden Dicke einem größeren Bauwerk eingefügt gewesen sein muß und nach seiner Buchstabenform, nach Wortlaut und Verwitterungszustand durchaus der gleichen Zeit wie die Bildwerke angehört<sup>2)</sup>.

Abgesehen von diesen Bodenfunden hat sich auch die Zahl der freiliegenden, im Zobtengebiete verstreuten Werkstücke ähnlicher Art dadurch vermehrt, daß solche erst neuerdings aufgefunden oder richtig erkannt worden sind. Ihre Lage oder Neuverwendung zu späteren Bauten in dem kleinen Gebiet auf der Nordseite des Zobtenberges führt unweigerlich zu dem Schlusse, auf den schon Schulte hingewiesen hat, daß sie alle ursprünglich von einem gemeinsamen Baue herkommen und erst nach dessen Zerstörung zu anderweitiger Verwendung in der Umgebung zerstreut worden sind. Den örtlichen Bedingungen entspricht ein größerer kirchlicher Bau auf dem Zobtengipfel, dem ehemals heidnischen Göttersitze, und ein zugehöriger kleinerer, kapellenartiger Bau auf dem Platze des Petersteins. Der Bau auf dem Gipfel ist allein schon durch das dort im Erdboden gefundene romanische Kapitell ausreichend

<sup>1)</sup> Schlesiens Vorzeit N. F. I 133 ff.

<sup>2)</sup> Näheres über diese Fundstücke habe ich in den „Schlesischen Monatsheften“ (1925 Heft 1) berichtet. Vgl. auch Schlesiens Vorzeit N. F. V 291. Unsere Abb. 2 zeigt den Löwenkopf zwischen Bär und Peterstein.





Abb. 2. Der Peterstein und der Bär am Zobtenberge

belegt. Für den Kapellenbau am Peterstein und seine gewaltsame Zerstörung zeugen die hier ausgegrabenen Trümmer von Architekturteilen und die wegen ihres großen Gewichtes auf dem Platze liegengebliebene verstümmelte Steinfigur. Vor allem die Bauinschrift ist ein schlagender Beweis für das einstige Vorhandensein eines Monumentalgebäudes an dieser durch ihre Lage auf einem markanten Bergvorsprung ausgezeichneten Örtlichkeit. Unsere Annahme wird noch dadurch bestätigt, daß alle Werkstücke und Steinskulpturen aus demselben Material, einem mit Granaten durchsetzten weißglimmerigen Granit, bestehen, und daß alle Stücke, die eine ornamentale Behandlung zeigen, im selben Stil und in derselben Steinmetztechnik gearbeitet sind.

Der im Mittelpunkt unserer Betrachtung stehende Peterstein ist ein Granitblock von 2,3 m Länge und im Mittel 0,8 m Breite. Sein Gewicht ist von Sadebeck auf 29 Zentner = 1450 kg berechnet worden. Kopf und Füße sind abgeschlagen. Auch der rechte Arm ist zertrümmert und nur in Spuren zu erkennen. Beide Hände halten einen Fisch, der von der linken Schulter bis zum Knie reicht, und auf dem das erwähnte Grenzkreuz roh eingemeißelt ist. Auf Abb. 2 sind die Gewandfalten deutlich erkennbar.

Der dicht daneben aufgestellte „Bär“ ist ohne Zweifel deshalb aufrecht hingestellt worden, weil die Vorderfüße abgeschlagen sind. Daß er nicht an seinem ursprünglichen Standort steht, ersieht man aus dem eingehauenen Kreuze. Selbstverständlich haben ursprünglich nicht zwei Grenzsteine nebeneinander gestanden; die mutwillige Versetzung der Grenzzeichen im 15. Jahrhundert wird urkundlich erwähnt.





Abb. 3. Der Mönchsrumpf in Stadt Zobten

Ein zweiter, ganz gleicher „Bär“, der früher am Fuße des Berges im Walde stand, befindet sich heute auf dem Berggipfel. Sechs liegende Löwen, offensichtlich der romanischen Kunst-epoche angehörig, sind in Gorkau (Abb. 1), Marxdorf, Stadt Zobten und in der Kirche von Queitsch, 5 km von Zobten entfernt, aufgestellt. Zu diesen älteren Funden gehört auch der „Mönchsrumpf“ (Abb. 3), die Halbfigur eines Heiligen oder die untere Hälfte einer gewandeten Figur an der Annakapelle in der Stadt Zobten. Ferner müssen hier ein sehr verwittertes Säulenkapitell in Gorkau, sowie das Bruchstück eines Säulenschaftes ebendort und ein umfangreicher Säulenschaft in Bankwitz (am östlichen Fuße des Berges) sowie eine Säule (genannt der „Mönch“) in Kiefendorf als alter Bestand erwähnt werden. Als neuere Funde, die bei den früheren Erklärungsversuchen noch nicht bekannt waren, heute aber große Bedeutung gewonnen haben, treten die folgenden hinzu: ein Drachenrumpf, der 1894 im Walde neben dem Hauptbergweg gefunden und von Rhenius beschrieben wurde (Abb. 4), ein romanisches Fensterchen, eingemauert in die Nordfront der Queitscher Kirche (5 km nördlich von Zobten), ein gleichfalls dort eingemauertes Löwenpaar und zahlreiche verwitterte Granitwerkstücke, von denen eines seine Herkunft vom Zobten obendrein durch ein eingemeißeltes Grenzkreuz verrät, endlich ein romanisches Säulenkapitell (Abb. 5), das in der Nähe der Bergkirche auf dem Gipfel beim Ausheben einer Kalkgrube zum Vorschein kam.

Auch beim Ausschachten des Baugrundes für die neue Zobtenbaude auf dem Gipfel (1907) wurden drei granitene Werkstücke, eines davon kugelartig, gefunden. Sie sind leider verlorengegangen. Bei den Ausgrabungen des Jahres 1926 auf der Bergwiese, die im wesentlichen den vorgeschichtlichen Schichten galten, entdeckte Herr Geschwendt dicht am Treppenaufgang zur heutigen Kirche bei 1 m Tiefe Reste alter Grundmauern, die wenigstens zum Teil sehr wohl in die Zeit der Klostergründung zurückgehen können.

Von diesen Fundstücken zeigen mehrere eine Art der Bearbeitung, die allein schon unverkennbar auf einen gemeinsamen Ursprung hinweist. Nicht nur an Bauteilen (Fensterbogen, Säulenkapitell auf dem Gipfel), sondern auch an Bildwerkresten (Peterstein, Mönchsrumpf, Drachen, Löwenkopf, auch an dem Bär auf dem Gipfel) findet sich immer wieder dieselbe linien- oder rillenartige Verzierungsweise, so daß man nicht nur von einer gleichen Bearbeitungstechnik, sondern von einem einheitlichen Stil sprechen darf, der ihrer Entstehungszeit eigentümlich gewesen sein muß. Als typische Vertreter dieser Kunstweise sind der Peterstein und der „Mönchsrumpf“ mit ihren ausgesprochen linearen, spitz zulaufenden Gewandfalten anzusehen. Besonders deutlich sind aber diese Merkmale an den Flügeln des „Drachenrumpfes“ zu erkennen. Von den Löwenfiguren wird weiter unten (S. 38) zu reden sein. Auch bei ihnen ist der Übergang von der strichförmigen Zeichnung der Mähne und Augen zur weicheren Modellierung der Körperformen unverkennbar. Die Vermutung liegt nahe, daß wir es hier mit Kennzeichen einer bestimmten Richtung der romanischen Kunst-epoche zu tun haben, und daß wir mit ihrer Hilfe die Entstehungszeit unserer Bildwerke vielleicht genauer feststellen können. Die Aussicht dazu ist heute günstiger als zu Schultes Zeit. Während damals die Anfänge der romanischen Skulptur in Norddeutschland noch durchaus in Dunkel gehüllt



waren, haben gerade diese neuerdings besondere Beachtung gefunden<sup>1)</sup>.

Bis zum 11. Jahrhundert gab es in Norddeutschland überhaupt keine plastischen Bildwerke monumentalen Stils. Noch waren die Kirchen fast ausnahmslos aus Holz erbaut. Nicht selten brannten sie infolgedessen bei den Prozessionen an hohen Festtagen nieder. Erst um die Jahrtausendwende, als man zu Steinbauten übergang, stellte sich das Bedürfnis nach Bildschmuck ein, zunächst in enger Verbindung mit der Architektur, bald aber auch als eine aus der Architektur herausragende Plastik. Diese schloß sich zunächst



Abb. 4. Drachenrumpf am Zobtenberge

an die Kleinkunst des 11. Jahrhunderts an und ahmte in monumentaler Weise Elfenbeinschnitzereien und besonders in Graviertechnik ausgeführte Metallarbeiten nach.

So entstand in Norddeutschland um 1100 eine primitive selbständige Kunstübung, der es darauf ankam, ihre Gedanken in dauerhafter Form auf die Nachwelt zu bringen. Sie war auf eine zeichnerische Wiedergabe eingestellt, die Folge ihrer Abhängigkeit von der Graviertechnik der vorangegangenen Epoche. Aus dieser archaischen, zeichnerischen Richtung entwickelte sich ein linearer Stil. Er hat für einige Jahrzehnte das plastische Kunstschaffen Norddeutschlands beherrscht. Seinen vollkommensten Ausdruck findet er in dem Lebenswerk des Benediktinermönches Rogkerus von Helmershausen (etwa 1080 bis 1135), dessen Hauptwerkstätten in Hildesheim, Helmershausen und Paderborn nachweisbar sind. Seine Schule hat Anregungen von Köln und Werden (Ruhr)<sup>2)</sup> erhalten, aber auch dorthin zurückgewirkt. Ihr Einfluß bekundet sich zunächst in der Buchmalerei und deren engen Beziehungen zur Goldschmiedekunst, sodann auch in der Bildwerkerei. Die Traditionen von Helmershausen, später eines Lieblingsklosters Heinrichs des Löwen, zeigen sich noch 1173 in einem Evangelienbuche des Braunschweiger Doms, sowie im Hauptwerke dieser romanischen Kunst, dem Bronzelöwen in Braunschweig. Verstärkt und vertieft wurde diese Wirksamkeit dadurch, daß sie in eine bedeutende Epoche des Aufstiegs der christlichen Kirche im deutschen Reiche fiel. Es

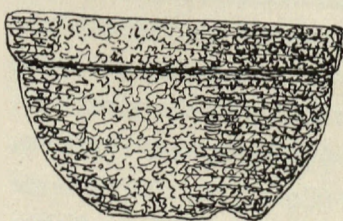
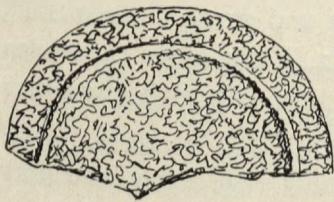


Abb. 5. Säulenkapitell vom Zobtengipfel

<sup>1)</sup> Ich folge bei den nachstehenden Ausführungen in der Hauptsache dem Werke von M. Creutz: Die Anfänge des monumentalen Stiles in Norddeutschland (Köln 1910). Im übrigen hat mich bei Bearbeitung des kunsthistorischen Teiles meiner Arbeit Herr Dr. Wiese, Kustos am Schlesischen Museum der bildenden Künste, sowohl durch Beschaffung des sonstigen Vergleichsmaterials als auch in anderer Richtung beraten und unterstützt.

<sup>2)</sup> Wolff, Die Abteikirche zu Werden a. d. Ruhr. Zeitschrift für christl. Kunst 1866; Creutz S. 57.





Abb. 6. Grabmal von Altenplathow

ist die Epoche der kirchlichen Reformbewegung des 12. Jahrhunderts, der Ordensgründungen, der Kloster- und Kirchenbauten größten Stiles, und schließlich — für uns wichtig — der Slawenbekehrung. Eine Art Kreuzzugsstimmung drängte damals von Norddeutschland über die Elbe hinaus nach Norden und Osten. Sie wird auch in den Bauten am Schlesierberge zum Ausdruck gekommen sein.

Von den Werken der Rogkerus-Schule haben für unsere Frage die am meisten Wert, die den zeichnerisch-linearen Stil aufweisen, und bei denen die Übertragung auf harten Stein zu den einfachsten Formen zwang. Auch hierbei wurden die Regeln des Stils oder der Schule streng innegehalten. Deshalb muß alles, was bisher für flüchtige Arbeit, unfertiges Können oder für Unzulänglichkeit des Materials gehalten wurde, durchaus anders beurteilt werden. Bei genauem Zusehen wird man fast immer erkennen, daß diese scheinbaren Unvollkommenheiten einem bewußten Wollen entsprechen. „Der nordische Künstler — sagt Creutz — steht dem heimischen Material wie einer schwer zu behandelnden Masse gegenüber. Er vermag den Stoff nicht organisch zu bewältigen, sondern sucht die unpersönliche Masse derb und ungefüge zu bearbeiten. Die Löwen der Bronzetüren, ihre breiten Massen, die herausgebohrten Augen, zeigen das ebenso deutlich wie die derben Rillen der Darstellungen auf den Bronzesäulen (Bernwardssäulen im Dom zu Hildesheim). Hier liegen die Anfänge plastischen Bildens in der norddeutschen Kunst.“ Bei diesem Streben entwickelt sich in manchen Werken „eine Neigung zu einem zeichnerischen und streng linearen Stil“, der aus der Graviertechnik des 11. Jahrhunderts entstanden ist, und der auch auf Werke anderen Materials, besonders des Steins, Anwendung fand.

Die lineare Behandlung des Steins zeigt sich in besonders charakteristischen, der Graviertechnik entnommenen Formen zuerst und für unseren Fall am deutlichsten bei einigen plastischen Bildwerken in Werden und an der 1060 vollendeten Mauritzkirche in Münster (Creutz, Tafel II), ferner in Grabplatten — einer Neuerscheinung auf dem Gebiete der plastischen Kunst des 12. Jahrhunderts —, von denen wir einige in unseren Abbildungen wiedergeben.

Bei dem (sog.) Grabmale des Widukind in Enger bei Herford (Creutz, Tafel III b) ist die Zugehörigkeit zum Kunstkreise des Rogkerus schon durch die Behandlung der Gewandfalten gegeben: sie zeigt die nächste Verwandtschaft mit dem Abdinghofener Tragaltar, dem ersten



Rogkeruswerke. Dazu kommt, daß der Aufstellungsort in der Diözese Paderborn liegt. „In diesem Denkmal hat sich der Umschwung zu einer starren Auffassung schon vollzogen, der Faltenwurf fällt bereits in linearen und härteren Falten am Körper herab. Die Kunst nimmt jetzt einen zeichnerischen Stil an. Wie in primitiven Kunstepochen, beginnt man wieder mit einfachen, linearen Ausdrucksmitteln“ (Creutz). Die Entstehung der Grabplatte wird in den Anfang des 12. Jahrhunderts gesetzt. Sie stellt den Übergang zum streng romanischen Stil dar, der das Steinmaterial zu bevorzugen beginnt. Ein ganz ähnliches Werk ist das Grabmal von Altenplathow bei Magdeburg (Abb. 6). Die stark lineare Charakterisierung ist (nach Creutz) dem Widukind-Denkmal verwandt. „Die Behandlung ist in allen Einzelheiten stärker und streng romanischer, die Falten verraten jedoch noch eine gewisse Weichheit der Behandlung.“

Besonders deutlich werden die Anfänge des monumentalen Stiles bei den Grabplatten der Äbtissinnen im Dom zu Quedlinburg. (Abb. 7.) „Die Gestalten nehmen einen völlig anderen Charakter an. ... Aber im festen Zusammenschluß entsteht ein neues plastisches Können“.

Ein Vergleich dieser Denkmäler, besonders mit Rücksicht auf die Wiedergabe der Gewandfalten in linienartiger, flächenhafter Behandlung, mit den Steinbildern vom Zobtenberge zwingt zu dem Schlusse, daß auch diese auf dieselbe künstlerische Quelle zurückgehen. Denn im deutschen Nordwesten hatte sich jene Eigenart als neue plastische Kunstform ohne andere Vorbilder wie die alten Gravierungen herausgebildet, und nirgends anders wo, wie in der sächsisch-westfälischen Mönchskunst zu Anfang des 12. Jahrhunderts, ist diese Graviertechnik auf Steinmaterial zu monumentalen Zwecken übertragen worden. Die Zobtener Steinbilder werden also durch ihre an mehreren Stücken sichtbare Technik als Werke aus dem Beginn der romanischen Plastik im Anfang des 12. Jahrhunderts gekennzeichnet. Sie stehen — trotz ihrer Verstümmelung — als Beispiel eines deutschen Kunststiles in der Entwicklungsreihe romanischer Steinplastiken auf den ersten Stufen, die zur Höhe dieser Kunst führten.



Abb. 7.  
Grabmal der Äbtissin Adelheid d. Ä. in Quedlinburg



Vergleichspunkte mit den Zobten-Steinbildern bieten in mehrfacher Beziehung die viel genannten Externsteine, nördlich von Paderborn im Teutoburger Walde. Vier 30 m hohe Felssäulen sind dort von Natur oder Menschenhand zu Grotten ausgehöhlt. In einer davon findet sich ein einzigartiges Bildwerk aus der Frühzeit deutscher Kunst, eine „Kreuzabnahme“, reliefartig eingemeißelt (Abb. 8). Ältere Forscher — auch Goethe — haben das Werk der karolingischen Zeit zugeschrieben. Die stilistische Verwandtschaft mit den Arbeiten der Mönche von Abdinghof bei Paderborn ist indes so groß, daß die im Innern der Grotte angebrachte Inschrift mit der Jahreszahl 1115 heute allgemein als maßgebend für die Datierung der Externsteinreliefs gilt<sup>1)</sup>. Sie tragen das Gepräge einer Meisterhand aus der Schule des Rogkerus, also desselben sächsisch-westfälischen Kunstkreises, dem, wie wir gesehen haben, auch die Zobtener Bildwerke angehören. In den Einzelheiten stehen allerdings die Externsteine künstlerisch über unseren schlesischen. Auch ist die Ausführung der Gewandfalten, auf die wir unsere Darlegungen hauptsächlich stützen, weniger primitiv; sie zeigt noch nicht den streng linearen Stil. Sie läßt sich aber im Verein mit anderen Werken derselben Schule als Glied einer binnen wenigen Jahrzehnten abgelaufenen Entwicklungsreihe erkennen. Der Unterschied mag etwa durch das Verhältnis von Meister und Schüler bezeichnet sein, wobei ein Abstand von ein bis zwei Jahrzehnten in Rechnung zu stellen sein wird.

Zu dieser inneren Verwandtschaft treten äußere Ähnlichkeiten. Die Externsteinreliefs waren von Paderborner Mönchen als Schmuck einer zur Kapelle eingerichteten Grotte angebracht. Auch dort lag die Andachtsstelle ein gutes Stück vom Kloster entfernt. Man kann deshalb nicht mehr den Einwand erheben, daß das von uns vermutete Heiligtum am Petersteine, weil ohne direkte Verbindung mit dem Kloster und der Gipfelkirche, einen beispiellosen Fall darstelle. Beide Denkmäler sind innerhalb des Klostergebietes, jedoch an abgelegener Stelle errichtet worden. Wir haben Ursache, anzunehmen, daß in beiden Fällen die Wahl der Örtlichkeit durch die Rücksicht auf einen vorangegangenen heidnischen Kult bestimmt worden ist.

Von größter Bedeutung ist das Auftreten von Inschriften, an den Externsteinen sowohl wie am Standort des Petersteines. Die Extern-Inschrift, im Innern der Grotte (im Raum II nach C. Dewitz, „Die Externsteine“, Breslau 1886) in fast 2 m Höhe angebracht, beginnt mit der Zeile: † ANNO · AB INC · DNI · MC · XV · III · K †. Ihr weiterer Inhalt gibt — soweit er deutlich erkennbar geblieben ist — als Stifter oder Gründer den Abt Heinrich von Paderborn an. Für uns kommt nur die erste gut erhaltene Zeile in Betracht. Die Zobten-Inschrift ist wegen ihres fragmentarischen Zustandes lange Zeit unbeachtet geblieben. Erst in neuester Zeit ist mir bei der Beschäftigung mit den Externsteinen die Deutung durch Ergänzung der Bruchstücke dahin gelungen<sup>2)</sup>, daß die Worte ganz wie bei der Extern-Inschrift lauten: · ANNO AB INCARNACIONE DNI M · C · Leider bricht die Inschrift inmitten der Jahreszahl ab. Ob sich die Fortsetzung einmal finden wird, ist bei dem äußerst schwierigen,

<sup>1)</sup> C. Dewitz, Die Externsteine im Teutoburger Walde, Breslau 1886 (mit 15 Autographieblättern) Tafel VIII.

<sup>2)</sup> Altschlesien, Band II Heft 2 mit Abbildung.



von Steinblöcken und Baumwurzeln durchsetzten Gelände zweifelhaft. Jedenfalls trägt die Inschrift gleich der westfälischen in der Form der Buchstaben (Kapitale) und in dem formelhaften Anfang ganz den Charakter des 12. Jahrhunderts. Ja, die Anbringung einer Bau-Inschrift überhaupt entspricht dem Geist der damaligen Zeit: sie ist eine Begleiterscheinung des beginnenden Monumentalstiles in Norddeutschland, entsprungen dem Bedürfnis, der Nachwelt ein möglichst unzerstörbares Andenken an die Erbauer und ihre Absicht zu vererben.

Eine dritte Analogie erblicke ich in der Darstellung des heiligen Petrus als Wächter des Heiligtums. Daß die früher fälschlich „Jungfrau“ benannte Figur in Wahrheit diesen Apostel darstellt, glaube ich an anderer Stelle bewiesen zu haben<sup>1)</sup>. Man hat dagegen eingeworfen, daß die Verwendung des

heiligen Petrus im Zusammenhange mit einer Kapelle in der Kunst des 12. Jahrhunderts ohne Beispiel sei, und daß die Abmessungen der Figur die sonst üblichen weit überschreiten. Nun, auch am Eingang einer der Externsteingrotten ist St. Peter in Reliefform überlebensgroß angebracht. Er hält dort in der Rechten den Schlüssel, in der Linken ein Spruchband<sup>2)</sup>. Überlebensgroß ist auch die Petrusfigur im Stiftskeller der Petrikirche von Fritzlar (Creutz Abb. 45). Es liegt also kein Grund vor, unsere Behauptung, daß der Peterstein einen Petrus vorstelle, aus dem Grunde für unmöglich zu erklären, weil diese Figur das sonst übliche Maß überschreite. Gemeinsam ist den Externsteinen und der Zobtener Gruppe auch das Drachennmotiv. Das würde in einer etwas späteren Zeit, wo es allgemein eingeführt war, wenig besagen. Damals aber, in der Frühzeit des romanischen Stils, war es neu und bezeichnend für eine bestimmte Richtung der mönchischen Denkweise und ihrer Kunst.

Erwähnt sei noch, daß sowohl bei den Externsteinen (neben einer Eingangstür gegenüber dem Reliefbild), als auch am Sockel des „Mönchsrumpfes“ ein Steinmetzzeichen eingemeißelt ist. Das Zobtener (nicht



Abb. 8. Kreuzabnahmerelief der Externsteine

<sup>1)</sup> Schles. Monatshefte 1925 Heft 2 S. 84 ff.

<sup>2)</sup> Dewitz a. a. O. Taf. XI. — Ältere Datierungen der Figur sind ausreichend widerlegt worden.



sichtbar ohne Grabung) hat die Gestalt einer Kreuz- oder Siegesfahne. Dieses Motiv kehrt als Symbol für die sieghafte Kirche auch in dem großen Relief der Externsteine wieder. Das kleine aufrechte Kreuz oberhalb des eigentlichen Steinmetzzeichens kennzeichnet den geistlichen Besitz des Denkmals. Vgl. Homeyer, Die Haus- und Hofmarken, Berlin 1870, und meine eignen Ausführungen in den „Altschlesischen Blättern“ 1927, Nr. 5.

Überaus wichtig erscheint mir endlich die bisher nirgends erwähnte Tatsache, daß die im Peterstein dargestellte Figur eine eigentümliche Beugung ihrer Längsachse aufweist: die untere Körperpartie ist gegen die obere in einem Winkel von 150 bis 160 Grad geneigt, die obere außerdem leicht seitwärts nach links gedreht. Diese jedem Beschauer sofort auffallende Abweichung vom Normalen war es wohl hauptsächlich, die Schulte auf den Gedanken gebracht hat, daß hier ein natürlicher, schief geformter Felsblock von einem unbeholfenen Steinmetzen, so gut oder so schlecht es eben ging, zum Bildwerk gestaltet worden sei. Nach dem Vorangegangenen wird aber die Frage berechtigt sein: sollten Künstler, die den anderen Bildwerken, wie dem Drachen, der Heiligenfigur (Mönchsrumpf) und den Löwen ihre kunstgerechten Formen nach den Gesetzen ihrer Zeit gegeben haben, gerade in diesem einen Falle außerstande gewesen sein, den Rohstoff nach ihrem Willen umzubilden? Oder ist es denkbar, daß sie einem schlecht gewählten Granitblock von ungeheurem Gewicht, der aus einer tieferen Berglage mit schwerer Mühe nach oben geschafft werden mußte, nur soweit nachgeholfen hätten, daß er der Menschengestalt annähernd ähnlich wurde, statt zu versuchen, ihm beispielsweise durch Verkleinerung des Maßstabes eine kunstgerechte Form zu geben? Gewiß nicht! Vielmehr läßt sich nachweisen, daß nicht allein die Technik der linearen Steinbehandlung ein typisches Merkmal dieser Kunstepoche ist, sondern daß auch die absichtliche Verzerrung der Körperachsen zum Rüstzeug des romanischen Stils in seinen deutschen Anfängen gehört.

Zum Verständnis dieser Kunstauffassung müssen wir zuerst auf die Miniaturmalereien als Vorläufer plastischer Werke zurückgreifen. Man hat die Miniaturen des 11. Jahrhunderts früher ebenfalls falsch beurteilt und ihre figürlichen Darstellungen „verschroben-maniriert“ oder „formlos-widerwärtig“ gefunden (Franz Kugler, 1835). „Erst neuerdings,“ sagt Heinrich Wölfflin („Die Bamberger Apokalypse, Eine Reichenauer Bilderhandschrift vom Jahre 1000“, München 1918), „ist man auf das Positive der Wirkung bei dieser sogenannten Erstarrung aufmerksam geworden und hat angefangen, statt die niedere Qualität zu tadeln, die anders geartete Absicht ins Auge zu fassen.“ Während man heutzutage nach den Maßstäben einer naturalistischen Kunst den Wert der Leistung beurteilt, der „mehr oder weniger vollständigen Wiedergabe des Sichtbaren, hat jene Epoche einer linear-platten Darstellung flächenhafter Zeichnung den Vorzug gegeben, die die Linien aus Überzeugung schematisiert und naturalistische Erinnerungen grundsätzlich ausscheidet.“

„Die anatomische Richtigkeit — sagt Wölfflin weiter — spielt hier keine Rolle, dafür aber die suggestive Kraft von gewissen unnatürlichen Linienzügen. Proportionsfehler kritisch anzumerken, ist überflüssig, wo man absichtlich dem Richtigen ausweicht, um der Form durch willkürliche Größenverschiebungen einen stärkeren Nachdruck zu geben. In demselben Sinne sind Dinge zu beurteilen, wie die Brechungen im Zusammenhange der Gliedmaßen, oder die Abweichung des Scheitels von der Gesichtssachse. Gerade aus der Freiheit gegenüber der zentralperspektivischen Projektion hat diese Kunst unerwartete Ausdrucksmittel gewonnen. In einzelnen Fällen läßt sich auch bestimmt nachweisen, wie ein vorhandenes ‚richtigeres‘ Vorbild absichtlich beiseitegeschoben und durch die neue, ‚verzerrte‘ Zeichnung ersetzt worden ist, weil sie allein offenbar dem Verlangen nach Lebendig-



keit des Ausdrucks genügt.“ . . . „Es ist keine primitive, zusammensetzende Kunst, sondern — trotz aller Altertümlichkeit — eine Kunst mit langer Tradition, die durchaus im Großen zu disponieren gelernt hat.“ — Als Sitz dieser „Schule“ wird die Benediktinerabtei Reichenau am Bodensee betrachtet. Ihre Kunst geht sichtlich schon auf monumentale Wirkung aus.

In diesen Malereien drängt sich die Vernachlässigung oder vielmehr eine Umkehrung der Perspektive in so starker Weise auf, daß sie als Merkmal des Kunststiles jener Schule angesehen werden muß. Es entsteht dabei „eine Verzerrung der Form ins Windschiefe von wechselnder Stärke“, die bei der Figurenzeichnung — darauf kommt es uns hier an — noch stärker den Wunsch nach gesteigerter Lebendigkeit der Wirkung und des Ausdrucks erkennen läßt. So wird die Zeichnung des Scheitels der Gesichtsbachse gegenüber völlig verschoben, die Köpfe stehen oft in einer für unser Gefühl unmöglichen Weise schräg auf dem Rumpf, die Augensterne sind nach dem Winkel verschoben, Hände, die eine Gebärde (Geste) ausdrücken sollen, sind grundsätzlich ins Riesengroße verzerrt, ja die Zerstörung einer Stadt wird sogar durch direkte Umkehrung ihres Bildes zwischen aufrecht gezeichneten Menschenfiguren veranschaulicht. Alle diese Ausdrucksformen, die wir nur kurz andeuten können, sind nach bestimmten Formeln gebildet, alle dienen der Belebung des Kunstwerkes. „Der moderne Beschauer — sagt Wölfflin — wird mit Erstaunen gewahr werden, daß er das Anstößige dieser Dinge bald überwindet, und von solchen Erfahrungen aus auch das Unzusammenhängende der Körperzeichnung im ganzen, wo ein Schenkel nicht mehr auf die Hüfte trifft u. dgl., anders zu beurteilen anfangen als im Sinne einer Kritik, die überall nur eine Unzulänglichkeit des Könnens voraussetzt.“

Was hier von der Buchmalerei des 11. Jahrhunderts gesagt ist, trifft im wesentlichen auch auf die ihr folgende Plastik des beginnenden 12. Jahrhunderts zu, nachdem auch diese sich dem Monumentalen zugewandt hatte. So machen die Externstein-Reliefs in ausgiebigem Maße Gebrauch von dem Kunstmittel der Verzerrungen. Am auffälligsten ist die Körperlinie des vom abgenommenen Leichnam belasteten Joseph von Arimathia zweimal rechtwinkelig verbogen. Eine unnatürliche Haltung zeigt auch die Gestalt Christi und der Kopf des Johannes, befremdend wirkt die Geste seiner vergrößerten Hand. Auch die Biegung des Baumes, der die Stelle der Leiter vertritt, gehört zu diesen Verzerrungen. Ebenso zeigt der Drache in dem unteren Relieftail phantastische Drehungen. Diese im Stil der Zeit begründeten Besonderheiten geben unsrer Anschauung von der gleichen Entstehungszeit der Zobtenbildwerke, speziell des Petersteins, eine sichere Unterlage.

So gelangen wir von allen Seiten der Betrachtung zu dem Ergebnis: der vom Volksmunde „Jungfrau mit dem Fisch“ genannte Stein ist ein Kunsterzeugnis aus der Zeit der Klostergründung, die stilgerechte Lösung der Aufgabe, Petrus als Fischer, als Seelenfänger, als Heidenbekehrer darzustellen. „Petrus der Fischer“ ist nämlich die ständige Bezeichnung für den Apostel in der Epoche der Heidenbekehrung östlich der Elbe. Thietmar von Merseburg nennt als Inbegriff der christlichen Gottesverehrung geradezu „Christus und den Fischer“<sup>1)</sup>. Unsere Deutung ist aber nicht nur kunstgeschichtlich gut begründet, sondern überhaupt die einzige, die den Abnormitäten des Bildwerks Rechnung trägt und alle Rätsel über seine Herkunft und seinen Sinn aus dem Geiste der Entstehungszeit heraus restlos zu lösen vermag.

<sup>1)</sup> Für das Symbol des Fisches bei Petrus habe ich in der Zeitschrift „Altschlesien“ Bd. I, 1926, S. 256 analoge Beispiele auf nordbayrischen Münzen des 13. Jahrhunderts gebracht. Neuerdings hat mich Herr Dr.-Ing. Güttel in Breslau auf eine Petrusdarstellung in der Siebenhirtenkapelle in Millstadt (Kärnten) aufmerksam gemacht, wo Petrus außer dem Schlüssel zwei Fische als Symbol in der rechten Hand trägt. Die Datierung von Hamann („Deutsche und französische Kunst im Mittelalter“, I Abb. 237) dürfte reichlich spät angesetzt sein. — Thietmars Bemerkung findet sich bei Schilderung der Slawen-Erhebung von 983.





Abb. 9.  
Petrus-Figur am Portal St. Pierre zu Moissac

Weil diese Manier aus der Buchmalerei in die Plastik erst um 1100 übergang und nach wenigen Jahrzehnten wieder verschwand, ist die Zahl der erhaltenen Steinbildwerke in Deutschland nicht eben groß. Wir können aber zum Vergleich die gleichzeitige französische Plastik heranziehen. Ich wähle als Beispiele zwei Petrusfiguren, die eine (Abb. 9) vom Dome St. Pierre in Moissac<sup>1)</sup>, die andere (Abb. 10) aus dem Tympanon von Vézelay<sup>2)</sup>. Namentlich die zweite erinnert in ihrer lebhaften Bewegung an die Zobtenfigur und erklärt deren bisher rätselhafte Haltung. Der Petrus von Vézelay ist nämlich weder stehend noch sitzend, sondern halbsitzend oder lehnd in die Architektur eingefügt und mit ihr verbunden gewesen. Dasselbe wird auch beim Petersteine anzunehmen sein, dessen Bruchflächen auf der hinteren unteren Seite die Zugehörigkeit zu einer Reliefplastik sehr wohl möglich erscheinen lassen.

Über den Zeitpunkt der Klostergründung auf dem Zobten haben wir keine genauen, gut beglaubigten Nachrichten<sup>3)</sup>. Wir sind also auf den Vergleich mit anderen datierbaren Denkmälern angewiesen. Die vielfachen Analogien mit den Externsteinreliefs und anderen Bildwerken desselben Kunstkreises lassen vermuten, daß die Zobtener nicht allzuweit von 1115 entstanden sind. Die in reinen (eckigen) Kapitalen abgefaßte Inschrift ist sogar typologisch älter als die schon mit (runden) Uncialen vermischte Inschrift der Externsteine. Es

gibt jedoch einen Umstand, der uns bei der Zeitbestimmung eine gewisse Vorsicht auferlegt, das ist die stilistisch nicht ganz einheitliche Behandlung der sechs romanischen Löwen. Namentlich in der Haltung der Köpfe sind auffallende Verschiedenheiten bemerkbar, auch ist die Mähne einmal (Abb. 1) in archaischer Weise durch sich kreuzende Linien und Rillen dargestellt, ein anderesmal bereits in weichem, wellenförmigem Relief. Es scheint demnach,

<sup>1)</sup> Dr. W. Worringer, „Formprobleme der Gothik“, München 1918, S. 110. Die Klosterbauten von Moissac sind unter Abt Anquetil, gestorben 1115, errichtet.

<sup>2)</sup> Marcel Aubert, *Les Richesses d'Art de la France*, Lieferung I–IV: La Bourgogne, Tafel 26.

<sup>3)</sup> Der Ansicht von W. Schulte in *Schlesiens Vorzeit* N. F. I 133 ff. über die Gründungszeit steht die von Cypionka in *Zeitschrift d. Ver. f. Gesch. Schlesiens* 1924 Bd. 58 gegenüber. Schulte setzt sie „kurz vor 1146“, Cypionka zwischen 1121 und 1139.



als ob die Löwen teils gleichzeitig mit den anderen Steinfiguren, teils etwas später entstanden sind. Über die erste Hälfte des 12. Jahrhunderts kommen wir aber auf keinen Fall hinaus.

Genauer lautet die Auskunft über die Herkunft unserer Steinbilder. Bischof Otto von Bamberg, den wir auf Grund seiner engen Beziehungen zum polnischen Hof und der überaus deutlichen Verwandtschaft der Bamberger mit den Zobtener Löwenbildern als geistigen Urheber der kirchlichen Bauwerke am Zobten kennen gelernt haben, gehörte der Schule der Benediktiner an. Dieser Orden hat als erster die große Reform des Mönchswesens im 11. Jahrhundert eingeführt, mit der eine neue Bautätigkeit in Deutschland Eingang fand, besonders als im Jahre 1108 ein Aufruf zur Wiederbesetzung des seit Kaiser Otto II. verlorenen Slawenlandes östlich und nördlich der Elbe erging, der als ein „Kreuzzug“ angesehen und gepredigt wurde.

Der Ursprung jener Reform und der neu erblühten Baugewohnheiten ist — soweit Deutschland in Frage kommt — in dem machtvollen Benediktinerkloster Cluny (südlich Dijon) zu suchen. Das Tochterkloster Hirsau im Schwarzwald übertrug die neue Baukunst nach Süd- und dann nach Norddeutschland, wo Werden in Westfalen und Kloster Berge bei Magdeburg neue Ausgangspunkte ihrer Verbreitung darstellen<sup>1)</sup>. In Berge entstand durch die Einsetzung von Hirsauer Mönchen der Mittelpunkt der Benediktiner-Baukunst, die nunmehr unter der Mitwirkung von Augustiner-Chorherren und Prämonstratensern sich über die Elbe fortpflanzte, zunächst in Leitzkau, Calbe, Petersberg bei Halle (1124), Havelberg (1129). In Magdeburg wurde schon 1120 unter Bischof Norbert, dem Gründer des Prämonstratenserordens, das Kloster „Unserer lieben Frauen“ erbaut.

Bei dieser Entwicklungsreihe erinnern wir uns der nahen Beziehungen zwischen Polen-Schlesien und dem deutschen Westen. Schon Kasimir I. von Polen (1040—1058) hatte seine Erziehung im Kloster Cluny erhalten. Die folgenden Könige hatten meist deutsche Fürsten-



Abb. 10.  
Petrus-Figur vom Tympanon in Vézelay

<sup>1)</sup> Hans Kunze: „Die kirchl. Reformbewegung des 12. Jahrh. im Gebiet der mittleren Elbe u. ihr Einfluß auf die Baukunst“ im Jahrb. d. histor. Kommiss. f. Sachsen u. Anhalt, Magdeburg 1925. Der Dom zu Havelberg wurde 1129 erbaut und schon 1139 von den Wenden zerstört. Sollte hierin nicht ein Hinweis auf das Schicksal unseres Zobtenbaues liegen?



töchter geheiratet. Wladislaus II. lebte mit seinen Söhnen lange Zeit in Deutschland (nach den Jahrbüchern von Pöhlde in Altenburg). Bischof Otto von Bamberg, Schüler der Benediktiner<sup>1)</sup> verlebte seine Jugend (1080 bis etwa 1100) als Kaplan von höchstem Einfluß am polnischen Hofe. Er wurde sogar von Boleslaw III. (1124 und 1128) zur Bekehrung der Pommern herbeigerufen. Bischof Otto hat nicht nur im Bistum Bamberg, sondern auch im Bistum Halberstadt zahlreiche Klöster und Kirchen gegründet und erbaut. Benediktinermönche waren die Träger der neuen Steinbildkunst, die von Paderborn aus die Reliefs der Externsteine schufen. Beim Hoflager in Magdeburg 1145 war nach den Magdeburger Annalen „ein Fürst von Polen namens Petrus zugegen, ein sehr eifriger Anhänger des christlichen Glaubens“, und erhielt auf seine Bitten zum größten Schmerze des Volkes die Reliquien des heiligen Vinzenz, die er seinem neuen Kloster auf dem Elbing bei Breslau, gegründet 1139, übergab. Die Klostergründung auf dem Zobtenberge geschah durch Augustiner-Chorherren. Aus der Beteiligung dieser drei Orden wird die Verwandtschaft der Zobtener Bildwerke mit denen von Bamberg und den Externsteinen wohl begreiflich. Sie sind entstanden unter dem Einfluß Bischof Ottos aus der Kunst der Benediktiner und ihrer Gefolgschaft, der Augustiner-Chorherren und der Prämonstratenser, die mit der kirchlichen Kunst des sächsisch-westfälischen Kreises in Paderborn in engstem Zusammenhang stehen.

Weiter zurück leiten diese Beziehungen über Kloster Hirsau nach Cluny in Burgund. Gerade dort haben wir in Moissac und Vézelay Berührungen mit dem Peterstein am Zobten festgestellt. Der innere Zusammenhang der Klosterbaukunst des 12. Jahrhunderts mit den über die Elbe hinübergreifenden Neugründungen läßt sich somit auch in Schlesien erkennen. Wie das Motiv der Kreuzabnahme von den Externsteinen nach dem Portal des Breslauer Vinzenzklosters übertragen worden ist, so verraten die Bildwerke und Bauten am Zobten schon einige Jahrzehnte früher den Einfluß von Bamberg und Magdeburg.

Angesichts dieser großen Zahl von Beziehungen politischer, kultureller und künstlerischer Art zwischen Ost und West hat es keinen Sinn mehr, einzelne Steinbilder aus der Menge der Zobtenbildwerke herauszugreifen, um sie etwa als slawische Götterbilder zu erklären, zumal sie mit solchen nicht die entfernteste Ähnlichkeit haben. Sie sind nach ihrem Stil, ihrer Technik und ihrem Gedankeninhalt ein untrennbares Ganzes. Der Kenner ihrer Vergangenheit kann bei ihrem Anblick ein tiefes Bedauern nicht unterdrücken. Wären sie in ihrem ursprünglichen Zusammenhange erhalten geblieben, so würden sie als höchst merkwürdige, wahrscheinlich singuläre Zeugen eines hohen Kunstsinnes vor uns stehen. Sie würden dann dieselbe Bewunderung erwecken, wie sie etwa das Kunstwerk an den Externsteinen von jeher gefunden hat. Selbst in ihrer heutigen Zerstreung und Verstümmelung verdienen sie unsere liebevolle Ehrfurcht als die ältesten Denkmäler einer christlichen Monumentalkunst und zugleich der deutschen Kultur in Schlesien.

Georg Lustig

<sup>1)</sup> Welter und Weltes Kirchenlexikon, Freiburg 1895, zählt 13 Klostergründungen Ottos auf, die sämtlich mit Benediktinern besetzt waren. In Feßlers „Geschichte der deutschen Baukunst“ wird Otto als Benediktinermönch bezeichnet.



## DIE ARCHITEKTONISCHE GESTALTUNG DER ROMANISCHEN S. VINZENZKIRCHE AUF DEM ELBING BEI BRESLAU

Wenn man von den ältesten Holzbauten des Landes und seinen primitiven Steinwerken absieht, so kann in Schlesien erst im zwölften Jahrhundert von dem Beginn künstlerisch architektonischen Schaffens gesprochen werden.

Das erste Werk dieser neuen Epoche war die im ersten Viertel des zwölften Jahrhunderts auf dem Zobten gegründete kirchliche Anlage der späteren Augustiner-Chorherren vom Sande zu Breslau. Es folgten die kleine vor 1138 gestiftete Michaeliskirche und die große Vinzenzkirche des spätestens 1138 vom Grafen Peter (Wlast) gegründeten Benediktinerklosters auf dem Elbing bei Breslau. Noch vor 1148 wird der Bau der Sandkirche begonnen sein. 1158 wurde von Bischof Walter ein steinerner Dom als Ersatz für die bisherige bischöfliche Holzkirche begonnen. Das Benediktinerkloster zu Leubus, das von Wladislaus II. vor seiner Vertreibung 1146 gegründet war und rasch wieder einging, ist vermutlich gar nicht erst zu einer steinernen Kirche gelangt. Andere Kirchen älterer Entstehung, wie die angeblich schon 1112 geweihte Adalbertkirche in Breslau, sind als Holzbauten zu denken.

Alle diese Bauwerke bestehen heute nicht mehr. Es ist aber gelungen, eine Anzahl verstreuter Fragmente als zugehörig zu identifizieren. Für das Zobtenstift hat Georg Lustig insbesondere für die plastischen Werke bedeutungsvolle Aufschlüsse gegeben<sup>1)</sup>. Für S. Michael und S. Vinzenz hat schon früher Hans Lutsch nach Görlichs Vorarbeit bauliche Fragmente bestimmt<sup>2)</sup>, die später von Conrad Buchwald genauer identifiziert und gedeutet worden sind<sup>3)</sup>. C. Buchwald hat auch die posthumen Bilddarstellungen geprüft. Von dem steinernen Dom des Bischofs Walter kann nur die Standfigur Johannes des Täufers an der Nordseite des Domes nach Erich Wiese als gesichertes Fragment gelten. Einige Säulen an der Westvorhalle, die denen des Vinzenz-Portales verwandt erscheinen, müssen als sehr umstritten angesehen werden.

Wie schon bei den plastischen Fragmenten des Zobtenstiftes, dem ersten steinernen Werk auf schlesischem Boden, ein tätiges Erfassen und Anschließen an die große Kunst des Westens deutlich und gleichzeitig hervortritt, so zeigen auch die architektonischen Fragmente der genannten Bauten, daß diese gleichfalls der vollendeten Kunst des Westens ebenbürtig folgen. Und da für diese Bauwerke keine Vorgänger in Schlesien bestanden, so sind sie wie die etwas früheren Bauten in Krakau nicht aus einer entwickelten landesüblichen Bauweise hervorgegangen, sondern geschaffen von fremden Meistern, die ihre Kunst hierher verpflanzten.

So ergibt sich die Frage, woher diese Meister kamen. Bevor aber eine Lösung dieser Frage erreicht werden kann, ist die Kenntnis von der Gesamterscheinung der architektonischen Erstlingswerke in Schlesien eine selbstverständliche Vorbedingung.

<sup>1)</sup> Vgl. die vorhergehende Abhandlung und die dort angegebene Literatur.

<sup>2)</sup> Verzeichnis der Kunstdenkmäler der Provinz Schlesien I.

<sup>3)</sup> C. Buchwald, Reste des Vinzenzklosters bei Breslau (Schles. Vorzeit N. F. I, 61 ff.).



Die Fragmente der Bauwerke auf dem Zobten haben noch kein klares Bild der baulichen Anlage erkennen lassen. Ebenso fehlt für den Dombau von 1158 noch eine gesicherte Grundlage. Wesentlich deutlicher erscheint dagegen die Anlage des Benediktinerklosters auf dem Breslauer Elbing, einer ehemaligen Oderinsel nördlich vom Lehmamm. Hier lassen sich die kirchlichen Bauwerke in ihrer Gesamtgestaltung erkennen und zugleich vergleichen mit Werken der allgemeinen romanischen Kunst. Lutsch und Buchwald haben auf die drei hirsauisch geformten Säulenkapitäl der Vinzenzkirche hingewiesen und ihre Übereinstimmung mit Paulinzelle, Hamersleben und Hecklingen betont. Ferner hat Max Semrau bei dem Portal an der Magdalenenkirche, das 1546 von S. Vinzenz dorthin versetzt wurde, auf das Motiv des Höllenrächens aufmerksam gemacht, das viermal am Portalgewände gebildet ist<sup>1)</sup>. Er hat dieses Motiv in Beziehung gesetzt zu thüringisch-sächsischen Handschriftenminiaturen, insbesondere zu dem aus Thüringen stammenden Trebnitzer Psalterium nocturnum, in dem sich dieses Motiv gleichfalls findet. Nach Semrau: abermals eine Beziehung zu Thüringen und eine Erklärung für die Anwendung des Motives am Vinzenzportal.

Diese Folgerungen sind von einer überzeugenden Wahrscheinlichkeit, und da sie von der kunstgeschichtlichen Literatur allgemein übernommen sind, mag diese Frage als längst gelöst erscheinen. Dennoch müssen diese Beziehungen einer genaueren Prüfung unterzogen werden. Sie bedürfen weiterer Stützen, wenn sie als unanfechtbar bestehen bleiben sollen.

Zunächst ist zu bemerken, daß das typische sogenannte hirsauisch-thüringische Schildkapitäl seine erste Gestaltung nicht in Thüringen, sondern schon vorher im Schwarzwald in Hirsau selbst erhalten hat an der Klosterkirche S. Peter, die 1083—91 erbaut wurde. Außerdem findet sich das Kapitäl in gleicher Form in der Hirsauer Benediktinerkirche Alpirsbach (Schwarzwald, 1095 gegründet) und in Seckau (Steiermark, 1142—64). In kleinerer Bildung tritt es später häufiger auf, z. B. am Portal der 1124 gegründeten Augustiner-Chorherren-Kirche Petersberg bei Halle; aber auch z. B. in Basel an der berühmten Galluspforte, und auch hier mit den bezeichnenden Ecknasen. Schließlich ist zu bemerken, daß „einer der ältesten und bedeutendsten Bauten der Hirsauer Schule“, Zwiefalten (Württemberg, Donaukreis), seit 1740 nicht mehr besteht: eine Säulenbasilika mit Querhaus und einem großen Paradies im Westen. Da Ortlieb von Zwiefalten zwischen 1139 und 1144 in Polen war und den Gründer von S. Vinzenz, Grafen Peter, persönlich kannte, sind auch hier Beziehungen sehr wohl möglich. Durch Salome, seit 1110 die zweite Gattin Boleslaws III., waren sie ohnehin vorhanden<sup>2)</sup>.

Es läßt sich also aus den Kapitälern von S. Vinzenz allein noch keine unmittelbare Verbindung zu Thüringen herleiten. Daß sich gegen die behauptete Herkunft des Höllenrächensmotives starke Bedenken erheben lassen, sei vorwegbemerkt. Lassen wir darum die sekundäre Frage der Beziehung vorläufig beiseite und versuchen wir zunächst die primäre Aufgabe zu erfüllen: wie sah die Vinzenzkirche in ihrer Gesamtarchitektur aus? Denn daß diese Kirche keine absolute Nachbildung der genannten thüringischen Bauten war, das zeigen, ungenau im

<sup>1)</sup> Max Semrau, Die Bauten Breslaus (Festgabe zum 13. Geographentag, Breslau 1901, S. 81, 82).

Ders. Zu den Resten des Vinzenzklosters bei Breslau (Schles. Vorzeit N. F. II, III. 70—72).

<sup>2)</sup> Ihre Geschenke an das Kloster Zwiefalten beschreibt Berthold, Mon. SS. 10, 103.



einzelnen, aber deutlich im ganzen, die vorhandenen Darstellungen des Elbingklosters.

Im folgenden soll daher die architektonische Kenntnis über S. Vinzenz erweitert werden, soweit das ohne Ausgrabung vorläufig möglich ist. Kleinere Grabungsversuche von 1906 haben als Ergebnis nur die Lage ziegelsteinerne Wohngebäude und einige spätere Fundstücke erbracht. So müssen wir, um nur ein ungefähres Bild von Breslaus kirchlicher Baukunst im zwölften Jahrhundert zu erlangen, wohl oder übel zwei posthume Abbildungen des Vinzenzklosters als Ausgangspunkt vorläufiger Betrachtungen wählen. Es sind dies ein Ölbild, welches Abt Andreas III. Gebel (1673—1686) als zweite Kopie einer älteren Darstellung anfertigen ließ — heute im Pfarrhaus zu St. Michael — sowie eine farbige Zeichnung auf dem Stadtplan des Barthol. Weyner von 1562. Das Ölbild gibt eine perspektivische Ansicht des Klosters von WSW, der Weynersche Plan eine solche von SSW (siehe Abb. 4 und 5). Die sonst noch bekannten Bilder kommen als weitere Nachbildungen nicht in Frage.

Nach früherer Untersuchung gehen die beiden Darstellungen auf verschiedene Urbilder zurück. Doch muß gesagt werden, daß ein Perspektivzeichner seine Ansichten sehr wohl auf Grund eines einzigen Urbildes für verschiedene Standpunkte konstruieren kann, und besonders leicht — nur schätzungsweise — wäre das in dem vorliegenden Falle, wo nur die geringe Achteldrehung von WSW nach SSW vorgenommen ist, wo also für beide Ansichten nur die West- und Südfassaden der Klostergebäude benötigt wurden. Nur schätzungsweise sind beide Bilder ohnehin gezeichnet. Außerdem enthalten beide die gleichen Fehler. — Im Detail des Westturmes erscheint das Ölbild verhältnismäßig zuverlässig, während die erheblich kleinere Weynersche Zeichnung Einzelheiten fortläßt.

Es ist nun die Frage, ob die beiden Darstellungen überhaupt ein getreues Bild des Elbingklosters geben und wie weit ihnen vertraut werden darf. Ein allgemeines Bedenken erregt zunächst die große Vinzenzkirche, da sie nicht in der klar übersichtlichen Form gezeichnet ist, die romanischen Kirchen sonst zu eigen war. Nach den aufgefundenen Kapitälern ist die Vinzenzkirche nur als dreischiffige Basilika denkbar. Ein späterer Umbau zu einer Hallenkirche —

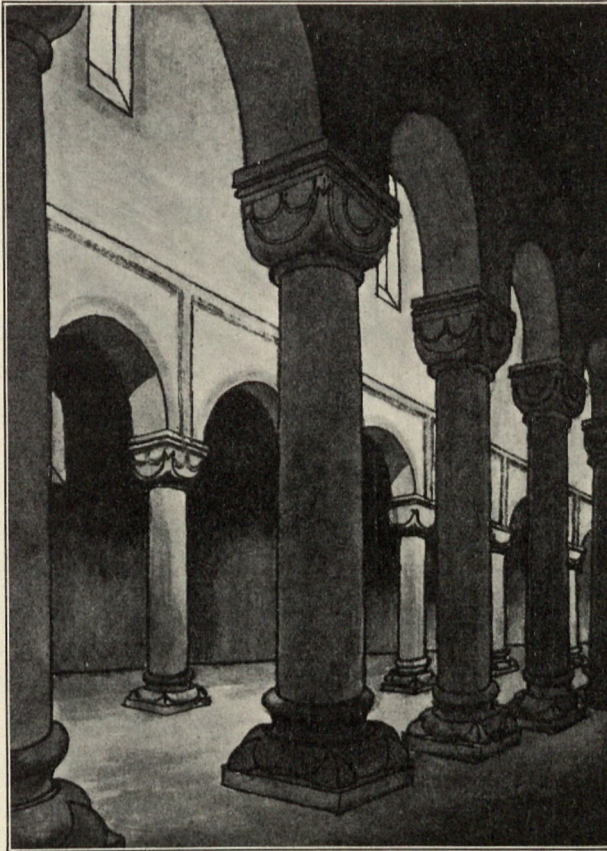


Abb. 1. Rekonstruktionsversuch der romanischen Vinzenzkirche in Breslau; 1. Möglichkeit



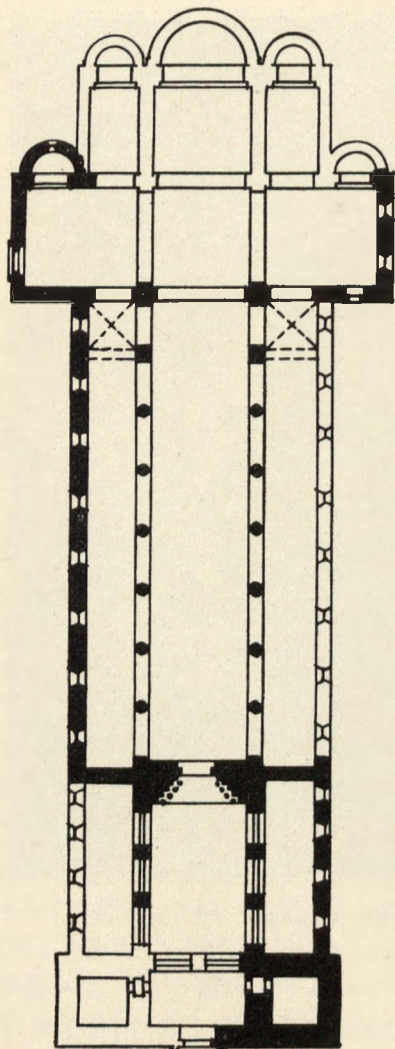


Abb. 2. Paulinzelle

wie aus den beiden Darstellungen entnommen werden könnte — ist nicht erfolgt; das entnehmen wir dem Bericht des Augenzeugen Barthel Stein aus dem ersten Viertel des sechzehnten Jahrhunderts, der die Kirche vor ihrem Abbruch 1529 als flachgedeckt und mit Monolith-Säulen beschreibt. Nur Kapellenanbauten sind hinzugekommen.

Ein Bild von der Südseite der Kirche müßte also vor allem die Ansicht des südlichen Seitenschiffes zeigen, welches zweifellos bestanden hat. Ferner müßte an der Südseite der Kreuzgang zu erblicken sein, oder wenn dieser nicht den ganzen Hof umlief, so wären hier Kapellen errichtet worden<sup>1)</sup>. Statt dessen ist auf beiden Darstellungen das Seitenschiff vollständig vergessen und das Mittelschiff mit unglaublich hohen Fenstern versehen. Ein winziger Anbau mit Pultdach (= Kreuzgang?) flankiert die Kirche. Ölbild und Zeichnung enthalten also beide denselben groben Maßstabsfehler. Und ebenso stimmen beide in einem weiteren Fehler überein. Es ist architektonisch durchaus unwahrscheinlich, daß der First des Hauptdaches den Turm tangierte, so daß nur eine Hälfte des Westgiebels bestanden hätte. Normalerweise bestehen nur zwei Möglichkeiten: entweder stand der Turm in der Mittelachse der Kirche, oder es war ein Turmpaar geplant, von dem nur der Nordturm erbaut wurde. Das letzte muß vermutet werden; denn das Hauptdach läuft bis zur Westfassade durch.

In Verbindung mit den baulichen Fragmenten und dem Bericht des Barthel Stein darf also als wahrscheinlich angenommen werden, daß die Vinzenzkirche eine Longitudinal-

oder Längsbasilika war mit zwei im Grundriß geplanten Westtürmen, von denen nur der nördliche vollendet wurde.

In dem architektonischen Aufbau der Westfront kann man sich vielleicht an horizontal gegliederte westdeutsche Bauten, besonders an oberrheinische, erinnert fühlen. Der Turm begann anscheinend erst über einem großen Horizontalgesims, das die ganze Westfront der Kirche erfaßte. Über dem Hauptportal findet sich auf beiden Darstellungen ein Rundfenster. Das oberste Turmgeschoß zeigt nach Westen drei niedrige Fenster, welche galerieartig gekuppelt sind. Auch die beiden hohen Fenster des mittleren Geschosses sind durch Blendarkaden gekuppelt. In bezug auf diese Gestaltung darf dem Ölbild im Pfarrhaus von S. Michael wohl einiges Vertrauen zukommen. Die den Fenstern vorgesetzten Arkaden sind in sorgfältiger

<sup>1)</sup> Im Kreuzgang befand sich das an die Magdalenenkirche versetzte Portal, das demnach als Südportal anzusehen ist.



Detailzeichnung mit Säulen und Kapitälern gebildet. Den Kapitälern hat der Maler die frühgotische Form des Knospenkelches gegeben. Ist die Wiedergabe richtig, dann kann der Turm erst längere Zeit nach der Erbauung der Kirche vollendet sein. Aber auch abgesehen von seiner genauen zeitlichen Entstehung liefert der Turm ein Beispiel reicherer Bildung, wie es in Schlesien sonst nicht bekannt ist. Die Doppeltürme von Würben (Kreis Schweidnitz), Anfang des dreizehnten Jahrhunderts, gleichfalls aus Quadern erbaut, sind ohne Gliederung und Arkadenschmuck<sup>1)</sup>.

Mit einiger Bestimmtheit läßt sich auch über den östlichen Abschluß der Vinzenzkirche eine Vermutung aussprechen, obwohl die Weynersche Ansicht von SSW bezeichnenderweise keinen Aufschluß darüber gibt<sup>2)</sup>. Diese Möglichkeit ergibt sich aus der Gestaltung der Kirche als Längsbasilika ohne Querschiff und Osttürme und ohne sonstige Bauteile, welche Chor und Langhaus äußerlich trennen. Es ist nämlich zu beachten, daß im zwölften Jahrhundert mit dem Bautyp der Längsbasilika eine nur wenig variierte Chorgestaltung verbunden ist. Die Vermutung ist um so wahrscheinlicher, als für S. Vinzenz zwei Möglichkeiten bestehen, aus denen die Bauform entstanden sein kann, und da beide zu der gleichen Chorgestalt führen.

Zunächst läßt sich bei S. Vinzenz an eine Reduktion der Bauten von Paulinzelle, Hamersleben und Hecklingen denken. Es wäre ein Irrtum, wenn man aus der Übereinstimmung einzelner Kapitälern auf ein absolutes Vorbild für den Breslauer Grundriß schließen würde; denn diese Bauten besitzen nach Hirsauer Art ein Querschiff (Abb. 2 und 3). Eine Übereinstimmung mit S. Vinzenz kann also nur im Langhaus und in dem dreiapsidalen Chor bestanden haben. Aber sonst, für den westlichen Vorhof und vor allem für die Unterbrechung von Chor und Langhaus durch ein Querschiff mit Osttürmen oder nur durch Osttürme — wesentliche Teile des Hirsauer Bauprogramms<sup>3)</sup> — für diese Elemente findet sich keine Analogie.

Nun lassen sich allerdings reduzierte Bauten Hirsauer Art nachweisen.

Zu diesen gehört das Kloster Bursfelde (Oberweser) bei Paderborn, das in enger Beziehung zum Benediktinerstift Corvey Ende des 11. Jahrhunderts gestiftet wurde. Von besonderem Interesse ist der langgestreckte

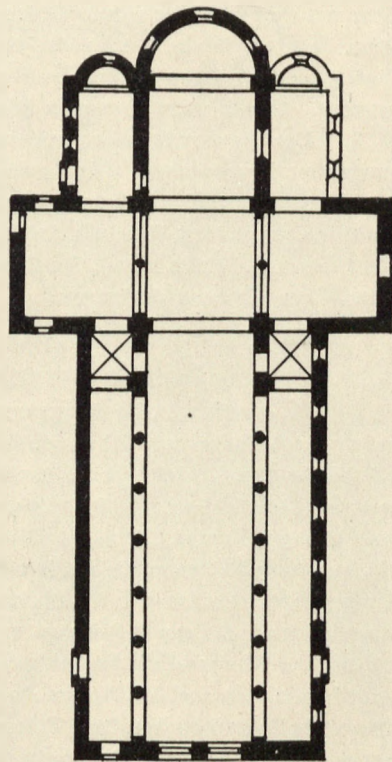


Abb. 3. Hamersleben

<sup>1)</sup> Von dem steinernen Dom des Bischofs Walter besteht keine bildhafte Vorstellung, und die Doppeltürme der Sandkirche sind dem Neubau des 14. Jhs. gewichen. Die Zisterzienser haben keine Türme erbaut; nur bei S. Vinzenz kann durch Ausgrabung und durch Funde einiger Formsteine noch weitere Klärung erhofft werden.

<sup>2)</sup> Nach unsicherer Angabe von Görlich I 65 „soll“ ein Säulengang die Ostseite der Vinzenzkirche geschmückt haben. Görlich vermutet darin ein 1331 erbautes „opus lapideum ipsi ecclesie annexum“, dessen Fundamente bereits bestanden — ?

<sup>3)</sup> Bauvorschrift des Abtes Hugo von Farfa, 1009 (Annales ordinis S. Benedicti von Mabillon).



Chor mit drei Parallelapsiden. Chor und Seitenschiffe sind durch Wechsellarkaden (eine Säule, ein Pfeiler) auf hoher Brüstungsmauer voneinander getrennt. Der Eindruck einer Längsbasilika besteht nur im Äußeren. Im Inneren ist das später angefügte Langhaus durch einen starken Pfeiler und einen fast gangartigen Raum vom Chor getrennt. Gerade diese Trennung läßt auf einen hirsauischen Baumeister schließen<sup>1)</sup>.

Das Hirsauer Benediktinerkloster S. Peter und Paul zu Groß-Ammensleben bei Magdeburg zeigt einen verwandten Baugedanken. Die Kirche ist eine Basilika ohne Querhaus; aber dennoch ist die hirsauische Quertrennung ausgesprochen: hier unter burgundischem Einfluß durch zwei Osttürme, welche von den Seitenschiffen durchdrungen werden. Von den drei Parallelapsiden ist nur die nördliche unverändert geblieben. Gründung 1120. Abtei seit 1129. Weihe 1140<sup>2)</sup>. Im Grundriß gleichartig ist die Schottenbenediktinerkirche S. Jakob in Regensburg, deren Chor um 1120 datiert wird.

Im Erzbistum Salzburg erfuhr das Hirsauer Schema eine Abwandlung durch ein nur teilweises Aufgeben des Querschiffes.

So kommt z. B. bei dem seinerzeit weitberühmten Dom zu Gurk (1140 begonnen) das Querhaus nur nach außen durch Giebel zur Geltung, während es im Grundriß nicht erscheint, ebenso später bei der Nonnberger Kirche (Salzburg). Bei der Klosterkirche Seckau fehlt das Querschiff ganz (1140—64, Basilika mit Stützenwechsel). Zur Erklärung muß bemerkt werden, daß in Salzburg 1106 ein Hildesheimer Domherr auf den Bischofsstuhl gelangte, Konrad I. († 1147). Dieser führte 1122 den Augustinerorden bei seinen Chorherren durch Landsleute ein, aus deren Reihen er die Männer für seine kirchlichen und künstlerischen Unternehmungen wählte<sup>3)</sup>. Seine Werke zeigen sämtlich eine Verbindung hirsauischer und sächsischer Baukunst: Admont, 1121 neu begonnen, war ähnlich wie S. Peter in Salzburg, 1131, mit kurzem Querhaus und Stützenwechsel, ein Pfeiler und zwei Marmorsäulen. Der Wiederaufbau des Salzburger Domes (1127) folgte dem Vorbild des Domes zu Hildesheim. Für Seckau war Hamersleben vorbildlich; von dort wurde es auch besetzt. Schon unter Konrads Vorgänger Thiemo waren hirsauische Baumeister berufen. Thiemo selbst war Hirsauer, und Admont hatte er einem Hirsauer Mönch übertragen. Bezeichnend für die längsbasiliken Salzburger Bauten ist außer den Doppeltürmen im Westen stets der Chorschluß mit drei Parallelapsiden.

Reduzierte hirsauische Kirchen mit innerer Quertrennung haben auch die Prämonstratenser vielfach errichtet.

Das bedeutende Kloster Steingaden im Alpenvorland in Oberbayern, 1147 gegründet, 1177 Weihe der Kirche; mit Parallelapsiden. Quertrennung durch ein verstärktes Pfeilerpaar mit Bogen über Mittel- und Seitenschiffen.

Brunnenberg an der Lahn, Ende zwölftes Jahrhundert? Die Quertrennung läßt sich noch an der Verstärkung des mittleren Pfeilerpaares und an entsprechenden Wandvorlagen erkennen. Die mittlere Chorapside ist nach Osten vorgeschoben.

Ursberg (Schwaben), Ziegelbau des späten zwölften Jahrhunderts. Im Langhaus vier Pfeilerarkaden, in dem langen Chor geschlossene Längswände.

Osterhofen (Nieder-Bayern), 1110—27 durch Bischof Otto von Bamberg erbaut, gleichfalls eine Basilika ohne Querschiff und mit westlichem Doppelturm, ist um 1730—40 umgebaut, so daß die übrige Gestaltung leider nicht bekannt ist<sup>4)</sup>.

Außer solchen Beispielen reduzierter Hirsauer Bauten finden sich zahlreiche Kirchen in Frankreich (Abb. 6 und 7<sup>5)</sup>, Deutschland (Abb. 8 und 9), Österreich und Polen (Abb. 11),

<sup>1)</sup> G. v. Jacobi, Untersuchungen über den Einfluß der Hirsauer Bauschule auf den sächsischen Kirchenbau des elften und zwölften Jahrhunderts. Dissert. Hannover 1904, S. 32.

<sup>2)</sup> Grundriß bei H. Kunze, Die kirchl. Reformbewegung des zwölften Jahrhunderts im Gebiet der mittleren Elbe und ihr Einfluß auf die Baukunst (Sachsen und Anhalt, Jahrb. d. hist. Kommission f. d. Provinz Sachsen u. f. Anhalt, Bd. 1, 1925, S. 421; vgl. ferner S. 472).

<sup>3)</sup> J. Mühlmann, Der Dom zu Salzburg (Artes Austriae III, Wien 1925), S. 6 und S. 25 ff.

<sup>4)</sup> Dehio, Handbuch III.

<sup>5)</sup> Abb. 6 und 7 nach H. von Veltheim, Burgundische Kleinkirchen.



welche sämtlich ohne Reduktion den eigentlichen Typ der querschifflosen Längsbasilika darstellen. Zu ihrer Gestaltung gehört allgemein ein dreiapsidialer Chorschluß.

Im allgemeinen wird diese Basilika als süddeutsche Bauform bezeichnet, und wenn sie im zwölften Jahrhundert in Mitteldeutschland auftritt, wie z. B. sogar bei einer Zisterzienser Nonnenkirche, Ichtershausen bei Gotha (1133 bzw. 1154)<sup>1)</sup>, so wird dies häufig als ausnahmsweises Eindringen süddeutscher Baugedanken bezeichnet. Das ist nur zeitlich richtig; denn diese Basilikagestaltung ist aus der altchristlichen Basilika hervorgegangen und nach Frankl die alte merovingische Grundform. Nach neuerer Forschung war auch S. Gallen ohne Querschiff (Effmann). Ferner kann um 740 die vor-karolingische Basilika S. Emmeran in Regensburg mit Nebenchören und ohne Querschiff genannt werden<sup>2)</sup> und um 836 S. Georg zu Oberzell auf der Reichenau.

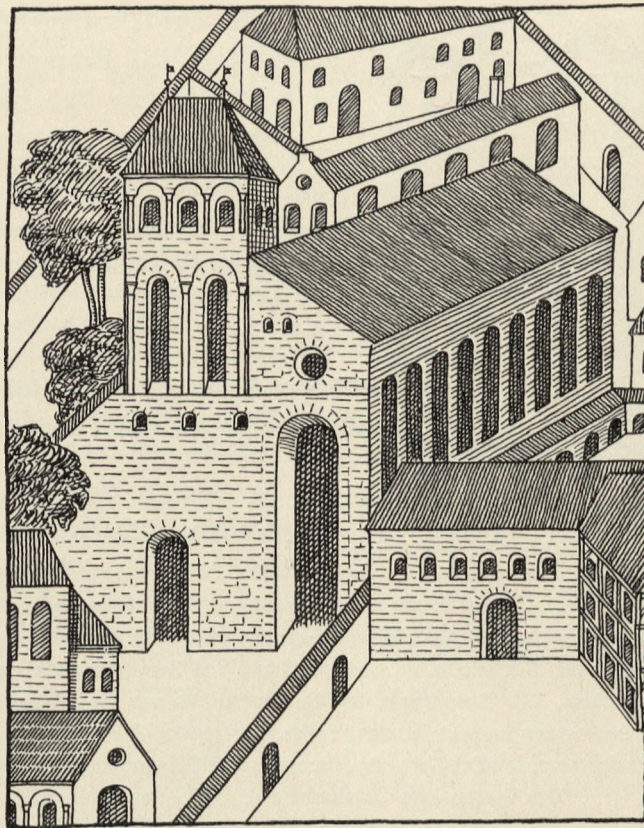


Abb. 4. S. Vinzenz auf dem Elbing bei Breslau; Ausschnitt aus dem Gemälde im Pfarrhause von S. Michael

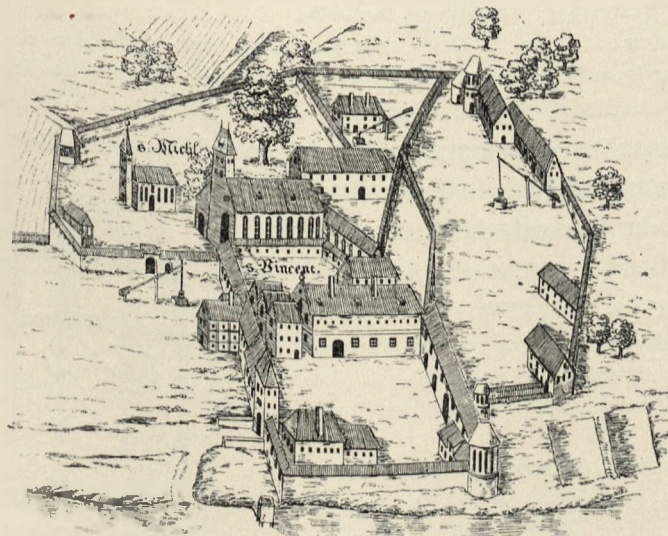


Abb. 5. Ausschnitt aus dem Stadtplan des Barthel Weyner, Breslau 1562

Auch im elften und mehr noch im zwölften Jahrhundert wird der Baugedanke der reinen Längsbasilika noch recht lebenskräftig in ununterbrochener Tradition neben der allgemeineren Form der Kreuzbasilika ausgeführt.

In Bayern und den südöstlichen Grenzländern ist die reine Längsbasilika mit dreiapsidialem Chorschluß besonders häufig und durch ein längeres Festhalten an diesem Typ landesüblich

<sup>1)</sup> Nach Dehio, Hdb. I, vorher Benediktinerkloster. Inschrift am Chor „1154“! Abb. 8 nach Rekonstruktion von A. Holtmeyer, Die Zisterzienserkirchen Thüringens.

<sup>2)</sup> Nach Rekonstr. von Franz Schwäble. Kunze (S. 471) vermutet Einfluß auf Cluny II!



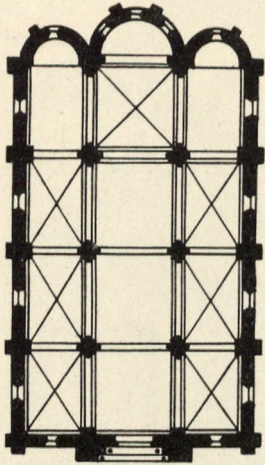


Abb. 6. St. Romain in Druyes

geworden. Der Dom in Freising (1159—1205 Neubau) und S. Peter in Straubing sind bekannte Beispiele. In Schwaben finden sich auf der Reichenau sehr frühe Beispiele.

Die Benediktinerstiftskirche S. Peter und Paul zu Niederzell, nach Dehio aus der zweiten Hälfte des elften Jahrhunderts<sup>1)</sup>, ist wie S. Georg zu Oberzell eine Säulenbasilika. Nach außen sind die gleichlaufenden Apsiden gerade geschlossen, während bei S. Georg an Stelle der Mittelapside ein Chorquadrat mit nördlicher und südlicher Exedra geschaffen ist.

Das nördliche Sindelfingen im Neckarkreis, ehemals ein Hirsauer Kloster und gleichfalls mit Parallelapsiden, zeigt die häufigere Form der Pfeilerbasilika.

Dem gleichen Typ — aber mit Osttürmen — entsprach die ehemalige Schottenkirche S. Jakob in Würzburg. — Bei der Prämonstratenserkirche Oberzell bei Würzburg, die 1128 vom heiligen Norbert gegründet wurde, vermutet Dehio zwei Osttürme.

In Mittel- und Norddeutschland ist das Vorkommen der Längsbasilika erheblich geringer; außerdem ist die Form nicht immer klar gebildet. Auch hier gibt es ältere Beispiele:

Das kaiserliche Chorherrenstift auf dem Peters- oder Kalkberg zu Goslar, Petersstift genannt, war schon 1045 von Kaiser Heinrich III. gegründet und 1050 oder 1057 vollendet<sup>2)</sup>. Bei der Ausgrabung 1871 ergaben sich sechs Säulenarkaden und im Osten drei Parallelapsiden. Den Westabschluß bildete ein querschiffähnlicher Westbau. Die Vermutung, daß die Kirche „als nur der Stiftsgeistlichkeit dienend, wohl in klarer Erkenntnis ihres Zweckes den entsprechenden Teilen der großen Klosterkirchen — Chor und Querschiff — nachgebildet war<sup>3)</sup>, ist unwahrscheinlich, obwohl oder weil nach Westen ein steiler Abfall des Geländes eine Vergrößerung verhinderte<sup>4)</sup>.

Das Augustiner-Chorherrenstift auf dem Georgenberg bei Goslar zeigt in seinen Grundmauern ebenfalls nach Osten eine dreiachsige Basilika mit Schlußapsiden. Den Hauptbau bildet jedoch ein zentrales Achteck von 26,5 Meter Durchmesser. Die Gründung erfolgte durch Kaiser Konrad II. (1024—38), der Neubau unter Heinrich IV. (1056—1106).

Das Benediktinerkloster Abdinghof (Paderborn) erscheint durch das fehlende Querschiff verwandt. Es hat neun Pfeilerarkaden, ist aber mit gerade geschlossenen Seitenschiffkapellen errichtet und hat ein nach Osten vorspringendes Chorquadrat. Gründung 1016. Weihe 1031. Erneuerung 1078—83.

Das Prämonstratenser-Nonnenkloster Germerode am Meißner, 1144 gegründet, zeigt wieder den allgemeinen Typ der Längsbasilika mit doppeltürmigem Westbau und drei Parallelapsiden. — Ichttershausen bei Gotha ist bereits genannt.

In Böhmen lassen sich fast alle genannten Abwandlungen der Längsbasilika nachweisen und auch hier stets mit dem dreiapsidalen Chorschluß. Unter den Prämonstratenserkirchen findet sich mehrfach der Baugedanke des unterdrückten Querhauses, das nur im Aufbau in die Erscheinung tritt (vgl. den Salzburger Kreis): Strahow/Prag 1143, Mühlhausen 1184, Tepl 1193.

Bei der Prager Prämonstratenser-Nonnenkirche S. Georg auf dem Hradschin ist die mittlere der drei Chorapsiden um ein Chorquadrat hinausgeschoben (1142—50). Daß zuweilen auch für Pfarrkirchen die Form der Längsbasilika gewählt wurde, zeigen Prosik bei Prag

<sup>1)</sup> Frankl glaubt an höheres Alter (Handb. d. Kunstwiss., Roman. Baukunst).

<sup>2)</sup> Hotzen, Nachforschung nach dem S. Petrikloster (Ztschr. des Vereins f. Harzgesch. VIII, 1875).

<sup>3)</sup> G. v. Jacobi, a. a. O. S. 16, 17.

<sup>4)</sup> Ebenso Dehio, Handb. V: „kein Querschiff“.

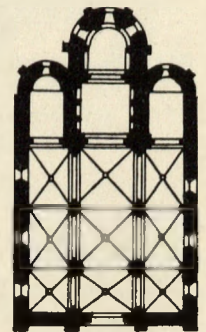


Abb. 7. Lucy-sur-Yonne; ohne spätere Anbauten



(zweite Hälfte des zwölften Jahrhunderts) und Tismitz (um 1200): Abb. 10 a, b<sup>1)</sup>. S. Wenzel zu Prosik entstand vermutlich unter Einfluß der Hirsauer Benediktiner von Kladrau, deren Kirche schon 1108—15 als Filiation von Zwiefalten in dem strengen Hirsauer Kreuzschema errichtet war<sup>2)</sup>.

Zahlreiche Längsbasiliken besitzt Österreich. Vielleicht war auch die Zisterzienserkirche Heiligenkreuz bei Wien (1134 gegründet), die zur Ordensdiözese Regensburg gehörte, ursprünglich im gleichen Typ erbaut. Aus Ungarn seien die bekannteren spätromanischen Abteikirchen Lebeny und S. Jak als gleichartig genannt.

Schließlich ist für unsere Vermutung über den Chorschluß von S. Vinzenz ganz besonders zu beachten, daß auch in Polen einige größere Kirchen im Typ der zweitürmigen Längsbasilika mit dreiapsidialem Chor erbaut worden sind.

Hier seien die Augustiner-Chorherrenstifte Cerwinsk (Abb. 11) und Tum genannt, beides Pfeilerbasiliken in Granitquaderwerk, vielleicht von dem Baumeister der Kathedrale zu Plozk. Die Gründung von Cerwinsk (sieben Meilen von Plozk bei Wisla) wurde anscheinend durch den Bischof von Plozk, Alexander von Szrenko (1129—56), veranlaßt. Angeblich soll es sich um eine Stiftung des Grafen Peter handeln; in der Schutzbulle Hadrians IV. von 1155 werden dagegen ein Graf Bartholomäus und Herzog Heinrich von Sandomir, der Gutsherr von Cerwinsk, als Hauptstifter genannt. Bei der Weihe 1161, zu der fast alle polnischen Fürsten und Würdenträger versammelt waren, wurde Tum bei Cerwinsk der Abtei als Kollegiatstift anvertraut<sup>3)</sup>. — In gleicher architektonischer Gestaltung war vermutlich auch die Augustiner-Chorherren-Stiftskirche Tremessen in Posen angelegt. Erhalten ist nur die schlichte Westfront mit zwei quadratischen Türmen in Granitquadern. Erst durch Umbau in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts wurde die Kirche zu einer Kreuzanlage mit Vierungskuppel. Unter dem sehr beachtlichen mittelalterlichen Altargerät wird an erster Stelle ein Niello-Prachtkelch süddeutscher (!) Herkunft genannt<sup>4)</sup>. Schon 1145 gibt Herzog Mieczislaus III. der von Boleslaw III. († 1138) wiederhergestellten (!) Abtei einen Schutzbrief.

Bevor aus allen diesen Beispielen eine Behauptung für S. Vinzenz entstehen darf, müssen noch der Dom zu Havelberg (1129, zerstört 1139) mit seinen gerade geschlossenen Chor-

nebenkapellen und die wesentlich einfachere Prämonstratenser-Stiftskirche S. Wiperti in Quedlinburg (um 1148 begonnen) als längsbasilikale Bauwerke genannt werden. Da beide aber als reduzierte Zisterzienserbauten entstanden, fallen sie aus einem Vergleiche fort<sup>5)</sup>.

Bei der unter Prämonstratenser-Einfluß errichteten Pfarrkirche S. Nikolaus in Brandenburg handelt es sich gleichfalls nur um eine scheinbare Übereinstimmung mit dem Typ der Längsbasilika (Abb. 12).

Der Bau wurde zwischen 1160 und 1173 als Pfeilerbasilika ohne Querschiff und mit drei nicht parallelen Apsiden begonnen. Nach Kunze bildet er eine Reduktion des

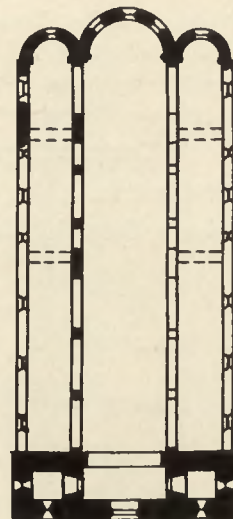


Abb. 8. Ichtershausen

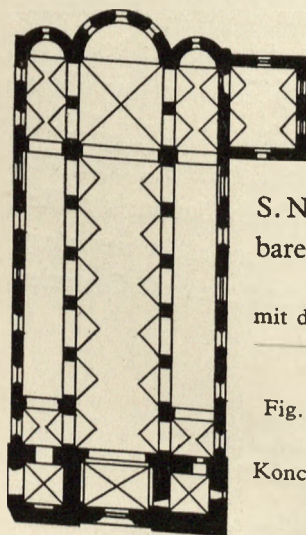


Abb. 9.  
S. Peter in Straubing

<sup>1)</sup> Abb. nach J. Neuwirth, *Gesch. d. christl. Kunst in Böhmen*, Prag 1888, Fig. 43 und 45.

<sup>2)</sup> Dreiapsidialer langer Chor mit Säulenarkaden; später durch eine rheinische Konchenanlage nach Osten erweitert.

<sup>3)</sup> *Sprawozdania komisji do badania historyi sztuki w polsce*, IV, Krakau 1891.

<sup>4)</sup> *Inv. d. Bau- und Kunstdenkmäler*, Posen IV, 63 (Kohte, 1897).

<sup>5)</sup> Nach Kunze gaben Pforte b. Naumburg oder Clairvaux II als Schema für

Pforte die Anregung.



Schemas Leitzkau (Brandenburg, um 1114 vollendet) bzw. der Augustiner-Chorherrenkirche Marbach im Oberelsaß (Weihe 1119)<sup>1)</sup>. Leitzkau hatte nördlich und südlich der Vierung Osttürme, an die sich unmittelbar die Apsiden anschlossen, während die mittlere Apside nach Osten hinausgeschoben war. Entsprechend ist S. Nikolaus, aber ohne Osttürme.

Der naheliegende Gedanke, aus Eigenarten in der Baukunst des Benediktinerordens auf die Gestaltung der Benediktinerkirche S. Vinzenz schließen zu wollen, führt zu keinem Ergebnis. Zum Teil ließen die genannten Bauwerke, die trotz analoger Gestaltung von verschiedensten Orden errichtet sind, das schon erkennen.

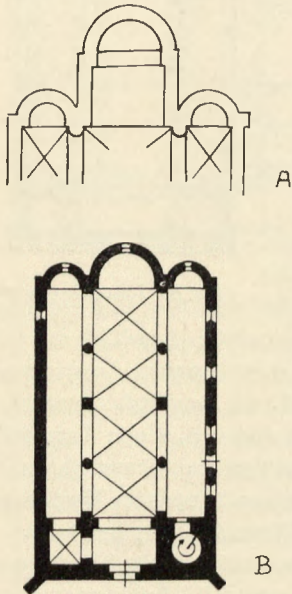


Abb. 10. A. Prosik bei Prag  
B. Tismitz in Böhmen

Fragen wir nach dem Grunde, weshalb alle diese Orden zu der gleichen Chorlösung mit parallelen Nebenchören oder Chornebenkapellen gelangten, so finden wir die Antwort in den Reformgedanken des zwölften Jahrhunderts, wie sie von den Reformorden oder reformatorisch gesinnten Bischöfen ausgeführt wurden. Diese alle — soweit sie für die vorliegende Untersuchung in Betracht kommen — die Augustiner-Chorherren, die Prämonstratenser-Chorherren und auch die Zisterzienser entwickeln in der ersten Hälfte des zwölften Jahrhunderts ihre Reformen aus den bereits geschaffenen Regeln der reformierten Benediktiner von Cluny und Hirsau. So erklärt sich, daß die Stiftskirche Hamersleben ganz als Hirsauer Schöpfung erscheint, obwohl sie von Augustiner-Chorherren gegründet wurde<sup>2)</sup>. 1078 erhielt die Benediktinerkirche in Ilsenburg Nebenchöre und Kluniazenser-Observanz<sup>3)</sup>. Im gleichen Gedanken wurde auch die Benediktinerkirche Heilsbrunn im Eichstätter Bistum (Franken) von dem bischöflich-bambergerischen Baumeister Babo mit einem Hirsauer Chor erbaut<sup>4)</sup>. Es erklärt sich ferner, daß auch die Zisterzienser Baugedanken anderer Re-

formorden übernahmen, bevor ihr besonderes Bauschema für sie zu allgemeiner Geltung gelangte.

Das für uns in Bezug auf S. Vinzenz architektonisch Wesentliche ist dabei die Bedeutung, welche den Chornebenkapellen beigemessen wurde. Diese sind daher auch bei reduzierten Bauwerken nicht fortgelassen worden. Vielfach wurden die Nebenchöre durch eine geschlossene Wand von dem Hauptchor geschieden, häufig auch durch eine Doppelarkade (hirsauisch) oder mehrfachen Stützenwechsel (siehe Bursfelde). In diese Kapellen „zogen sich die Brüder zu stiller Andacht und freiwilliger Geißelung zurück. Im Ordo Farfensis heißen sie treffend ‚Krypten‘, nicht im Sinne unterirdischer Gebetsstätten, sondern in der ursprünglichen Bedeutung des Worts<sup>5)</sup>“. Sie sind in erster Linie als Bußkapellen und nicht als Oratorien

<sup>1)</sup> Kunze, S. 404—417 und 452.

<sup>2)</sup> Dehios Angabe als Benediktinerkloster trifft nicht zu.

<sup>3)</sup> Kunze, S. 472.

<sup>4)</sup> Gründung des Bischofs Otto von Bamberg. Seit 1132 Zisterzienser. Weihe 1150.

<sup>5)</sup> A. Mettler, Zum Ursprung der doppeltürmigen Westfassade der mittelalt. Basilika (Ztschr. f. Gesch. d. Architektur 1912/13, VI, 97).

Derselbe, Die zweite Kirche in Cluny u. die Kirche in Hirsau (Ztschr. f. Gsch. d. Arch. III, 273—286) bzw. Holsten, Codex Regularum II, 187: § 53 der Statuta congregationis Cluniacensis des Abtes Petrus Venerabilis (1122—56).

Ebenso b. Kunze, S. 393, 394.



zu denken. Diesem Gedanken bleiben die Augustiner-Chorherren und die Prämonstratenser länger treu, als die Kluniazenser und Hirsauer Benediktiner selber<sup>1)</sup>.

Beachtenswert scheint hierbei für S. Vinzenz die von Görlich (I, 147) erwähnte Kapelle der heiligen Büsserin Magdalene, obwohl sie erst 1390 von Abt Franz I. Dumloze dotiert und erbaut sein soll. Die Ungenauigkeit urkundlicher Baunachrichten läßt ohne Kostenberechnung selten erkennen, ob nur eine Instandsetzung und Vermehrung der Dotierung stattfand. Leider ist nur die Hälfte der Altäre und Kapellen von S. Vinzenz bekannt.

So könnte auch von dieser Seite der Betrachtung unsere Vermutung über den Chorgrundriß von S. Vinzenz gestärkt werden. Wenn versucht werden soll, besondere architektonische Beziehungen zu ermitteln, so muß der Grundrißgestaltung die erste Beachtung geschenkt werden. Aus dem Vorhandensein gleicher Grundrißtypen ergibt sich Gleichheit des architektonischen Denkens und Gleichheit räumlicher Ansprüche, d. h. eine gewollte kulturelle Übereinstimmung. Die Ausführung im einzelnen ist eine Frage zweiter Bedeutung.

Daß nur eine Ausgrabung von S. Vinzenz die letzte Bestätigung bringen kann, braucht kaum erwähnt zu werden. Eine solche könnte über das Innere der Kirche noch weitere Aufschlüsse geben. Die Beispiele hirsauisch-sächsischer Bautätigkeit im Erzbistum Salzburg, in denen vielleicht eine Analogie für Breslau erblickt werden kann, legen die Vermutung nahe, daß auch S. Vinzenz nicht als reine Säulenbasilika errichtet war, sondern daß im Innern der sächsische Stützenwechsel von Pfeilern und Säulen bestand.

Diese Möglichkeit ist vorhanden, obwohl vier Säulenkapitäl und der Bericht des Barthel Stein überliefert sind. Drei Kapitäl sind in der typischen Hirsauer Form gebildet; aber ein viertes korinthisiertes kann sowohl auf eine wechselvolle Raumgestaltung deuten wie auf eine Verwendung als östlichste Langhaussäule (Alpirsbach!) oder speziell zu Chorarkaden<sup>2)</sup>. Gerade dieses Kapitäl, das immer noch als Prellstein an der Ecke Oder- und Nikolaistraße fortschreitender Zerstörung ausgesetzt ist, zeigt die Grenze weiterer Vermutungen. Die nachweislich reinen Säulenbasiliken geben noch keine engere Beziehung an. Außer den thüringischen lassen sich auch folgende herausgreifen: Hirsau, Zwiefalten, Alpirsbach, Aura (Unterfranken), Oberzell bei Würzburg, Seon (Oberbayern) u. a.

Bisher sind häufig Beziehungen zu Mitteldeutschland verfolgt worden. Das Zisterzienserkloster Leubus soll um 1175 von Pforte a. d. Saale von neuem begründet sein. Die Mehrzahl der Mönche kam allem Anschein nach von Altzelle bei Nossen an der Freiburger Mulde.

Das Fragment eines Altzeller Totenbuches aus dem dreizehnten Jahrhundert nennt 29 Konventsmitglieder in Leubus. Zeitlich ist dabei

<sup>1)</sup> Kunze, S. 467.

<sup>2)</sup> Die östlichen Kapitäl von Hamersleben haben Flach(!)-Skulpturen wie ehemals in Hirsau (Kunze S. 426, 427). Das Breslauer Kapitäl hat vollplastisches korinth. Blattwerk.

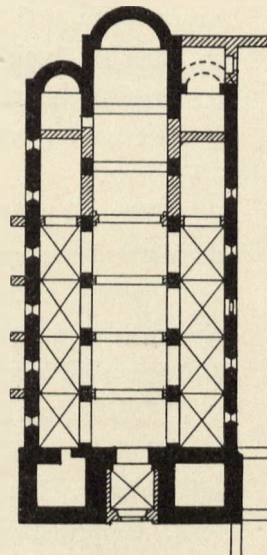


Abb. 11.  
Cerwinsk in Polen

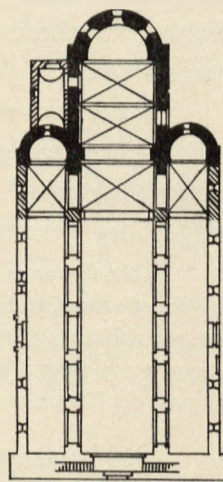


Abb. 12. Nikolaikirche  
in Brandenburg



hinzuzufügen, daß Altzelle — obwohl es schon um 1140—50 begründet war — selbst erst 1175 von Mönchen besiedelt werden konnte<sup>1)</sup>. Herzog Jaroslaw von Oppeln, 1198—1201 Bischof von Breslau, berief Mönche aus Pforte für seine Klostergründung Jaroslaw bei Leobschütz, die aber bald wieder einging. Alle diese Beziehungen liegen später als die Gründung von S. Vinzenz.

Für die frühere Zeit sind dagegen schon so viel kirchliche, politische und verwandtschaftliche Beziehungen in anderen Richtungen nachzuweisen, daß es nicht möglich ist, einen Vorrang zuzuerkennen. Fürstliche Verwandtschaften, die gern herangezogen werden, haben häufig nur geringe Bedeutung. Sie lassen sich zu oft dort finden, wo sie gesucht werden. Wichtiger sind kirchliche und politische Bindungen.

Das Bistum Breslau unterstand dem Erzbistum Gnesen. An der Ostgrenze der entwickelten abendländischen Kultur lagen die kirchlichen Hauptorte Magdeburg, Bamberg, Regensburg und Salzburg. Die kirchlichen und weltlichen Hauptorte Polens waren Gnesen, Krakau und Plozk. Ursprünglich unterstand Gnesen als Bistum dem Erzbischof von Magdeburg. Um das Jahr 1000 erreichte Herzog Boleslaw Chrobry die Erhebung Gnesens zum Erzbistum. Schon damals wurde dies als ein Fehler deutscher Politik angesehen (Thietmar von Merseburg. Quedlinburger Annalen), und Magdeburg war daher sehr bestrebt, Polen wieder von sich abhängig zu machen. Als 1133 der Erzbischof Norbert von Magdeburg, der Gründer des Prämonstratenserordens, den Kaiser Lothar nach Rom begleitete, erhielt er von Papst Innozenz II. die ehemalige Autorität Magdeburgs über Gnesen und die polnischen Bistümer zugesichert, allerdings ohne dauernden Erfolg; denn Norbert starb bereits am 6. Juni 1134, und am 7. Juli 1136 bestätigte Innozenz II. dem Erzbischof Jakob von Gnesen von neuem die Privilegien seiner Metropolitankirche. Dennoch hat Magdeburg durch den stetig weitergreifenden Einfluß der Prämonstratenser — in Polen Norbertiner genannt — eine starke Einwirkung auf kirchliche Organisationen in Polen erreicht. In einem Verzeichnis der dem Prämonstratenserorden ergebene Bischöfe wird im zwölften Jahrhundert auch ein polnischer Bischof genannt „Flogerus, episcopus Sagensis in Polen“<sup>2)</sup>. Bischof Johannes I. von Prag (1134—39) ist nicht genannt, ebenso Bischof Walther von Breslau (1149—69); aber die Erwähnung Polens ist trotz der unsicheren Angabe beachtenswert.

Besonders wichtig für S. Vinzenz ist vielleicht die Tatsache, daß Graf Peter die wertvollen Vinzenzreliquien, die seinem bisherigen Marienkloster den neuen Namen gaben, aus Magdeburg erhielt (Chron. Saxo). 1144 war Kaiser Konrad III. zur Weihnachtsfeier nach Magdeburg gekommen. Die Magdeburger Annalen berichten darüber:

„Auch war an demselben Hoftage ein Fürst von Polen namens Petrus zugegen, ein sehr eifriger Anhänger des christlichen Glaubens, der, um in seinem Fürstentum den katholischen Gottesdienst auszubreiten, den eben genannten Bischof (Erzbischof Friedrich von Magdeburg) bat, ihm ein Geschenk von Reliquien der Heiligen zuzuwenden, und durch Vermittlung des Königs es erhielt. Denn unter einmütiger Zustimmung sowohl des Bischofs als auch der Kanoniker wurde ein großer Teil der Reliquien des heiligen Bischofs und Bekenner Vincentius ihm

<sup>1)</sup> F. Rauda, Die Baukunst der Benediktiner u. Zisterzienser in Sachsen, Meißen 1917, S. 153.

<sup>2)</sup> Leben des heiligen Norbert, Geschichtsschreiber d. deutsch. Vorzeit, 12. Jahrh., 13. Bd. 1881: Leben Gottfrieds von Kappenberg, Kap. 4, 6.



geschenkt. Dieses Geschenk wurde aber unter dem Jammer der Bürger am 24. Mai, der damals der Tag der Himmelfahrt des Herrn war, von Magdeburg fortgeführt und am 6. Juni, welcher der Todestag jenes (Bischofs) ist, an seinen Bestimmungsort gebracht, und von dem genannten Petrus also mit der größten Ehrfurcht empfangen, daß er zuerst alle Gefangenen aus seiner Gewalt entließ und dann mit den versammelten Großen jenes Landes geziemend entgegengog. Auch hat er die Überbringer herrlich beschenkt und unter Übersendung von Geschenken für den Bischof sehr anständig nach Hause zurückgeschickt . . .“.

In der Folgezeit werden die Beziehungen zu Magdeburg enger, nicht nur durch die Prämonstratenser, sondern auch durch das Magdeburger Recht und durch die hohe Achtung, die sich der Magdeburger Schöffenstuhl als Vorbild und schiedsrichterliche Instanz erwarb. Aber es war nicht Magdeburg allein, das sich um den Osten bemühte und von ihm bemüht wurde. Daß Polen durch die Großfürsten Wladislaus I. Hermann (1081—1102) und Boleslaus III. (1103—39) in engster Beziehung zu Bischof Otto von Bamberg († 1139) stand, ist von Georg Lustig auf Grund der Vita Ottonis mehrfach gebührend betont worden.

Viele Fäden führen nach Süddeutschland. Zwischen 1139 und 1144 war Ortlieb von Zwiefalten, ein Hirsauer Benediktiner, in Polen. Graf Peter ist ihm als „steinreicher polnischer Herr“ bekannt<sup>1)</sup>. Im Nekrolog der späteren Prämonstratenser von S. Vinzenz, welche auch Tage der vorherigen Benediktiner übernahmen, sind folgende Daten zu beachten. 25. Februar: Walburga virgo, Äbtissin von Heidenheim († 780). „Der 25. Februar sonst nur in bayrischen und österreichischen Kalendern, während die übrigen den Translationstag (1. Mai 780) als Walpurgisfest angeben“. 23. März: Albani mart. „auch in den Kalendern aus der Prager und Salzburger Diözese“. 18. März: Pigenius presb. mart. „Den 18. März geben an der Pöltener, Kölner, Werdener und der Bamberger Kalender des Jakobsklosters, sonst 24. März“<sup>2)</sup>.

In Krakau haben um 1100 zweifellos Beziehungen zu Regensburg bestanden. 1090 bitten die Schotten-Benediktiner von S. Jakob in Regensburg den König Wratislaw von Böhmen u. a. um Geleit für ihren Boten nach Polen. Judith, seit etwa 1088 die zweite Gemahlin des Großfürsten Wladislaus I., eine Tochter Kaiser Heinrichs III., schenkte in Krakau ein wertvolles Evangeliar, das im Widmungsbild den Kaiser Heinrich IV. und die Regensburger Äbte und Bischöfe sowie dreimal den heiligen Emmeran darstellt. Der Krakauer Dom, der 1110 zum ersten Male geweiht wurde, ist durch eine Westkrypta S. Emmeran in Regensburg verwandt. Ferner ist die Krypta des heiligen Leonhard dadurch bemerkenswert, daß der Kultus dieses Patrons von Lüttich auch in Regensburg geübt wurde.

Verschiedene Angaben führen nach Flandern und Frankreich. Benediktiner aus Lüttich waren schon unter Kasimir I. (1058—79) in Krakau-Tinieć. Die Augustiner-Chorherren des Zobtenstiftes bzw. des Breslauer Sandstiftes waren Angehörige der Kongregation der Abtei Arrouaix in der Grafschaft Artois (Flandern). Alexander von Szrensko, der 1129—56 Bischof von Plozk in Polen war, wird als Zögling der Benediktiner in Malonne bei Namur bezeichnet. Unter seinem Einfluß wurden die Augustiner-Chorherrenstifte Cerwinsk und Tum begründet. Unter den dortigen Geistlichen fallen Namen auf wie Guido, Fucold und Gerald. Vielleicht

<sup>1)</sup> De fundatione Monasterii Zwivildensis libri III in Pertz Monumenta hist. Germ. XIV, 91.

<sup>2)</sup> Hein, Grünhagen u. Mache, Nekrolog d. Prämonstratenser v. S. Vinzenz, Breslau (Ztschr. d. Vereins f. Gesch. u. Altertum Schlesiens X, 1870, S. 463, 465).



kam auch durch Alexanders Einfluß Bischof Walther nach Breslau (1148—69). Dieser war Propst des Klosters Malonne. Im Nekrolog der Prämonstratenser von S. Vinzenz sind in diesem Zusammenhang folgende Daten zu beachten. 10. März, Dotrovei abb. „soll unzweifelhaft der Abt Droctoveus vom Vinzenzstift in dem heutigen Faubourg St. Germain sein († 558)“. 13. Oktober: Geraldi conf. „Geraldas Graf von Orleans und Gründer der Abtei Aurillac pflegt in mittelalterlichen Kalendern Deutschlands selten vorzukommen“. 7. November: Ludewicus rex francie (Ludwig VIII. † 1226). Schließlich ist ein Brief des Bischofs Matthäus von Krakau (um 1144—65) an den heiligen Bernhard von Clairvaux (1091—1153), den Begründer des Zisterzienserordens, zu nennen, in welchem der heilige Bernhard gebeten wird, nach Polen zu kommen, wo seine Ankunft allgemein ersehnt werde. In dem Zisterzienserkloster Andreow sollen sogar bis ins fünfzehnte Jahrhundert nur französische und italienische Mönche gewesen sein. Das Kloster wurde 1143 als Tochter Morimunds gegründet.

Magdeburg, Bamberg, Zwiefalten, Mittel- und Süddeutschland, Flandern und Frankreich; wie soll aus diesen vielseitigen Beziehungen eine Klarheit erstehen?

Eines wird auch hier wieder deutlich: überall handelt es sich um Zentren reformatorisch-kirchlicher Bedeutung und um Persönlichkeiten von gleicher Gesinnung, die untereinander in Verbindung standen und erprobte Baugedanken gegenseitig übernahmen. Es wurden damit gemeinsame Gedanken, für die keine Landesgrenzen bestanden. Es waren, kurz gesagt, moderne Gedanken. Und gerade, weil sie modern waren, kamen sie auch im Osten zur Ausführung, sobald die Fäden geknüpft waren. Unter diesen Bedingungen entstand auf dem Elbing bei Breslau eines der bedeutendsten romanischen Bauwerke des Ostens. Wenn hier eine Vermutung über die Gestaltung der St. Vinzenz-Kirche ausgesprochen wurde, so darf schließlich noch gesagt werden, daß dem Typ der Längsbasilika noch eine Reihe weiterer hervorragender Bauten in Breslau folgten.

Werner Güttel

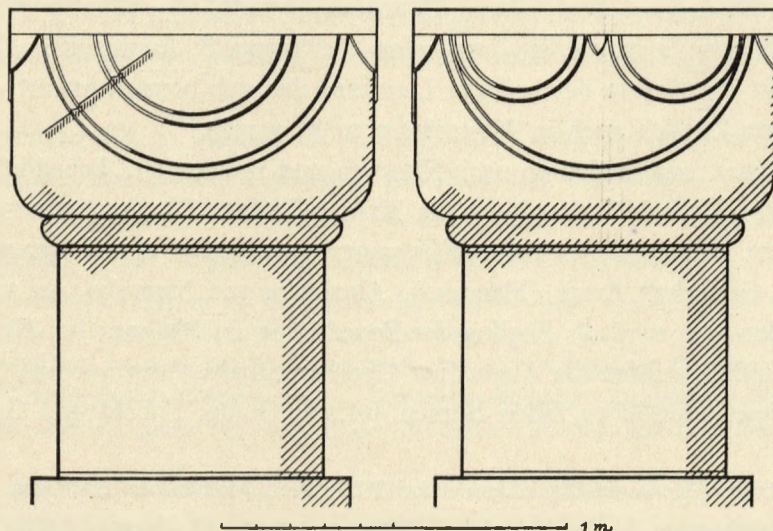


Abb. 13. Kapitäl von S. Vinzenz; jetzt im Hof der Universität



## EIN BILD DES BRESLAUER BARBARA-MEISTERS

Nichts Besseres weiß ich mir zur Feier des verehrten Mannes darzubringen, als diesen zwar bescheidenen und kleinen, aber nicht beziehungslosen Beitrag zu dem großartigsten schlesischen Malwerk des fünfzehnten Jahrhunderts, dem Barbaraaltar von 1447, durch dessen glückliche Erwerbung für sein Museum unser Jubilar für immer seinen Namen mit ihm verbunden hat. Mit besonderer Freude wird er geboten, weil das Bildchen, um das es sich hier handelt, mit als Beweis für die Richtigkeit der von Masner stets mit Leidenschaft verfochtenen Ansicht gelten kann, daß wir in dem Barbaraaltar keineswegs ein von auswärts hereingebrachtes Importwerk wie den Pleydenwurffaltar zu erblicken haben, sondern einheimische Produktion eines einheimischen Meisters in ihm besäßen. Ich gestehe gern, daß auch ich lange an der Gültigkeit dieser These gezweifelt habe. War doch in der Tat kein unbestritten eigenhändiges Werk des Barbarameisters außer dem großen Altarwerk, nach dem wir ihn benennen, bekanntgeworden! Gewiß stieß man allenthalben in der Breslauer Malerei des fünfzehnten Jahrhunderts auf seine Spuren. Starke Einwirkungen sind bemerkbar und wurden seit Thode nie verkannt. Aber sie ließen sich zur Not durch die Anwesenheit des Barbaraaltars allein erklären und durch den Eindruck, den das gewaltige Werk ebenso wie später der Pleydenwurffaltar auf die Breslauer Künstler gemacht haben muß. Und es schien nicht unbedingt notwendig, aus den erkennbaren Einflüssen auf eine persönliche langjährige Seßhaftigkeit des Meisters in Breslau zu schließen.

Nun haben die Vorarbeiten für die Ausstellung „Mittelalterlicher Kunst Schlesiens“ im Jahr 1926 zwei weitere eigenhändige Werke des Meisters ans Tageslicht gebracht, die die Ansicht Masners durch ihre Fundorte voll zu bestätigen scheinen. Leider ist es damals nicht möglich gewesen, die beiden bedeutungsvollen Funde mit auszustellen, da beide in einem Zustand des Verfalles waren, der zunächst eine längere und sorgfältige Konservierungsarbeit erforderte. Noch jetzt ist das umfangreichere und frühere der beiden Stücke, ein Kreuzigungs-triptychon aus einer Landkirche der Breslauer Umgebung, noch nicht so weit wiederhergestellt, um ausgestellt oder auch nur photographiert werden zu können. Ich muß mir seine Veröffentlichung für heut leider noch versagen und auf eine spätere Zeit versparen. Das zweite Stück dagegen ist durch die Restaurierungswerkstätte des Museums der bildenden Künste inzwischen so weit wiederhergestellt worden, daß es vor kurzem in der Abteilung der mittelalterlichen Kunst des Museums der bildenden Künste als Leihgabe ausgestellt werden konnte.

Es handelt sich um das Antlitz Christi auf dem Schweißstuch, auf Lindenholz gemalt, 72 × 52 cm. Mein Kollege Dr. Wiese hatte es auf einer Fahndungsreise für die Ausstellung 1926 in der Liegnitzer Frauenkirche aufgestöbert, wo es unbeachtet hoch über einer Tür in der Sakristei hing, und nach Breslau schicken lassen, und hier erkannte ich es beim Auspacken als ein Werk des Barbarameisters. Die Tafel wies einige Risse auf, das Holz war vom Wurm zerfressen, und an einzelnen Stellen drohte die Farbe abzublättern, aber die Malerei selbst war gut erhalten und weder verputzt noch durch Übermalung beeinträchtigt, nur der Goldgrund





Abb. 1. Veronikabild des Meisters des Barbaraaltars.  
Aus der Liebfrauenkirche in Liegnitz

in unerfreulicher Weise durch Ölgold erneuert. Das Bild war völlig unbekannt, auch im Inventarisierungswerk von Lutsch nicht erwähnt. Einer Beschreibung enthebt mich die Abbildung 1. Schon ikonographisch ist das Werk eigenartig. Es zeigt die seltenere ältere Auffassung des Vera Ikons. Das Schweiß Tuch wird weder von der heiligen Veronika, noch von Engeln gehalten, sondern ist mit Nägeln an dem Querbalken eines Holzkreuzes befestigt, das in dem Felsboden von Golgatha eingerammt ist und das I N R I - Schriftband trägt. Und das Antlitz Christi ist nicht das des göttlichen Siegers, sondern das von unendlichen Leiden verzerrte Dulderantlitz mit der Dornenkrone, ein Haupt voll Blut und Wunden, mit halb gebrochenen Augen, erschütternd in der Ausdruckskraft des Leidens. Die Ähnlichkeit mit den Typen des Barbaraaltars, insbesondere mit dem sterbenden Christus am Kreuz

und mit dem thronenden Christus der Rückseite, ist evident, ebenso aber auch mit dem ihm schon lange zugeschriebenen, aber immer wieder angezweifelt Veronikabilde des Kunstgewerbemuseums<sup>1)</sup>, das den Heiland ohne Dornenkrone und ohne Leiden zeigt (Abb. 2.). Bei beiden Bildern ist der Kreuznimbus der gleiche, ebenso die Darstellung des Kreuzholzes. Bei beiden ist die Behandlung der Haare, die grünliche Modellierung in den Schatten, die Verwendung einer phantastischen, hebräisierenden Schrift als Ornament auf dem Tucho sehr ähnlich. Nur scheint mir auf dem Liegnitzer Bild alles gewaltiger und persönlicher in der Anschauung, delikater die Qualität der Malerei, überzeugender die Eigenhändigkeit des Werkes. Auch wird unser Bild erst zwischen 1460 und 1470 entstanden sein, während jenes wohl noch vor die Jahrhundertmitte anzusetzen sein dürfte.

Wer der Barbarameister gewesen ist, dies Rätsel ist freilich auch heut noch nicht zu lösen. Sicher nur war er einer jener Breslauer Maler, deren Namen Alwin Schulz gesammelt

<sup>1)</sup> H. Luchs, Schles. Vorzeit I (1860); Henry Thode, Gesch. d. Nürnberger Malerschule (1891).



und herausgegeben hat<sup>1)</sup>. Wenn wir annehmen dürfen, daß dieser seinerzeit bedeutendste unter den Breslauer Künstlern auch wirtschaftlich und sozial sich über die Mehrzahl seiner Zunftgenossen erhoben habe, so kommen unter der Fülle der erhaltenen Namen wohl nur drei in Frage: der eine ist Peter Striczko, der von 1436 bis 1465 genannt wird, ein Haus am Neumarkt besaß, Schüler und Lehrlinge annahm und fünfmal Geschworener der Innung war. Als zweiter käme „Paul Glaser der Maler“ in Frage, der 1444 zuerst genannt wird. Auch er besaß ein Haus, nahm Lehrlinge an und war einige Male Geschworener der Innung. Als dritten aber und wahrscheinlichsten nenne ich Nikolaus Smid, der schon 1440 als Meister erscheint und wohl in den achtziger Jahren des Jahr-



Abb. 2. Veronikabild des Meisters des Barbaraaltars.  
Schles. Museum für Kunstgewerbe u. Altertümer, Breslau

hunderts gestorben ist. Auch er war mehrfach Geschworener, und er hatte von allen Breslauer Malern seiner Zeit die meisten Lehrlinge und Gehilfen. Nehmen wir als spätestes Werk des Barbarameisters oder seiner Werkstatt noch den Wartenbergeraltar von 1468 im Breslauer Dom an, so stimmen die Daten der erhaltenen Werke mit den Lebensdaten Nickel Schmid ausreichend überein. Besonders aber kann sein Name für unseren Meister vielleicht deshalb in Frage kommen, weil von Schmid ein Vertrag mit der Kirche „Zu Unserer Lieben Frauen“ in Liegnitz vom Jahr 1481 auf Lieferung eines Altars bekannt<sup>2)</sup> ist, derselben Kirche also, aus der unser Antlitz-Christi-Bild stammt. Der Meister hat diesen Altar bei seinem Tode unvollendet hinterlassen, und das einzige, was wir aus dieser Überlieferung für uns entnehmen können, ist, daß Nikolaus Schmid ebenso wie der Barbarameister mit den Kirchenvätern der Liegnitzer Frauenkirche in Verbindung gestanden hat: Sicherlich nicht genug, um beide fortan miteinander identifizieren zu können, indessen doch vielleicht ein Hinweis auf eine mögliche Identifizierung, deren Gelingen einmal ein glücklicher Fund der Forschung bringen kann.

<sup>1)</sup> Alwin Schultz, *Urkundl. Gesch. der Bresl. Malerinnung*. Bresl. 1866.

<sup>2)</sup> Alwin Schultz, *Bresl. Malerinnung* S. 57.



Die ersten drei Bilder waren in den vierziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts in Breslau aufgetaucht. Der eifrige Sammler Regierungsrat Ranke, der sie in den fünfziger Jahren erwarb und 1861 in der in der Anmerkung angeführten Mappe veröffentlichte, nimmt an, daß sie aus einem der 1810 aufgehobenen Breslauer Klöster stammten. Die Kunstzeitschrift *Dioskuren* bezeichnet in einem anonymen Aufsatz (von Luchs?) als Ursprungsort die Bartholomäuskirche unter der Kreuzkirche<sup>1)</sup>. Von dort seien sie in den Besitz des Malers und Professors Karl Adalbert Herrmann und dann in den des Malers König übergegangen. Im Jahre 1859 befanden sich die Bilder schon in Rankes Hand. Da dieser, wie schon erwähnt, nur ganz allgemein von früherem Klosterbesitz spricht, sind Zweifel an der Herkunft aus der genannten Kirche erlaubt, und zwar um so mehr, als zwischen der Klosteraufhebung und dem Auftauchen der Bilder über dreißig Jahre lagen. In diesen Jahrzehnten sind sehr viele kirchliche Altertümer aus ehemaligen geistlichen Stiftungen in die Öffentlichkeit gekommen, und so lag es nahe, auch für unsere Bruchstücke diese Herkunft anzunehmen, wahrscheinlich, daß sie unter dieser Bezeichnung dem ersten Besitzer angeboten worden waren. Gegen die Herkunft aus der Unterkirche der Kreuzkirche spricht folgender Umstand. Der 1653 beseitigte Altar stammte aus einer dem lutherischen Bekenntnisse angehörenden Kirche, während die Doppelkirche zum heiligen Kreuz und Bartholomäus immer in der katholischen Hand geblieben war. Seit dem Dreißigjährigen Kriege, als die Schweden und Sachsen von 1632 bis 1634 Dom- und Sandinsel besetzt hatten, war die Unterkirche entweiht und diente später als Aufbewahrungsraum oder Rumpelkammer für kirchliche Ausstattungsstücke der Kirchen der Dominsel, als diese in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts barocke Inneneinrichtungen erhielten<sup>2)</sup>. Und gerade in dieser Zeit, wo man im allgemeinen den Überkommnissen des Mittelalters ablehnend gegenüberstand und sie beseitigte, wurde ganz entsprechend den modischen Kunstansichten auch in der evangelischen Elisabethkirche der alte Hochaltar beseitigt. Es ist doch kaum anzunehmen, daß dieser von katholischer Seite erworben und so gerettet worden sei, um dann doch den Weg in die Rumpelkammer der Bartholomäuskrypta zu wandeln. Auch noch ein anderer Umstand spricht dagegen. Wie bekannt, traf Büsching nach der Stifteraufhebung aus dem großen Besitz an Gemälden eine Auswahl für die zu begründende staatliche Gemäldesammlung. Neben Werken von Willmann richtete er sein Hauptaugenmerk auf mittelalterliche Bilder, besonders solche auf Goldgrund. Wären nun unsere Gemälde wirklich in der Bartholomäuskrypta gewesen, so würde er sie sicher für die staatliche Sammlung bestimmt haben, an erster Stelle die unversehrte Kreuzabnahme<sup>3)</sup>. In der Textbeilage zu seiner Veröffentlichung der Bilder erwähnt Ranke nicht, daß er sie von König als Vorbesitzer erworben habe, sondern nur, daß er sie diesem zur Erneuerung übergeben habe, und führt auch genau die Stellen auf den einzelnen Stücken an, die König ausgebessert habe. Das spricht eigentlich mehr gegen dessen früheren Besitz.

Aus dem im Kunstgewerbemuseum befindlichen Schriftwechsel über die Erwerbung einzelner Museumsstücke ergibt sich, daß die drei Gemälde unter Nr. 119—21 des Verstei-

<sup>1)</sup> Jahrg. 1859, S. 89.

<sup>2)</sup> Schles. Kirchenblatt 49. Jahrg. 1883, S. 193. Vgl. auch meinen Aufsatz über die Minkener Altäre in d. Zeitschr. f. Geschichte Schlesiens LX (1926) S. 56.

<sup>3)</sup> Die Büschingschen Handakten in der Staatsbibliothek enthalten nichts über die Bilder.





Kreuzabnahme vom Pleydenwurffschen Hochaltar der Elisabethkirche  
in Breslau. Germanisches Museum, Nürnberg







gerungskataloges am 13. September 1871 bei Lepke in Berlin zur Versteigerung kamen. Der heraldische Zeichner L. Clericus hatte von dem Kustos des Breslauer Altertummuseums Dr. Luchs den Auftrag erhalten, auf die Kreuzabnahme (Nr. 119) bis dreihundert Taler mitzubieten, sonst aber die beiden anderen Bilder zu kaufen. Das Urteil von Clericus über Nr. 119 lautet dahin, daß die Erhaltung angehe und die Beschädigungen durch sachgemäße Erneuerung beseitigt werden könnten (Brief vom 9. September). Am 12. d. Mts. erklärt er, daß wenig Aussicht auf die Erwerbung bestehe. Tatsächlich entspann sich am Versteigerungstage ein heftiger Kampf um die Kreuzabnahme, und zwar zunächst zwischen dem älteren Lepke und einem

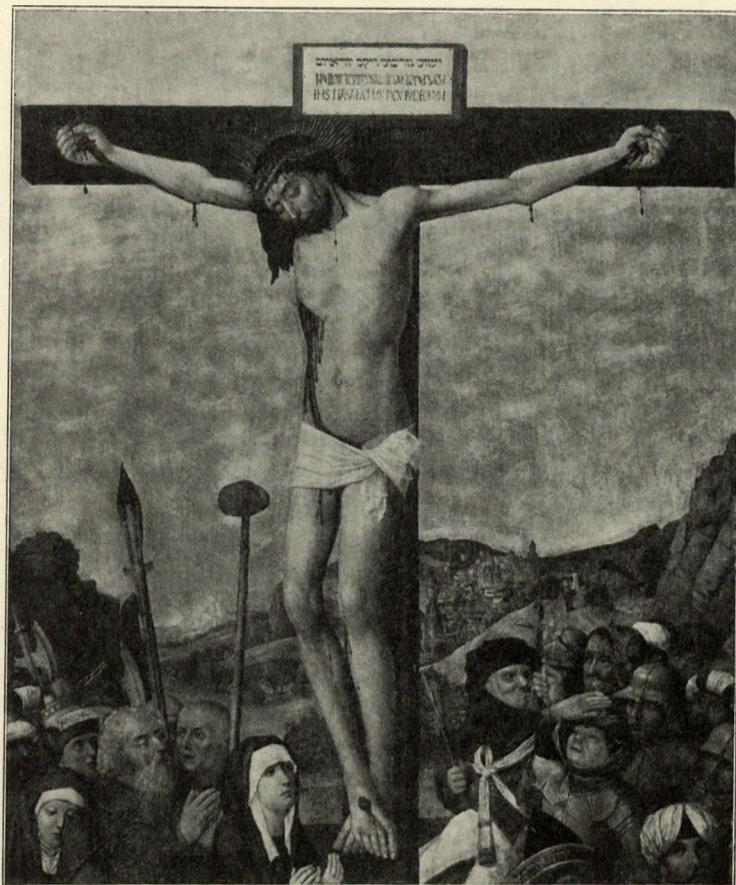


Abb. 1. Kreuzigung vom Pleydenwurffschen Hochaltar der Elisabethkirche in Breslau. Schlesisches Museum der bildenden Künste, Breslau

gewissen Grünfeld, der laut Adreßbuch eine Kunst- und Gemäldehandlung auf der Karls-Straße Nr. 20 a in Berlin besaß, aber mehr den Eindruck eines gewöhnlichen Trödlers machte. Nachdem Lepke bis 110 Taler mitgebieten hatte, trat Clericus laut seines Schreibens vom gleichen Tage in den Wettbewerb ein. Er ging sogar über seinen Auftrag bis 302 Taler mit, aber Grünfeld geriet so in Eifer, daß er sich zum Gelächter der Anwesenden selbst bis 325 Taler überbot und damit das Gemälde ersteigerte. Auch bei den anderen Bildern beteiligte er sich noch, doch gelang es Clericus, sie mit zusammen 212 Talern zu erwerben (für die Kreuzigung, Nr. 120, 139 Taler, für das Taubenopfer, Nr. 121, 73 Taler). So gelangten wenigstens diese beiden nach Breslau zurück (Nr. 6508 und 6509 des Eingangskataloges, 1858—81). Wahrscheinlich bald nach 1890 überließ der Altertumsverein die Gemälde unter Wahrung des Eigentumsrechtes dem Schlesischen Museum der bildenden Künste, in dem sie sich, wie schon gesagt, noch jetzt befinden. Die Kreuzabnahme soll später der Kunstsammlung Leopold Goldschmied angehört haben. Im Jahre 1888 sah sie Thode in der Kunsthandlung A. Rupprechts Nachfolger in München, wo sie als Werk Wolgemuts bezeichnet wurde. Nach dem in einer Anmerkung schon genannten repertoire von S. Reinach von 1905 befand sich das Gemälde damals



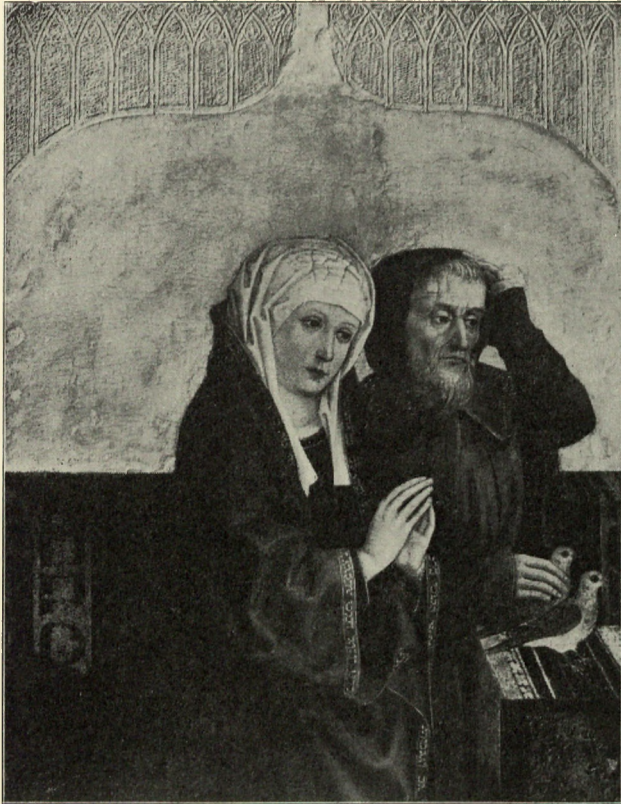


Abb. 2. Das Taubenopfer vom Pleydenwurffschen Hochaltar der Elisabethkirche in Breslau. Schlesisches Museum der bildenden Künste

sin(istram) oben Christi Beschneidung, unten der drei Weisen Opferung. In der Mitte aber, wie Christus ans Kreuz geschlagen und von demselben abgenommen wird. Es ist klar, daß wir hier nicht mehr das Werk in seiner ursprünglichen Gestalt vor uns haben. Denn Flügelbilder und Hauptbilder stimmen thematisch nicht zusammen, und außerdem wäre es ganz ungewöhnlich, daß das Mittelstück aus zwei Bildern bestände. Der Blitzschlag von 1497 erklärt die Sache. Damals muß das Mittelstück zerstört worden und aus den Resten die eben geschilderte Zusammenstellung erfolgt sein, zunächst wohl als ein Provisorium, das man dann allerdings beließ. Auf Grund der erhaltenen Reste und der Beschreibung läßt sich aber der Altar mit ziemlicher Sicherheit rekonstruieren. Nicht allerdings so, wie Ranke es tut. Nach ihm bildeten das Taubenopfer das Mittelstück, Kreuzigung und Kreuzabnahme die Flügel. Das ist aus verschiedenen Gründen unmöglich. Vielleicht hat er aber die Gemälde in dieser Zusammensetzung gekauft. Denn damals war der Kreuzigungsflügel noch ganz erhalten, wenn auch in seiner unteren Hälfte zerstört. Unter dem Taubenopfer ist ursprünglich die Anbetung der drei Weisen gewesen. Auch dieser Teil der Fläche muß noch vorhanden gewesen sein, sonst hätten die drei Tafeln nicht zu einem Altar zusammengestellt worden sein können, aller-

in der Sammlung Crombez in Paris. Endlich kam es im Dezember 1926 im Hotel Drouot in Paris als Werk der Kölner Schule von neuem zur Versteigerung und wurde vom Germanischen Museum in Nürnberg für 52 000 fr. erworben, was damals einem Betrage von rund 8700 Reichsmark entsprach<sup>1)</sup>. Hier hat es eine umfassende Erneuerung erfahren. Das vierte Bruchstück, Maria mit dem Kinde, im Kunstgewerbemuseum, soll direkt aus der Bartholomäuskirche in diese Sammlung, bzw. ihre Vorgängerin, das Altertummuseum, gekommen sein. Alle näheren Nachrichten fehlen aber. Doch muß es, wie aus dem folgenden hervorgeht, auch in Rankes Besitz gewesen sein.

Die schon berührte Beschreibung des Altars aus der Mitte des siebzehnten Jahrhunderts lautet: Das hohe Altar, an dessen Flügeln inwendig ad dextram oben der englische Gruß, unten die Gebot Christi (verschrieben für Geburt), ad

<sup>1)</sup> Gazette de l'hôtel Drouot vom 23. Dez. 1926, Nr. 140.



dings bei fast völliger Zerstörung des unteren Bildes, von dem nur noch der Marienkopf und das Kind erhalten sind. Nur so läßt es sich erklären, wenn Ranke von „kunistreichem Holzschnitzwerke gotischen Stiles“ spricht, womit die Tafel des Taubenopfers oben und unten eingefaßt war. Bei letzterem wird es sich um die Bekrönung der Anbetung gehandelt haben. Eine zweite Rekonstruktion des Altarwerkes gibt Abraham, die im allgemeinen das Richtige trifft; doch glaube ich, ihn in Einzelheiten ergänzen und berichtigen zu können.

Die Kreuzigung und Kreuzabnahme sind ursprünglich nur Flügelbilder gewesen. Auf den Bildinhalt des Mittelstückes weisen die vier Darstellungen der Flügel hin: Verkündigung, Geburt, Darstellung<sup>1)</sup> und Anbetung der Könige. Daraus ergibt sich, daß in jenem die heilige Jungfrau mit dem Kinde dargestellt war, wie es in zahllosen Beispielen in Verbindung mit den eben erwähnten vier Bildern vorkommt. Rechts und links von ihr haben wir uns die beiden Patrone der Elisabethkirche, Elisabeth und Laurentius, zu denken, die, wie wir noch sehen werden, an keiner anderen Stelle des Altarwerkes unterzubringen sind und doch auf dem Hauptaltare nicht gefehlt haben dürfen. Eine Stütze für diese Ansicht bietet eine Urkunde aus dem Jahre 1447, nach der die Kirchväter das Patronatsrecht über einen dritten Altardienst am Hochaltar verwalten, der geweiht ist dem allmächtigen Gotte, Maria der Jungfrau, dem heiligen Laurentius dem Martyrer und der heiligen Elisabeth der Witwe<sup>2)</sup>. Demnach ergibt sich für den geöffneten Altar folgendes Schema:

Verkündigung	Eli- sa- beth	Maria mit Kind	Lau- ren- tius	Darstellung im Tempel (Abb. 2)
Geburt Christi				Anbetung der Könige (Abb. 3)

Abraham nimmt einen Schrein mit Schnitzfiguren an; es dürfte sich wohl aber um ein Gemälde wie bei den Flügeln gehandelt haben. Wenn die Innenflügel geschlossen wurden, war das Mittelstück durch die Kreuzigung und Kreuzabnahme verdeckt, wie auf dem bekannten Barbaraaltar des Kunstgewerbemuseums. Danach hätten diese die Rückseite der Innenflügel gebildet; in der alten Beschreibung erscheinen sie aber, wie wir gehört haben, neben diesen.

<sup>1)</sup> Die Darstellung im Tempel, die durch das Bruchstück (Maria und Joseph m. d. Taubenopfer) gesichert ist, wird in der Beschreibung fälschlich als Beschneidung bezeichnet.

<sup>2)</sup> Schmeidler, Die ev. Haupt- und Pfarrk. zu St. Elisabeth, S. 75.



Das läßt sich nur dadurch erklären, daß beide Seiten der Flügel schon am Ende des fünfzehnten Jahrhunderts von einander getrennt worden sind. Dafür findet sich bei Ranke eine Erklärung, insofern er mitteilt, daß die eine Seite jeder Tafel mit Leinwand überzogen war, während auf der anderen die Bilder unmittelbar auf das Holz (auf Kreidegrund) gemalt waren. Die Innenseiten der Außenflügel müssen andere Passionsvorgänge eingenommen haben. Abraham nimmt je ein über die ganze Fläche gehendes Bild an. Veranlassung dazu gab ihm wohl der unter der Einwirkung unseres Altars entstandene, auch nur in Bruchstücken erhaltene Hofer-Altar Wolgemuts in der Münchener Pinakothek. Aber dieser hat solche große Darstellungen auch auf der Innenseite der Innenflügel, wie sie seitdem immer häufiger vorkamen. Da unser Altar jedoch bei diesen die Zweiteilung hat, wird er sie auch auf den Innenseiten der Außenflügel gehabt haben, so daß sich dann das folgende Schema ergeben würde:

Passions- szene	Kreu- zigung (Abb. I)	Kreuz- abnahme (Taf. II)	Passions- szene
Passions- szene			Passions- szene

In Rankes Besitz waren auch die inzwischen wieder verloren gegangenen Bilder der Außenseiten der äußeren Flügel gekommen, die er in einer zweiten Mappe veröffentlichen wollte. Er bezeichnet die beiden über die ganze Fläche gehenden Gestalten als Hieronymus und Vincentius Ferrarius; sie waren schon sehr zerstört. In bezug auf letzteren scheint ein Irrtum vorzuliegen. Er war Dominikaner, starb 1419 und wurde 1455 heilig gesprochen. Ranke spricht von einem Bischofe, also muß die Gestalt doch einen solchen dargestellt haben; der genannte Vincentius war aber nie Bischof. Außerdem sind in damaliger Zeit Darstellungen von Ordensheiligen in Pfarrkirchen sehr selten. Auf den Namen Vincentius kann Ranke aber doch nur dadurch gekommen sein, daß er in dem Goldnimbus um sein Haupt eingetragen oder sonst irgendwo vermerkt war. In Breslau nun genoß der Bischof Vincentius von Teate (Teatinus) als Patron des Prämonstratenserklosters auf dem Elbing Verehrung. War der Beiname Teatinus nur noch schwer lesbar, so konnte Ranke ihn als Ferrarius deuten, wenn er die damals beliebte kirchliche Bilderkunde von H. Alt (Die Heiligenbilder usw., Berlin 1845) nachschlug, wo im Texte (Seite 208) die Angabe, daß er Dominikaner gewesen, fehlt und sich außer dem hier ausscheidenden Diakon Vincentius kein anderer Heiliger dieses Namens findet.

Die Breite der Flügel ist durch die Kreuzabnahme und das Bruchstück der Kreuzigung im Museum der bildenden Künste gesichert: 143 cm ohne den ursprünglichen Rahmen, dessen



Breite uns nicht bekannt ist. Daraus ergibt sich die Breite des ganzen Altars bei geöffneten Flügeln zu 5,72 m, natürlich wieder ohne die Rahmen. Nach Lutsch beträgt die Breite des Mittelschiffs der Elisabethkirche 10,2 m. So fügte sich also unser Altaraufbau in seinen Verhältnissen trefflich in das Ganze ein. Es blieben seitlich noch zwei Meter frei für den Umgang um den Altar bei Opferungen und anderen Gelegenheiten. Die Höhe der Tafeln beträgt rund drei Meter. (2,82 Meter nach der Gazette de l'hotel Drouot.)

Die Gliederung des Altars, wie sie sich uns aus den zwei angezogenen Quellen ergeben hat, unterschied sich im allgemeinen nicht von der zahlloser anderer, nur in einem Punkte fiel sie heraus, indem die Kreuzigung und Kreuzabnahme über die ganze Fläche gehen, während früher und auch noch später meist die völlige Zweiteilung der Flügel bei uns gebräuchlich war. In dieser Ausnahmestellung stimmt nun unser Altar mit dem berühmten Barbaraaltar aus der gleichnamigen Kirche im Kunstgewerbemuseum überein. Dessen Herkunft ist noch strittig.

Thode sah ihn als Nürnberger Einfuhr an und rückte ihn in den Kreis des dortigen Malers Pfening (a. a. O., S. 85). Im allgemeinen blieb diese Ansicht herrschend<sup>1)</sup>, doch wies ihn neuerdings Buchwald der böhmischen Malerschule zu<sup>2)</sup>, während Hintze und Landsberger und in dem hier voranstehenden Aufsätze Braune den Meister in Breslau selbst suchen zu sollen glaubten<sup>3)</sup>. Die Barbarakirche war die Nebenkirche der Elisabethpfarrkirche. Wenn wir nun in beiden dieselbe, damals noch ungewöhnliche Art der Darstellung der Kreuzigung und Abnahme über die ganze Höhe auf ihren Hochaltären finden, so fällt es schwer, nicht an einen inneren Zusammenhang zu denken, ganz abgesehen von kleineren Übereinstimmungen (die Passion bei geschlossenen inneren Flügeln, die bei dem Elisabethaltar vorauszusetzende Namensangabe in den Nimben, die sich gleichfalls im Barbaraaltar findet). Letzterer war 1447 entstanden. Es sieht ganz so aus, als ob die Kirchväter von Elisabeth im Beginn des siebenten Jahrzehnts für diese ein ganz ähnliches Altarwerk wie das der Nebenkirche wünschten



Abb. 3. Bruchstück aus der Anbetung vom Pleydenwurffschen Altar der Elisabethkirche in Breslau. Schles. Museum für Kunstgewerbe und Altertümer

<sup>1)</sup> Vgl. auch Salomon, Der Breslauer Barbaraaltar. Bresl. Dissert. 1925, S. 77.

<sup>2)</sup> Einige Hauptwerke d. kirchl. Malerei und Bildhauerei des Mittelalters im Kunstgewerbemuseum, 2. Auflage, zu Tafel 7.

<sup>3)</sup> Hintze in Schles. Monatshefte II, Breslau 1925, S. 318. Landsberger in Die Kunst in Schlesien, Berlin 1927, S. 244.



und die Gliederung genau vorschrieben<sup>1)</sup>. War aber der Meister desselben in Breslau, warum wandten sie sich nicht an ihn oder an seinen Werkstattnachfolger, wenn er selbst schon gestorben war? Die Breslauer Kunst stand ja in jener Zeit auf bedeutender Höhe. Dagegen war der Nürnberger Pleydenwurff damals noch durchaus nicht ein berühmter Meister<sup>2)</sup>. Erst fünf Jahre vorher war er in das Bürger- und Meisterbuch eingetragen worden (1457). Diese Aufnahme verpflichtete ihn, von da an fünf Jahre in den Vorstädten zu wohnen. Eine Ausnahme war gestattet, wenn der Nürnberger ein Haus in der inneren Stadt im Werte von fünfzig Floren erwarb. Pleydenwurff muß das noch in demselben Jahre getan haben, und Abraham, dessen Ausführungen wir hier folgen, spricht die Vermutung aus, daß er, wie es ja oft geschah, in eine Meisterwerkstatt oder begüterte Familie eingeheiratet habe.

Ein Licht auf den Breslauer Auftrag wirft ein Schreiben des Nürnberger Rates an den Breslauer vom 21. Juli 1462. Es lautet:

Unnser willig fruntlich dinst Ewer Ersamkeit mit vleis voran bereit fursichtigen Ersamen und weisen Besunder lieben und guten frunde. Unnser Burger Meister hanns pleydenwurff maler hat uns zu erkennen geben Wie Im unser Fürdrung seinthalben An Ewer fursichtigkeit gelanget vast furderlich aufgericht. Und mer denn genuglich bezahlung gethan haben. Des wir denn Ewr fursichtigkeit freuntlichen dannck sagen. Begernde solichs umb Ewer Ersam weisheit In gleichen und merern sachen mit willen zu verdienen.

Daraus geht hervor, daß der Nürnberger Rat unsern Meister nach Breslau empfohlen hatte, nachdem man sich von hier aus an ihn gewandt. Das wäre nicht notwendig gewesen, wenn der Barbarameister, den ich nach dem Vorhergehenden in Nürnberg vermute, dort noch lebte. Sollte nicht Pleydenwurff dessen Werkstattnachfolger gewesen sein und ihn deshalb der Rat empfohlen haben? In diesem Falle dürfen wir Zusammenhänge der Kunst beider Meister (oder ihrer Schulen) vermuten. Salomon (a. a. O. S. 63) macht auf die verwandte künstlerische Haltung des heiligen Felix im Barbaraaltar und eines heiligen Dominikus auf einem Altarflügel des Germanischen Museums (Nr. 121) aufmerksam, der wohl mit Recht Pleydenwurff zugeschrieben wird. Auffallend ist ein anderer Zusammenhang. Aus der Minutolischen Sammlung besitzt das Kunstgewerbemuseum ein Tafelbild (Inv.-Nr. 9973), „Maria im Gehäuse“, die gekrönte Jungfrau mit dem Kinde in einem für ihre Verhältnisse engen Zimmer stehend, während zwei Engel den Mantel halten (Abb. 4). Nachdem es Thode dem Barbarameister zugeschrieben (a. a. O. S. 90), sieht Landsberger in ihm ein späteres Werkstattbild desselben (Breslau, berühmte Kunststätten, S. 82 f.; auch: Die Kunst in Schlesien, S. 248). Im Vergleich mit den übrigen Gemälden schlesischen Ursprungs macht das Bild unter ihnen einen durchaus fremdartigen Eindruck. Man braucht nur durch den großen Kirchensaal des Museums zu gehen, um diesen Eindruck bestätigt zu finden. Dagegen drängt sich uns in der Gesamtanordnung die Ähnlichkeit mit einem Nürnberger Bilde auf, das Pleydenwurff selbst (Thode) oder seinem Kreise (Abraham) zugeschrieben wird. Es ist die Verlobung der heiligen Katharina mit dem Christuskinde auf einem Flügel des Landauerschen Altars in der alten Pinakothek zu München (Abbildung bei Thode, Tafel 16). Auch hier eine enge Stube, in der sich der Vorgang vollzieht, und zwar in derselben Anordnung des Ganzen, wenn auch im ein-

<sup>1)</sup> Vgl. H. Huth, Künstler und Werkstatt der Spätgotik (Augsburg 1923) S. 26: Selbst in Verträgen mit Männern wie Pacher und Krafft unterließ man solche genau bestimmte Forderungen nicht.

<sup>2)</sup> Luchs, Bildende Künstler in Schlesien, in d. Zeitschr. f. Geschichte Schlesiens V (1863) S. 6.



zelen abweichend. Thode (S. 110) sagt von dem Nürnberger Bilde: „In keinem anderen Bilde des Meisters äußert sich der Zusammenhang seiner Kunst mit der seines großen Vorgängers (Pfenning) in Nürnberg in so schlagender Weise.“ Wenn er dann fortfährt: „Eine Szene voll unendlicher Traulichkeit und feiertäglicher Stille tut sich uns auf“, so gilt das auch von unserem Breslauer Bilde. Es geht wohl nicht anders, als daß wir es als Nürnberger Erzeugnis ansehen; damit aber erhalten wir auch ein weiteres Zeugnis für die Herkunft des Barbaraaltars von dort und außerdem auch einen Zusammenhang seines Meisters mit unserem Pleydenwurff. In engem Verhältnis zu diesem steht, wie bekannt, Dürers Lehrer Michel Wolgemut. In dem schon erwähnten Hofer-Altar hat er die Gestalt des auf der Leiter den Körper Christi empfangenden Mannes geradezu aus der Breslauer Kreuzabnahme seines Meisters (nur im Gegensinne) übernommen (Abbildung bei Thode, Tafel 22). Nach dessen Tode heiratete er seine Witwe, und Pleydenwurffs Sohn Wilhelm arbeitete in seiner Werkstatt. Diesem schreibt Thode den vielumstrittenen Peringsdorfferschen Altar im Germanischen Museum (Katalog 112) zu, der sonst als Werk Wolgemuts gilt. Wie dem auch sein mag, so erinnern mich die Bilder aus der Vituslegende in ihm unwillkürlich an die Vorgänge aus der Barbaralegende unseres Breslauer Altars, so fortgeschritten sie natürlich in anderer Beziehung sind. Besonders gilt das von dem Bilde, das den Heiligen zwischen seinen Pflegeeltern am Galgen hängend zeigt. Nach der Legende entstand dabei ein Erdbeben, Blitze zuckten, und die Heidentempel stürzten ein. Voll Schrecken schlägt der daneben stehende Kaiser Hadrian die Hände über dem Kopfe zusammen, um sich zu schützen. Diese Gestalt hat in Tracht und Haltung große Ähnlichkeit mit dem Vater Barbaras auf dem letzten Bilde des Barbaraaltars, wo dieser zur Strafe durch Feuer vom Himmel verzehrt wird.

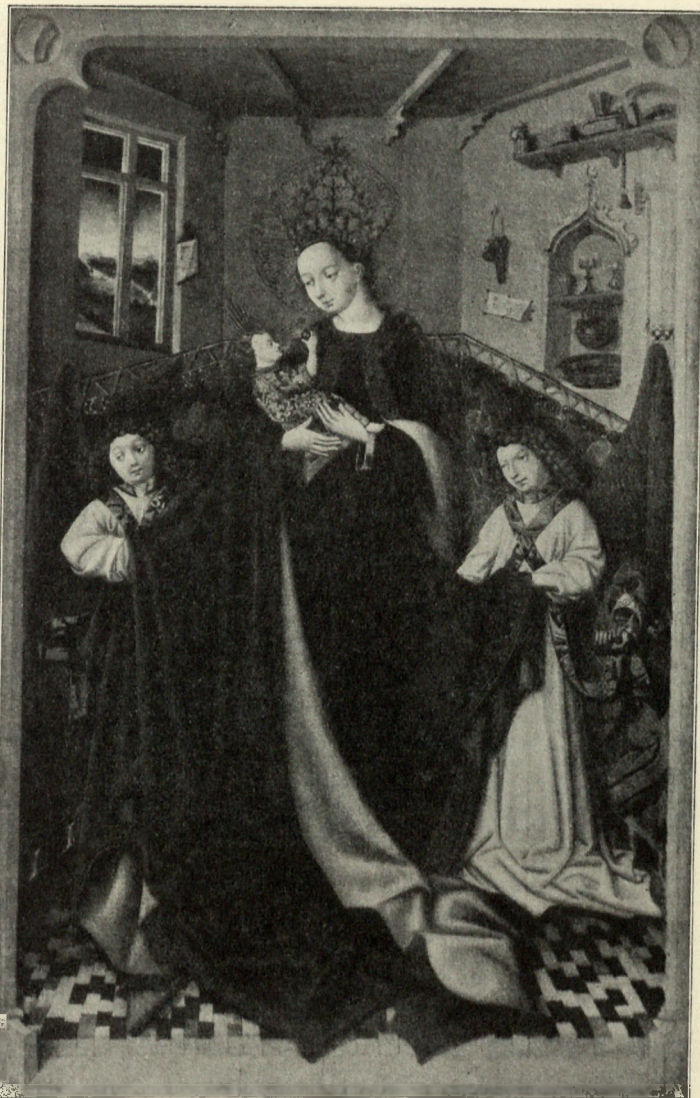


Abb. 4. Maria im Gehäuse.  
Schlesisches Museum für Kunstgewerbe und Altertümer





Abb. 5. Stein-Epitaph der Familie Schebitz.  
Maria-Magdalenenkirche, Breslau

Ersatz für den Nürnberger Flügel mit der Kreuzabnahme kann ein Steinepitaph der Familie Schebitz aus der Zeit um 1500 an der Ostseite der Maria-Magdalenen-Kirche gelten<sup>1)</sup> (Abb. 5). Wenn hier auch das veränderte Format und die Hinzunahme anderer Personen (darunter die beiden Titelheiligen der Kirche, Magdalena und Andreas, über den kleinen Gestalten der Familie) den Gesamteindruck gewandelt haben, so sieht man doch deutlich, daß das Herablassen der Leiche Christi und der Jünger Johannes auf das Pleydenwurffsche Werk als Vorbild zurückgehen.

Paul Knötel

Wie man sich auch zu den letzten Punkten stellen mag, das eine dürfte feststehen, daß die Anordnung der Kreuzbilder (Kreuzigung und Kreuzabnahme) auf den Hochaltären der beiden, miteinander in so enger Beziehung stehenden Breslauer Kirchen zu Elisabeth und Barbara nicht zufällig sein kann, und daß, wenn der Barbaraaltar hier entstanden wäre, man mit dem Auftrage für den Elisabethhochaltar auch hier geblieben wäre. Eine nur zu häufig vorkommende Ironie der Geschichte hat gewollt, daß dieser, über dessen Geschichte nach Zeit und Meister wir so gut unterrichtet sind, mit Ausnahme weniger Reste für uns verloren und das beste Stück, die Kreuzabnahme, uns für immer entfremdet ist, während bei den meisten anderen erhaltenen mittelalterlichen Altären, und so auch beim Barbaraaltar, nur diese selbst zu uns reden und fast allein durch Stilvergleichung ihre Zeit und Herkunft offenbaren. Als ein schwacher

<sup>1)</sup> Den Oberkörper Christi von der Kreuzabnahme hat Pleydenwurff selbst oder einer seiner Schüler noch einmal in dem Gnadenstuhl im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin verwendet. (Vgl. Martin Weinberger, Nürnberger Malerei an der Wende der Renaissance, S. 25.)



## BILDER DER BRUNO-LEGENDE

Die sogenannte kirchliche Abteilung unseres Museums enthält neben dem Hauptgut in Schlesien entstandener mittelalterlicher Gemälde und Schnitzwerke auch einige „erratische“ Stücke von Bedeutung. Dazu gehören zwei bisher noch nicht gedeutete und veröffentlichte Bilder aus der Bruno-Legende, die im Jahre 1891 von Herrn Major a. D. von Wedell in Ludwigsdorf, Kreis Oels in Schlesien, geschenkt wurden (Inv. Nr. 480:91).

Die zwei Bilder waren früher ein einziges, und zwar oben spitzbogig abgeschlossenes Bild. Noch ehe sie ins Museum kamen, sind sie nach der Trennung durch Anstückelung je einer plump angestrichenen Ecke viereckig gemacht und in neue Rahmen gefaßt worden. (H. 160, Br. 133,5 und H. 160, Br. 157,5.)

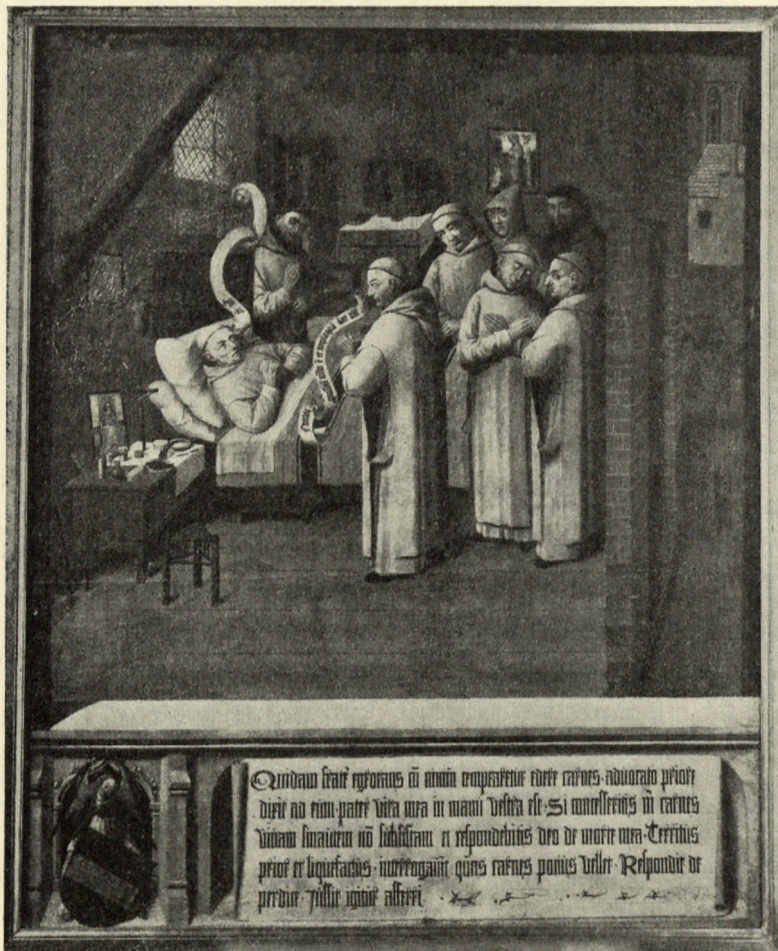
Auf beiden Bildern ist einmal nach rechts, einmal nach links hin ein und dieselbe Mönchszelle dargestellt mit einem beide Zimmer verbindenden Stück des Gärtchens, in das eine Tür aus dem Zimmer hinausführt. Man sieht eine Rasenbank und eine niedrige, weinbewachsene Mauer und hat einen Blick auf die Kirche und das Kloster der Karthäuser in Köln. Auf dem Rasen des Gärtchens rechts sitzt auffallend ein Schmetterling, ein „Admiral“. Wie dieser ist die Ausstattung des Zimmers zum Teil stillebenartig mit größter Sorgfalt wiedergegeben. Es enthält einen Hausaltar mit einem geschnitzten Schrein und an der Wand ein Votivbild der heiligen Barbara und fromme Sprüche. Neben dem Bett steht ein Schrankstückchen mit einem Madonnenbilde, einem Kruzifix, allerlei Geräten, Gefäßen und Speisen und davor ein dreibeiniger, gotischer Schemel, unter dem Bett eine Fußbank. Im Bett liegt ein kranker Mönch mit gefalteten Händen, der den Prior hat rufen lassen und ihn beschwört, ihm den Genuß von Fleisch zu gestatten, da er sonst sterben müsse. Der Prior gestattet es. Von dem Munde der Gestalten ausgehende Schriftbänder enthalten nämlich die gegenseitigen Anreden. Noch sechs andere Mönche in der Ordenstracht der Karthäuser umstehen das Bett.

Der kranke Mönch auf dem zweiten Bilde, von einem Bruder halb aufgerichtet, bittet, von Reue ergriffen, Gott, wenn er nicht wolle, daß er das ihm gebrachte Rebhuhn genieße, möge es lebendig davonfliegen. In der Tat fliegt es gebraten zum allgemeinen Staunen von der Schüssel, auf der ein Bruder es reichen wollte. Anwesend sind außer dem Kranken und dem Prior jetzt neun Mönche und drei Männer, die wir wohl als den heiligen Bruno und zwei seiner Schüler anzusehen haben, die das Wunder miterleben. Schriftbänder enthalten das Gebet des Mönches und die vom Abt gesprochenen Worte: *Videtis quod voluntas domini non est, quod carnes comedamus.*

Den vorderen Abschluß des Gemäldes bildet ein gemalter Sockel in rötlichem Sandstein mit einer, die ursprüngliche Mitte des Bildes betonenden Säule darauf. An dem Sockel sitzen vor Nischen zwei breite Schriftrollen mit folgender Erklärung der Darstellung in gotischen Minuskeln:

*Quidam frater egrotans cum nimium temptaretur edere carnes advocato priore dixit ad eum: „Pater vita mea in manu vestra est: si conzesseritis mihi carnes vivam, sin autem non subsistam et respondebitis deo de morte mea.“ Territus priore liquefactus interrogavit quas carnes potius vellet, Respondet: „De perdice“, Jussit igitur afferri.*





Das Rebhuhn-Wunder. Köln um 1489.  
Schlesisches Museum für Kunstgewerbe und Altertümer

Allata igitur perdice et optime assata apponitur egroto praesentibus priore et senioribus. Tum eger oculos cum manibus in celum elevans dixit alta voce. „Domine qui omnia nosti, si non est voluntas tua, ut hoc edulio vescar, nescandalizentur plures ex me, oro reviviscat hoc animal hic coram et evolet.“ Quod ita factum est stupentibus cunctis et mirantibus.

Unter der Säule und rechts und links an den Enden, also die beiden Schriftbänder einrahmend, sind weitere drei Nischen gemalt. In der mittleren kniet mit dem Wappen von Kursachsen Kurfürst Ernst, ein älterer Mann mit bartlosem Gesicht, in Goldbrokatmantel und mit einem perlenbesetzten Barett, in der Nische links ein Engel mit dem Wappen von Österreich

(die Mutter des Kurfürsten, Margarete, war eine geborene Erzherzogin von Österreich), in der Nische rechts ein Engel mit dem Wappen von Pfalz-Bayern (die Gemahlin des Kurfürsten, Elisabeth, war eine Tochter des Herzogs Albert von Bayern).

Auf dem Rande des zweiten Bildes steht in weißer, jetzt nur noch sehr schwer lesbarer Schrift:

„Ernst von Gottes Gnaden Hertzog in Sachsen des ehemaligen römischen Reiches Marschall und Churfürst Landgraf in Thüringen und Markgraf zu Meissen“.

Die Bilder, oder vielmehr das Bild gehört zu einem Zyklus von elf großen Gemälden, welche elf Fürsten für die Wände einer 1489 durch den Prior Johann von Bonn erbauten Kapelle des heiligen Bruno in der Karthause in Köln stifteten. Es waren das Kaiser Friedrich III., sein Sohn König Maximilian, dessen Sohn Erzherzog Philipp von Burgund, König Karl VIII. von Frankreich, König Kasimir von Polen, Erzbischof von Köln, Erzbischof Johann von Trier, Kurfürst Philipp von der Pfalz, Herzog Ernst von Sachsen, Herzog Wilhelm von Jülich und Herzog Johann von Cleve. An Stelle der gotischen Brunokapelle wurde 1532—1534 ein Neubau errichtet, der 1670 als baufällig niedergelegt wurde; aber wohl erst 1816, als das



ganze Klosteranwesen in den Besitz des preußischen Militärfiskus übergang, werden die Bilder in alle Winde zerstreut worden sein. Nachweisen lassen sich zurzeit noch folgende:

1. das eben erwähnte Bild, dessen Stifter übrigens 1486 schon starb, obwohl die Bilder erst nach 1489 gemalt sein sollen,
2. ein Bild im Wallraf-Richartz-Museum, Köln, Nr. 159. Das gleichfalls spitzbogig abgeschlossene Bild zeigt äußerlich dieselbe Anordnung wie das Breslauer. Nur, daß sich auf dem Sockel mit den Schriftrollen und dem Stifterbildnis zwei Säulen erheben, hinter denen ein dreiteiliger kirchlicher



Das Rebhuhn-Wunder. Köln um 1489.  
Schlesisches Museum für Kunstgewerbe und Altertümer

- Innenraum sichtbar wird. Das Bild ist im Verzeichnis der Gemälde des Wallraf-Richartz-Museums (Köln 1910) genau beschrieben. Dargestellt ist — wiederum — ein Wunder beim Tode des gelehrten Doktor Raymundus, das sich während des Studiums des heiligen Bruno in Paris zutrug. Der kniende Stifter in der Mitte des Sockels ist Maximilian, dem das Wappen des römischen Königs beigegeben ist, während je zwei Engel rechts und links von ihm die Wappen von Lothringen, Österreich, Burgund und Brabant halten (H. 225 cm, Br. 366 cm).
3. u. 4. Reste zweier, an den Rändern sehr stark beschnittener, jetzt viereckiger Bilder aus der Sammlung Hipsch im Hessischen Landesmuseum in Darmstadt. Nr. 28a und 28b. Beide Bilder sind im Verzeichnis der Gemälde des Hessischen Landesmuseums (Darmstadt 1914) ebenfalls genau beschrieben. Das eine stellt dar, wie der heilige Bruno seine Schüler ermahnt, mit ihm die Welt zu fliehen, und ist eine Stiftung Kaiser Friedrichs III., der mit seinem kaiserlichen Wappenschilde wie die Stifter auf den übrigen Bildern kniend dargestellt ist. Das andere zeigt den heiligen Bruno mit seinen Schülern bei den Eremiten und als Stifter den jungen Philipp von Burgund, der das vereinigte Wappenschild von Österreich und Burgund neben sich hat. Der kniende Engel mit einem Wappenschilde ihm gegenüber auf der anderen Seite der großen Schriftrolle ist leider



nur zum allerkleinsten Teile noch zu sehen, so daß sich das Wappen nicht bestimmen läßt (H. 121 cm, Br. 101 cm und H. 119 cm, Br. 104 cm).

Ob ein Bild im Besitze der Geschwister Virnich-Haas in Bonn aus der Lyversbergischen Sammlung, auf das das Gemäldeverzeichnis des Wallraf-Richartz-Museums a. a. O. aufmerksam macht, in die Bilderfolge gehört, ist fraglich. Es zeigt keinen Stifter und erklärende Schriftrollen. Auch fehlen die von den Sprechenden ausgehenden Schriftbänder, so daß eine Erklärung der Vorgänge bisher nicht möglich war. Die Ähnlichkeit mit den aufgeführten Bildern besteht darin, daß man hinter zwei Säulen in einen Innenraum mit Ausgang nach der Straße zu blickt, und Karthäuser-Mönche in die Handlung einbezogen sind. Spuren, daß das Bild etwa später oben und unten beschnitten worden wäre, aber sind nicht zu sehen.

Dasselbe gilt von einem Bilde, das vor vielen Jahren im Pariser Kunsthandel war und aus einem Schlosse bei Köln stammen sollte. (Photographie in der Bibliothek des Schlesischen Museums für Kunstgewerbe und Altertümer). Hier trennt eine Säule in der Mitte das Innere je einer Kapelle. Es ist spitzbogig, hat aber keinen Sockel.

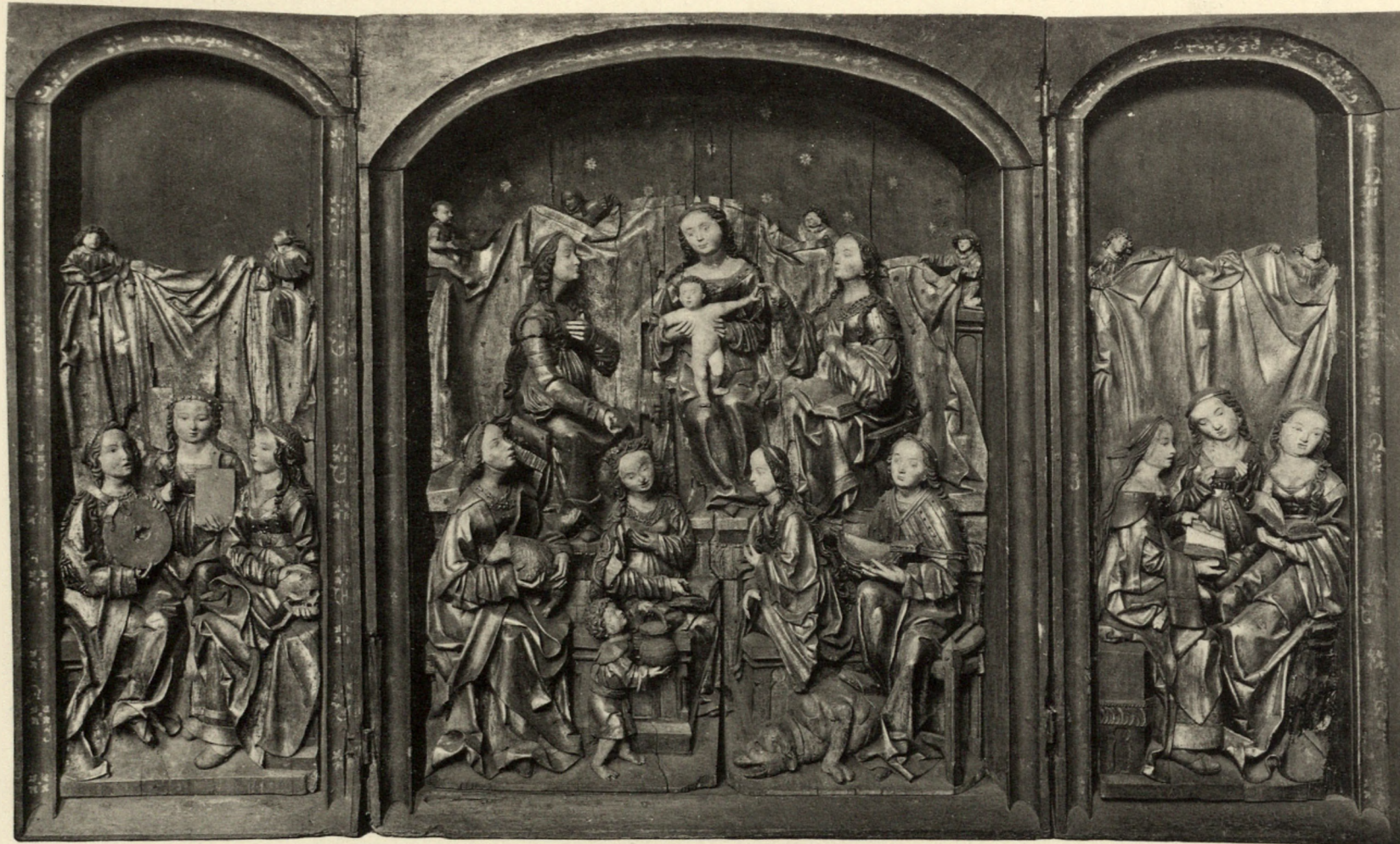
Den Maler dieser Bilder bezeichnet Hagelstange a. a. O. als Nachfolger des Meisters des Marienlebens, Back a. a. O. teilt ihn mit Woltmann-Wörmann und Scheibler der Schule des Meisters der Lyversbergischen Passion zu. Es ist aber nicht anzunehmen, daß sämtliche elf Bilder, wenn auch nach einem einheitlichen Kompositionsschema, von einer Hand gemalt waren. Die Mönche des Breslauer Bildes, offenbar getreue Bildnisse der damaligen Klosterinsassen, stimmen jedenfalls mit den Mönchen aufs genaueste überein, die um Maria knien auf einem nicht ausgestellten Bilde des Wallraf-Richartz-Museums Nr. 157. Die heilige Jungfrau mit dem Kinde im Arm, das einen Apfel hält und mit einer Halskette spielt, steht unter einem gotischen Baldachin, in welchem Engel musizieren. Ihren Mantel halten rechts und links von ihr die heiligen Bischöfe Hugo von Grenoble mit sieben Sternen und Hugo von Lincoln mit Schwan und Kelch, aus dem das Christuskind emporsteigt. Es wird vermutet, daß auch dieses Bild aus dem Karthäuserkloster stammt; denn unter dem Mantel knien, wie gesagt, zehn Karthäuser, deren Gesichter ganz auffallend an die auf dem Breslauer Bilde erinnern.

Dieses Bild wird in Köln einem unbekanntem, vielleicht westfälischen Maler zugeschrieben. Möglich ist auch die Beteiligung eines solchen, da die für die kölnische Schule jener Zeit bezeichnende Anordnung der Stifter mit ihren Wappen zwischen den Schriftrollen auf dem Sockel des Bildes, bekannt z. B. auch von dem Severins-Bilde in St. Severin in Köln und den Ursula-Bildern des Meisters von St. Severin im Provinzialmuseum in Bonn, für alle an den elf Bildern beteiligten Künstler Vorschrift gewesen sein kann.

Literatur: Zeitschrift für christliche Kunst VII, Düsseldorf 1894, S. 9. — Aldenhoven, Geschichte der Kölner Malerschule, Lübeck 1902, S. 231 und Anm. 403. — H. Löbbel, Der Stifter des Karthäuser-Ordens, der heilige Bruno aus Köln, Münster i. W. 1899. — Den Besitzern des Bonner Bildes und Herrn Museumsdirektor Prof. Dr. Lehner verdanke ich eine Photographie des Gemäldes.

Conrad Buchwald





Altar mit den heiligen Frauen.  
Schlesisches Museum für Kunstgewerbe und Altertümer







## DER LUKASALTAR IN DER MARIA-MAGDALENIENKIRCHE UND VERWANDTE WERKE

Bereits im vierzehnten Jahrhundert waren die Breslauer Maler — anfangs mit den Tischlern, später noch mit den Goldschmieden und Glasern — in einer Innung zusammengeschlossen und haben zumindest schon im Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts eine Kapelle, vielleicht mit den Goldschmieden sogar zwei, in der Magdalenen-Kirche besessen (Vgl. H. Luchs, Die Kapellen der Maria-Magdalenen-Kirche . . . in Schlesiens Vorzeit IV S. 506). In einer dieser Kapellen hat wahrscheinlich der Altar gestanden, dessen Mittelstück uns erhalten ist und jetzt an der Sakristeiwand im nördlichen Seitenschiff der Magdalenenkirche hängt (Abb. 1). Dieses Fragment hat schon mehrmals Besprechungen in der kunstgeschichtlichen Literatur gefunden, ohne daß ihm Werke von gleicher oder eng verwandter Hand zugeordnet worden wären. Eine solche Gruppierung sei nun hier versucht. Da — wie gewöhnlich in solchen Fällen — urkundliches Material dafür fehlt, muß sie mit stilkritischen Mitteln vorgenommen werden. Tatbestand, Literatur und dgl. sind im Verzeichnis am Schluß angegeben.

Buchwald (s. Lit.) hält die Lukas-Szene für ein Flügelrelief eines verlorenen Altars, vielleicht angeregt durch die Meinung Loßnitzers<sup>1)</sup>, daß das Mittelfeld des Altars aus Lusina, jetzt in der Sammlung der Akademie in Krakau<sup>2)</sup>, auf einen Entwurf von Veit Stoß für den Krakauer Marienaltar zurückgehen könne und gleichzeitig in seiner Werkstatt ausgeführt sei. Die Annahme hat aus folgenden Gründen wenig Wahrscheinlichkeit: Es ist eine Aufnahme der legendären Szene, die Lukas bei der Porträtierung Marias zeigt, in die Folge der Szenen aus dem Marienleben auf Flügeln von Marienaltären bisher kaum nachweisbar<sup>3)</sup>. Dagegen ist sie das gegebene Mittelstück für einen Altar der Maler, die Lukas zum Schutzpatron haben; als solches, ebenfalls geschnitzt, kommt sie zum zweiten Male im Maleraltar von 1484 aus der Lübecker Katharinenkirche vor<sup>4)</sup>. Die Größe des Breslauer Stückes ist zudem nur wenig geringer als die des Altarschreins mit den heiligen Frauen vom gleichen Meister (s. u.) und wie die vieler anderer Altarmittelstücke; und schließlich handelt es sich bei dem Altar von Lusina nicht um einen malenden Lukas, sondern um eine heilige Familie.

Den Zusammenhang des Lusiner Altars mit einem Kupferstich des Veit Stoß hat bereits Sokolowski<sup>5)</sup> festgestellt. Patzak<sup>6)</sup> hat richtig beobachtet, daß die Madonna des Breslauer

<sup>1)</sup> Max Loßnitzer, Veit Stoß, Leipzig 1912, S. 46.

<sup>2)</sup> Abb. bei Sokolowski in *Sprawozdania* . . . VII (1906), Spalte 83/84; auch bei Loßnitzer.

<sup>3)</sup> Auf dem Peringsdörfferaltar (um 1487. German. Museum, Nürnberg) ist die Lukasszene zwar Flügelbild, aber auch nicht im Zusammenhang mit Bildern aus dem Marienleben.

<sup>4)</sup> Jetzt im St.-Annemuseum. Lichtdruck bei A. Goldschmidt, Lübecker Malerei und Plastik, Lübeck 1890, Tfl. 23, ebenso bei Münzenberger; Autotypie bei C. G. Heise, Lübecker Plastik, Bonn 1926, Tfl. 57. H. schreibt das Schnitzwerk des Altars dem Bernt Notke zu. Die Gemälde sind datiert 1484 und bezeichnet Hermen Rode.

<sup>5)</sup> A. a. O. Dort auch Näheres über das Motiv des Webens am Hemd.

<sup>6)</sup> Siehe Lit. zu Verzeichnis 1.



Altars zu der des Kupferstichs in unmittelbarer Beziehung steht, sowohl im Kopftyp als in den Hauptzügen der Gewandbehandlung; auch auf die Ähnlichkeit des Gewölbes wies er hin. Für die Komposition des Lukas wird man ein anderes Stoßsches Vorbild annehmen dürfen; der Joseph des Stiches war als solcher hier nicht verwendbar.

Berechtigen solche Zusammenhänge, auch wenn sie in Allgemeinheiten noch weiter ausspinnbar sind, den Lukasaltar für ein Importwerk zu halten? Gewiß nicht. Die enge Beziehung des Werkes zu dem Stich läßt die Vermittlung durch einen solchen fast gewiß erscheinen. Selbst davon abgesehen: Der Stoßsche Einfluß beschränkte sich auch für Schlesien damals nicht auf das eine Stück, er ist in jener Zeit an sehr vielen schlesischen Werken nachweisbar und wurde auf den verschiedensten Wegen vermittelt; so erwähnt Schultz (Malerinnung S. 74, 91, 63, 84) unterm Jahre 1522 in Verbindung mit Jacob Beynhart einen Maler Lucass von Crockaw; ein Niclos von Krockow ist 1445—1489 nachweisbar; der Maler Jeronimus Hecht (nachweisbar 1513—29) hat eine Krakauerin zur Frau; Niclochs von Lemberg wird genannt 1498—1508; andererseits hat um 1480 ein Meister Paul moler einen Lehrling „Jacob peter molersz zon von Crokaw“. Die Beziehungen scheinen also nicht einseitig gewesen zu sein. Es ist auch anzunehmen, daß später in Breslau ansässige Meister direkte Schüler des großen Nürnberger Schnitzers waren, der 1485 offenbar selbst einmal — wir wissen nicht weshalb — in Breslau gewesen ist<sup>1</sup>). Ob der Schnitzer des Lukasaltars in Krakau lernte, muß dahingestellt bleiben. Jedenfalls war er in Schlesien tätig, denn es gibt hier noch andere Werke seiner Hand und Art. Eigenhändig ist der Altar mit den heiligen Frauen aus Neisse (Verzeichnis 2. Tafel III). Selbst ein Vergleich der Abbildungen läßt darüber keinen Zweifel.

Aus diesen beiden Arbeiten läßt sich das Wesen des Künstlers zu einem guten Teil erkennen, am besten vielleicht im Vergleich zu Stoß, von dem er äußerlich beeinflusst erscheint. Der Hauptunterschied ist ein solcher des Temperaments: von der rastlosen Beweglichkeit, der kreisenden Unruhe des Stoß ist der Lukasmeister frei; sein Ideal ist das Gleichmaß der Bürgerlichkeit, die Idylle ohne jeden dramatischen Einschlag. Ob wir bei Stoß eine Gruppe von Figuren — etwa irgendwo im Krakauer Marienaltar, im Ölberg ebendort — oder eine Einzelfigur, z. B. die der Kreuzigung in St. Sebald, prüfen: überall begegnet uns sein Temperament in dem Hin und Wider der Bewegung, in der Komposition der Gruppen wie der des Einzelgewandes: ein Wirbel ist es nicht, in dem seine Bewegungen sich vollziehen, wohl aber eine unwiderstehlich kreisende Strömung. Diese etwas schwerblütige Vehemenz ist ein gewichtiger Grund für den großen Einfluß von Stoß auf den Osten. Sie tritt beim Lukasmeister fast ohne Dynamik, als eine gespannte Ernsthaftigkeit auf, während sie in Breslau von einem andern Meister, dem des Marientodaltars in Corpus Christi, fast übertreibend aufgenommen wird. Doch auch die gemessenere, dem Zuständlichen geneigtere Art des Lukasmeisters findet sich in Schlesien noch sonst, ja, wirkt sich vielleicht als ein moderner renaissancemäßiger Zug aus, besonders in den Altären von der Art des Gießmannsdorfers, in denen der Zurückhaltung eine ländliche Heiterkeit — durch Gebärden und Bemalung vermittelt — als

<sup>1</sup>) Loßnitzer, a. a. O., XVIII, Nr. 24. — Zum „polnischen Einfluß“ vgl. ferner Wilhelm Mayer, Breslauer Holzplastik der Spätgotik . . . (Bresl. Dissert. 1920), Schreibmasch.-Manuskript S. 58 ff. und S. 80 ff.



entspannendes Moment zur Seite tritt<sup>1)</sup>). An den Objekten demonstriert, äußern sich die genannten Wesenszüge unseres Meisters so: Aufbau um eine Mittelachse und Parallelisierung der Figuren zu dieser; auf dem Lukasrelief teilt die Säule, im Frauenaltar betont Maria im Mittelstück, je eine Heilige in den Flügeln die Mittelachse. Die Gewänder sind durchweg für sich drapiert, ohne enge Bewegungs-Verbindung zu den andern; jede Figur ist gleichsam isoliert gezeichnet. Der Zusammenhang des Ganzen wird durch keine fortlaufende Bewegung, sondern durch eine ornamentale Anordnung in der Fläche erreicht, deren



Abb. 1. Lukas-Altar. Maria-Magdalenen-Kirche Breslau

Grundregel die Reihung ist. Durch Übereinanderstellen oder Erhöhung von Figuren und ihr geschicktes Einschleiben in die Intervalle der Reihe wird der Gruppenzusammenhang gefestigt. Drei Formbildungen sind für den Meister besonders bezeichnend: die Kuglichkeit der Köpfe; der kleine zusammengezogene Mund, bei dem die Mittelpartie der Oberlippe tröpfchenartig sich in die aufgeworfene Unterlippe einschmiegt; das stark gekrüllte Haar, dessen Windungen nicht nur in einer Fläche schlangenförmig ablaufen, sondern in sich überschneidenden Vor- und Rückkrümmungen geradezu hüpfen. Hier allein läßt der Künstler Fähigkeiten ahnen, die er sonst ängstlich verbirgt. Ähnliche Haar- und Mundbildung ist beim Breslauer Kürschneraltar von 1497 zu beobachten, aber gerade die Unterschiede sind geeignet, den Blick für die Eigenheiten des Lukasmeisters zu schärfen. Sie offenbaren sich noch deutlich in einigen Stand-

<sup>1)</sup> Zum direkten Vergleich eignen sich für das Gesagte besonders die Sippen-Altäre aus Steinau (Inv. 6976), Kunau (Inv. 4929) und der Minutoli-Sammlung (Inv. 9970) im Schles. Museum für Kunstgewerbe und Altertümer. Die manchmal frappierende Wesensverwandtschaft einzelner Figuren des Lukasmeisters mit solchen des genannten Kreises (vgl. seine Dorothea im Frauenaltar mit der Maria im Kunauer) deutet für diesen, ebenso wie der Stil seiner Gemälde, auf engere Beziehungen zum Breslauer Kunstzentrum.





Abb. 2. Hl. Katharina. Fürstbischöfl.  
Diözesan-Museum Breslau

figuren, deren schönste eine heilige Katharina ist (3). Die Abbildungen erübrigen einen nochmaligen Vergleich im einzelnen (siehe Tafel IV). Abweichend erscheint die leicht ins Oval gezogene Gesichtsform. Aber sie entfernt sich nicht mehr von der im Lukasschrein und im Frauenaltar zu beobachtenden, wie etwa die der Stoßschen Figuren von der in seinem Stich mit der heiligen Familie. Die größere Plastizität des Faltenwerks der Katharina darf bei einer Rundfigur nicht Wunder nehmen. Schärfer daran ausgeprägt ist der Eindruck der Knitter, die wie zur Belebung der unter ihnen liegenden großen Flächen nachträglich aufgeknetet erscheinen. Diese Formgestaltung ist vielleicht zum Teil aus einer größeren Selbständigkeit im Entwurf begrifflich; sie kann auch zu der Annahme führen, daß der Lukasmeister nicht nur Holzschnitzer, sondern außerdem Steinmetz war. Denn eine ganze Anzahl Breslauer Steinbildwerke der Spätzeit haben diesen Stil<sup>1)</sup>. Fast unschön wirkt er an der Katharina des Diözesanmuseums (6) (Abb. 2). Freilich muß man bei dieser für die heutige Wirkung die erheblichen Ergänzungen in Rechnung stellen. Im übrigen ist das Werk im Kopftyp und auch in der Haarbehandlung ein Mittelglied zwischen dem Maler- und Frauenaltar und der Katharina (3), sowie den Figuren in Seitsch (4 und 5) (Abb. 3 und 4). Letztere sind mit ihrem ruhigen, säulenartigen Aufbau wohl als Spätwerke anzusprechen. Ihre Familienzugehörigkeit zum Lukas- und Frauenaltar möge ein Vergleich des Kopfes Mariä mit dem der Heiligen mit den Puffärmeln nochmals erhärten (Tafel V Abb. a und b). Man kann sich die Entwicklung von dieser zu jener ohne Gewalttätigkeit in einer Persönlichkeit vorstellen.

Daß wir es bei allen hier behandelten Stücken mit Werken der ausgehenden Gotik nach 1500 zu tun haben, lehrte schon die Stilanalyse. Der Frauenaltar ist — wenn auch die jetzige Zahl später erneuert wurde — doch glaubhaft 1505 datiert. Etwa gleichzeitig wird der Lukasaltar entstanden sein, und in die letzten Jahre des ersten Jahrzehnts sind die übrigen Werke zu setzen. Fragt man nach ihrem Entstehungsort, so ist in erster Linie an Breslau als dem damaligen Zentrum schlesischen Kunstschaffens zu denken. Der Lukasaltar stammt aus der Magdalenenkirche; die Herkunft des Neisser Altars ist unbekannt. Falls im Mittelstück

<sup>1)</sup> U. a. der „polnische Hergott“ an einem Hause des Neumarktes, die hlg. Anna von 1507 an der Adalbertkirche, die Kreuzschleppung an der Christophorikirche; mit diesen eng verwandt — keineswegs, wie Daun glaubt, von Stoß gefertigt — die Glogauer Figuren von 1505. Vgl. Berthold Daun, Veit Stoß und seine Schule. 2. Aufl. Leipzig 1916, Tfl. XXXI.





Heilige Katharina. Vorder- und Rückenansicht.  
Schlesisches Museum der bildenden Künste, Breslau











Abb. a. Kopf der Maria in Seitsch



Abb. b. Hl. Dorothea des Frauen-Altars



Abb. c. Marienkopf des Altars von 1507



Abb. d. Maria aus dem Lukas-Altar







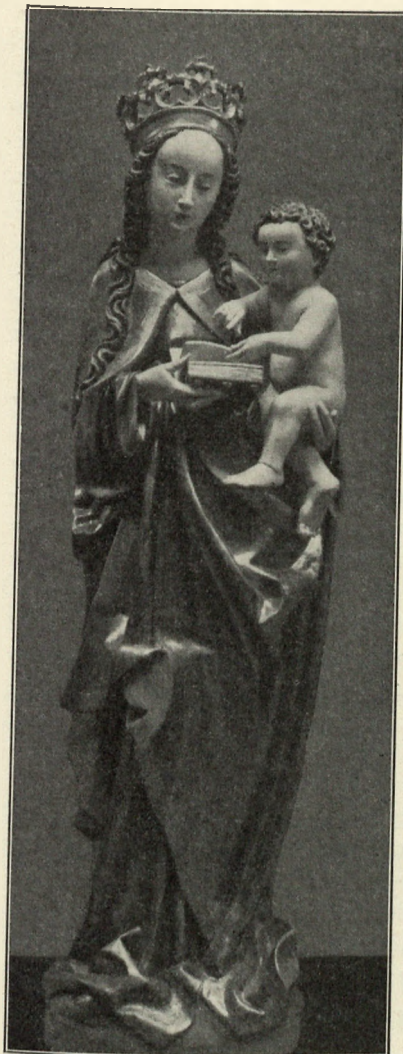


Abb. 3. Maria mit Kind.  
Kath. Pfarrkirche Seitsch

oben wirklich die Verlobung der Katharina dargestellt ist, wäre an die Katharinenkirche in Breslau zu erinnern, die ja längst jeglicher alten Ausstattungstücke entblößt ist. Der Stil der Werke verknüpft sie offensichtlich mit der Breslauer Entwicklung. Auf einige entfernter verwandte Arbeiten wurde schon hingewiesen. Erwähnt sei hier nur noch der Altar von 1507 aus der Magdalenenkirche, der neben Beziehungen zum Stil des Hans Olmützer auch manche zum Lukasmeister aufweist. Hinter allen steht immer wieder der große Eindruck Stoßscher Gestaltung, die beim Marienaltar von 1507 trotz aller Ähnlichkeit mit der des Lukasmeisters sich eben viel mehr dem großen Vorbild nähert. Die Maria von 1507 hat den typischen Mund der Stoß-Madonnen: schmal und fein ausgezogen, ohne



Abb. 4. Hl. Barbara.  
Kath. Pfarrkirche Seitsch

schmollende Kontraktion. Sehr viel individueller formte demgegenüber der Lukasmeister, selbst in den Spätwerken, bei denen wir eine Annäherung an den Schnitzstil des Stoß feststellten (Tafel V Abb. c und d). Es wäre verlockend, gerade dem Typus der späten Werke des Lukasmeisters auch in andern Kunstzentren Deutschlands nachzugehen. Schnitzwerke wie der Marienaltar im Lübecker Heiligen-Geist-Hospital fordern beinahe dazu heraus<sup>1)</sup>.

1. Lukas malt die Madonna. Mittelstück eines Schnitzaltars. Breslau. Magdalenen-Kirche, nördliches Seitenschiff. Der jetzige Schrein ist nicht der ursprüngliche (17. Jhdt.?). Ob das Werk von Anbeginn gefaßt war, ist nach der Beschaffenheit der Holzoberfläche, die mit einer gebräunten Imprägnierung eingelassen wurde, zweifelhaft. Über sie wurde (im Anfang des 19. Jhdt.?) die heutige Bemalung verhängt. Linde. H. 156 cm. Br. 135 cm. Abb. 1.

<sup>1)</sup> Goldschmidt, a. a. O. Tf. 36. — In der kritischen Zeit ist in Breslau ein Meister Hannes von Lübeck (1456—1516) nachweisbar! (Schultz, Malerinnung, S. 83).



Literatur: Alwin Schultz, Mitteilungen der K. K. Central-Commission VII (1862), S. 193: „wahrscheinlich rühren beide Werke von einem Meister her“. Der Passus „Das ganze Schnitzwerk datiert von 1508“ dürfte von Sch. irrtümlich hierher gesetzt sein. — Derselbe: *Urkundliche Geschichte der Breslauer Malerinnung* . . . Breslau 1866, S. 120. Hier schreibt Sch. das Werk dem Meister des Stanislausaltars ohne Einschränkung zu. — Bernhard Patzak: *Ztschr. f. christl. Kunst*, XXIX (1916), S. 35 ff. Mit ausführlicher Beschreibung und Literatur. — Conrad Buchwald, „Einige Hauptwerke der kirchlichen Malerei und Bildhauerei des Mittelalters“ (im Schles. Museum f. Kunstgew. u. Altertümer). 2. Aufl. Breslau 1925, S. 20. — Franz Landsberger: *Breslau (Berühmte Kunststätten)*. 1926. S. 91, 194 und Abb. 77.

2. Altar mit den heiligen Frauen. Breslau. Schles. Museum für Kunstgewerbe und Altertümer. Inv. 6975: 70. Dargestellt sind im Mittelschrein Maria mit Kind, rechts Katharina? (Verlobung? Ein Ring ist nicht vorhanden); links eine Heilige (Attribut fehlt); unten von links nach rechts: Agnes mit Lamm, Dorothea mit dem Knaben mit Rosenkorb, Margaretha mit Drachen, Ursula mit Schiff; zu letzterer gehören vielleicht, als drei von ihren 11 000 Jungfrauen, die Heiligen im rechten Flügel. Im linken Flügel sitzen Christina mit Mühlstein, Kunigunde mit Pflugschar (?) und Magdalena mit Totenkopf. Über erheblichen Resten originaler Fassung, die am besten, wenn auch verputzt, in den Gesichtern erhalten ist, Bronzierungen in Silber und Gold. Der Rahmen ist braun überstrichen, der Grund auf den (wohl erneuten) Rückbrettern blau; diese zeigen auch auf den Außenseiten der Flügel keinerlei Spuren von Malereien. Die von Engelchen gehaltenen Rücklaken sind mit eingepunzten Sternchen geschmückt. Auf dem Buch der Heiligen rechts neben Maria steht: Anno dñi MCCCCCV. Renovatum 1823. J. Sp. Erhaltung sonst bis auf geringe Beschädigungen gut. Die Korbbogenabschlüsse können zumindest auf die ursprüngliche Form zurückgehen; man vgl. das korbbogig umgrenzte Gewölbe bei 1; doch auch sonst kommt der Korbbogen bei Altären am Anfang des sechzehnten Jahrhunderts öfter vor; in Schlesien in Lüben (Marienod) und Metschlau (Abendmahl). Höhe des Mittelschreins 173 cm; Breite 140 cm; Tiefe etwa 28 cm. Herkunft: Die diesbezügliche Eintragung (von Luchs) im alten Inventar des Museums lautet: „Aus Neisse. Kam durch den ersten Priesterhausdirektor, einen elsässischen Emigranten, an die erneute (?) Anstalt im ehemaligen Kapuzinerkloster in Neisse.“ Erworben 1875. Tafel III.

3. Heilige Katharina. Breslau. Schlesisches Museum der bildenden Künste. Einige Finger, die Kronenzacken, die Schwertklinge und Teile des Rades sowie der Basis fehlen. Unter einer neueren Übermalung ist die Originalfassung zum großen Teil freigelegt worden: Mantel golden mit blauem Futter, Gesicht und Hände fleischrosa, Wangen gehöhlt; Krone golden, Haar gelblich; das Buch golden mit weißem Schnitt. Der Mantel ist mit Eckbuckeln und aufmodellierten kleinen Rundbuckeln verziert. Linde, vollrund gearbeitet; in der Standfläche mehrere senkrechte Löcher zur Befestigung. Höhe 123 cm. Erworben 1927 aus Privatbesitz. Tafel IV. Ein zugehöriges „Gegenstück“ war früher ebenfalls in Breslauer Privatbesitz, ist aber zurzeit nicht nachweisbar; zuletzt bei Frau Reps (†), Wernigerode.

4. Maria mit Kind. Seitsch, Kreis Guhrau. Katholische Pfarrkirche, in einer Kapelle der Südseite. In jüngster Zeit neu staffiert. Ergänzt die Krone, geringe Teile des Gewandes, das aufgeschlagene Blatt des Buches und der Daumen der linken Hand des Kindes. Linde, halbrund, gehöhlt. Höhe 135 cm. Abb. 3.

5. Heilige Barbara. Seitsch. Katholische Pfarrkirche. In einer Nische des Eingangs. Unter einer sehr schlechten modernen Staffierung sind Reste der Originalfassung erkennbar. Kronenzacken und linke Hand mit Palme sind ergänzt. Kelch alt (?). Linde, halbrund, gehöhlt. Höhe 135 cm. Zu 4 gehörig; die dritte zugehörige Figur ist in Seitsch nicht mehr nachweisbar. Abb. 4.

6. Heilige Katharina. Breslau. Fürstbischöfliches Diözesanmuseum. Untere Faltenpartie, Schwertklinge und Rad ergänzt, ebenso die Standplatte. Im neunzehnten Jahrhundert mit Ölfarbe überstrichen, unter der geringe Reste der ursprünglichen Fassung erkennbar sind. Linde, halbrund, gehöhlt. Höhe 153 cm. Das Stück wurde 1898 von der Firma Hoepfner, Breslau, geschenkt. Es hat, nach einer Mitteilung des jetzigen Inhabers der Firma, Herrn Heintze, als Hauszeichen an der sogenannten Katternecke gestanden, wurde dann vom Kanonikus Knoblich erworben und fiel durch Erbschaft an die Familie Hoepfner. Abb. 2.

Erich Wiese



## MITTELALTERLICHE MESSGEWÄNDER IN SCHLESILIEN

In der Breslauer Textilkunst-Ausstellung 1927 war eine stattliche Anzahl gotischer Meßgewänder aus schlesischem Besitz zusammengelkommen, die zu einer eingehenderen Betrachtung aufforderte. Die deutsche Seidenstickerei der Spätgotik, deren beste Leistungen in den Dorsalkreuzen und Pektoralstäben der Meßgewänder auf uns gekommen sind, hat bisher in der Forschung nur wenig Beachtung gefunden. Am besten sind wir über die Arbeiten Kölns und des Niederrheins unterrichtet, und zwar durch das treffliche Werk von Fritz Witte: Die liturgischen Gewänder und kirchlichen Stickereien des Schnütgenmuseums in Köln.

Köln und die unter seinem Einfluß stehenden Gebiete des Niederrheins und teilweise auch Westfalens nehmen in den Seidenstickereien der liturgischen Gewänder der Spätgotik auf deutschem Boden eine Sonderstellung ein. Sie stehen den flämischen und holländischen Arbeiten sehr nahe und teilen mit diesen wie auch mit italienischen das Stilprinzip einer strengen architektonischen Gliederung.

Sicherlich gab es in vielen deutschen Städten schon im 14. Jahrhundert Seidensticker, Seidenhefter, Perlhefter oder wie man sie sonst in den einzelnen Landschaften nannte, deren Hauptberuf in der Bestickung liturgischer Gewänder bestand.

Wegen des Mangels an Vorarbeiten in andern deutschen Gebieten muß auch die Untersuchung der heute noch in Schlesien vorhandenen Meßgewänder öfters an Stelle einer klaren Lösung sich mit einem „wahrscheinlich“ oder „vielleicht“ begnügen.

Aus den alten schlesischen Verzeichnissen von Kircheninventaren<sup>1)</sup> können wir den gewaltigen Verlust an Paramenten und liturgischen Gewändern gotischer Zeit feststellen, und wiederum nur ganz wenige unter ihnen sind in ihrer ursprünglichen Gestalt auf uns gekommen. Gotische Kaselstäbe auf barocken oder modernen Seidenstoffen sind keine Seltenheit, und zeitliche und stilistische Divergenz von Rückenkreuz und Vorderstab auf einem und demselben Meßgewand sind Regel. Alte Einfassungsborten gehören zu den größten Seltenheiten (vgl. in der S. 81 folgenden Aufstellung die Nummern 1a und b, 4a und b, 23a und b).

Der noch vorhandene schlesische Bestand ist im Verhältnis zu dem anderer deutscher Gebiete immerhin erfreulich. Außer Kaseln aus italienischen Granatsamt- oder Granatseidendamaststoffen des fünfzehnten Jahrhunderts ohne Stickereien haben mit wenigen Ausnahmen alle Meßgewänder mit gestickten Dorsalkreuzen oder Pektoralstäben in Schlesien ihren Weg in den letzten Jahrzehnten in die Museen gefunden.

Bei der bekannten kulturellen Bedeutung Breslaus unter der Herrschaft der Luxemburger müssen wir auch in seinen Mauern mit dem Vorhandensein berufsmäßiger Handwerker, die diese Stickereien ausführten, vom vierzehnten Jahrhundert an rechnen. Zwar fehlen die Seidensticker in Breslau in der Handwerkerordnung des Kaisers Sigismund von 1420, und auch in den Breslauer Handwerkerverzeichnissen des fünfzehnten Jahrhunderts werden sie

<sup>1)</sup> Vgl. die Schatzverzeichnisse der Breslauer Kirchen von Alwin Schultz in den Mitteilungen der Schles. Gesellschaft, Philos. hist. Abtlg. 1867.



nicht erwähnt. Dies hat darin seinen Grund, daß sie, wie an anderen Orten auch, der Zunft der Schneider angehörten und in den Handwerkerverzeichnissen nicht besonders genannt werden. Aus einer Begräbnisinschrift am Breslauer Dom ist uns der Name des aus Nürnberg stammenden, am Vorabend von Kreuzerhöhung 1506 verstorbenen Seidenhefters Hans Steger bekannt. Dieser hat, wie mir Herr Archivdirektor Professor Dr. Wendt freundlichst mitteilte, am 12. September 1496 ein Kodizill bei dem Notar Sculteti hinterlegt. Er wird in der Urkunde genannt: „Johannes Seydenhefftir alias Schtegir in Summo Wratislaviensi manens“ (Hs. Klose 37. S. 65). Erst vierzehn Jahre später (1510) treffen wir wieder in einer Vormundschaftssache auf den „seydensticker meister lenhart zybawer“ und auf „Tyttegen Merthen seidenhefter“ (Stadarchiv Breslau Hs. G. 5,66 S. 111/12). Zybawer stellt im Jahre 1523, nun „perlenhefter sybawer“ genannt, dem Peter Schulz nach dessen siebenjähriger Dienstzeit den Lehrbrief aus und schreibt, daß dieser „das hantwerg des perlen- oder seydenhefftens redlich vnd auffrichtig gelert vnd ganz folkömlich ausgelert“ habe). (Hs. 61,1 S. 236). Den Eigennamen „Seidenhafter“ finden wir in einer Breslauer Urkunde vom 4. Juli 1470 (Script. rer. Sil. XIII,21).

Das älteste Meßgewand Schlesiens besitzt die katholische Pfarrkirche in Heinrichau. In dem „Inventarium Ecclesiae et Sacristiae Henrichoviensis item Laboratorii, conscriptum Anno 1787 die 27. Sept. a fratre Balthasare, cust.“ findet sich sub XIII die Eintragung: „Casulae ex Vestibus Sanctae Matris Hedwigis sine velis calicum — 2 —“. Diese beiden Kaseln sind heute noch vorhanden. Die eine besteht aus einem gelben Seidenstoff, während die zweite diesen nur in den Seitenteilen aufweist und auf Brust- und Rückenseite je einen rotseidenen Stab mit in Gold gestickten Figuren und Szenen trägt. Dieses heute allgemein mit „Hedwigskasel“ bezeichnete Meßgewand ist also eine Kombination aus verschiedenen Gewändern. Die Seitenteile stammen — der Tradition zufolge — „ex vestibus Sanctae Matris Hedwigis“, während die Mittelstäbe aus mindestens einem Meßgewand herrühren. Die Rückenborte<sup>2)</sup> zeigt in Goldstickerei die Ausgießung des Hl. Geistes und darunter in paarweiser feierlicher Anordnung acht Heilige, die durch die beigefügten, ebenfalls in Gold eingestickten Namen sich als Nikodemus und Johannes Baptista, Stephanus und Ägidius, Simon und Taddaeus, Katharina und Maria Magdalena vorstellen. Den Abschluß bildet die nach links gerichtete Halbfigur eines Stifters mit bittend erhobenen Armen.

Der Winkel der aufgesetzten, das Bild des Pfingstwunders durchschneidenden breiten Silberborte (1. Hälfte 19. Jahrhundert) verdeckt die meisten Köpfe der Heiligen und auch die Evangelistensymbole des Markus und Lukas. Beide Borten haben Gabelkreuzform, doch sind die Schulterstücke angesetzte Stickereifragmente. Die schlecht erhaltene Vorderseite trägt unter der Geißelung den Kruzifix mit Maria und Johannes und darunter die Grablegung (Beweinung?), die Noli-me-tangere-Szene und ganz unten die Halbfiguren zweier Engel. Weitere Stoffreste sind ohne den geringsten Versuch, Zusammengehöriges nebeneinanderzusetzen, zu Stola und Manipel verarbeitet worden. Auf ihnen erkennt man Heiligengestalten, Engel, einen Mann, in der Rechten ein Schwert mit einem aufgespießten Kind haltend (Kinder-

<sup>2)</sup> Abgebildet in dem Katalog der Textilkunst-Ausstellung, Breslau 1927.





Ausgießung des Heiligen Geistes. Goldstickerei, um 1250.  
Kath. Pfarrkirche, Heinrichau







mord zu Bethlehem), den hinteren Teil eines Rindes, Kopf, Brust und Vorderbeine eines Hundes und einzelne Wortfragmente wie *RODES / TAS / INI / OSEHP / RACHEL / PURIFICACIO*.

In der Szene mit der Ausgießung des Hl. Geistes (Tafel VI) kann man am deutlichsten den Stil der Arbeit erkennen. Das Rhombenmuster der Goldstickerei findet sich in genau derselben Art auf einer Kasel im Domschatz zu Halberstadt, die auf blauer Seide goldgestickte Adler zeigt und dem elften Jahrhundert zugeschrieben wird<sup>3)</sup>. Der noch ganz byzantinisch gebundene Charakter der Figuren gestattet nicht, die Mittelstäbe später als um 1250 anzusetzen. Wir stehen damit also tatsächlich in der Zeit der heiligen Hedwig. Die Frage nach der Herkunft dieser Stickerei kann bei dem Fehlen verwandter Arbeiten in der Literatur und dem Einzelfall für Schlesien heute noch nicht beantwortet werden. Bei der hohen technischen und künstlerischen Qualität dieser Stickerei ist die Auftrennung von Stola und Manipel und die Rekonstruktion der ursprünglichen Einzelbilder dringend zu wünschen.

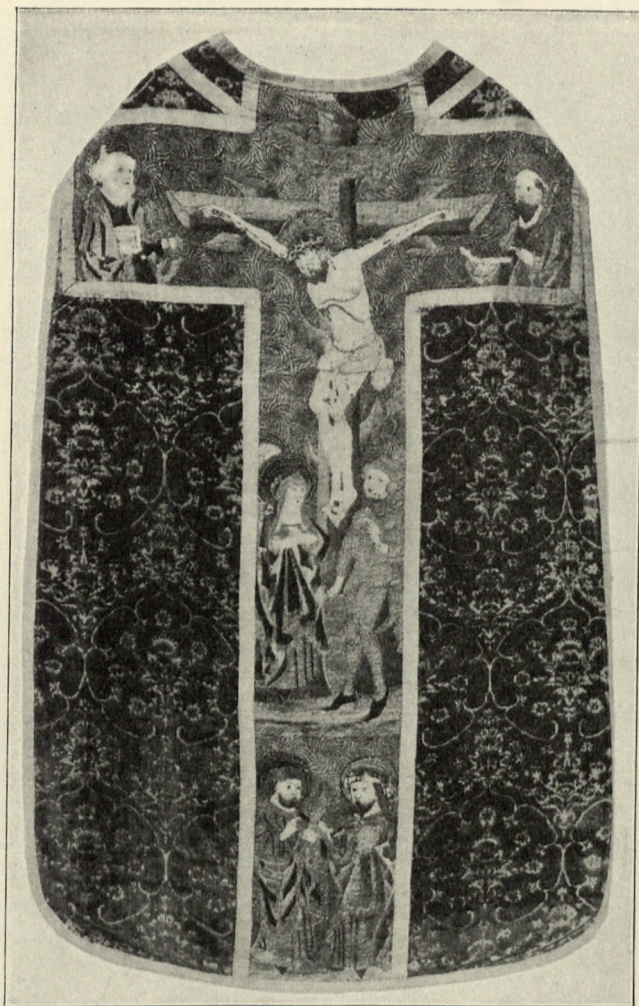


Abb. 1. Kasel aus der kath. Pfarrkirche in Pfaffendorf.  
Verz. Nr. 3.

Im folgenden sei eine Übersicht der mir in Schlesien bekanntgewordenen, mit Stickereien versehenen Meßgewänder aus spätgotischer Zeit gegeben.

1. Kasel. (K 3)<sup>4)</sup> Stoff: tiefrosa Taft (18. Jahrh.). Auf Rücken- und Vorderseite je ein gesticktes Kreuz. Aus der Peter- und Paulkirche in Görlitz. Bes.: Kaiser-Friedrich-Museum in Görlitz.

- a) Rückenseite<sup>5)</sup>. Gabelkreuz. Oben im Kreuzstamm: Pelikan im Nest seine Jungen mit seinem Blute tränkend. / Kruzifix mit niedergesunkener, den Kreuzstamm umfassender Maria Magdalena. / Grund: goldgelegte Kreiselsonnen. L. 121, Br. 75 Stabbr. 23 cm. Schlesisch-böhmisch. Anfang 15. Jahrh.
- b) Vorderseite. Kreuz. Oben: Gott Vater / In den Querbalken: Jakobus und Bartholomäus / Kruzifix am Astkreuz mit Maria und Johannes / Grund: goldgelegte rotgemusterte Kreiselsonnen. L. 89, Br. 75, Stabbr. 20 cm. Schlesisch. Drittes Viertel 15. Jahrh.

<sup>3)</sup> Dieses Stück kenne ich nur aus einer farbigen Nachzeichnung der graphischen Studiensammlung des Berliner Schloßmuseums (Abteilung: Textilsammlung).

<sup>4)</sup> Die in Klammern gesetzten Zahlen hinter einem K verweisen auf die Nummer im Katalog der Textilkunst-Ausstellung Breslau 1927.

<sup>5)</sup> Abbildung im „Cicerone“, XIX S. 478 und im Katalog der Textilkunst-Ausstellung Breslau 1927.





Abb. 2. Kasel der kath. Pfarrkirche Opatowitz. Verz. Nr. 4.

a) Rückenseite (Abb. 2). Kreuz. Oben: Jakobus d. Ä. / In den Querbalken Petrus und Paulus. / Kruzifix an astbesetztem Kreuz mit Maria und Johannes im Vordergrund. Hinter ihnen je ein Soldat, der rechte durch Gestus als Hauptmann erkennbar. / Unten die Halbfiguren (abgeschnitten): Bartholomäus und Jakobus. / Grund: goldgelegte rotgemusterte Kreiselsonnen. L. 116, Br. 66, Stabbr. 18,5 cm. Schlesisch 3. Viertel 15. Jahrh.

b) Vorderseite: durch schlechte Renovierung verunstaltet. Das Jesuskind anbetend Maria und Joseph / Beschneidung / Maria vor Simeon. / Grund wie 4a. Maße wie 4a. Schlesisch Ende 15. Jahrh.

5. Kasel. Graue Leinwand mit gesticktem Rückenkreuz und zerstörtem gesticktem Vorderstab. Alte Borte. Aus Centawa. Bes.: Fürstbischöfliches Diözesanmuseum in Breslau.

Rückenkreuz: Oben: Gott Vater / In den Querbalken Petrus und Paulus / Kruzifix an astbesetztem Kreuz mit Maria, das Schwert in der Brust / Unten Barbara / Grund: goldgelegte rotgemusterte Kreiselsonnen. L. 112, Br. 65, Stabbr. 12 cm. Schlesisch. 3. Viertel 15. Jahrh.

6. Kasel. Grün-weißer gemusterter Leinenstoff (17. Jahrh.?). Gesticktes Rückenkreuz. Bes.: Fürstbischöfliches Diözesanmuseum in Breslau.

2. Kasel. (Tafel VII) Blauer italienischer Granatsamt (15. Jahrh.) mit gesticktem Rückenkreuz. Aus der Maria-Magdalenen-Kirche in Breslau. Bes.: Kunstgewerbemuseum Breslau.

Rückenseite: Gabelkreuz bis über die Schulter laufend / Oben: Pelikanmotiv / In den Gabelarmen links: Maria mit Einhorn, rechts: Löwe, seine toten Jungen (am dritten Tage) durch sein Gebrüll erweckend / Kruzifix am astbesetzten Gabelkreuz, darunter auf einem Ast der Vogel Phönix, unter ihm um die hinsinkende Maria Gruppe der frommen Frauen und Johannes / Grund: Goldenes Zickzackmotiv in wagerechter paralleler Musterung. L. 131, Br. 115, Stabbr. 19 cm. Schlesisch um 1425.

3. Kasel. (K 12) Gelbgrüner italienischer Granatsamt (15. Jahrh.) mit gesticktem Rückenkreuz, abgesetzt durch gelbe Seidenborte (19. Jahrh.). Alter Besitz der katholischen Pfarrkirche in Pfaffendorf (Kreis Lauban).

Rückenseite (Abb. 1). Oben: Kreuzteil abgeschnitten (enthielt wahrscheinlich Gott Vater). / In den Querbalken Petrus und Paulus. / Kruzifix am astbesetzten Kreuz. / Unten im Vordergrund Maria, rechts Soldat mit Schild. Hinter Maria Heiligenschein sichtbar (Johannes?), hinter dem Soldaten ein zweiter mit bewimpelter Lanze. Unten in Ganzfigur: Bartholomäus und Jakobus / Grund: goldgelegte rotgemusterte Kreiselsonnen. L. 106, Br. 66, Stabbr. 18,5 cm. Lausitz 3. Viertel 15. Jahrh.

4. Kasel. (K. 10) Roter moderner Seiden- damast mit gesticktem Rückenkreuz und Vorderstab. Beide abgesetzt durch moderne Goldborte. Besitz der katholischen Pfarrkirche in Opatowitz.



Rückenkreuz: Oben: Heiliger / In den Querbalken Petrus und Paulus / Kruzifix am Astkreuz mit Maria und Johannes / Darunter Matthäus und Johannes / Grund: goldgelegte rotgemusterte Kreiselsonnen. L. 116, Br. 68, Stabbr. 18 cm. Schlesisch. 3. Viertel 15. Jahrh.

7. Rückenstück einer Kasel. (K. 11) Dunkelblaugrüner italienischer Granatsamt. (15. Jahrh.) Gesticktes Rückenkreuz. Aus der Peter- und Paulkirche in Görlitz. Bes.: Kaiser-Friedrich-Museum in Görlitz.

Rückenkreuz: Oben: Gott Vater / In den Kreuzarmen Petrus und Paulus / Kruzifix an astbesetztem Kreuz mit Maria und Johannes / Darunter Anna Selbdritt / Grund: Bündel von je sechs senkrecht laufenden Goldfäden durch Überfangstiche in verschiedener Höhe so festgenäht, daß Bündel 1, 3, 5 usf. und 2, 4, 6 usf. korrespondieren. L. 114, Br. 71, Stabbr. 19 cm. Schlesisch oder Lausitz. 2. Hälfte 15. Jahrh.

8. Rückenstück einer Kasel. (K. 13) Weißer italienischer Granatseidendamast (15. Jahrh.) mit besticktem Rückenkreuz. Aus der Elisabethkirche in Breslau. Bes.: Kunstgewerbemuseum in Breslau<sup>6)</sup>.

Rückenkreuz: Zwei Engel krönen Maria mit Kind in der Aureole auf der Mondsichel mit Gesicht. In den Querbalken: Katharina und Barbara (Kniestück) / Unter dem Krönungsbild: Heimsuchung. (Die Ungeborenen sichtbar im Schoß der Mütter) / Unten in ganzer Figur: Dorothea und Margaretha / Grund: goldgelegte rotgemusterte Kreiselsonnen. L. 126, Br. 61, Stabbr. 21 cm. Schlesisch. Um 1480.

9. Kasel. Grüner italienischer Granatseidendamast (15. Jahrh.) Gesticktes Rückenkreuz. Aus der Maria-Magdalenenkirche in Breslau. Bes.: Kunstgewerbemuseum Breslau.

Rückenkreuz: Oben: angesetztes figurenloses Stück. / Kruzifix am Astkreuz. / Drei Engel fangen das Blut aus den Wundmalen auf / Unten Johannes die hinsinkende Maria stützend / Grund: goldgelegte Kreiselsonnen. L. 130, Br. 91, Stabbr. 19,5 cm. Schlesisch. 2. Hälfte 15. Jahrh.

10. Rückenkreuz einer Kasel. (K. 15, Abb. 3.) Aus der Elisabethkirche in Breslau. Bes.: Kunstgewerbemuseum in Breslau. Oben: Gott Vater / In den Kreuzarmen Petrus und Paulus / Kruzifix am T-Kreuz mit Maria und Johannes / Unten in Ganzfigur unter Bogen mit Gewölbe Jakobus und Bartholomäus / Grund: gelegte Goldfäden, durch helle seidene Überfangstiche Rechtecke in Flechtmusterwirkung. Schlesisch. Ende 15. Jahrh.

11. Kasel. (Abb. 4) Blaugrüner italienischer Granatsamt. Gesticktes Kreuz durch alte gewebte Silberborte mit goldenen Streifen abgesetzt. Aus der Diözese Breslau. Bes.: Fürstbischöfliches Diözesanmuseum in Breslau.

Rückenkreuz: Oben: Gott Vater / In den Kreuzarmen Petrus und Paulus / Kruzifix mit Maria und Johannes und darunter Maria Magdalena, den Kreuzstamm umfassend (Figur links vom Stamm). / Darunter: Hl. Hieronymus in Halbfigur (beschnitten) / Grund: große goldgelegte rotgemusterte Kreiselsonnen. L. 109, Br. 66, Stabbr. 17 cm. Schlesisch. Ende 15. Jahrh.

12. Kasel. (K. 5) Aus gelbgrünem italienischem Granatseidendamast (15. Jahrh.) mit gesticktem Rückenkreuz. Aus der Peter- und Paulkirche in Görlitz. Bes.: Kaiser-Friedrich-Museum in Görlitz.

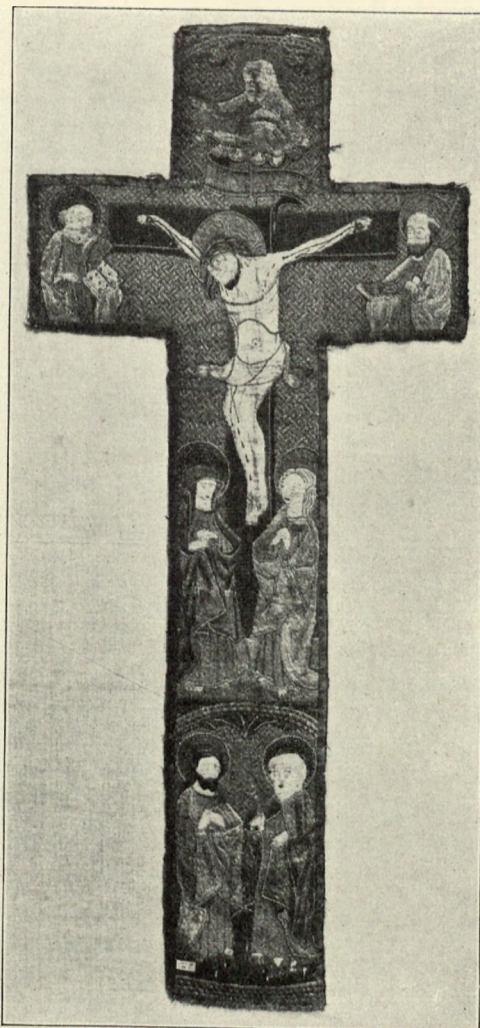


Abb. 3. Rückenkreuz aus der Elisabethkirche in Breslau. Verz. Nr. 10.

<sup>6)</sup> Abbildung im Cicerone XIX S. 483.





Abb. 4. Kasel im Diözesanmuseum Breslau. Verz. Nr. 11.

16. Kasel. (K. 17)<sup>8)</sup> Dunkelvioletter italienischer Granatsamt (15. Jahrh.) mit gesticktem Rückenkreuz. Aus der Maria-Magdalenen-Kirche, Breslau. Bes.: Kunstgewerbemuseum in Breslau.

Rückenkreuz: Oben: Heimsuchung / In den Querbalken: links Verkündigung, rechts Flucht nach Ägypten / In der Mitte: Anbetung durch Maria und Joseph / Darunter: Beschneidung / Unten: Maria vor Simeon / Grund: Goldfäden durch rote Überfangstiche Rechtecke in Flechtmusterwirkung. L. 133, Br. 95, Stabbr. 22 cm. Schlesisch. Um 1500.

17. Kasel (K. 16) aus verschiedenen (späteren) Stoffteilen (roter Rips und roter Moirée) mit gesticktem Rückenkreuz. Aus der Peter- und Paulkirche in Görlitz. Bes.: Kaiser-Friedrich-Museum in Görlitz.

Rückenkreuz: Mit Ausnahme des rechten Querbalkenbildes (hier Anbetung der heiligen drei Könige) nach gleicher Vorlage in gleicher Anordnung, doch verschiedener technischer Ausführung eine Wiederholung von Nr. 16. Grund wie Nr. 16. L. 120, Br. 92, Stabbr. 19 cm. Schlesisch. Um 1500.

18. Kasel. Dunkelgrüner ungemusterter Samt. Gesticktes Rückenkreuz. Aus der Maria-Magdalenenkirche. Bes.: Kunstgewerbemuseum in Breslau.

<sup>7)</sup> Schles. Vorzeit N. F. VIII 74 ff C. Buchwald: Aus dem Nachlaß des Kanonikus Helentreuter.

<sup>8)</sup> Abbildung im Cicerone XIX S. 481.

Rückenkreuz: Oben: Gott Vater / In den Querbalken Petrus und Paulus / Kruzifix mit Maria und Johannes / Darunter Maria Magdalena, den Kreuzstamm umfassend (Figur rechts vom Stamm) / Unten in Ganzfigur: Jakobus und Bartholomäus / Grund wie bei Nr. 10. L. 130, Br. 88, Stabbr. 21 cm. Schlesisch. Ende 15. Jahrh.

13. Kasel. (Abb. 5.) Grüner italienischer Granatseidendamast (15. Jahrh.) mit gesticktem Rückenkreuz und Vorderstab. Aus der katholischen Pfarrkirche in Centawa. Bes.: Fürstbischöfliches Diözesanmuseum in Breslau.

a) Rückenkreuz: Oben: später übersticktes (oder angesetztes) roh ausgeführtes Bildstück. Erkennbar drei Figuren (Ecce homo) / In den Querbalken: links Geißelung, rechts Verspottung / Kruzifix mit Maria und Johannes / Darunter Verrat des Judas / Unten: Christus im Gebet mit schlafenden Jüngern / Grund: große goldgelegte rotgemusterte Kreiselsonnen. Schlesisch. Ende 15. Jahrh.

b) Vorderseite: Oben: Fragment einer Pietà, darunter unter Rundbogen Petrus und Bartholomäus, unten Jakobus minor und Jakobus major / Grund: senkrecht gelegte Goldfäden. L. 116, Br. 70, Stabbr. 17,5 cm. Schlesisch. Ende 15. Jahrh.

14. Eine Variante des Rückenkreuzes von 13a besitzt das Schloßmuseum in Berlin als Geschenk des Breslauer Dompropstes Dr. Kayser aus dem Jahre 1885. Dort im Inventar (85,21) mit „Italienisch um 1500“ bezeichnet.

15. Rückenkreuz des Kanonikus Helentreuter<sup>7)</sup>.



Rückenkreuz: Oben: zwei singende Engel / In den Querbalken: links zwei heilige Könige, rechts der dritte König und Joseph in Anbetung / Im Mittelbild: Maria das Kind anbetend / Darunter Heimsuchung / Unten Verkündigung / Grund: große goldgelegte rotgemusterte Kreiselsonnen. L. 126, Br. 88, Stabbr. 17 cm. Schlesisch. Anfang 16. Jahrh.

19. Kasel. (K. 20.) Grüngelber italienischer Seidendamast. (15. Jahrh.). Gesticktes Rückenkreuz. Aus der Maria-Magdalenen-Kirche. Bes.: Kunstgewerbemuseum in Breslau.

Rückenkreuz: In der Mitte Anna Selbdritt / In den Querbalken Katharina und Barbara / Unter dem Hauptbild Appolonia / Unten Ursula / Grund: über auf den Leinengrund gespannte wagerechte Schnurlagen laufen Bündel zu je sechs Goldfäden, von denen 1, 3, 5 usf. im 1., 3., 5. usf. Zwischenraum der Schnüre, dagegen Bündel 2, 4, 6 im 2., 4., 6. usf. Zwischenraum am Leinengrund angenäht sind. Dadurch reliefartige Flechtmusterwirkung. L. 132, Br. 85, Stabbr. 19 cm. Schlesisch. Anfang 16. Jahrh.

20. Kasel. (K. 19, Abb. 6) Gelbgrüner ungemusterter Samt. Gesticktes Rückenkreuz. Aus der Diözese Breslau. Bes.: Fürstbischöfliches Diözesanmuseum in Breslau.

Rückenkreuz: Oben: zwei Engel mit Krone / Darunter Maria mit Kind in der Aureole / In den Querbalken: unter Rundbogen mit Gewölbe links Katharina, rechts Barbara / Unter Maria: Ursula unter Spitzbogen mit Gewölbe / Unten (beschnitten) Kniefigur der Dorothea unter gleicher Architektur / Grund wie Nr. 16. L. 103, Br. 70, Stabbr. 22 cm. Schlesisch. Um 1515.

21. Kasel. (Abb. 7) Italienischer roter Granatsamtbrokat (Anfang 16. Jahrh.)<sup>9)</sup> mit Rückenkreuz in Reliefstickerei. Aus dem Dom in Glogau. Bes.: Fürstbischöfliches Diözesanmuseum in Breslau.

Rückenkreuz: Oben Gott Vater / In den Querbalken Petrus und Paulus (ohne Kopf) / Kruzifix mit Engel, aus den Wundmalen der Füße Blut auffangend / Darunter Maria und Johannes / Unten Maria Magdalena, den Kreuzstamm umfassend / Goldgelegter Grund mit Rechteck-Flechtmusterwirkung. L. 126, Br. 89, Stabbr. 16 cm. Schlesisch. Um 1510.

22. Kasel. (K. 18) Roter italienischer Granatseidendamast (15. Jahrh.) mit Rückenkreuz in Reliefstickerei. Aus der Maria-Magdalenen-Kirche in Breslau. Bes.: Kunstgewerbemuseum in Breslau.

Rückenkreuz: Oben: Gott Vater / In den Querbalken Petrus und Paulus / Kruzifix mit Maria und Johannes / Darunter Barbara / Auf gelegtem Goldgrund durch helle Seidenfäden wagerechte parallele Zickzackmusterung. L. 128, Br. 94, Stabbr. 17 cm. Schlesisch. Um 1510.



Abb. 5. Kasel aus Centawa. Verz. Nr. 13.

<sup>9)</sup> Derselbe prächtige Stoff auf mehreren Meßgewändern in Frankfurt a. M. (Abbildung in „Christliche Kunst“ XV, 182) und einer Dalmatik im Dom zu Xanten (vgl. Joseph Braun, Liturgische Gewandung S. 278). Auch das Museum der ehemaligen Opera Del Duomo in Siena besitzt eine Bahn dieses Brokatsamtes.



23. Kasel. (K. 25) Neuer schwarzer Samt mit gesticktem Rückenkreuz und Vorderstab aus verschiedener Zeit. Alter Besitz der katholischen Pfarrkirche in Neurode.

- a) Rückenseite<sup>10)</sup>: In der oberen Hälfte des Kreuzbalkens Kruzifix in Reliefstickerei mit vier das Blut der Wundmale auffangenden Engeln / In der unteren Hälfte Inschrift und Jahreszahl mit Agnus Dei / Unten links und rechts des Kreuzstabes die beiden Wappen der Stifter. L. 121, Br. 80, Stabbr. 16 cm. Schlesisch. Datiert 1585.
- b) Vorderseite: (Abb. 8) Unter vier gotischen reliefunterlegten Giebelarchitekturen mit Gewölbe vor blauem, goldgemustertem Vorhang und roter Backsteinmauer auf verschiedenfarbigen Fließböden von oben nach unten die Heiligen: Johannes, Petrus, Katharina und Paulus. Seidenplattstich. L. 121, Br. 80, Stabbr. 14 cm. Niederrhein um 1500.

Der Bestand an deutschen Meßgewändern aus der ersten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts ist außerordentlich klein. In Schlesien lassen sich für diesen Zeitraum zwei Kaseln nachweisen, die durch ihre künstlerische Qualität neben den besten Werken der schlesischen Malerei und Plastik dieser Zeit bestehen. Das ältere von beiden, aus Peter und Paul in Görlitz (Nr. 1), zeigt einen Typ von geradezu klassischer Einfachheit, Monumentalität. Auf den Kreiselsonnengrund ist allein das Kruzifix mit Maria Magdalena appliziert. Der Christus liegt stilistisch in der Linie der Kreuzigung des Hohenfurter Passionsmeisters und der großen Kreuzigungstafel aus der Breslauer Ägidienkirche. Die etwa zwei Jahrzehnte spätere Kasel des Breslauer Kunstgewerbemuseums mit den Symbolen der Auferweckung und Auferstehung (Nr. 2 Taf. VII) ist nicht von der monumentalen Wucht des Görlitzer Kreuzes, die köstliche Gruppe der Maria mit dem Einhorn, voll holder Lieblichkeit und höfischer Grazie, erinnert uns an die Gefühlsphäre, in der unsere „Schöne Madonna“ entstand. Etwa gleichzeitig mit ihr sind die Eltviller Kasel mit Szenen aus dem Marienleben<sup>11)</sup> und jene mit den Evangelistensymbolen des Nationalmuseums in München (Inv.-Nr. 181), zu der eine andere des Dommuseums in Fritzlar<sup>12)</sup> enge ikonographische Beziehungen hat. Diese vier Arbeiten haben auch technisch so viel Gemeinsames, daß man versucht ist, ihre Entstehung in einem landschaftlich verhältnismäßig eng begrenzten Raume anzunehmen. Da wir jedoch genau dasselbe auch später finden, müssen wir uns gerade in diesem Punkte äußerste Zurückhaltung auferlegen.

Technisch scheiden sich die Arbeiten der ersten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts wesentlich von den späteren Gruppen. Sie sind Applikationsstickereien. Die Figuren sind zuerst auf ein Stück Leinwand gezeichnet, dann in allerfeinstem Kettenstich bestickt und auf dem Grund des Kreuzstabes festgenäht. Nur wenige Farben werden verwandt: Weiß, Blau und Gelb, für besondere Muster (Gewandung) und Heiligenscheine Gold.

Zwischen diesen Arbeiten und denen des späteren fünfzehnten Jahrhunderts scheint die Verbindung jäh abgerissen zu sein. Die Technik hat sich vergrößert, die Erfindungskraft scheint erlahmt, bestimmte Schemata bilden sich heraus, für die man überall in Deutschland

<sup>10)</sup> Abbildung im „Cicerone“ XIX S. 479 und im Katalog der Textilkunst-Ausstellung Breslau 1927.

<sup>11)</sup> Vgl. Katalog Nr. 473 der Ausstellung in Darmstadt 1927 „Alte Kunst am Mittelrhein“. Die Kasel dürfte um 1420 (nicht Mitte 15. Jahrh.) anzusetzen sein, wie auch der Kaselstoff nicht „Modern“, sondern mit „um 1700“ zu bezeichnen ist.

<sup>12)</sup> Vgl. Nr. 480 des Darmstädter Kataloges. Der ausschwingende Lendenschurzschnöckel hat den Katalogbearbeiter veranlaßt, dieses Meßgewand ungefähr hundert Jahre zu spät anzusetzen, und zwar „um 1525“.



Beispiele antrifft. Köln und die von ihm beeinflussten Gebiete behalten weiter ihre Sonderstellung.

Das in Böhmen, Schlesien, Sachsen, am Mittelrhein, im ganzen süddeutschen Bereich und auch in Tirol beliebteste Schema für die Bestickung von Kaselgewändern während eines halben Jahrhunderts teilt das Dorsalkreuz folgendermaßen auf:

Den Mittelstab nehmen ein: oben Gott Vater über Wolken, darunter die Kreuzigung mit Maria und Johannes, unter dieser nebeneinander die Ganzfiguren zweier Heiligen (Apostel). Links und rechts von dem Kruzifix befindet sich in den Querbalkenenden die Halbfigur je eines Heiligen (Apostels).

Dieser Typus wird in Schlesien am reinsten verkörpert durch ein Rückenkreuz aus der Elisabethkirche in Breslau (vgl. Nr. 10 Abb. 3). Fast immer befindet sich unter den Heiligen Bartholomäus. Aus diesem Schema entwickeln sich zahlreiche Varianten. An die Stelle Gott Vaters tritt ein Heiliger (Nr. 4a), Maria und Johannes unter dem Kreuz wandeln

ihre Statistenrolle, werden miterlebend, und so fängt Johannes die zusammenbrechende Gottesmutter auf (Nr. 9). Zu ihnen treten Statisten, Soldaten mit dem Hauptmann, die Gruppe trauernder Frauen (Nr. 3 und 4 Abb. 1 und 2) oder schließlich Maria Magdalena (Nr. 11 Abb. 4, Nr. 12, 21 Abb. 7). An Stelle der beiden, den Kreuzstamm abschließenden Heiligen findet sich auch eine Einzelperson, Heiliger oder Heilige (Nr. 11 Abb. 4, Nr. 22) oder auch eine Gruppe (z. B. Anna Selbdritt Nr. 7) ein. In Schlesien sitzen ausnahmslos in den Querbalken die beiden Apostelfürsten Petrus und Paulus, an der Seite des heiligen Bartholomäus steht fast immer Jakobus.

Klingelschmidt hat zuerst auf die Mainzer Seidensticker des ausgehenden Mittelalters hingewiesen und dabei zehn Meßgewänder beschrieben<sup>13)</sup>. Wenn er diese Kaselkreuze als die Arbeiten von Mainzer Seidenstickern auffaßt, so wird man ihm mit Ausnahme zweier



Abb. 6. Kasel im Diözesanmuseum Breslau. Verz. Nr. 20.

<sup>13)</sup> Zeitschrift für christliche Kunst XXIX (1916) S. 119 ff. „Mainzer Seidensticker am Ende des Mittelalters“.



aus Frankfurt und Nürnberg stammenden Arbeiten zustimmen können. Klingelschmidt kannte damals nur das Material von Mainz und Umgegend und glaubte, daß ähnliche Werke „sonst nicht mehr vorkommen“. Nach seiner Auffassung müßten nicht nur alle schlesischen, sondern auch mittel- und süddeutschen Arbeiten des ausgehenden Mittelalters mittelrheinischer Import sein. Witte hat sich dieser These Klingelschmidts trotzdem angeschlossen<sup>14)</sup> und sieht z. B. in sächsisch-thüringischen Arbeiten „Ausstrahlungen“ der Mainzer Werkstatt. Als die charakteristischsten Merkmale der Mainzer Schule hebt Witte folgendes hervor: 1. Der Goldgrund besteht aus Goldfäden in Form von Kreiselsonnen, 2. die den niederrheinischen und westdeutschen Arbeiten eigene architektonische Aufteilung fehlt diesen Arbeiten fast ganz. 3. als Rückenschmuck herrscht das Kreuzigungsmotiv vor, in den Kreuzenden befinden sich die Gestalten von Heiligen, besonders von Aposteln, unter denen der heilige Bartholomäus fast nie fehlt. Das Kreuz Christi ist beinahe immer als naturalistisches Astkreuz geformt. Für die Mainzer Werkstatt ganz besonders typisch hält Witte jene Darstellung der Kreuzigungsgruppe, bei der zu Maria und Johannes ein oder zwei Soldaten in einer Rüstung von „weichlichem Blau-Grau“ treten. Der eine von ihnen ist durch Fahne und Gestus als der Hauptmann Longinus erkennbar.

Darauf ist zu erwidern: Die Görlitzer Kasel aus dem ersten Jahrzehnt des fünfzehnten Jahrhunderts (Nr. 1) hat bereits den goldgelegten Kreiselsonnengrund. In Böhmen, Schlesien, Sachsen, Franken, Bayern, Tirol ist bis zum Ende des fünfzehnten Jahrhunderts die nicht architektonische Durchbildung der Kreuzstäbe sowie der Typus mit den Brust- und Ganzfiguren der Heiligen bzw. Apostel bei Bevorzugung der Kreuzigung als Hauptschmuck die Regel. Die meisten dieser Kaseln zeigen neben Peter und Paul den heiligen Bartholomäus. Auch das naturalistisch gebildete, mit Ästen besetzte, in verschiedenen Schattierungen von Dunkelblaugrün bis Hellgelb gehaltene Kreuz ist nicht eine Landschafts-, sondern Zeiteigentümlichkeit. Schon im ersten Viertel des fünfzehnten Jahrhunderts taucht das Astkreuz (Taf. VII) auf, ist im dritten Viertel die Regel (Nr. 3, 4a, 5, 6, 7) und hält sich dann bis in das sechzehnte Jahrhundert hinein (Nr. 9). Auch hinter die Mainzer Urheberschaft für den Typ mit den Soldaten ist ein Fragezeichen zu setzen<sup>15)</sup>.

Diese „Soldatenkaseln“ zerfallen in zwei Gruppen. Die erste zeigt die Soldaten in einer Ritterrüstung, während die zweite den durch seinen Gestus sich verratenden Hauptmann in einer landsknechtähnlichen Tracht mit barettartigem Kopfputz und weiten Puffärmeln oder in einer anderen phantastischen Kleidung darstellt. Der ältere Typ mit den Soldaten in Ritterrüstung hat ikonographisch seinen Ursprung in Deutsch-Böhmen (Kreuzigung des Meisters Theoderich um 1360 im Emmauskloster in Prag<sup>16)</sup>). Zwei Menschenalter später läßt sich auch in Bayern dieses Motiv, allerdings unverkennbar italienisiert, in der Tafelmalerei nachweisen (Kreuzigung in Altmühl), und einige Jahrzehnte weiter ist es in den verschiedensten Werkstätten eine beliebte Vorlage, zu welchem Schluß zahlreiche noch heute erhaltene Holz-

<sup>14)</sup> A. a. O. S. 12 f.

<sup>15)</sup> Im folgenden korrigiere ich meine im „Cicerone“ XIX, 480 über diese Soldatenkaseln gemachten Ausführungen.

<sup>16)</sup> Abb. in Památky Archaeologické Prag 1918 Bd. XXX S. 17 und Tafel 1





Kasel aus der Maria-Magdalenen-Kirche in Breslau. Schlesien um 1425.  
Schlesisches Museum für Kunstgewerbe und Altertümer







schnitte und Schrotblätter berechtigen. Zu dieser Gruppe von Meßgewändern treten nun neu: Das Kaselrückenkreuz aus Pfaffendorf, Kreis Lauban (Nr. 3 Abb. 1), eine Kasel aus der Katharinenkirche in Brandenburg (Berlin Schloßmuseum Inv. '84, 87) und ein Dorsalkreuz im Stuttgarter Landesgewerbemuseum auf grünem Granatsamt.

Das „weichliche Blau-Grau“ der Rüstung stellte sich bei der Pfaffendorfer Kasel als Oxydationsprozeß heraus. Die Rüstung ist in heute grau gewordenen Gold- und Silberfäden ausgeführt und mit kleinen blauseidenen Punktstichen übersteppt. Sicherlich werden noch weitere dieser Rückenkreuze durch Lokalforschungen nachgewiesen, so daß auch diese Gruppe nicht als Mainzer Sondertyp angesehen werden kann.

Unter die zweite Gruppe der Soldatenkaseln fällt aus der Klingelschmidtschen Aufstellung nur die Kasel aus St. Christoph in Mainz. Hierzu kommen drei weitere: in Oppeln (Nr. 4a Abb. 2), im Domschatz zu Frankfurt a. M. und in München im Nationalmuseum. Sämtliche weichen nur in der verschiedenen Wahl der Heiligen von einander ab. Mainz und München zeigen an Stelle eines Heiligen im oberen Teil des Kreuzstammes Gott Vater.

Aus dem Hauptschema entwickelte sich etwa um die Mitte des Jahrhunderts der Typ des Passionskreuzes, d. h. an Stelle der Heiligen gruppieren sich um die Kreuzigung Szenen aus der Leidensgeschichte des Heilands. Diese Passionskaseln bringen in das bis zum Überdruß variierte Schema der Heiligenkaseln eine erfreuliche Abwechslung, trotzdem sie wiederum unter sich größte Übereinstimmung aufweisen. In ihrer reichen Farbigkeit und mit ihren figurenreichen Szenen gehören sie zu den schönsten Stickereien des ausgehenden Mittelalters. Zu den beiden bei Klingelschmidt erwähnten Arbeiten aus Mainz (St. Christoph) und Prölsdorf (St. Sebastian) treten neun weitere. Die Beschränkung des Raumes gestattet mir an Stelle einer Beschreibung nur die Nennung der Aufbewahrungsorte: 1. Würzburg, Fränk. Luitpoldmuseum, 2. Breslau, Diözesanmuseum (Nr. 13 Abb. 5), 3. Berlin, Schloßmuseum, 4. Mainz, Diözesanmuseum, 5. München, Nationalmuseum, 6. Nürnberg, Germanisches Museum, 7. Darmstadt,

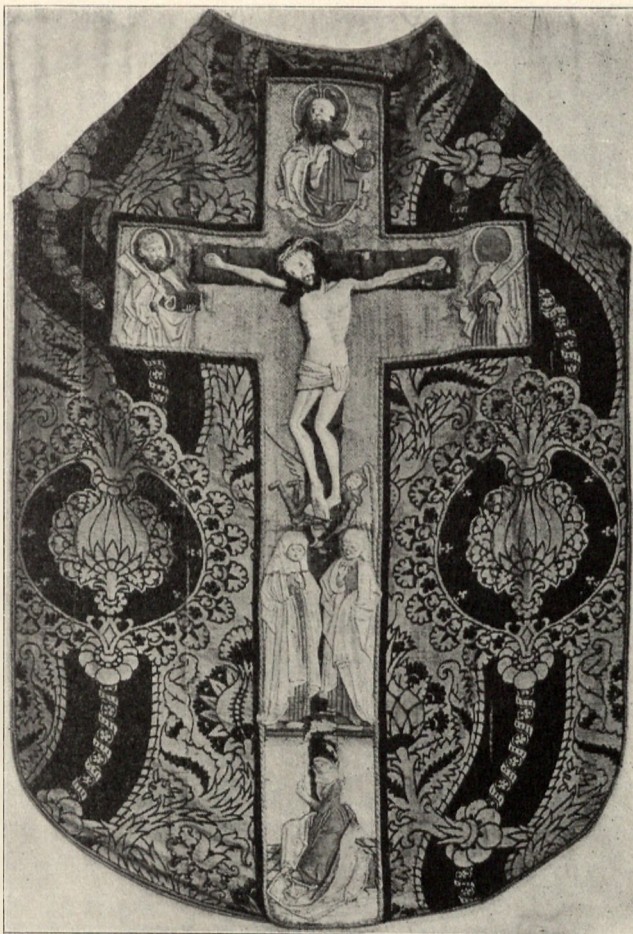


Abb. 7. Kasel aus dem Dom in Glogau. Verz. Nr. 21.



Hessisches Landesmuseum, 8. Zürich, Landesmuseum, 9. Halle a. S., Provinzialmuseum. Das Grundschema ist folgendes: oben: Ecce homo, linker Querbalken: Dornenkrönung (oder Verspottung), rechter Querbalken: Geißelung (Kreuztragung), Hauptszene: Kruzifix mit Maria und Johannes, darunter Verrat (auch Beweinung, Christus vor Kaiphas) und als Abschluß: Christus am Ölberg (Grablegung). Das älteste der aufgeführten Stücke ist das Kaselkreuz in Würzburg, das als einziges noch das naturalistische Astkreuz, und zwar in Gabelform, zeigt. Auch fällt es durch die roten Aststümpfe als besonders individuelle Leistung heraus. Die künstlerisch bei weitem am höchsten stehende Arbeit des Züricher Landesmuseums hat in dem Verzicht auf das Kreuzigungsmotiv und in der Wahl der Kreuztragung zum Hauptbild ihre Besonderheit. Sie ist aller Wahrscheinlichkeit nach eine flämische Arbeit und um 1470 anzusetzen. Auch auf diesen Stickereien treten Soldaten in Ritterrüstung auf, so bei den Kaseln in Würzburg, Nürnberg und Zürich auf dem Bilde der Kreuztragung, bei dem Darmstädter Exemplar in der Szene: Christus vor Pilatus. In der Verratsszene ist Judas auf den Stickereien in München, Würzburg, Berlin, Halle und Breslau in einem zitronengelben Gewand wiedergegeben, wozu in der schwäbischen Tafelmalerei sich Parallelen finden. Weitere Ähnlichkeiten, ja direkte Übereinstimmungen sind sämtlichen Stücken gemeinsam.

Mit diesen Ausführungen dürfte bewiesen sein, daß die Stickereien der Mainzer Werkstatt innerhalb der deutschen spätgotischen Stickkunst keine Sonderstellung einnehmen. Von einer „Mainzer Schule“ kann man mit Sicherheit nur am Mittelrhein selbst sprechen, und ihre „Ausstrahlungen“ nach Osten, z. B. in das sächsisch-thüringische Gebiet könnten unter Umständen als östliche „Ausstrahlungen“ des deutsch-böhmischen Kunstkreises nach dem Westen sich herausstellen. Ja analog den Verhältnissen in der Plastik dürfte selbst die Stickkunst der mittelrheinischen Metropole Anregungen aus dem Böhmischen empfangen haben, und es ist nicht ausgeschlossen, daß die Lösung der ganzen Frage nicht zugunsten des Westens, sondern des Südostens entschieden wird.

Mit den bisher aufgeführten Typen ist der ikonographische Formenschatz noch nicht erschöpft. Das Schema der Heiligenkaseln hat noch eine Variante geschaffen. Man wählte als Hauptbild nicht den Gekreuzigten, sondern die Mutter Gottes mit dem kleinen Jesus oder die Gruppe der Anna Selbdritt, hielt dadurch zwar an dem alten Schema fest, ersetzte aber nun sinngemäß die männlichen Heiligen durch weibliche. Das früheste (etwa um 1480) von den drei schlesischen Rückenkreuzen (Nr. 8) dieser Art ist ikonographisch durch das Bild der Heimsuchung interessant, da die Ungeborenen im Schoße der Mütter sichtbar sind. Dieses Motiv, schon früh in der rheinischen und süddeutschen Malerei nachweisbar, ist mir sonst auf Kaselkreuzen nicht begegnet; es hat zwar in der schlesischen Malerei keine Parallele, wohl aber in der Plastik („Maria in der Hoffnung“, Kaiser-Friedrich-Museum in Görlitz). Auch auf Holzschnitten und Schrotblättern findet es sich öfter. Dieses sehr fein durchgearbeitete Rückenkreuz verrät in der Zeichnung der Köpfe und in der Verzeichnung der Gliedmaßen starken provinziellen Einschlag. Der Kniende der beiden Ungeborenen kann natürlich nur Johannes sein, seine Mutter ist aber erheblich jünger geraten als Maria, die hier in würdiger Matronenhaftigkeit sich präsentiert. Oder sollte diese alte Dame doch Elisabeth sein, und der



Verfertiger, dem der Sinn des Kniens nicht zum Bewußtsein kam, hat den Gestus vertauscht? In der zweiten Marienkasel (Nr. 20 Abb. 6) drückt sich schon in der architektonischen Einfassung der einzelnen Bilder die Zeit des Übergangsstils von gotischen Formen zur Renaissance aus, da Rund- und Spitzbogen nebeneinander verwendet sind. Wir haben in ihm eines der frühesten kunstgewerblichen Werke in Schlesien zu sehen, in dem die Renaissance sich bemerkbar macht. Die Heiligenanordnung auf dem Pektoralstab der Neuroder Kasel (Nr. 23 b Abb. 8) ist ganz unschlesisch, die klare architektonische Aufteilung (Heilige unter Spitzbogen mit Gewölben vor vorhangbehangener Backsteinwand), die Farbenwahl und die glänzende technische Ausführung verweisen diese schöne Stickerei an den Niederrhein und in die Zeit um 1500.

Etwa gleichzeitig mit diesen Arbeiten treten in Schlesien Rückenkreuze mit Szenen aus dem Marienleben auf. Sämtliche Stücke sind ikonographisch engstens verwandt. Im Mittelpunkt steht die Anbetung des Kindes durch Maria und Joseph. Auf drei Kaseln (Nr. 4b, 16, 17) hat dieses Bild ganz unverkennbar die gleiche Vorlage, und auch die vierte (Nr. 18) unterscheidet sich nur dadurch, daß Joseph in den rechten Querbalken hinter einen der drei Könige versetzt ist. Das Görlitzer Rückenkreuz (Nr. 17) ist eine direkte Wiederholung des ausgezeichneten Breslauer Exemplares (Nr. 16), nur daß es im rechten Querbalken an Stelle der reizenden Idylle der „Flucht nach Ägypten“ die Anbetung der heiligen drei Könige bringt. Das Schnütgenmuseum besitzt als Kaselfragmente drei Einzelbilder der schönen Breslauer Kasel, nämlich Verkündigung, Geburt und Flucht nach Ägypten, die Witte als westfälisch bezeichnet. Da gerade diese Marienkaseln mehrfach in Schlesien nachweisbar, sonst mir aber nicht bekannt geworden sind, halte ich für die Fragmente in Köln die schlesische Herkunft zum mindesten für nicht unwahrscheinlich.

Um die Wende des fünfzehnten Jahrhunderts tauchen überall im deutschen Gebiet jene bekannten Reliefstickereien auf, an denen bisher jeder, der über sie geschrieben, die ästhetische Verwirrung geißelte. Vor einer solch vollendeten Leistung, wie sie das Rückenkreuz des Kanonikus Helentreuter in unserem Kunstgewerbemuseum darstellt, wird die Frage, ob sich der Künstler hier im Material vergriffen hat oder nicht, vollkommen gegenstandslos. Das Kreuz selbst hält noch an dem Grundschemata der Heiligenkaseln fest, aber während das Kreuzigungsmotiv beibehalten wird, nehmen die auch den männlichen Heiligen eingeräumten unteren Plätze heilige Frauen ein, was zur Folge hat, daß in dem oberen Teile des Kreuzes an Gott Vaters Stelle Maria mit dem Kinde in der Glorie tritt. Sie zeigt damit in reinster Form die Kombination der beiden Schemata der Heiligenkasel (Kruzifix und männliche Heilige, Mutter Gottes und weibliche Heilige). Aus Buchwalds eleganter Beweisführung wissen wir, daß dieses Rückenkreuz im Auftrage (und vermutlich nach Angaben) des Kano-



Abb. 8. Vorderstab.  
Siehe Verz. Nr. 23 b.



nikus Helentreuter an der Kreuzkirche in Breslau entstanden ist. Die übrigen auf uns gekommenen schlesischen Arbeiten in Reliefstickerei halten mit diesem Rückenkreuz keinen Vergleich aus. Wenn wir nun in der Nachbarschaft nach einer ähnlich hochwertigen Arbeit in dieser Relieftechnik Ausschau halten, so stoßen wir auf die berühmte Kasel des Krakauer Domschatzes mit den Darstellungen aus dem Leben des heiligen Stanislaus. Der starke Einfluß des Veit Stoß und seiner Werkstatt auf die schlesische Plastik und Malerei legt zunächst die Vermutung nahe, der Kanonikus Helentreuter habe diese Arbeit in Krakau bestellt. Ein Vergleich der Stücke ergibt jedoch zwischen beiden Arbeiten nicht die leiseste Verwandtschaft, ja, in der wunderbaren Durchbildung der Einzelheiten ist die Breslauer Arbeit sogar der Krakauer überlegen. Auch das hervorragendste Stück am Mittelrhein, die Kasel aus St. Stephan in Mainz mit dem Gekreuzigten, Maria, Johannes und Maria Magdalena<sup>17)</sup>, eine reine Reliefstickerei ohne Perlen und Steine, steht gleichfalls an Qualität hinter unserer Arbeit zurück. Auch andere mittel- und süddeutsche Arbeiten können nicht zum Vergleich herangezogen werden, Italien scheidet natürlich ganz aus. Jede dieser Höchstleistungen steht isoliert da. Wir haben daher keinen Grund, die Entstehung des Rückenkreuzes des Kanonikus Helentreuter auf einem andern als schlesischen Boden zu suchen. Vielleicht gab es noch ähnliche Arbeiten, die eben gerade wegen ihres kostbaren Perlenkleides viel eher als andere Stücke der Habgier oder Not zum Opfer fielen. Auch die Bezeichnung „perlhefter“ statt oder neben „seydensticker“ in Breslauer Akten ist Beweis genug, daß Stickereien mit Perlen keine Seltenheit waren.

Die übrigen schlesischen Reliefstickereien, langweilige Wiederholungen oder Variationen des Heiligenschemas (Nr. 21 Abb. 7, Nr. 22) sind Arbeiten künstlerischen Verfalls. Die gestickten Rückenkreuze verschwinden allmählich; noch einen späten Nachkömmling besitzen wir in dem datierten Rückenkreuz von 1585 in Neurode (Nr. 23a), in dem das gotische Schema Renaissancecharakter angenommen hat.

Gibt schon der ikonographische Befund allein noch keine Gewißheit über den Ursprung eines gotischen Kaselkreuzes, so wird das Problem auf Grund einer technischen Stilkritik noch komplizierter. Die Sprache der Nadel hat tausend Möglichkeiten. Ein geradezu klassisches Beispiel für die erstaunliche Veränderung einer Vorlage unter der Hand zweier verschiedener Sticker bieten die beiden Marienkaseln aus Breslau und Görlitz (Nr. 16 und 17). Da sind wichtig: das Temperament der Hand, das Handwerkzeug (Eisen-, Beinnadeln oder Gräte), das Stickmaterial (Seide, Wolle, Fadenstärke, Schnur oder Draht), Farbenwahl, die Sticktechnik (Platt-, Kettenstich, Applikations-, Reliefstickerei) usw.

Geht man nun an die Untersuchung von Einzelheiten, so wachsen die Möglichkeiten ins Uferlose. Man betrachte nur einmal die verschiedene Art der Grundbehandlung auf diesen Kaselkreuzen. Das häufigste Schema ist der sogenannte Kreiselsonnengrund, der dadurch entsteht, daß um einen festen Punkt spiralenförmig Goldfäden gelegt und durch Überfangstiche am Grunde festgenäht werden. Die Kreiselsonnen können beliebig groß, die Überfangstiche in verschiedenen Farben, Abständen und Musterungen gewählt werden. Rotseidene, radiale Muster bildende Überfangstiche sind am beliebtesten und vom zweiten bis ins letzte

<sup>17)</sup> Vgl. Darmstädter Katalog 1927 Nr. 487 und Tafel 45.



Viertel des fünfzehnten Jahrhunderts nachweisbar. Eine zweite Art: das Zickzacklinienmuster des schönen Breslauer Rückenkreuzes mit Maria und dem Einhorn (Nr. 2 Taf. VII) findet sich in Schlesien um 1510 noch einmal in einer technischen Variante (Nr. 22). Als früheste Belege sind mir bekannt eine aus Bamberg stammende herrliche Stickerei des Nationalmuseums in München (um 1300) und florentinische Meßgewänder aus der ersten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts (Galleria Palatina. Florenz). Gegen Ende des Jahrhunderts wird ein Flechtmuster, das durch eine besondere Verteilung der roten oder andersfarbigen Überfangseidenstiche auf den senkrecht gelegten Goldgrund entsteht, besonders beliebt (Nr. 10, 12, 16, 17, 20, 21).

Die Grundbehandlung der Stäbe von Nr. 7 und Nr. 19 steht vereinzelt da, wie auch das Lilienmuster im Rhombennetz des Helentreuter Rückenkreuzes ganz außergewöhnlich ist. Wie mir Herr Prof. Dr. Molsdorf, dem ich verschiedene ikonographische Hinweise verdanke, mitteilte, ist dieses Rhombenmuster auf Schrotblättern öfters als Hintergrund verwandt (vgl. z. B. Schreiber 2790).

Die Ausstickung der Figuren gab hundertfache Variationsmöglichkeiten. Wir finden Arbeiten, in denen sämtliche Fleischteile bestickt sind (Nr. 1, 4, 8, 17, 18, 19, 23a) neben solchen, bei denen zwar die Hände bestickt, die Gesichter jedoch ausgespart sind (Nr. 7, 10, 12), und zu guter Letzt natürlich auch solche, die Aussparung und Bestickung nebeneinander in einem Gesicht, einer Hand oder auch im Körper des Christus verwenden (Nr. 2, 3, 9, 16, 17, 20). Manchmal wird auch der Knochenbau der Brust Christi durch aufgelegte Schnüre besonders betont (Nr. 3, 9, 10, 11).

Die Behandlung der Kleider ist ebenso verschieden. Hier bestickt man das Obergewand in farbigem Seidenplattstich und das Untergewand mit Goldfäden, und dort findet sich das Umgekehrte. Für die Farbenwahl gibt es keine Regel, nicht einmal Maria hat ein besonders kostbares oder sonst irgendwie auffallendes Gewand. Die Heiligenscheine sind im allgemeinen einfarbig, doch finden sich auch zwei- und dreifarbige. Die Farbenwahl hat nichts mit der Person des Heiligen zu tun, sondern ist allein eine Geschmacksangelegenheit des jeweiligen Stickers oder Auftraggebers. Selten nur wird Christus durch einen goldenen Nimbus ausgezeichnet.

Einfache, doppelt gedrehte, naturfarbene, aber auch schwarze oder mit farbiger Seide umwickelte Schnüre werden verwandt zur Betonung von Umrissen bei Gewandsäumen, Heiligenscheinen, Wolkenbändern u. a.

Allein bei der farbigen Behandlung der Haare erkennt man eine gewisse Gesetzmäßigkeit. Christus trägt ohne Ausnahme braunes Haupt- und Barthaar, Maria und Johannes sind immer blond (die Farben spielen vom Gelb ins Rötliche), Gott Vater und Petrus haben weißes oder graues Haar, die männlichen Heiligen sind brünett, die weiblichen blond. Kinder und Engel haben weißes oder gelbes Haar. Auf einzelnen Stickereien schattiert man das Haar durch Einsticken dunkler Streifen. Nach 1500 verwendet man meistens für Haupt- und Barthaar seidenumspinnenen Draht.

Auch wenn in den Werkstätten der geistlichen Zentren rein fabrikmäßig die Herstellung von Stickereien betrieben wurde, so war in diesen die Technik sicherlich so weit ausgebildet, daß



eine einzige Vorlage mühelos ein paar Dutzend in ihrer Wirkung weit voneinander abweichende Arbeiten ergab. Das Bild bekommt geradezu eine verwirrende Vielseitigkeit, wenn wir — sicherlich mit Recht — annehmen, daß neben kleinen ikonographischen Abänderungen verschiedene Vorlagen kombiniert wurden. Für die künftige Forschung ist daher zunächst das Zurückgehen auf die archivalischen Quellen das wichtigste. Nur so werden die Zentren der mittelalterlichen Seidenstickereien in Deutschland ermittelt, werden vielleicht Aufschlüsse über Zu- und Abwanderung bestimmter Meister und Gesellen gefunden werden. Auch die Auffindung der ältesten Stücke jeder Gattung, und besonders die Nachweisung bestimmter von Seidenstickern benutzter graphischer Vorlagen oder Gemälde können neues Licht in das heute noch bestehende Dunkel bringen.

Wir in Schlesien dürfen wohl mit Recht die Arbeiten, die aus altem schlesischen Kirchenbesitz sich in unsere Tage hinein gerettet haben, auch zum größten Teil als auf schlesischem Boden entstanden betrachten.

Die besten Arbeiten sind die frühesten, die Kaseln aus Görlitz und Breslau (Nr. 1 und 2). Sie beweisen eine hohe Blüte schlesischer Stickkunst für das erste Viertel des fünfzehnten Jahrhunderts. Unter späteren Arbeiten ragen hervor die schöne Passionskasel aus Oberschlesien (Nr. 13) und das in seiner Naivität reizende Kreuz mit Darstellungen aus dem Marienleben (Nr. 16). Mit dem Helentreuter Dorsalkreuz steht Schlesien in der Reliefstickerei an der Spitze. Die künftige Geschichtsschreibung des schlesischen Kunstgewerbes im ausgehenden Mittelalter wird daher den bedeutenden Werken der Goldschmiede und der Kannengießer die schönen Arbeiten der Seidensticker und Perlenhefter an die Seite zu stellen haben.

Alfred Schellenberg



## EIN ANDENKEN AN THOMAS REHDIGER

Im vorigen Jahre erwarb unser Kunstgewerbemuseum durch freundliche Vermittlung des Direktors am Berliner Münzkabinett, Herrn Professor Dr. Regling, einen 554 beschriebene Seiten umfassenden Quartband mit dem Titel: „*Historia imperatorum ex nummis Rehdigeranis declarata*.“ Das Buch ist für uns wertvoll als ein Denkmal unseres unvergeßlichen Thomas Rehdiger, dessen Mäzenatensinn unsere Stadtbibliothek einen großen Teil ihres wertvollsten Bestandes, unser Museum neben einer Reihe sonstiger Kunstwerke eine herrliche Sammlung antiker (zumeist römischer) Münzen verdankt. Seltsam: das Andenken dieses glänzenden Gönners unserer wissenschaftlichen Einrichtungen war verhältnismäßig rasch verdunkelt worden: als ich im Jahre 1876 — genau 300 Jahre nach dem Tode Rehdigers — die Ordnung der auf der Stadtbibliothek verwahrten Münzschatze übernahm, war nicht mehr festzustellen, welche Behältnisse den einstmals Rehdigerschen Besitz enthielten; erst viel später hat mein verewigter Lehrer und Freund, Professor Dr. Markgraf, diese Ermittlungen zum Ziele zu führen vermocht. Bis dahin galt Rehdigers Sammlung als Hinterlassenschaft eines Herrn von Säbisch (vgl. Bd. I S. 144 fg. dieser Zeitschrift).

Das neuerworbene Buch hat insofern besonderen Wert für uns, als es die Ermittlungen Markgrafs bestätigt, unterstützt, vervollständigt. Wissenschaftlich steht es noch ganz auf dem alt-humanistischen Standpunkt, den es im „*Prooemium*“ ausführlich darlegt:

„*Si quid est ex remotae antiquitatis rudibus, quod curiosos eruditorum animos utili jucunditate complere valeat, certe nummi erunt, e quibus, temporum injuria nondum deletis, tantam colligit utilitatem curiosorum industria, ut eam verbis exprimere nemo possit.* (Folgt ein Hinweis auf die berühmten Münzforscher des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts: Spanheim, Patinus, Suarius, Jobert u. a. Archäologen.) *Sed nec horum in hac scientia principum vestigia in integrum legere placet, verum compendiosiore labore cimelia Rehdigerana saltem in partes vocare et eorum ope historiam Augustam illustrare. Destinavit scilicet circa annum saeculi XVI 74tum bibliothecae, quae in templo Elisabethano apud Vratislavienses est, inter alia curiosa per tabulas testamenti non exiguum numismatum antiquorum thesaurum vir nobilissimus Thomas Rehdigerus, cujus exinde memoriam benigno cultu patria prosequitur. Quamvis autem thesaurum hunc antiquitatis voto eruditorum publicandum peculiari scripto efflagitaverit vir elegantioris eruditionis laude conspicuus Johannes Daniel Major, hucusque tamen paucis eruditorum notus in occulto latuit . . .*“

Der Verfasser will also ein Buch nach Art der damals im Schwange gehenden „*Historischen Münzbelustigungen*“ schreiben, das er neben die Dissertation des 1634 in Breslau geborenen, später nach Kiel berufenen Arztes Johann Daniel Major: *de nummis Rehdigeranis* (Kiel 1681) stellt; es scheint aber, daß er diese Absicht nicht ausgeführt hat, denn ein Druck des vorliegenden Opus ist nicht zu ermitteln gewesen, sogar über den am Schluß genannten Verfasser Georg Christoph Hoffmann war nichts zu ermitteln; nach den Schriftzügen muß er um 1700 gelebt haben.

Der Text unserer Handschrift beginnt mit den Münzen Cäsars, von denen neun Stück in Silber beschrieben werden und denen einige bronzene folgen; letztere sind Erfindungen des



sechzehnten Jahrhunderts nach ihrem Schöpfer, Giovanni Cavino von Padua, Paduaner genannt. An diesen, von hoher Künstlerschaft zeugenden Stücken war die Rehdigersche Sammlung sehr reich; es läßt sich nicht mit Sicherheit ausmachen, ob sie der Besitzer für echt gehalten oder nur ihres Kunstwertes halber aufbewahrt hat; erstere Annahme ist die wahrscheinlichere, da diese Fälschungen damals noch vielfach als echt galten. Die Reihe geht dann, der Zeitfolge entsprechend, die Münzen jedes Herrschers nach den Metallen trennend, auch gelegentlich ein paar griechische Prägungen einfügend, bis Arcadius und Honorius, denen noch ein paar Byzantiner folgen; jedes besprochene Stück ist in einem aus gelber Gelatine hergestellten Abdruck eingeklebt. Diese Abdrücke entsprechen in ihrer Erhaltung durchweg den noch in unserer Sammlung vorhandenen Münzen und bestätigen damit nochmals die Herkunft der letzteren aus Rehdigers Besitz.

Wenn also unsere Handschrift unter dem rein numismatischen Gesichtspunkt nichts neues von Belang bietet, so gibt sie uns doch genügend Anlaß, wieder einmal darauf hinzuweisen, wie ernsthaft sich die Schlesier der Vorzeit mit der Münzkunde beschäftigt haben, die allerdings vornehmlich zur Anknüpfung und Beleuchtung rein geschichtlicher Untersuchungen betrieben wurde. Seither ist die Münzkunde eine selbständige Wissenschaft geworden, die sich mit der Münze um der Münze selbst willen beschäftigt, indem sie untersucht, warum die Münze so wurde, wie sie uns vorliegt, welche Erwägungen für ihre Gestalt, ihr Gepräge, ihren Wert maßgebend waren, mit einem Worte: welche Bedeutung sie in der Kultur ihrer Zeit hatte. Allerdings ist die Erforschung und Nutzbarmachung der mittelalterlichen und neueren Münzen lange nicht so eifrig betrieben und bei weitem nicht so weit fortgeschritten wie die der antiken. Dort sehen wir Männer wie Mommsen, Curtius, Regling das gesamte Rüstzeug der Archäologie und Geschichte für die Münzkunde nutzbar machen, aber wie wenige Forscher auf dem Gebiet der mittelalterlichen Kultur halten es auch nur für nützlich, einmal ein paar Schubladen voll Münzen der Zeit, von der sie schreiben, anzusehen! Solange ich der Münzkunde diene, habe ich mich unablässig bemüht, das Ansehen meiner Lieblingswissenschaft zu fördern, und ich hoffe, sagen zu dürfen, nicht ganz ohne Erfolg. Unser Museum besitzt jetzt eine wohlgeordnete Sammlung von einem Reichtum, wie man ihn, an einer Stelle vereinigt, nicht oft findet: die Reihe der Antiken, das Vermächtnis Rehdigers, durch ein paar alte andere Sammlungen und neuere Ankäufe namentlich an Griechen vervollständigt, die Münzen Schlesiens von den Zeiten der böhmischen und polnischen Könige ums Jahr 1000 an bis auf den heutigen Tag, eine Spezialsammlung, wie sie kein anderes deutsches Land besitzt, endlich eine ausgewählte Reihe von Goldstücken, Talern und Medaillen aller neueren Staaten, zur Vergleichung und für die Übersicht von unschätzbarem Wert: alles in allem ein unvergleichlicher Lehr- und Lernstoff. Ich habe auf diese Schätze schon oft, auch in dieser Zeitschrift, hingewiesen, tue es aber immer wieder, damit sie nicht in die frühere Vergessenheit zurücksinken. An der Schwelle des biblischen Alters stehend, grüße ich meinen Nachfolger in dieser Arbeit: möchte es ihm gelingen, das Ansehen der Münzwissenschaft noch viel weiter zu mehren, als es mir beschieden war.

Hirschberg

Ferdinand Friedensburg



## FAYENCE-EULEN

Die Tatsache, daß Karl Masner, um dem stattlichen Eulenkrug aus dem Hause Radziwill seinen Platz in der Geschichte der Renaissancekeramik anzuweisen, in diesem Jahrbuch vor 25 Jahren als erster die dem Breslauer Exemplar verwandten Fayenceeulen als Gattung gekennzeichnet und gründlich untersucht hat, muß mir als Freipaß dienen, wenn ich an derselben sonst der schlesischen Kunstgeschichte vorbehaltenen Stelle nochmals auf das alte Herkunftsproblem der Fayenceeulen, die sich ihre Anziehungskraft bis heut bewahrt haben, zurückkomme. Dabei sollen die Eulenkrüge aus anderem Material, wie die Steinzeugeulen aus Köln und Siegburg und aus buntglasierter Irdenware, ganz aus dem Spiel bleiben; es handelt sich hier nur um die älteste und schönste Gruppe der Tiroler Eulenkrüge aus blaugemalter Fayence und um deren Nachkommen aus demselben Material.

Für die dringliche Hauptfrage, wo die Fayenceeulen gemacht worden sind, deren Herstellungszeit durch datierte Exemplare auf die Jahre von 1540 bis 1561 begrenzt ist, kann ich freilich nicht viel mehr vorbringen, als ich bereits 1925 in den Berichten der Berliner Museen (XLVI, S. 29—35) ausgeführt habe. Die blau gemalte Darstellung des Tellschusses auf der Rückseite der großen Eule des Berliner Schloßmuseums zeigt stilistisch und auch qualitativ einen so evidenten Zusammenhang mit den vorwiegend blau gemalten Bildkacheln der Südtiroler, in Brixen oder Bozen während des zweiten Viertels des sechzehnten Jahrhunderts geschaffenen Fayenceöfen, daß an der Herkunft der Telleule aus derselben Hafnerwerkstatt kaum noch gezweifelt werden kann. Wenn A. Walcher (Altes Kunsthandwerk 1927, 2. Heft S. 44) die Telleule nach dem Elsaß oder Breisgau setzen möchte, weil einige Ofenkacheln mit demselben Liebespaarrelief, das in freihändiger Modellierung auf der Brust der Telleule wiederholt ist, aus dem Straßburger Kunsthandel gekommen sind, so muß diese Lokalisierung als unzulänglich begründet abgelehnt werden; denn aus dem Elsaß und Breisgau ist für die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts gar nichts von einem Fayencebetrieb mit Blaumalerei bekannt, während ein künstlerisch so hochstehendes und technisch kompliziertes Werk wie die Telleule doch eine gut geschulte Werkstatt mit kunstbegabten Kräften zur Voraussetzung hat.

Nun ist aber die Telleule mit ihrer Verbindung von figürlicher Malerei und Plastik ein abnormes Stück, dem man bei oberflächlicher Betrachtung nicht ohne weiteres ansieht, daß sie in die Reihe der zwischen 1540 und 1561 entstandenen Eulenkrüge hineingehört, obschon der Eulenmeister auch für den Koburger Doppeladler und die Eule in Stuttgart abnorme Formen gewählt hat. Es lassen sich indessen noch einige beachtliche Gründe für die Gemeinsamkeit der Werkstatt anführen: Das Brustrelief mit dem Liebespaar war wie alle Wappen der anderen Fayenceeulen für kalte Bemalung und Vergoldung bestimmt, deren Reste noch vorhanden sind. Die Kaltmalerei ist eine bequeme Behelfstechnik, die schließlich überall geübt werden konnte und in Tirol auch bei den Haller Gläsern in Gebrauch war; aber trotzdem ist dieses Verfahren außerhalb der Eulengruppe in der deutschen Renaissancekeramik nirgends nachzuweisen. Ferner hat der Körper der Telleule, soweit die Flächen nicht durch das Bildchen und das Brustrelief bedeckt sind, die einzeln geformten und in Relief aufgelegten Federn mit





Abb. 1. Ofen in der Wehrburg bei Meran, um 1540

auf denen Profilköpfe in Blaumalerei auf gelbem Grund dargestellt sind. Vier davon sind von Walcher in der eben genannten neuen Zeitschrift (Heft 1 Abb. 26 und 28, Heft 2 Tafel 49) veröffentlicht. Ich kann hinzufügen, daß der ganze Oberteil des Ofens, zu dem die sechs Bildkacheln gehört haben, noch in der Wehrburg an der Etsch zwischen Meran und Bozen erhalten ist oder doch während des Krieges noch erhalten war (Abb. 1). Die sehr sichere und dem großen Maßstab der Kacheln entsprechend breit und ausführlich gehaltene Malerei der Köpfe deutet auf den begabten Maler der südtiroler Öfen von 1539 und 1541 mit Bildern aus der Geschichte Davids und Simsons, einen Meister von Augsburger Schulung, den ich auch als den Maler des Tellschußbildes ansehe. Der letzte als Fayencemalerei hervorragende Ofen der Werkstatt, der aus Brixen nach Hohenaschau gekommen ist und das Datum 1555 trägt, scheint von anderer Hand gemalt zu sein, da der Augsburger Stil durch den italienischen Einfluß, der sich schon im Wehrburger Ofen geltend machte, ganz verdrängt ist (Abb. 2, nach einer Aufnahme, die ich Herrn Direktor W. Stengel verdanke). Die Frage, ob die Werkstatt in Brixen oder Bozen stand, ist noch offen; dem ursprünglichen Standort mehrerer Öfen entsprechend, wird man bis auf weiteres den Künstler als den Brixener Meister bezeichnen können.

grätiger Musterung, die nur den frühen Fayenceeulen von 1540 bis 1544 eigentümlich sind und bei keiner anderen Gattung von Fayenceeulen vorkommen. Diese Übereinstimmungen binden doch im Verein mit der stofflichen Gleichartigkeit der Masse, Glasur und Blaumalerei die ganze Eulengruppe zusammen und stellen somit für alle die südtiroler Herkunft aus dem Brixen-Bozener Hafnerbetrieb sicher. Es kommt noch eins hinzu. Die Figur des Jünglings im Brustrelief der Telleule gleicht in der Tracht sehr genau dem ebenfalls in Relief modellierten Wappenhalter auf der aus Linz in Oberösterreich stammenden Eule mit dem Kaiserwappen in der Burg Kreuzenstein, die neuerdings von A. Walcher in der Zeitschrift „Altes Kunsthandwerk“ (1927, 2. Heft T. 38; ferner Stengel, Deutsche Renaissancefayencen 1912, Abb. 97) wieder abgebildet worden ist. Das ist beachtenswert, weil die Kreuzensteiner Eule auch ihrerseits einen Zusammenhang mit der südtiroler Ofenmalerei verrät. Sie trägt auf dem Kopf in einem Rundfeld gemalt einen Türkenkopf im Profil, ein Motiv, das lebhaft an eine Reihe von sechs Ofenkacheln aus Bozen erinnert,



Bis 1925 waren einschließlich des Adlergefäßes in Koburg zwölf in den Berichten der Berliner Museen zeitlich geordnete Tiroler Eulen veröffentlicht. Seither sind noch drei Exemplare derselben Gattung aufgetaucht. Das Berliner Schloßmuseum erwarb aus der Sammlung Sir Francis Cook eine gut erhaltene Eule mit der Jahreszahl 1544 und dem Reichswappen unter der Kaiserkrone, von zwei Löwen in Relief gehalten (Abb. 3, h. 26 cm). Das Gefieder ist scharf reliefiert; von der Kaltmalerei ist noch der Habsburger Bindenschild und die Vergoldung der Löwen erhalten. Die Eule gleicht also dem Exemplar in Kaufbeuren (Stengel Abb. 103), die ihr um ein Jahr vorausgeht. Größer ist die undatierte Eule, die das Kunstgewerbemuseum in Frankfurt 1926 erworben hat (Abb. 4, h. 32 cm). Form und Reliefgefieder gleichen so genau der Kessenringeule von 1540 in Köln, daß man sie als Zwillingsschwestern bezeichnen und zeitlich nahe aneinander rücken kann. Man muß schon nachzählen, um zu bemerken, daß die Kölner Eule auf Kopf und Rücken je eine Federnreihe mehr aufweist. Abweichend von den anderen Tiroler Eulen ist nur die länglich geschweifte, etwas unbeholfene Form des Brustschildes mit dem kalt gemalten Rautenkranzwappen von Sachsen.

(Eine kleinere, frühestens im achtzehnten Jahrhundert entstandene Kopie der Eule kommt hier nicht in Betracht. Vgl. R. Schmidt, Festschrift des Kunstgewerbe-Museums Frankfurt a. M. 1927, S. 74, Abb. 42, 43). Das dritte Stück ist aus Paris in die euleneiche Fayencesammlung des Herrn Kommerzienrats H. Temmler in Berlin-Karlshorst gelangt (Abb. 5, h. 31 cm). Es ist eine feine Arbeit, leicht und dünn aufgedreht, das Gefieder in kräftigem Blau glatt gemalt. Die Flügel heben sich stärker als sonst vom Körper ab, etwa in gleichem Maß wie bei der Telleule. Der Schwanz endigt in zwei lyraförmige Federn, wie sie auch an dem Adlergefäß in Koburg zu sehen sind. Auf der Brust ist das Mittelschild unter der Kaiserkrone aufgelegt, umgeben von den sieben Schildern der Kurfürsten. Die Kaltmalerei ist restlos verschwunden. Auf den Fuß sind einige grüne Glasurtropfen gefallen, was übrigens auch bei der Telleule zu bemerken ist; ein Beweis, daß in demselben Ofen auch grün glasierte Hafnergeschirre oder Ofenkacheln gebrannt wurden. (Die Sammlung Dr. A. Figdor besitzt zwei Brixener Renaissanceöfen aus grünen Kacheln.) Die Eule trägt einen silbernen Ersatz-

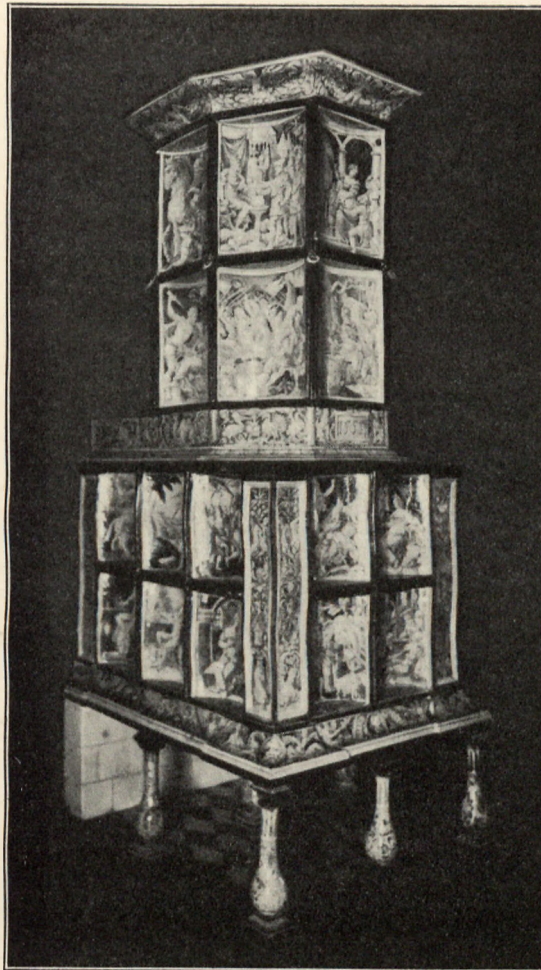


Abb. 2. Brixener Ofen von 1555 in Hohenaschau





Abb. 3. Tiroler Fayence-Eule von 1544.  
Schloßmuseum, Berlin

berührt wurde, scheint es an der Zeit, ihr näher ins Gesicht zu schauen. Vorerst ist zu sagen, daß von thüringischen Blaufayencen aus der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts nicht das mindeste bekannt ist. Es ist auch noch niemand auf den Gedanken gekommen, diejenigen süddeutschen Fayencen aus den kritischen Jahren, die auch stilistisch für die Tiroler Eulenwerkstatt in Frage kommen könnten, wie die zwei Ringkrüge von 1544 in Sigmaringen und München, der Albarello von 1544 in Ulm, die majolikaähnlichen Schüsseln in Hamburg, Nürnberg und Halle aus den Jahren 1530, 1531, 1536 (Stengel Abb. 47, 48, 49, 50, 44, 93, 94; Cicerone 1923 S. 112), irgendwie mit Thüringen in Verbindung zu bringen. Ein erweislich thüringischer Haken müßte aber vorhanden sein, um die Eulen daran aufzuhängen. Die Thüringer Hypothese beruht lediglich darauf, daß drei Eulen, die heute in der Sammlung Temmler stehen, vorher im Schloß Gehren bei Arnstadt beisammen waren, daß ferner die Feste Koburg den zu den Eulen gehörigen Doppeladler besitzt, und daß in einem Inventar der ebenfalls bei Arnstadt gelegenen Burg Neidek von einer großen aus Ton gebrannten Eule nebst anderen „Willkumbs mannichfachster Gestalt und anderem Trinkgeschirr“ die Rede ist (Stengel, Mittlg. des Germanischen

kopf von ähnlicher Form wie der Fayencekopf der Telleule, mit einem Meisterstempel, der bei Rosenberg (II. Aufl. 5572) unter Baden im Aargau zu finden ist; das wappenförmige Beschauzeichen hat Rosenberg (III. Aufl. 8899) als einen Stempel der Luzerner Firma Bossart nachgewiesen; der Kopf ist also moderne Ergänzung. Die Eule ist nicht datiert, kann aber wegen der gleichartigen Gefedermalerei der Eule von 1555 in der Sammlung Figdor zeitlich gleichgestellt werden. Auf der Unterseite ist die Zahl 23 in Blau eingebrannt, für deren Bedeutung ich nichts Einleuchtendes vorbringen kann.

Für die Heimat des Eulenmeisters erbringen die drei Neulinge, wie man sieht, keine Aufklärung; man könnte eher sagen, daß mit dem Erscheinen des Sachsenwappens, dem ersten über Österreich und Schwaben nach Mitteleuropa hinaus reichenden Wappen in der ganzen Gruppe, die Vermutung neue Nahrung erhält, daß die Eulen in Thüringen gemacht worden seien. Diese Ansicht ist schon öfter verlautbart worden; nachdem sie nun von R. Schmidt in der vorerwähnten Festschrift S. 78, allerdings sehr hypothetisch, wieder





Abb. 4. Tiroler Eule mit sächs. Wappen, um 1540.  
Kunstgewerbemuseum, Frankfurt a. M.

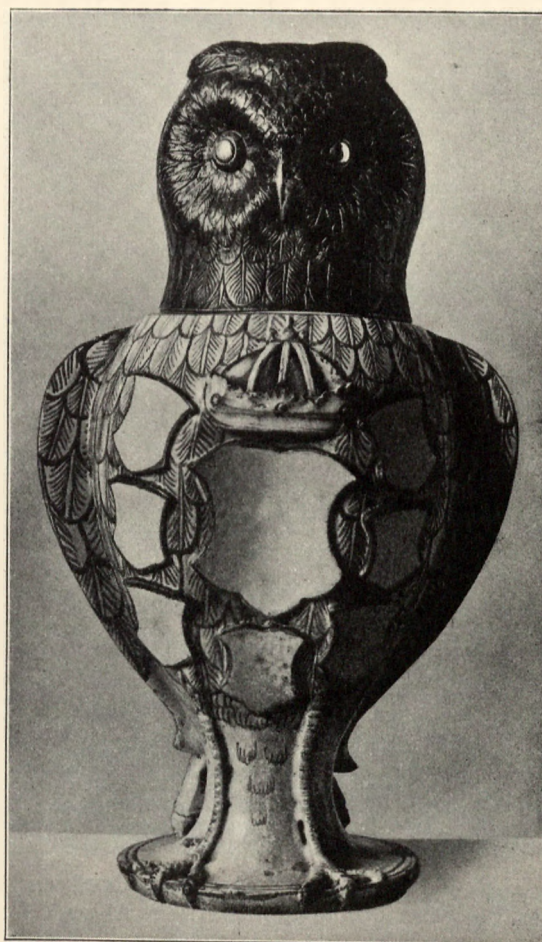


Abb. 5. Tiroler Eule mit Silberkopf, um 1555.  
Sammlung H. Temmler, Berlin

Museums 1908, S. 7). Dazu tritt nun als stärkeres Argument die ebenfalls aus Thüringen kommende Eule mit dem Sachsenwappen.

Was ist damit für die Annahme einer thüringischen Fayencefabrik des sechzehnten Jahrhunderts gewonnen? Das Neideker Inventar des Kellerstübleins und des Schießhauses schildert eine Sammlung ganz verschiedenartiger Trinkgefäße für trinkfrohe Gäste, und nichts anderes ist auch der nun zerstreute Gehrerer Bestand keramischer Erzeugnisse des sechzehnten Jahrhunderts gewesen; nicht ausgeschlossen, daß die Neideker Sachen später nach Gehren gekommen sind. Von den drei Gehrerer Eulen trägt eine das österreichische Wappen mit dem Erzherzoghut und dem Goldenen Vließ, ist also spezifisch habsburgisch; das große Exemplar die Wappen von Kaiser und Kurfürsten, die dritte ist ohne Abzeichen. Die Sammlung enthielt ferner das jetzt im Berliner Schloßmuseum befindliche Zunftgefäß der Kölner Kachelbäcker, einen Siegburger Sturzbecher mit sitzender Figur und andere Krüge von rheinischem Steinzeug, kurz einen Bestand, der die Neigung eines sammelnden Schloß- und Jagdherrn für kuriose und geräumige „Willkumbs“ verrät, aber keinen Hinweis auf thüringische Provenienz erkennen





Abb. 6. Italienische Eule mit Silberkopf von M. Wallbaum, vor 1630. Privatbesitz Altena i. W.

läßt. Auch der Koburger Adler spricht nicht für Thüringer Herkunft; denn wie sollte das Wappen des Kärntner Geschlechts der Khuenburg darauf gekommen sein, wenn der Adlerkrug ab ovo in Thüringen verblieben wäre?

Was dagegen die aus Altenburg stammende Eule mit dem sächsischen Wappen betrifft, so sieht es in der Tat recht unwahrscheinlich aus, daß um 1540, als der Religionszwiespalt zwischen den Habsburgern und den Schmalkaldenern schon unheilbar sich vertiefte, aus der Tiroler Werkstatt eine Eule mit dem Sachsenwappen geliefert wurde, obschon auch damals noch die guten und vertrauten Beziehungen Kaiser Karls und König Ferdinands zu dem seit 1541 regierenden Herzog Moriz von Sachsen für freundschaftliche Gaben von seiten der Habsburger gewiß Raum gewährten. Moriz hatte sich vom Schmalkaldener Bund seiner Verwandten losgesagt und 1542 im Feldzug Ferdinands gegen die Türken in Ungarn sich Dank und Anerkennung der Habsburger erworben. Es kann auch mit der Möglichkeit gerechnet werden, daß die Tiroler Werkstatt Eulenkrüge

mit leeren Wappenschildern in den Handel brachte, die erst nachträglich mit dem Wappen der Erwerber bemalt wurden. Bei der Sachseneule fällt auf, daß sie bloß den Schild trägt, während bei allen anderen Eulen mit fürstlichen oder adligen Wappen die zugehörigen Kronen oder Helmzierer in Relief, also schon vom Töpfer angebracht sind. Da das auch bei der einem bürgerlichen Empfänger zugedachten Kessenringeule in Köln zutrifft, müßte man für die Sachseneule erst recht den Kurhut oder die Herzogskrone erwarten, wenn sie von vornherein für einen Wettiner bestimmt gewesen wäre.

Als Karl Masner sich 1902 auf Grund der damals bekannten sieben Eulen für südwestdeutsche Herkunft aussprach, war dafür maßgebend, daß die Wappen von drei Eulen auf Schwaben hinwiesen. Dieses Argument ist schon von Stengel entwertet worden, als er feststellte, daß die Eule in Kaufbeuren nicht das dortige Stadtwappen, sondern das kaiserliche Wappen trägt, und daß der Dr. Kessenring von Überlingen im Dienst König Ferdinands stand. Zudem gehörte Überlingen damals zum Vorderösterreichischen Gebiet des Hauses Habsburg. Auch die Wappen von Württemberg auf dem Stuttgarter Exemplar verlieren an Beweiskraft dadurch, daß das Land nach der allerdings strittigen Rechtsauffassung König Ferdinands ein von ihm zu vergebendes österreichisches Lehen war. Da also unter den fünfzehn



Eulen nur zwei nichtösterreichische Wappen tragen (Sachsen und Württemberg), darf man die südwestdeutsche Herkunft als überholt fallen lassen.

In der deutschen Keramik machte sich der starke Eindruck der Tiroler Eulen zuerst im Kölner Steinzeug geltend; wenn man die um 1550 in der Maximinenstraße entstandene Steinzeugeule der ehemaligen Sammlung A. v. Oppenheim mit den ältesten Tiroler Fayenceulen aus den Jahren 1540 bis 1544 vergleicht, so ist aus der Gesamtform und dem Reliefgefieder ohne weiteres ersichtlich, daß der Kölner Krugbäcker ein Tiroler Muster nachgebildet hat. Daß gleichzeitige Nachahmungen aus deutscher Fayence nicht aufgetaucht sind, erklärt sich daraus, daß die Fayencemalerei in Deutschland erst am Anfang ihrer Entwicklung stand, als die Brixener Hafnerei dank der Nähe Venedigs schon ihre Höhe erreicht hatte. Es ist bezeichnend, daß die einzige Nürnberger Eule aus der Jahrhundertmitte, das Praunsche Käuzchen in Karlsruhe, noch in buntglasierter Irdenware ausgeführt ist.

Von nicht tirolischen Fayencen bleibt nur die eine leider kopflose Schweizer Eule von 1556 mit den Kantonswappen von Luzern und Freiburg (in Berlin, Berichte der Berliner Museen 1925, S. 34 Abb. 6) anzuführen, die in der Form und der glatten Malerei des Gefieders sich an die jüngeren Brixener Exemplare anschließt, mit reicherer Palette aber eine stärkere Farbenwirkung erzielt. Das Landesmuseum in Zürich besitzt eine schöne Fayencefliese von 1557 mit zwei Thurgauer Wappen, die in denselben Farben Blau, Gelb, Ocker und Schwarz ebenso fest und saftig bemalt ist, so daß die gleiche Herkunft der Eule und der als Winterthurer Arbeit bestimmten Fliese sofort ins Auge springt. Diese Eule trägt auf dem Schwanz eine Signatur aus den Buchstaben P und H, die durch einen wagrechten Mittelstrich so verbunden sind, daß das Monogramm als P. H. H. aufzulösen ist. In der für Winterthur führenden Hafnerfamilie Pfau kehrt der Doppelvorname Hans Heinrich in mehreren Generationen des siebzehnten Jahrhunderts wieder; ob er auch für die Zeit von 1556 nachweislich ist, muß der Lokalforschung überlassen bleiben.

Der Einwand, daß in der Schweiz und speziell in Winterthur überhaupt keine Fayenceulen gemacht worden seien, läßt sich heute nicht mehr aufrecht halten; denn zu den zahlreichen, vom frühen Mittelalter bis zur Neuzeit reichenden keramischen Funden, die bei den

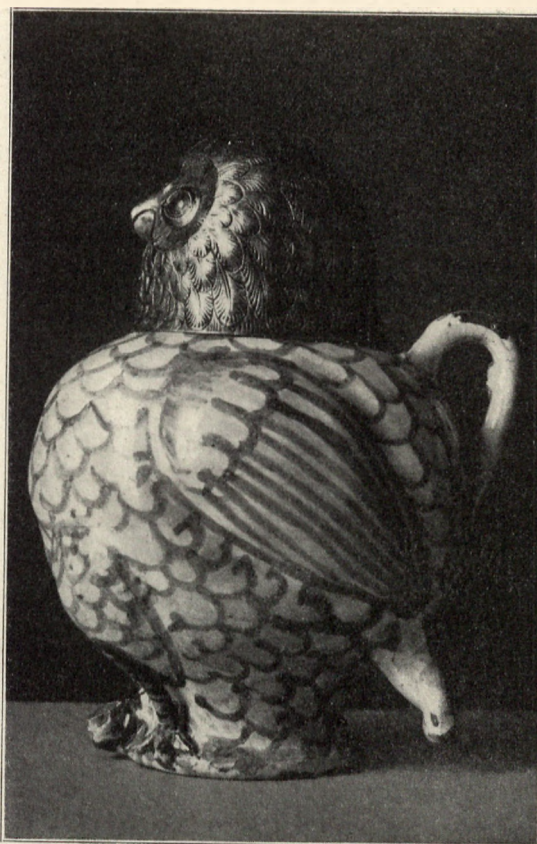


Abb. 7. Italienische Eule mit Augsburger Silberkopf, 17. Jahrhundert. Im holländischen Kunsthandel





Abb. 8. Italienische Eule mit Augsburger Silberkopf;  
17. Jahrh. Sammlung H. Temmler, Berlin.

planmäßig betriebenen Ausgrabungen im Schloß Hallwil (Kanton Aargau) zutage gebracht worden sind, gehören auch zwei Bruchstücke einer kleinen Fayenceeule, die in Blau, Gelb und Manganschwarz auf weißer Glasur bemalt sind. Vorhanden ist der Kopf und ein Teil des Fußrings mit den beiden darauf sitzenden Eulenfüßen. Es war nur ein kleines Krüglein, kaum mehr als 15 cm hoch, aber es ist immerhin eine Schweizer Fayenceeule des sechzehnten Jahrhunderts, für die bei dem damaligen Stand der Fayencemalerei in der Schweiz keine andere Herkunft als Winterthur in Betracht kommt. Die Hallwiler Funde, von Professor Nils Lithberg mustergültig bearbeitet, sind in einem Annex des Landesmuseums in Zürich wohlgeordnet aufgestellt.

In einem Aufsatz über süddeutsche Renaissancefayencen hat A. Walcher (Altes Kunsthandwerk S. 42) die überraschende Behauptung aufgestellt, daß es für die Fayenceeulen der Jahre 1540 bis 1561 bereits in Italien Vorbilder gegeben habe. Ich habe nie dergleichen gesehen und bezweifle, daß solche Vorbilder wirklich

nachweisbar sind oder jemals existiert haben. Es gibt zwar italienische Fayenceeulen, die jedoch von dem straffen Linienschwung und der charaktervollen Gestaltung der Tiroler Renaissanceeulen schon weit ins Barock abgeirrt sind und keineswegs als Vorbilder der letzteren, sondern höchstens als entfernte Nachläufer bezeichnet werden können. Das wachsende Interesse für die Renaissanceeulen hat mehrere dieser vorher wenig beachteten italienischen Eulen ans Licht gezogen; die Gattung kann hier durch die Abbildung von drei Exemplaren, die mir seit 1925 untergekommen sind, zutreffend gekennzeichnet werden. Alle drei haben ihren Fayencekopf verloren und als Ersatz Augsburger Silberköpfe des 17. Jahrhunderts erhalten, immerhin ein Zeichen, daß die Deutschen nach dem frühen Aussterben der schönen Tiroler Renaissanceeulen auch an den dicken Barockvögeln noch Gefallen genug hatten, um für die Ergänzung unvollständiger Exemplare die Hilfe des Goldschmieds heranzuziehen. Als das früheste Exemplar ist die aus einer Wiener Auktion von 1922 kommende Eule in Privatbesitz zu Altena (Abb. 6, h. 22,5) anzusehen, bei der das Gefieder in festen blauen Strichen mit heller Schattierung gemalt ist; die Beine gelb mit Schwarzbraun, der Henkel grün. Der Deckel gibt durch den Stempel des Augsburger Goldschmieds Mathaeus Wallbaum, der um 1630 starb, einen *Terminus ante quem*. Das nächste Stück aus dem holländischen Kunst-



handel (Abb. 7, h. 22) zeigt die blaßblaue reichliche Bemalung mit Gelb, Ocker und Schwarzbraun, die für viele mittel- und oberitalienische Fayencen des siebzehnten Jahrhunderts ebenso charakteristisch ist wie die breite Henkelform. Das letzte Beispiel (Abb. 8, h. 26 cm) in der Sammlung H. Temmler hat denselben kurzen Schweif, keinen Henkel und die gleichartige blasse eilige Bemalung; auf der Brust ein Wappen von ausgesprochen italienischer Heraldik. Der aus L und H verbundene Meisterstempel des Augsburger Silberkopfes (Rosenberg, 3. Aufl. 549, 593) weist auf die zweite Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts. Man kann nicht behaupten, daß die italienischen Eulen in Abhängigkeit von den wenigstens sechzig Jahre älteren Tiroler Eulen entstanden seien; höchstens, daß die allgemeine Anregung, die bei den italienischen Barockfayencen sehr häufige Kannenform mit gekniffenem Schnabel eulenförmig umzugestalten, von deutschen Vorbildern ausgegangen ist.

Mit den deutschen Fayenceeulen, die den italienischen zeitlich gleichzustellen sind, ist nicht mehr viel Staat zu machen. Nur die große Eule mit dem Hohenzollernwappen (beste Abbildung bei R. Schmidt, *Meisterwerke Deutscher Fayencekunst* 1925, Tafel 2) hat noch etwas von der alten Straffheit der Tiroler Vorgänger bewahrt; aber durch die nicht mehr tiefliegenden, sondern über die Fläche vorquellenden Augen ist der charakteristische und anziehende Ausdruck der alten Eulenköpfe bereits zerstört. Da schon das Wappen auf Franken weist, darf man das immerhin noch stattliche Stück in die Nähe der von dem Kreussener Lorenz Speckner bezeichneten Fayencetaube im Victoria- und Albert-Museum stellen, zu der ja auch das in Arnstadt gefundene Fayencehuhn gehört. Die Andeutung des Gefieders durch blaue Tupfen ist auf der Rückseite der Taubenflügel (Cicerone 1923, S. 1064) und am Hals des Arnstädter Huhns (Stengel Abb. 72) ebenso zu finden. Diese drei Vögel aus der Specknerwerkstatt sind wohl um 1625 anzusetzen, als der Meister noch Fayencen einigermaßen persönlichen Gepräges hervorbrachte. Nach der Zollerneule geht es mit dem fränkischen Eulentypus stark bergab. A. Walcher hat zwei Exemplare mit dem getupften Brustgefieder veröffentlicht (*Altes Kunsthandwerk*, Tafel 39), eine davon mit dem Originalkopf, der die aufgelegten Augen aufweist. Der Kopf ist niedrig und in die Breite gezogen, eine Entartung, die in verstärktem Maße eine Eule zu Raudnitz in Böhmen zeigt (Abb. 9, h. 22 cm, nach einer Aufnahme von Herrn Direktor E. W. Braun), die die unterste Verfallstufe der Fayenceeulen bezeichnet.

Berlin

Otto v. Falke

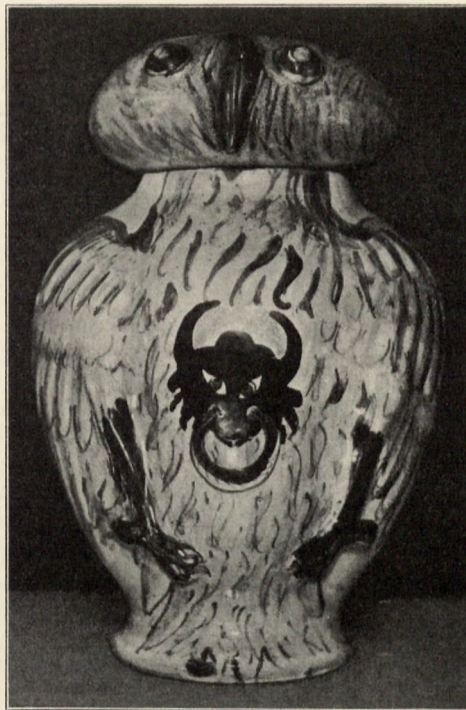


Abb. 9, Fayenceeule; 17. Jahrh.  
Schloß Raudnitz in Böhmen



## ZUM WERK GEORG SCHWANHARDTS D. Ä.

Da ich an dieser Stelle vor fünfzehn Jahren eine Studie über die unter sich eng verwandten ägyptischen Kristall- und Glasschnittarbeiten der Fatimidenzeit veröffentlichen durfte, sei mir heute gestattet, von einem ähnlichen Phänomen aus erheblich späterer Zeit zu sprechen, bei dem jedoch der Kristall- und der Glasschnitt dadurch noch inniger verbunden sind, daß sie von ein und demselben Künstler ausgeführt wurden. Dieser Künstler, Georg Schwanhardt der Ältere, ist uns schon lange kein Unbekannter mehr; seine Arbeiten sind für die Geschichte des Glasschnitts deshalb von besonderer Wichtigkeit, weil sie — zusammen mit denen seines Lehrers Caspar Lehmann — zu den Inkunabeln der nachantiken europäischen Glasschneidekunst gerechnet werden müssen. Während wir aber von Caspar Lehmann, dem „Kammeredelstein- und Glasschneider“ Kaiser Rudolfs II. in Prag, ein einziges bezeichnetes Glas und nur wenige andere, unsignierte geschnittene Glasarbeiten, dagegen nicht ein einziges Werk des Kristallschnitts kennen (den er notorisch auch ausgeübt hat), sind uns von seinem Schüler Schwanhardt, der seit 1622 in seiner Vaterstadt Nürnberg arbeitete, eine erheblich größere Zahl von Arbeiten in Glas und in Kristall bekannt geworden, darunter zwei signierte Gläser und drei signierte Kristallschnittarbeiten. Bereits in der II. Auflage meines Glashandbuches vom Jahre 1922 konnte ich dem Georg Schwanhardt außer einer Reihe von Scheiben und Platten für Kunstschränke nicht weniger als zwanzig Gläser und Kristallarbeiten zuweisen<sup>1)</sup>. Seitdem wurden drei weitere publiziert, und zwar der schöne Glasbecher mit dem Imhof- und Löffelholtzwappen im Troppauer Landesmuseum<sup>2)</sup>, die Kristallplatte mit der Athena im Frankfurter Kunstgewerbe-Museum<sup>3)</sup> sowie der Römer mit den Wappen der Nürnberger Familien Dillherr und Finn im Hamburgischen Museum für Kunst und Gewerbe<sup>4)</sup>. Also ein stattliches Oeuvre, das sich über die Zeit von etwa 1618 bis 1665 erstreckt. Vier weitere Arbeiten kann ich dem heute hinzufügen.

Die erste ist ein silbermontierter Kristallpokal im Victoria- und Albert-Museum in London (Departement of Architecture and Sculpture). Er ist 17 cm hoch, 14,5 cm lang, 9 cm breit (Taf. VIII). Die Schale besitzt die Form eines halben Eies, ähnlich den späteren schlesischen „Ambrosiaschälchen“; sie ist oben mit einem breiten silbervergoldeten Rand versehen. Goldschmiedearbeit mit mehreren Freivoluten verbindet den Schalenansatz mit dem kräftigen Kristallknäuf, der wiederum auf einem reichprofilieren Silberfuß aufsitzt. Am Schalenrand und am Fuß sind flotte Ranken mit greifenartigen Vögeln eingraviert; beide Teile tragen die Beschaumarke von Nürnberg und eine bisher unbekannte Meistermarke, die wie ein K mit ligiertem, verkehrt geschriebenem E aussieht. Auf der einen Breitseite der Kristallschale ist in ovalem Feld eine liegende nackte Frau eingeschnitten, die ein — zum Überfluß an einem

<sup>1)</sup> Der Kristallbecher mit den Allianzwappen von Württemberg, Baden und Oettingen, den Pazaurek als Arbeit Schwanhardts im Kunstwanderer Jahrg. II. S. 269 veröffentlicht hat, ist ornamental so anders geartet, daß ich ihn aus dem gesicherten Oeuvre des Meisters ausschalten möchte.

<sup>2)</sup> Vgl. E. W. Braun i. d. Zeitschrift für bildende Kunst 1926, S. 50; Abb. ebenda.

<sup>3)</sup> Vgl. Festschrift des Frankfurter Kunstgewerbe-Museums 1927, S. 123; Abb. ebenda.

<sup>4)</sup> Vgl. den Neuerwerbungsbericht der Justus-Brinckmann-Gesellschaft für 1926/27 S. 36; Abb. ebenda.



Baumast festgebundenes — Füllhorn mit der Linken faßt; auf der gegenüberliegenden Seite fährt ein Seepferd durch die Wogen, darauf reitet ein langbärtiger, den Dreizack schwingender Neptun. Auf der einen Schmalseite scheint die Sonne auf einen aus Flammen auffahrenden Phönix (Abb. 1); die vierte Seite ist nur mit Ornament gefüllt<sup>1)</sup>. Diese Ornamentik nun — schön geschwungene, vielfach ins Oval gezogene Rankenbänder mit umgerollten Endigungen, mehrfach am Rücken der Bänder mit einer Reihe von Kugeln besetzt, die sich verjüngen — weist mit größter Sicherheit auf die Autorschaft Georg Schwanhardts d. Ä. hin. Ein Vergleich etwa mit dem Ornament auf dem Kelch des G. S. 1650 signierten Kasseler Kristallpokals läßt keinen Zweifel zu. Und dieses selbe eigenwillig geschwungene, fast das Rocaillewerk des 18. Jahrhunderts vorahnende Rankenbandwerk stellt auch die Athena-Kristallplatte des Frankfurter Kunstgewerbe-Museums (Abb. 5) und den zweiten, unbezeichneten Kristallpokal des Kasseler Museums an die Seite dieser beiden Arbeiten.



Abb. 1. Seitenansicht des auf Tafel VIII abgebildeten Schwanhardt-Pokals in London.

Erheblich ruhiger ist das Ornament bei den meisten anderen Werken Schwanhardts gebildet, bei denen mit einem starken Gefühl für unmittelbare Symmetrie gearbeitet ist. Auf inschriftlich für Schwanhardt gesicherten Schnittarbeiten ist diese schlichtere Art zu erkennen, so auf Fuß und Deckel des signierten Kasseler Kristallpokals von 1650 und bei dem Hamburger römerartigen Glas von 1660. Genau den gleichen Ornamentduktus zeigt nun u. a. wieder der vom Hamburgischen Museum kürzlich erworbene Römer mit den Nürnberger Wappen in seinem Fußteil und der kleine glatte Becher des Frankfurter Kunstgewerbe-Museums, den wir in Abb. 2 wiedergeben. Dieser 7,5 cm hohe Becher gehörte der Sammlung Dr. Max Strauß in Wien an, wurde — als Fälschung — aus der Auktion herausgelassen und kam dann als Geschenk von Dr. Max Strauß nach Frankfurt. Er besitzt zwischen dem durchgehend blank polierten symmetrischen Rankenwerk drei große Kreise. Darin das Wappen der Laminit, ein zweites Wappen, das bis auf Kleinigkeiten mit dem der Regensburger Familie Lotter übereinstimmt (vgl. Siebmacher), und schließlich einen Helm mit drei Federn und daneben die Zahl 1.2.—09. Diese mysteriöse Zahl 1209 war natürlich der Anlaß, das Glas für eine Fälschung zu erklären. Eine sichere Deutung kann ich allerdings auch heute noch nicht geben; möglicherweise handelt es sich um ein sogenanntes „Er-

<sup>1)</sup> Die Photos und Detailangaben verdanke ich Fräulein Margaret H. Longhurst vom Victoria- und Albert-Museum.





Abb. 2. Becher von Georg Schwanhardt d. Ä., um 1640. Kunstgewerbemuseum, Frankfurt a. M.

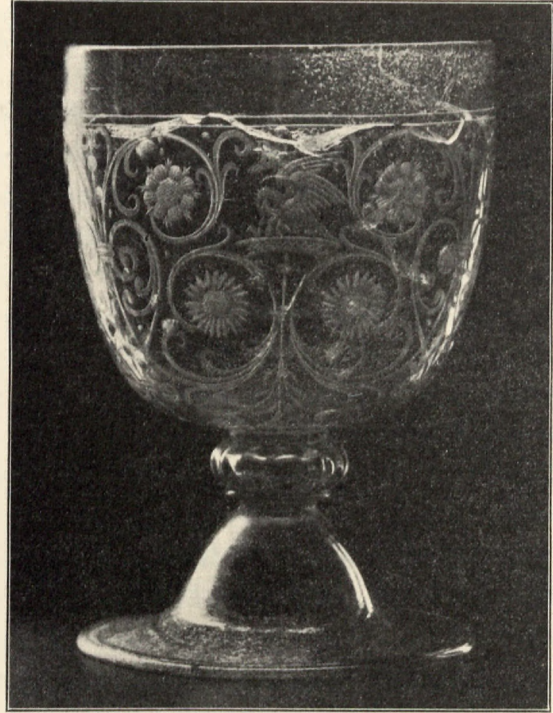


Abb. 3. Glas von Georg Schwanhardt d. Ä., um 1640. Kunstgewerbemuseum, Frankfurt a. M.

innerungsdatum“, — vielleicht an ein traditionell wichtiges Ereignis oder an die Adelserhebung eines der beiden Geschlechter<sup>1)</sup>. Die — mattiert gehaltenen — Ranken der Helmdecken mit ihren federartigen verschlungenen Ausläufern sind evident von derselben Hand geschnitten, die die Nürnberger Wappen auf dem neuerworbenen Römer des Hamburgischen Museums gearbeitet hat.

Dieser Hamburger Römer weist nun eine dritte Ornamentabart auf, die Georg Schwanhardt auf vielen seiner Gläser angebracht hat: das sind die langgeschwungenen, mehrfach geteilten Ranken, die in großen runden Blumen (Sonnenblumen u. a.) endigen. Zu dieser Gattung gehört z. B. der Pokal des Bayerischen Gewerbemuseums in Nürnberg, das Glas mit Nürnberger Wappen in Troppau, der Kreßpokal von 1635 im Germanischen Museum, das Kelchglas des Berliner Schloßmuseums und auch das Glas der Abb. 3 im Frankfurter Kunstgewerbe-Museum. Der Kelch steht über geriffeltem Knauf auf einem ganz ungewöhnlich geformten Fuß. Auf der Kelchwandung sind in die Ranken hineinkomponiert ein Lamm mit der diamantgerissenen Überschrift PATIENTIA, zwei schnäbelnde Tauben („CONCORDIA“) und der Pelikan („DILIGO“). Das leicht manganfarbene Glas hat eine Höhe von 11,5 cm und ist leider an manchen Stellen stark der Glaskrankheit verfallen. Außerdem aber weist es noch andere Schäden

<sup>1)</sup> Die Laminit figurieren bei Siebmacher unter den „gedelten“ Geschlechtern; die Lotter kommen — nach freundlicher Auskunft des Herrn Oberarchivrats Dr. Freytag — mehrfach in Regensburger Akten vor, allerdings nicht als Regensburger, sondern als oberpfälzisches Geschlecht, das jedoch in Regensburg begütert gewesen sein kann.





Kristallpokal von Georg Schwanhardt d. Ä. in Nürnberger Silberfassung. Nürnberg um 1650.  
Victoria and Albert-Museum, London







auf. Eine Reihe von — unzusammenhängenden — Sprüngen ziehen sich hindurch, bald glatt und gerade, bald aber so schräge, wie wir das von den „Wolken“ im Bergkristall kennen. Außerdem sind an vielen Stellen runde oder ovale Stücke von großer Tiefe aus der Außenwandung herausgebrochen oder gesprengt, deren Entstehung ich mir vorläufig nicht erklären kann. Daß sie nicht etwa beim Schneiden des Glases durch das Rad herausgerissen sind, erhellt daraus, daß sie auch ganz abseits vom Ornament vorkommen. Es muß sich da wohl um einen organischen Fehler der Glasmasse handeln, denn genau dieselbe Erscheinung ist bei dem Hamburger Wappenrömer zu beobachten und in noch viel größerem Maßstabe bei dem G. S. 1640 signierten mächtigen Deckelpokal des Dresdner Historischen Museums, den Johann Georg I. als Willkomm in die Kellerei der Festung Königstein gestiftet hat. Hier wiederholen sich auch die unmotivierten Schrägrisse des Frankfurter Glases. Man wird annehmen dürfen, daß diese drei Gläser aus der gleichen Glashütte und wohl auch aus der gleichen Zeit — also um 1640 — stammen; denn bei sicher früheren oder sicher späteren Arbeiten Schwanhardts sind derartige Verfallserscheinungen in der Glasmasse nicht wieder zu beobachten. Für die Datierungsfrage ist der Königsteiner Willkomm nur schwer heranzuziehen; er zeigt geschwungene Rankenmotive (auch mit der oben charakterisierten Punktbegleitung) und Fruchtbündel; aber alles ist hier — wohl wegen der besonders schwierigen Schnittarbeit an dem enorm großen Hohlkörper des Glases — so ungeschickt und ohne den zügigglatten Schwung der kleineren Pokale, daß man kaum an Schwanhardts Autorschaft glauben würde, wenn die klare Signatur nicht jeden Zweifel ausschloße.

Abgesehen von diesem einen Stück ist die Schneidarbeit Schwanhardts von höchster Vollendung, ganz gleich ob er in Glas oder in Kristall zu schneiden hatte. Das ganz freie, lebhaft bewegte Ornament, wie es der schöne Kristallpokal in London aufweist, scheint er besonders in seiner mittleren Zeit, etwa von 1640 bis 1650 verwendet zu haben; das festgebundene, engsymmetrische Rankenwerk mit den großen Blumen und mit den Vögeln geht dagegen wie ein basso continuo durch die ornamentale Melodie seines ganzen Lebens, von dem frühest datierten Pokal der Sammlung Pazaurek (1625) bis zu dem 1660 datierten Hamburger Landschaftsrömer und zu dem wundervollen Porträtpokal des Kurpfälzischen Museums in Heidelberg, der 1665, zwei Jahre vor dem Tode des Meisters, geschaffen wurde. Die drei Porträtscheiben des Berliner Schloßmuseums, die ich ihm zugeschrieben habe, haben mit dieser Ornamentik noch nichts



Abb. 4. Kelchglas mit Schnitt von Georg Schwanhardt d. Ä. Schloßmuseum in Weimar



zu tun; sie stehen am Anfang seiner Künstlerlaufbahn, als er noch unselbständig als Schüler Caspar Lehmanns in Prag arbeitete.

In der Verbindung schwungvollsten Ornaments und delikatester Landschafts- und Figurenzeichnung, bei der er bekanntlich vielfach die Diamantspitze zu Hilfe nahm, bedeuten die Werke Schwanhardts unbedingt den Höhepunkt des Glas- und Kristallschnitts im deutschen siebzehnten Jahrhundert.

Nachtrag. Soeben teilt mir Herr Dr. Freiherr Schenk zu Schweinsberg (Weimar) mit, daß sich im Depot des Weimarer Museums ein aus dem Großherzoglichen Schloß stammendes Glas mit der G. S.-Signatur Georg Schwanhardts befindet (Abb. 4). Es ist ein 22,5 cm hohes, leider sehr krankes Kelchglas von Venezianer Art. Der Schnittdekor der Kuppe besteht aus dem von Schwanhardt bekannten symmetrischen Rankenwerk mit Blüten, darin zwei größere Ovalfelder. In dem einen eine Ansicht von Dresden von der Neustadtseite her, die möglicherweise auf den Merianstich von 1650 zurückgeht. In dem andern Feld eine noch nicht gedeutete Darstellung: „In einem parademäßig aufgestellten Truppenring nimmt ein Oberst zu Pferde vier vor ihm stehenden Hauptleuten oder Fähnrichen einen Eid ab. Er trägt vier Fahnen unter dem Arm, die offenbar nach der Eidesleistung den Vieren übergeben werden sollen. Zu beiden Seiten des Obersten stehen je zwei Wachen“.

Berlin

Robert Schmidt



Abb. 5. Athena-Kristallplatte  
von Georg Schwanhardt d. Ä.  
Kunstgewerbemuseum, Frankfurt a. M.



## SELTENE MUSIKINSTRUMENTE

Die kleine, aber keineswegs unbedeutende Sammlung alter Musikinstrumente des Schlesischen Museums für Kunstgewerbe und Altertümer in Breslau birgt zwei Seltenheiten ganz besonderen Ranges: ein Spinett, das nach Belieben auf gewöhnliche Art durch Fingeranschlag der Tasten gespielt werden kann oder durch Federantrieb einer Stiftwalze selbsttätig spielt, und eine typische Portativorgel; beide aus dem 17. Jahrhundert stammend, gut erhalten und noch gebrauchsfähig.

### DAS SPINETT

ist ein der Forschung bisher entgangenes Seitenstück zu dem schönen Instrument gleicher Herkunft, das Schlosser in seinem Verzeichnis<sup>1)</sup> der Wiener „Sammlung alter Musikinstrumente“ unter A. 127 beschreibt und mehrfach abbildet. Schlossers Annahme jedoch, daß das Stück „wahrscheinlich“ Unikum und daß automatisch betriebene Spinette aus so früher Zeit sonst nicht erhalten seien, trifft nicht zu, denn außer dem Breslauer kann noch ein drittes Exemplar, dessen Spielmechanik jetzt allerdings schadhafte ist, in Upsala (Schweden) nachgewiesen werden<sup>2)</sup>. Und über die einstige Existenz weiterer Stücke liegen wenigstens Angaben vor<sup>3)</sup>. Erst mit diesen Tatsachen gewinnt Schlossers sehr dankenswertes Erinnern daran, daß schon Mersenne 1636 von Spinetten, die durch Stiftwalzen mechanisch spielen, als einer deutschen Erfindung seiner Zeit spricht<sup>4)</sup>, und daß damals nach Athanasius Kircher<sup>5)</sup> Stiftwalzen für Glockenspiele üblich waren, den gesuchten historischen Zusammenhang. Rein musikalisch betrachtet, ist das Breslauer Spinett das größte und wichtigste, auch, soweit bisher feststellbar, das einzige selbständige. Seiner Herkunft nach gehört es zweifellos zu denjenigen, die Philipp Hainhofer, der vielseitige Augsburger Patrizier, politische Agent-Korrespondent, Kaufmann, Kunsthändler und Sammler, als nie fehlende Bestandteile bei seinen berühmten Kunstschränken, Schreibtischen und Spiegeln an fürstliche Liebhaber in den ersten vier Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts zu verkaufen pflegte<sup>6)</sup>. Anscheinend läßt sich nur bei dem Wiener und bei dem Breslauer Instrument der Erbauer dokumentarisch bestimmen. Während Schlosser<sup>7)</sup> in dem von ihm verzeichneten Spinett viermal je ein Paar Zettel verschiedenen Formats fand, kleben im Breslauer Spinett bloß zwei Zettel. Den einen sieht man links neben der Walze, und zwar

<sup>1)</sup> Kunsthistorisches Museum in Wien. Publikationen aus den Sammlungen für Plastik und Kunstgewerbe. Bd III 73 f. 132, 138 ff.

<sup>2)</sup> John Böttiger, Philipp Hainhofer und der Kunstschränk Gustav Adolfs in Upsala. (Übersetzung von Dr. Ernst A. Meyer.) Stockholm (1909), 4 Bde.

<sup>3)</sup> z. B. Julius Lessing und Adolf Brüning, Der Pommersche Kunstschränk. Berlin 1905.

<sup>4)</sup> Harmonie universelle. Paris 1636, vol. II, 160: „L'on peut encore rapporter à notre temps l'invention des tambours ou batillets, dont on use pour faire iouer plusieurs pièces de Musique sur les Epinettes sans l'industrie de la main, car les Allemands sont si ingenieux qu' ils font iouer plus de 50. pièces differentes par le moyen de plusieurs ressorts, qui font mesme danser des balets à plusieurs figures qui sautent et se meuvent à la cadence des chansons, sans qu'il soit besoin de toucher l'instrument, après avoir bandé ses ressorts . . .“

<sup>5)</sup> Musurgia universalis. Romae 1650, tom. II, 336.

<sup>6)</sup> Vgl. hierzu Böttiger, a. a. O. Bd I. Auch Böttiger kennt das Breslauer Spinett nicht.

<sup>7)</sup> a. a. O. S. 74.



dreizeilig in Fraktur, den zweiten, schmaleren, vorn in der Mitte hinter der Tastenstützleiste, zweizeilig in Antiqua. Dieser zweite Zettel ist genau der gleiche wie der von Schlosser<sup>1)</sup> zuerst im Faksimile wiedergegebene. Wortlaut: „Samuel Biderman, Instrumentmacher In Augspurg.“ Darüber steht auf dem Holz (!) geschrieben die Jahreszahl 1651. Diese kann keinesfalls das Erbauungsjahr sein und wird möglicherweise von einer späteren Reparatur herrühren, denn der aus Ulm gebürtige Instrumenten- und Orgelbauer Samuel Bidermann lebte von 1540 bis 1624, wie jüngst Paul Nettl<sup>2)</sup> nach Augsburger Stadtakten einwandfrei klargestellt hat.

Die Geschäftstätigkeit des 1578 geborenen Hainhofer reicht bis in die Anfangsjahre des 17. Jahrhunderts zurück<sup>3)</sup>. Demnach dürften die mit seinen Prunkmöbeln verbundenen Musikinstrumente kaum vor 1600 und die von Bidermann stammenden Automaten nicht nach 1624 entstanden sein. Alle Walzen der Spinette spielen mehrere Stücke und niemals die gleichen. Wien: 6<sup>4)</sup>; Upsala: 2<sup>5)</sup>; Breslau: 6. Möglicherweise hat diese Hainhofer sogar selbst ausgewählt, denn er war ein großer Musikfreund<sup>6)</sup>. Die (ehemals herzogliche) Bibliothek in Wolfenbüttel besitzt ein, ursprünglich mit vielen Kupferstichen geziert gewesenes, umfangreiches Manuskript, das er einst (1603) in zwei Bänden zu zwölf Teilen mit insgesamt 564 Blättern in Folio anlegte, betitelt: „Lautenbücher, darinnen begriffen gaystl. Hymni, Psalmen, Kirchengesäng und Lieder so von vilen gueten Maistern in italienischer tabulatur auf der lauten zu spielen ...“<sup>7)</sup>. Auch die auf den Rückseiten der einzelnen Blätter eines zum Kunstschränk in Upsala gehörigen französischen Kartenspiels von Jehan Faucil handschriftlich notierten dreizehn vierstimmigen Lieder soll Hainhofer selbst ausgewählt haben<sup>8)</sup>. Darüber und über die sechs Stücke der Walze des Breslauer Spinetts wird an anderer Stelle noch zu sprechen sein. Hier zunächst nur die im Original erhaltene, offenbar noch auf Hainhofers Zeit zurückzuführende „Beschreibung dieses Instruments, was es vor stück von sich selbstn spielet.

Zum Ersten, Einen lustigen Aufzug, so durch die Trompeter (: Alß Jr Kay: May: in Nürrenberg den Einzug gehalten:) geblasen ist worden

Anderen, Einen Polnischen Tanz vnd repetiret Ihn zweymal

Drietten, Noch Ein andren Polnischen Tanz vndt repetiret ihn auch zweymal

Vierden, Lobet Gott vnsern Herren in seinem Heylighthum, vnd repetiret zwey gesezte

Fünfften, Eß stehen vor Gottes Throne :/: vnd repetiret zwei gesezte

Sechsten, Allein Gott in der Höhe sey (!), und danken vor seine Gnade, repetiret zwey gesezte :/:

1) S. 138.

2) Zeitschrift für Musikwissenschaft II, Leipzig 1920, S. 523 ff.

3) Böttiger, a. a. O., Bd I S. 2.

4) Die Stücke in Noten bei Schlosser, a. a. O., nach S. 138 und bei Nettl, S. 526 ff.

5) Bei Böttiger nur die Zahl, nicht die Noten.

6) Böttiger, a. a. O. Bd I S. 7. Hainhofer war Schüler des Lautenisten Besardus.

7) Robert Eitner, Quellenlexikon der Musiker und Musikgelehrten, Bd 5, Leipzig 1901. Eine sehr fragwürdige Beschreibung der Handschrift (von Wilh. Tappert) s. Monatshefte für Musikgeschichte, Jg. 17. Vgl. auch Ernst Radecke, Das deutsche weltliche Lied in der Lautenmusik des 16. Jahrhunderts. Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft VII S. 285 ff.

8) Böttiger, a. a. O. Bd III S. 77 ff. Texte und, am Schluß des Bandes, die Noten (in Partitur gesetzt von Karl Valentin). Die Komponisten sind Adrian Willaert (1 mal) und Claudin de Sermisy (5 mal); von 7 Sätzen ist der Tonsetzer nicht bekannt. Sieben der dreizehn Lieder (3 von Sermisy und 4 ohne Autor) stehen gedruckt bereits in den Sammlungen von Attaingnant, Paris 1530.





Spinett von Samuel Biderman in Augsburg; in 2 Ansichten.  
Schlesisches Museum für Kunstgewerbe und Altertümer









Abb. 1. Spinett von Samuel Biderman; geöffnet, mit Blick auf den Resonanzboden

Nachmaln mag ein Jeder, der nur schlagen kan, auf diesem Instrument aufspielen alle diejenigen Stuck, die man sonstn auf andern Instrumenten zu Spielen Pflaget.“

Eine neuere „Anweisung zum Gebrauch des Clavichords“ (!) lautet:

„I. Nach Öffnung des Instruments zieht man dasselbe zunächst auf. Dazu befindet sich im Instrument, in dem kleinen Kästchen rechts, ein Schlüssel, mit dem man rechts die Kurbel (—) (wohlgemerkt) in der Richtung des Pfeiles, also von rechts nach links so lange dreht, bis die Feder Widerstand leistet, das Instrument ist dann aufgezogen. Ein vollständiges Aufziehen reicht hin zum Spielen aller (6) Stücke.

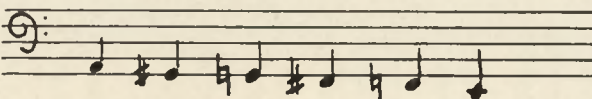
II. Darauf stellt man zur Linken die Walze. Diesem Zwecke dient ein Zapfen mit 6 senkrechten Einschnitten, entsprechend den sechs Stücken, die das Instrument spielt. Wünscht man N<sup>o</sup> 1 zu hören, so zieht man den Zapfen bis der erste Einschnitt zum Vorschein kommt und setzt dann in denselben den oberhalb befindlichen Schieber ein, oder wünscht man sofort N<sup>o</sup> 3 oder 5, so zieht man den Zapfen, bis der 3. resp. 5. Einschnitt erscheint, und legt den Schieber in den betreff. Einschnitt. Nie darf man den Zapfen ziehen oder zurückschieben, solange ein Stück nicht zu Ende gespielt worden ist. Dieses kann eintreten, wenn das Instrument nicht genügend aufgezogen, oder die Kurbel unterdessen ausgelaufen ist. In solchem Falle ziehe man die Kurbel auf, wie in I beschrieben.

III. Drücke schließlich rechts den hervorstehenden Knopf 2—3 Augenblicke, worauf die Musik beginnt.“

Wann das Spinett nach Breslau gekommen ist, bleibt unsicher. Daß aber der vermutlich erste hiesige Besitzer ein Kaufmann war und als solcher in geschäftlicher Verbindung mit Augsburg oder vielleicht sogar mit Hainhofer stand, bekundet ein alter Zettel im Deckel: „Anno 1668 im October hat Herr Joachim Elsner der Eltere Bürger und Handelsmann allhier in Breslaw dieses Instrument zu einem Gedechnus auff diese Bibliothek zu St. Elisabet verehret.“



Der Bauart nach ist das Breslauer automatische Spinett (Tafel IX) ganz der gleiche Typ, wie ihn Schlosser beschreibt und wie der kleinere in Upsala. Das mit einer Kurbel aufzuziehende Spindeluhwerk nebst Walze entspricht ihnen auch in den wesentlichen Einzelheiten, so daß es genügt, auf die Wiener Abbildungen<sup>2)</sup> zu verweisen. Dagegen geschieht das Einstellen der Stiftwalze in Breslau von der linken Seite aus, weil das Instrument nicht wie in Wien und Upsala in einem Schrank eingeschoben war und der Hebelübertragung des Zuges nach der Vorderseite nicht bedurfte. Die Tonreihe erstreckt sich (Breslau und Wien) vom C bis  $\bar{\bar{c}}$ . Von C bis A jedoch entfallen die Töne Cis, Dis, Fis, Gis und als tiefste Taste bildet E die Grenze. Die untersten sechs Töne von A abwärts sind daher wie üblich als sogenannte kurze Oktave in folgender Weise auf die Tasten A bis E verteilt:

Tasten: 

Klang:           A    E    G    D    F    C

Im ganzen sind (Breslau und Wien) 45 Tasten (E bis  $\bar{\bar{c}}$ ) vorhanden; die weißen mit Elfenbeinbelag nebst charakteristischer Linienverzierung an der Grenze der aus Ebenholz gearbeiteten schwarzen und mit der gleichen vergoldeten Verzierung der Vorderseiten wie in Upsala. Die Docken tragen größtenteils aufgeschriebene Tonbezeichnungen. Von den 45 Saiten bestehen in Breslau (wie in Upsala) nur die fünf tiefsten noch aus Messing, alle übrigen (erneuerten?) aus Stahl. Die automatische Bewegung der Tasten wird durch einfache, von den Stiften der Walze niedergedrückte Hebel bewirkt, welche bis unter die Tasten reichen und diese mit den auf ihnen ruhenden Docken nach oben drücken. Es werden aber nicht alle Tasten für die auf der Walze befindlichen Musikstücke gebraucht. Demgemäß ist die Zahl der Hebel geringer als die Zahl der Tasten, von denen die Walze nicht betätigt die drei tiefsten, die drei höchsten, alle Obertasten der großen, kleinen und eingestrichenen Oktave und das gis der zweigestrichenen. Das automatische Spiel erstreckt sich also auf folgende 26 Töne des Spinetts,



denen die 26 Hebel entsprechen. Das ist musikalisch mehr und durch die Benutzung von Halbtönen auch abwechslungsreicher als bei dem Wiener Instrument mit nur 20 Hebeln, die bloß eine Tonart (F-dur) ohne irgendwelche Modulation erklingen lassen. (Upsala hat noch geringeren Umfang; die Tastatur reicht dort nur bis  $\bar{a}$  und besitzt das  $\bar{\bar{gis}}$  nicht.)

<sup>2)</sup> Schlosser, a. a. O., Tafel XXVII.

<sup>1)</sup> Die Stimmung ist, wie damals häufig, eine kleine Terz höher als unser heutiges Normal- $\bar{a}$ .



Der Schmuck der Oberseite des Resonanzbodens in Breslau übertrifft den der beiden anderen Spinette; nicht nur das für Bidermannsche Instrumente eigentümliche Streumuster großer naturalistisch behandelter Blumen ist dichter, sondern die Schalllochrose mit der (wie in Wien und Upsala) durchbrochenen Kartoneinlage erscheint sehr viel zierlicher gearbeitet (Abb. 1). Das Spinett wird umschlossen von einem mit schönem Schnitzwerk in Ebenholz verzierten schwarzen Gehäuse, welchem weder die charakteristischen Fächer links und rechts oberhalb der Tastatur, noch die (in Wien und Upsala) getreu wiederkehrenden Wellenleisten und Maskarons fehlen. Auf der Innenseite des Gehäusedeckels sieht man Apollo mit den neun Musen dargestellt. Der unbekannte Maler<sup>1)</sup> dieses „Bildes“ dürfte wohl kein großer Meister gewesen sein.

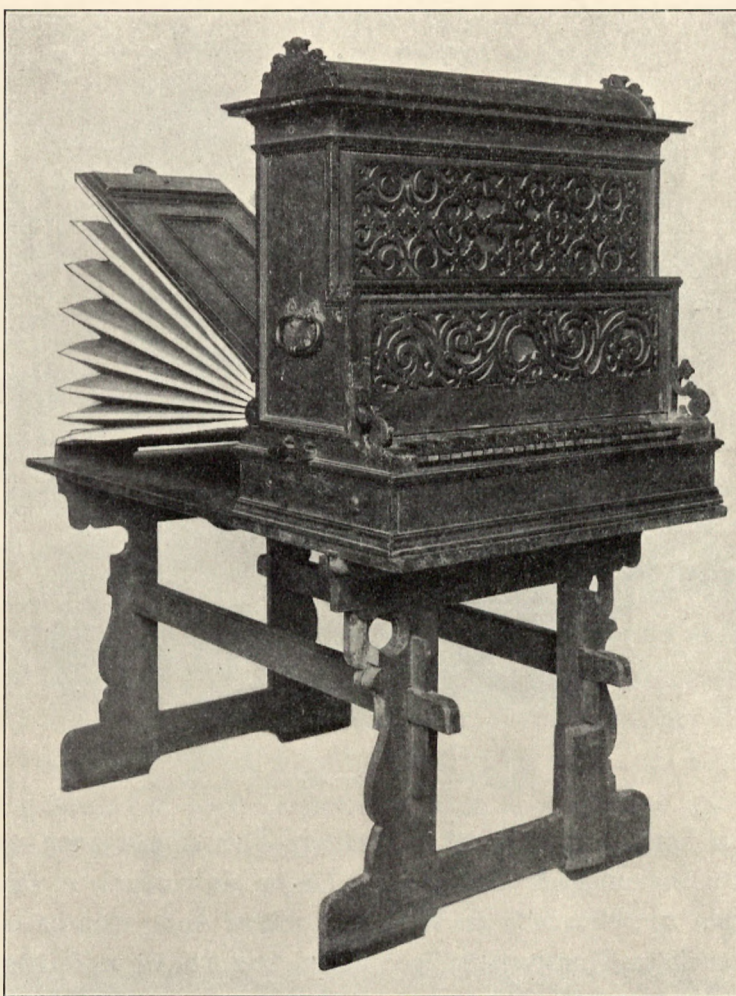


Abb. 2. Orgelportativ von Johann Hoferichter, datiert 1657. Schlesisches Museum für Kunstgewerbe und Altertümer

Kunstgewerblich wie musikalisch und musikgeschichtlich aber ist das Breslauer Spinett Samuel Bidermanns jedenfalls eine Kostbarkeit ersten Ranges. Maße: Innen 81 cm lang, 45 cm breit<sup>2)</sup>, 8 cm hoch. Außen 82 × 50 × 30 (an den Leisten gemessen).

Anders geartet, dabei nicht minder wichtig, erweist sich ein zweites klaviertes Instrument der Breslauer Sammlung:

### DAS ORGELPORTATIV

aus der evangelischen Kirche zu Wahlstatt, welches neuerdings Burgemeister<sup>3)</sup> kurz erwähnt. Ein Zettel unter der Windlade enthält folgende Nachrichten: „Da ich Hermann Otto Müller zweiter Sohn des Orgelbauer Johann Christian Benjamin Müller Dohm Orgelbauer aus Breslau dieses kleine Werkchen reparierte im Jahre 1843, fand ich den Nahmen des Erbauers und

<sup>1)</sup> Vielleicht Anton Mozart (1573—ca. 1625), der nicht mit Wolfgang Amadeus Mozart verwandt ist.

<sup>2)</sup> Schlossers Angabe, das Wiener Spinett sei (nur) 20 cm breit, muß ein Druckfehler sein. Statt 20 ist wahrscheinlich 50 zu lesen.

<sup>3)</sup> Der Orgelbau in Schlesien. Straßburg 1925, S. LIX, Abbildung des Portativs ebenda Tafel II.



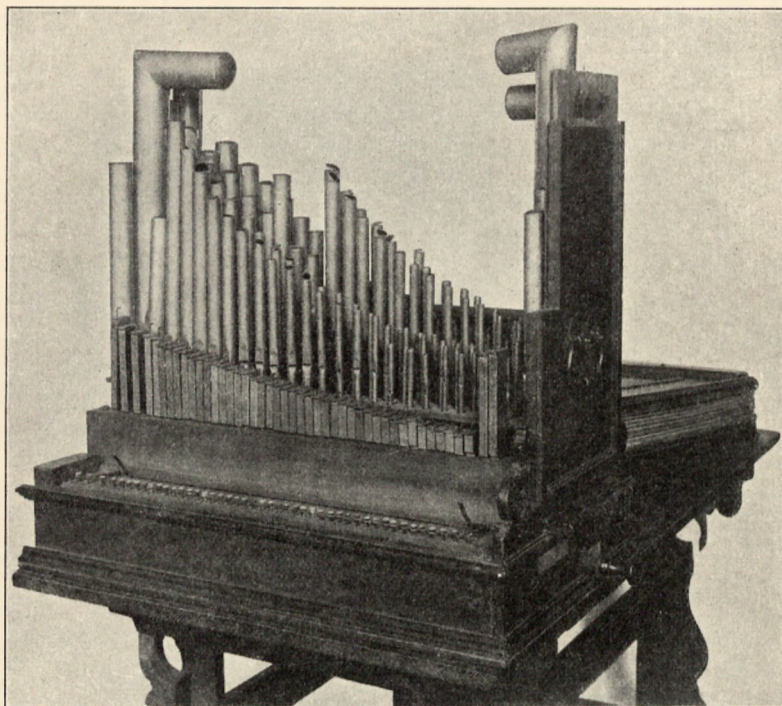


Abb. 3. Orgelportativ von Hoferichter;  
geöffnet, bei herausgenommener Klaviatur

Stifter des Posetivs (!), ich schrieb es so ab wie es auf dem Pompetenbrett<sup>1)</sup> stand.“

„Ihr Gnaden Herrn Herrn Augustin Seybert Abt u. Prelat zu Braunau gemacht von Johann Hoferichter aus Peterswaldau Orgelbauer zu Ostern Anno 1657 im 64. Jahre gemacht.“ Danach wäre Hoferichter 1593 geboren. Weitere Nachrichten über ihn, auch sein Todesjahr, sind bisher nicht bekannt. Nach Burgemeister<sup>2)</sup> baute er 1663 die erste Orgel der evangelischen Friedenskirche (zum Heiligen Geist genannt) in Jauer (mit 23 Stimmen, Tremulant, Trom-

mel und Vogelgeschrei), welche im Spätsommer 1709 von dem Sorauer Orgel- und Instrumentenmacher Georg Adam Caspari instandgesetzt wurde, um sie „von dem gänzlichen Ruin zu befreien“; das Werk sei „seither Anno 1663 da es gebauet, niemahlen vollkommen von Einem Kunstverständigen angerichtet worden und daher einer Fundamentalen Reparatur höchst bedürftig“.

Auch dieses seltene Breslauer Stück ist, wie gesagt, gut erhalten und als Klangtyp klar erkennbar. Sein musikgeschichtlicher Wert gewinnt gerade jetzt, wo der moderne Orgelbau für alte Dispositionen und Mensuren lebhaftes Interesse hat, besondere Bedeutung. Hoferichter gestaltete sein Portativ getreu nach Michael Praetorius. Schon rein äußerlich und handwerklich ist das (auf dem wohl ursprünglichen Tisch stehende) Portativ eine ästhetische Konsonanz ohne Trübung (Abb. 2). Außenmaße (ohne Tisch): Höhe 70 cm; Breite 76 cm; Tiefe unten 45 cm, in der Mitte 27 cm, im oberen Teil 22 cm; die beiden Schöpfbälge mit je 70 cm Spannweite und 6 Falten sind je 83 cm lang und 35 cm breit; zum Aufheben dient ein Handgriff an jeder oberen Platte, deren Schwere genügenden Winddruck liefert. Die Bälge lassen sich ebenso leicht abnehmen wie der Deckel und die in Nuten laufenden, schön gesägten vier Vorder-

<sup>1)</sup> = Pulpetenbrett. Ein anderer Zettel (von Müller) lautet: „Dieses Posetiv (!) ist von Johann Hoferichter Orgelbauer aus Peterswaldau zu Ostern Anno 1657 gemacht worden in sein 64ten Jahr. Abschrift von einer Schrift auf dem Pompetenbrett im Jahre 1843.“ Auf dem unteren Boden vor der Windlade stehen unleserlich gewordene Namen: „Casparq Carolq Fr O A Organista Christ lero Discipul Organa, 1657“.

<sup>2)</sup> a. a. O., S. V.



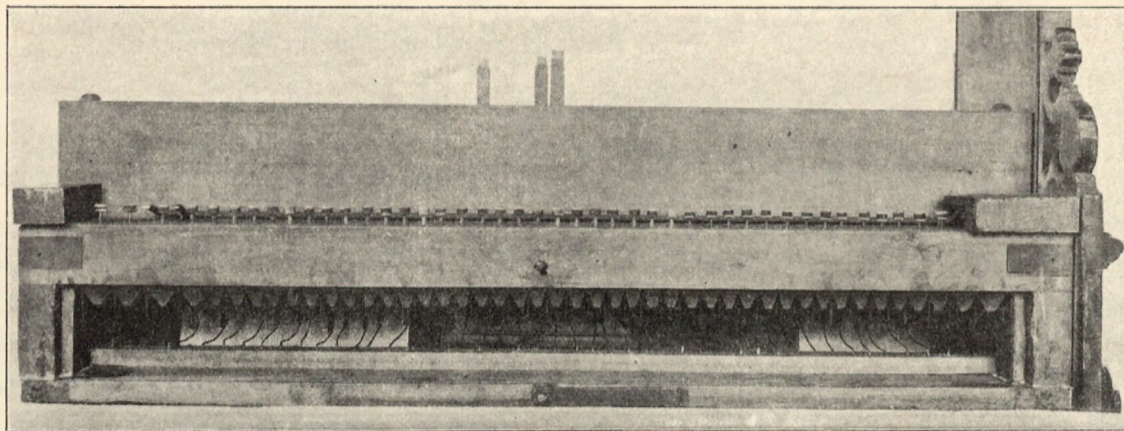


Abb. 4. Orgelportativ von Hoferichter; bei geöffneter Windlade

und Rückwandteile des sonst ganz unverzierten, mit einem Traghenkel an jeder Seite versehenen Gehäuses (Abb. 3). Ein einfacher, lose aufzulegender Holzdeckel schützt die Klaviatur. Diese selbst hat 45 Tasten (die Untertasten aus Birnbaum, die Obertasten aus Ebenholz) von E bis  $\bar{c}$  mit kurzer Oktave, Tonbereich also C bis c ohne tiefstes Cis, Dis, Fis, Gis. Die Tasten wirken durch Stecher direkt auf die ideal funktionierenden Ventile der Schleiflade (Abb. 4). Höhe der Schleiflade 12 cm. Alle Tasten sind auf der Unterseite von rechts nach links fortlaufend numeriert und tragen zum größten Teil noch Tonbezeichnungen, die dann ganz vollständig auf den Kanzellen des zuvorderst stehenden Rohrwerkregisters in folgender Anordnung wiederholt werden:

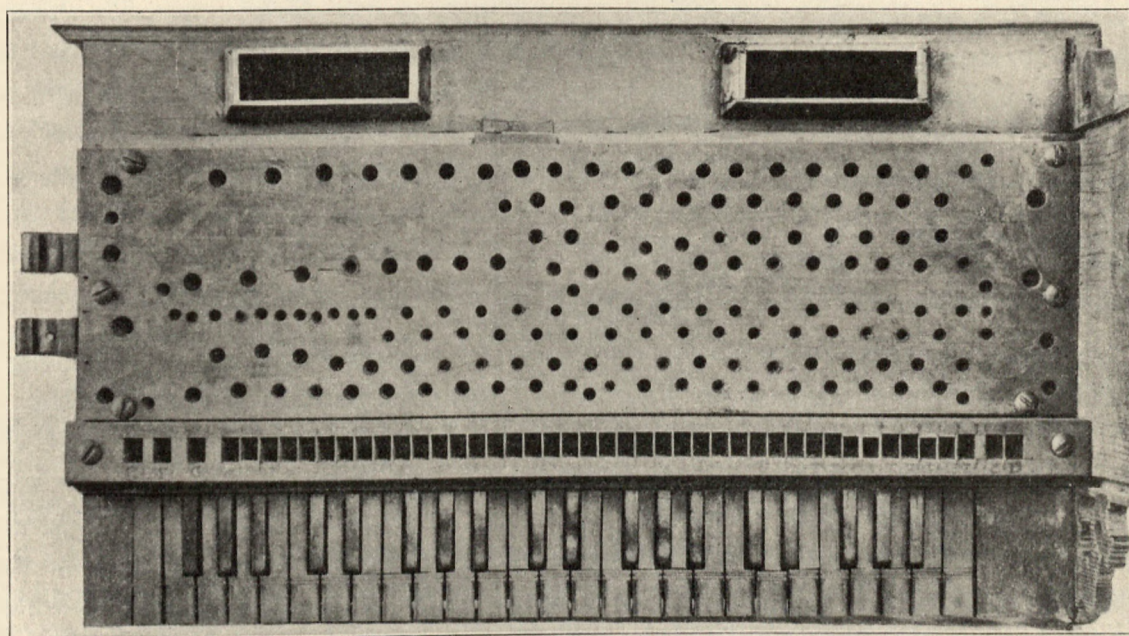
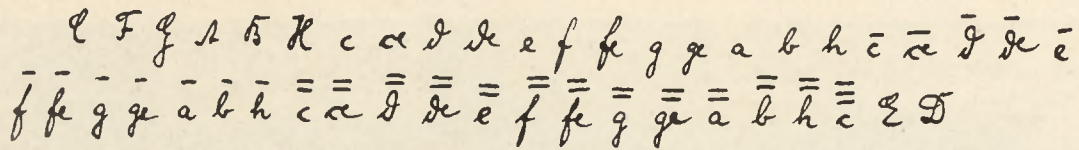


Abb. 5. Orgelportativ von Hoferichter; Pfeifenbrett von oben gesehen





Die Versetzung der links zwischen C und F fehlenden tiefen Töne D und E nach rechts wurde nötig, weil nicht alle großen Pfeifen links auf der Windlade unterzubringen waren. Durch Ärmchen und Wellen wird der Druck der beiden tiefsten Obertasten links (Fis und Gis für die Töne D und E der kurzen Oktave) auf zwei rechts von der letzten Taste liegende Stecher und Ventile übertragen (siehe Abb. 2 und 3). Erstaunlich ist, mit wie wenig Raum Hoferichter auskommt (Abb. 5), denn sein kleines Orgelwerk enthält fünf Stimmen, deren originale Benennung leider verloren ging. Nach der Bauart der Pfeifen, sämtlich aus Zinn, sind disponiert: 1. Flöte 8' (gedeckt); 2. Principal 8' (offen, aber nur von c̄ bis c̄ reichend bzw. von c̄ bis C überführt in die Flöte); 3. Oktave 4' (von C bis G gedeckt, von A ab offen); 4. Cymbel 2' bis 1/2' (einfach, jede Oktave mit selbständigen Pfeifen); 5. Vox humana (?) 8' (gedeckt, aufschlagende Messingzungen); dazu ein Tremulant für das ganze Werk. Die Registerzüge bilden kurze, direkt an den Schleifen befestigte Handgriffe, und zwar auf der rechten Seite fünf für alle Stimmen, jedoch für Flöte und Cymbel nur halb wirkend, die andere Hälfte wird durch zwei Züge an der linken Seite bedient; der Zug für den Tremulanten befindet sich rechts unterhalb der Registergriffe. Die Stimmen klingen, wenn die Züge nicht herausgezogen sind! Messuren:

Stimme	Ton	Umfang	Labienbreite	Aufschnitt	Länge
1. Flöte 8' . . . .	C	18 1/2 cm	45 mm	18 cm	60 cm
	c	11 1/2 „	28 „	13 „	27 1/2 „
	c̄	7 „	16 „	8 „	13 1/2 „
2. Prinzipal 8' . .	c̄	7 1/2 „	18 „	6 mm	27 „
	c̄	4 1/2 „	10 „	3 „	13 1/4 „
	c	3 „	4 „	2 „	7 „
3. Oktave 4' . . .	c	75 mm	18 „	6 „	28 „
	c̄	45 „	11 „	4 „	14 „
	c	30 „	9 „	2 „	6 1/2 „
4. Cymbel einfach .	cs	35 „	9 „	2 „	62 mm
	c	22 „	5 „	1 „	30 „

(Auf jedem Chor gleich)

5. Die Gestalt der (ganz vornstehenden) gedeckten Vox humana 8' ist aus der Abbildung 2 zu ersehen; die Stiefel stecken in den Kanzellen. Zungen und Krücken sind aus Messing.

Das Pfeifwerk scheint bis auf einige nachträglich angebrachte Stimmdeckel noch das alte zu sein. Auffallenderweise gleicht die Stimmung unserem Normal-c̄. Der Klang des noch präzise ansprechenden kleinen Orgelwerks aber zeigt das Merkmal seiner Entstehungszeit: Helligkeit und Fülle ohne grelle Lautheit. Polyphoner Satz kommt plastisch zur Geltung, und man kann sich vorstellen, daß ein im Vergleich zu heute so winziges Instrument seinen im 17. Jahrhundert üblichen gottesdienstlichen Aufgaben im wesentlichen genügt hat.

Max Schneider



## EIN SCHLESISCHER BÜTTENMANN

In Breslauer Familienbesitz befindet sich seit den fünfziger Jahren des vorigen Jahrhunderts ein silberner Büttenmann, der bisher der Wissenschaft unbekannt geblieben ist. Der künstlerischen Haltung und den Einzelheiten seiner Kleidung nach würde man seine Entstehung in die letzten Jahre des 16. Jahrhunderts setzen. Die Renaissance liebte es, Tafelgeräten Menschen- oder Tierform zu geben, und so ist es nicht zu verwundern, daß besonders in Weingegenden die Künstler auf den Gedanken kamen, als Trinkgerät einen Mann mit einer Winzerbütte auf dem Rücken zu wählen. Um die Wende des 16. zum 17. Jahrhundert scheint sich gerade die Figur des Büttenmannes einer besonderen Beliebtheit erfreut zu haben, denn es sind davon mehrere Exemplare bekannt. L. Lindenschmit weist in der Mainzer Zeitschrift IV S. 50 Taf. VI einige holzgeschnitzte Männer nach und vergleicht sie mit den ungefähr zur gleichen Zeit auftauchenden silbernen. Er glaubt, daß diese von geringerer Qualität seien als die erstgenannten. In Schlesien, das früher den Weinbau stärker betrieb als in unseren Tagen, war der Büttenmann offenbar besonders beliebt. Von dem Breslauer Goldschmied Joachim Hiller (1572—1613) sind uns allein drei Exemplare erhalten, im Breslauer Kunstgewerbemuseum, im Victoria- and Albert-Museum in London und im Besitze des Barons Weichs in Troppau (vgl. Erwin Hintze, Breslauer Goldschmiede, 1906 S. 79 — Hintze-Masner, Goldschmiedearbeiten Schlesiens, 1911 S. 16 und Taf. XXVI — Katalog der Ausstellung von Alt-Oesterreichischen Goldschmiedearbeiten, Troppau 1904). Joachim Hiller scheint ein Spezialist für figurale Tafelgeräte gewesen zu sein, denn außer den drei Büttenmännern sind noch zwei Trutzhühner und ein Straußenvogel erhalten. Der Meister, einer der bedeutendsten unter den Renaissance-Goldschmieden Breslaus, hat einen besonderen Typus der Büttenmänner geschaffen. Sie unterscheiden sich von den durch Lindenschmit veröffentlichten sowohl durch das Material als auch durch die künstlerische Auffassung. Während die westdeutschen Stücke aus Holz geschnitzt sind, hat Hiller seine Männer in Silber getrieben. Einzelne Gewandteile, das Gesicht und das Haar sind zur Belebung kalt bemalt, auch sind zur Steigerung der farbigen Wirkung gelegentlich Steine verwendet. Die hölzernen Männer sind in Bewegung, die Hillerschen in Ruhe dargestellt. Man hat den Eindruck, als wollten sie sich auf ihrem Wege ausruhen, als unterhielten sie sich mit jemandem. Daraus erklärt sich die Schwere und Unbeweglichkeit dieser Männer, nicht, wie Lindenschmit annimmt, aus der Unfähigkeit des Meisters, den menschlichen Körper in Bewegung darzustellen.

Zwei von den Hillerschen Büttenmännern, der Breslauer und der Troppauer, gleichen sich weitgehend. Der Unterschied besteht lediglich in der reicheren Gravierung des Troppauers und der Weglassung einer Spielerei; die Schamkapsel ist nur angedeutet, während sie bei dem Breslauer sehr aufdringlich angebracht ist, ja durch einen Draht sich öffnen läßt.

Der neuentdeckte Büttenmann hat mit den Hillerschen, besonders mit dem Troppauer, eine frappante Ähnlichkeit. Man möchte ihn demnach in die gleiche Zeit, also um 1600 datieren. Nun trägt er jedoch am Sockel das Beschauezeichen von Jauer, das Schachbrett, in der für das 18. Jahrhundert bekannten Form (vgl. Erwin Hintze, Schlesische Goldschmiede, in Schles.





Büttenmann von J. V. Engelbrecht in Jauer, um 1720. Privatbesitz, Breslau

Vorzeit N. F. VI S. 127). Die zugehörige Meistermarke zeigt die Initialen I. V. E. in ovalem Felde, mit denen Johann Valentin Engelbrecht seine Arbeiten zeichnete. Nach den handschriftlichen Notizen von Herrn Prof. Dr. Hintze ist Engelbrecht aus Augsburg gebürtig. Er meldete sich am 20. Dezember 1710 in Jauer zur Jahresarbeit, begann am 27. Dezember 1712 sein Meisterstück und wurde am 19. April 1713 als Meister in das Jauersche Goldschmiedemittel aufgenommen. Von Engelbrecht war bisher nur eine Arbeit bekannt, ein silberner Kelch mit Vergoldung im Besitz der kath. Pfarrkirche von Rohnstock, Kreis Bolkenhain (vgl. Kat. d. Ausstellung von Goldschmiedearbeiten, Breslau 1905, S. 75 Nr. 519).

Man wird sich nun fragen müssen, wie ist es möglich, daß Engelbrecht über ein Jahrhundert später noch einmal denselben Typus geschaffen hat. Mit dem Hinweis, Jauer sei eine Provinzialstadt und sei als solche in seinen künstlerischen Formen etwas rückständig, kommen wir hier nicht aus, so läßt sich eine Stildifferenz von etwa 125 Jahren nicht überbrücken. Engelbrecht hat durch den vorerwähnten, ganz in den Formen des beginnenden 18. Jahrhunderts gehaltenen Kelch bewiesen, daß er sehr wohl mit der stili-

stischen Einstellung seiner Zeit vertraut war. Er muß also seine guten Gründe gehabt haben, wenn er hier auf etwas längst Vergangenes zurückgegriffen hat. Man kann sich den Hergang vielleicht so erklären, daß sich in der Umgegend von Jauer ein Hillerscher Büttenmann befand, dessen Besitzer zu irgend einem Zwecke ein zweites Exemplar haben wollte und dieses von Engelbrecht kopieren ließ. Der Meister formte sich das Original ab und goß es in Silber, um so eine möglichst große Ähnlichkeit zu erzielen. Auch die Malerei geht sicher auf eine alte Vorlage zurück. Nur der Sockel weicht in Gliederung und Schmuck von den mir bekannten Hillerschen Exemplaren ab. Bei diesen zieren den Untersatz gravierte Jagdszenen, während bei dem Büttenmann Engelbrechts der Sockel in mehrere Zonen gegliedert und durch Gräser und Steine in Treibarbeit belebt ist.

Christian Gündel



## DER PREUSSLERHUMPEN

Die Liebe zur Heimat erschöpft sich nicht im Genießen des Bestehenden, sie erhält ihre rechte Tiefe erst mit dem Sinnen am Entstehen und Werden, im Verfolgen der feinen Fäden, welche die Gegenwart mit der Vergangenheit verknüpfen. Kaum eine andere Industrie bietet dazu so verlockende Gelegenheit wie die Fabrikation des Glases, bei der praktische Geschicklichkeit, feine Beobachtung der Eigenschaften des Materials, ein ausgeprägter Formensinn nicht nur den Gegenständen des gewöhnlichen Gebrauchs, sondern auch den Gebilden der Phantasie dem Auge gefällige, durch Glanz und Farbe wohltuende Formen zu geben vermag. Es hat seinen eigenen Reiz, an der Hand dessen, was uns erhalten geblieben, die Technik zurückzuverfolgen und den Anfängen einer Industrie nachzuspüren, die noch heute ihre große, für bestimmte Gebiete volkswirtschaftliche Bedeutung hat.

Die Glasfabrikation war in ihrer Entwicklung an das gleichzeitige Vorhandensein gewisser Vorbedingungen gebunden, des Vorkommens möglichst reiner Kieselsäure, wie sie im Quarz gegeben ist, und eines reichen Vorrates billigen Brennmaterials zur Erzeugung der zum Schmelzprozeß erforderlichen hohen Hitzegrade, um aus der harten Kieselsäure, in Verbindung mit einem Alkali (Asche-Soda), die flüssige Glasmasse erstehen zu lassen. Deshalb haben, ehe die Dampfkraft dem Verkehr beliebige Richtung gab, die ersten Glashütten in waldbedeckten Gebirgen gestanden, im Spessart, im Fichtelgebirge, im Böhmerwald und nicht zuletzt in unserem Riesengebirge. Es liegt nicht in der Absicht dieser Zeilen, den gesamten Entwicklungsgang der Glasfabrikation in ihrer Wanderung vom Westen nach dem Osten zu verfolgen. Es soll hier nur kurz berührt werden, wie sich die Fabrikation in unserem Riesengebirge entwickelt hat.

Die älteste Urkunde, welche der Glashütte in Schreiberhau Erwähnung tut, stammt aus dem Jahre 1366. Die Hütte soll oberhalb Petersdorf am schwarzen Berge gelegen haben. In der Folgezeit wird berichtet, daß die Hütte öfters entsprechend der Verschiebung der Waldgrenze ihre Stätte gewechselt hat. Genaueres ist darüber nicht bekannt. Ihre Arbeiten wurden vielfach gerühmt, aber trotzdem war die Hütte nicht imstande, sich des Wettbewerbes zu erwehren, der durch Gründung neuer Glashütten an der Südabdachung des Riesen- und Isergebirges entstand<sup>1)</sup>. Dort entwickelte sich, anscheinend vom Erzgebirge her, von Falkenau, Kreis Leitmeritz, (gegründet 1530) über die noch heute hauptsächlich Glasindustrie treibenden Orte Haida, Steinschönau und Gablonz bis in die Herrschaft Starkenbach, Niederrochlitz und Sahlenbach reichend eine lebhafte Industrie, die hauptsächlich von einer Familie Schürer betrieben wurde. Dieser junge kräftige Entwicklungsstrom warf seine Wellen über den Gebirgskamm hinüber, in dem einer der Glasmeister in der Sahlenbacher Hütte, Wolfgang Preußler, 1617 an der Weißbach auf dem der Herrschaft Schaffgotsch gehörenden Grund und Boden eine neue Hütte erbaute. Diese muß in der Gegend des „Hüttenberges“ dort, wo jetzt das Sanatorium Schreiberhau gelegen ist, gestanden haben. Die Familie Preußler war ungemein

<sup>1)</sup> Das Nähere siehe von Czihak, Schles. Gläser. Verlag des Museums Schles. Altertümer.



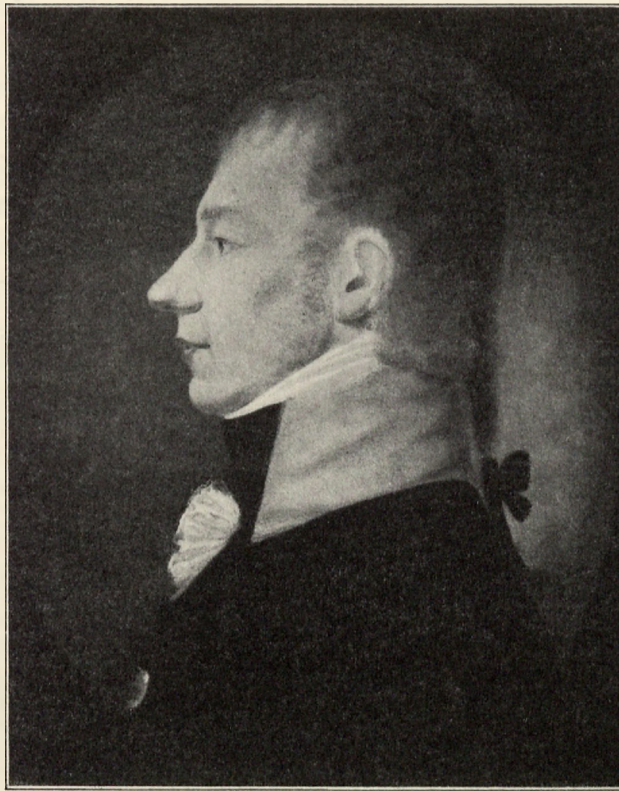
weit verzweigt und an den verschiedensten Hütten vertreten, sei es, daß ihre Mitglieder Glasemeister oder Glasschleifer, Glasmaler oder Glasmacher waren. So erwähnt Dr. Krnasnopski in einem Artikel des „Hamburger Fremdenblattes“ einen böhmischen Glasmeister, Christian Preußler, der 1680 dem Freyrichter Caspar Steiner zu Volpersdorf einen Humpen schenkte mit der Ansicht der „Glashütte, die mächtig rauchend auf einem grünen Hange steht, während vor ihr Arbeiter mit der langen Pfeife Glas blasen und schwingen oder es auf dem Tisch formen“. Die Inschrift eines mit Emailmalerei versehenen Humpens des Kunstgewerbemuseums in Prag deutet anscheinend schon auf die Verpflanzung der Glasindustrie in die Waldenburger Gegend hin, die dem Johann Georg Preußler zugeschrieben wird. 1676 wird aber ein Christian Preußler als Glasmeister auf der Hütte in Schwarzbach im Isergebirge erwähnt.

Für einen regen Unternehmungsgeist spricht es, daß Wolfgang Preußler mit 67 Jahren an die Gründung der Hütte an der Weißbach ging. Nicht lange konnte er sich an der Schöpfung erfreuen; denn schon drei Jahre später rief ihn der Tod ab, und sein erst 24 Jahre alter Sohn Hans mußte die Hütte übernehmen. Nach einer in meinem Besitze befindlichen Urkunde vom 6. Juli 1644 verleiht Kaiser Ferdinand III. dem Glasmeister Hans Preußler auf der Hütten bei Weißbach in der Herrschaft Kynast für die 1642 neuerbaute Mahlmühle die Mahlgerechtigkeit für hundert Gulden und für einen jährlichen Zins von zwanzig Talern schlesisch und 72 Kreuzern die Gerechtigkeit zum Brauen und Backen, aber ausschließlich für seine Häusler und Arbeiter. Der Betrieb der Hütte muß wohl einträglich gewesen sein; denn derselbe Hans Preußler legt eine neue Hütte in Witkowitz an, ganz in der Nähe der Hütte, auf der sein Vater Wolfgang Preußler tätig gewesen war. Nach dem 1686 erfolgten Tode Hans Preußlers, der einem Schlaganfall auf der alten Straße nach der Michelsbaude erlegen war, übernahm sein Sohn Johann Christoph Preußler die Hütte an der Weißbach und schuf an der Stelle der längst eingegangenen alten Hütte 1702 eine neue am alten Weiberberge. Diese Hütte dürfte in der Gegend der jetzigen Gebertbaude gelegen haben, da man unter „altem Weiberberge“ die Lehne zwischen dem oberen Zackenlauf und der jetzigen Zollstraße versteht. Nach altem Brauch wurden die beiden Hütten abwechselnd betrieben; während die eine zum inneren Ausbau und zur Erneuerung stillgelegt war, wurde auf der andern gearbeitet.

Mit dem Tode Johann Christoph Preußlers im Jahre 1706 trat sein gleichnamiger Sohn den Besitz beider Hütten an und hat den Betrieb durchgeführt, bis er ihn 1740 seinem ältesten Sohne George Sigmund übergab, der schon 1751 das Zeitliche segnete. Die bis dahin glückliche Entwicklung des weitausschauenden Unternehmens erfuhr einen beklagenswerten Rückgang, insofern die junge Witwe Johanna Katharina Preußler, geb. Gallein, den schwierigen, durch den Siebenjährigen Krieg geschaffenen Verhältnissen nicht gewachsen war und, von üblen Ratgebern hintergangen, immer mehr in Vermögensverfall geriet. Die Neugründung einer Hütte im Babelsbruch (Karlstal) 1754 konnte den Niedergang nicht aufhalten, sondern führte zum Auflösen der Hütte an der Weißbach und dem alten Weiberberge. Die Entlegenheit der Hütte in Karlstal schmälerte bei den schlechten Verkehrswegen die Ergebnisse. Die George Sigmund Preußlerschen Erben kamen in Konkurs, der erst 1775 endete. 1783 starb



Frau Katharina Preußler, und von da ab übernahm Karl Christian Preußler die Wirtschaft an der Weißbach Nr. 112 und die Hütte in Karlstal wieder allein für sich, während früher ein Besitztitel auf drei Erben eingetragen war. Damit besserten sich die Verhältnisse wieder so, daß Christian Preußler daran denken konnte, zusammen mit zwei Unternehmern, Preller und Matterede, 1796 unweit Karlstal eine neue Hütte zu errichten, der der Name Hoffnungstal gegeben wurde. Christian Preußler scheint den Betrieb erweitert zu haben, wenigstens suchte er 1795 die Genehmigung zur Anlegung eines Kompositionsofens zur Verfertigung von feinen und farbigen Gläsern nach. Aber in eine wirksame Konkurrenz gegenüber den böhmischen Hütten einzutreten, scheint ihm nicht gelungen zu sein. 1805 übernahm Christian Benjamin Preußler die Liegenschaften an der Weißbach samt den



Christian Benjamin Preußler. Pastellbild

Glashütten in Karlstal und Hoffnungstal. Seiner Tatkraft gelang es, wieder geordnete Verhältnisse herbeizuführen und den Besitz zu vergrößern. Aber das Unglück verschonte auch ihn nicht. 1808 brannte die Hütte in Karlstal mit sämtlichen Wirtschaftsgebäuden, Vorräten und Lagerbeständen ab. Doch, unbeugsam, wie er war, ließ er den Mut nicht sinken, sondern baute 1809 Karlstal wieder auf. Als 1821 die Hütte in Hoffnungstal ebenfalls durch Brand zerstört wurde, löste er den gemeinsamen Besitz auf und überließ den Wiederaufbau von Hoffnungstal den Brüdern Matterede. Christian Benjamin Preußler war der letzte männliche Sproß des Schreiberhauer Familienzweiges. Wer ihn noch gekannt, schilderte ihn als einen Mann von seltener Tatkraft, ungemein streng gegen sich und seine Leute. Mit sichtlicher Befriedigung zählt er in der von ihm verfaßten Familienchronik, die ich in Abschrift besitze, und der die obigen Angaben entnommen sind, das was ihm gehörte, genauer auf. Der Besitz umfaßte den Bezirk des Weißbachtals, dessen Mittelpunkt noch heute die Bezeichnung „Der Hof“ führt und wo jetzt das Sanatorium Weißbachhof gelegen ist.

Beifolgendes Bild auf Seite 123 gibt den Mann in jungen Jahren wieder, mit dem Zopf, dem breiten blauen Samtkragen, glatt anliegendem Rock mit weißem Jabot. Seine Züge vertragen seltene Energie und festen Willen. Mit ihm erlosch das Geschlecht, dessen Namen mit der Entwicklung der Glasfabrikation im Riesengebirge unauslöschlich verknüpft ist. Der Besitz ging an den Schwiegersohn, Franz Pohl, den Gründer der Schaffgotschen Josephinenhütte,



über. Die Karlstaler Hütte wurde an diese angeschlossen und ist noch bis Ende des Jahrhunderts in Betrieb geblieben. Nach Übergang der Hütte in den gräflichen Besitz ließen die äußeren Verhältnisse den Betrieb immer schwieriger und unrentabler erscheinen, so daß die Hütte aufgegeben und abgebrochen wurde. So endete das groß angelegte Unternehmen der Familie Preußler, die über zwei Jahrhunderte die Schreiberhauer Hütte über die Wirren des Dreißigjährigen Krieges und die Bedrängnis des Siebenjährigen Krieges hinweggeführt und dieser einen hochgeachteten Namen verschafft hatte.

Wir verdanken Czihak eine Ahnentafel der Familie Preußler, die den Mannesstamm des Schreiberhauer Familienzweiges bis zum letzten Sproß fortführt, die Seitenlinien nur bruchstückweise wiedergibt. Als ein Erzeugnis der Karlstaler Hütte bewahre ich noch das Glas, das dem Leiter der Hütte, Christian Benjamin Preußler, verehrt wurde. Es ist hier auf Seite 125 abgebildet. Der zwölf Zentimeter hohe Fußbecher in Kuglergraveurarbeit ist aus reinem klaren Kristall. Der kräftige Fuß mit seinem facettierten Boden trägt über einem wulstigen Mittelgliede den Becher mit einem breiten vergoldeten Rande. Sein Körper ist mit dem Rade ausgearbeitet und zeigt auf mattiertem Grunde ein größeres und drei kleinere Medaillons. Das größere trägt in großen Ziffern die Zahl 50, umgeben von einem vergoldeten, von einem bogenförmigen Ornament umrahmten Bande, in welches folgender Spruch eingeritzt ist: „Alles Glück des Lebens Heil und Wonne wünschet heut vor Sie mein dankbar Hertz.“ Zu beiden Seiten des Medaillons sind zwei Kreuze in Form des Eisernen herausgearbeitet, von denen aus sich um das Blatt eine Girlande spannt, welche drei runde Medaillons, von zwei kleinen Blumenstücken unterbrochen, von unten her umgibt. Auf den mit einem zierlichen Blumenkränzlein umrandeten runden Medaillons sind folgende Wünsche eingeritzt: „Der Morgen Ihres ferneren Lebens trübe keine Wolke, Ihr Mittag sei Helle, Und der Abend einst Sanft und Schön.“ Nach oben geht der mattierte Grund in den breiten, zweiteiligen, vergoldeten Rand über. An dem unteren, vertieften Teil des Randes läuft eingeritzt rings um das Glas ein zierlicher Blumenkranz, während auf dem oberen folgende Widmung eingeritzt ist: „Unseres Wohl Edlen Herrn, Herrn Glase-Meister PREUSSLER — Geburtstag 50 jährig. den 28 Merz 1826.“

Ich besitze noch ein kleines, 12 cm hohes Spitzglas von 5,5 cm Durchmesser mit gedrehtem Fuß, das auf der Vorderfläche das Preußlersche Wappen unter einem aufgekitteten Glasmedaillon trägt. Zu beiden Seiten des Wappens erscheinen die Buchstaben H. P. Über dem Helmbusch steht ein Mann in schreitender Stellung, im rechten Arm eine Keilhaue haltend. Derselbe Mann nimmt die rechte Hälfte des Wappenbildes ein, während die linke Hälfte von einem Glasbecher gefüllt wird (Abbildung am Schluß des Aufsatzes). An einem in Holz geschnitzten Wappenbilde, das sich im Besitz des Kunstmalers Weczerczik in Berlin, des Enkels von Franz Pohl, befindet, ist dieses Glas mit Früchten gefüllt.

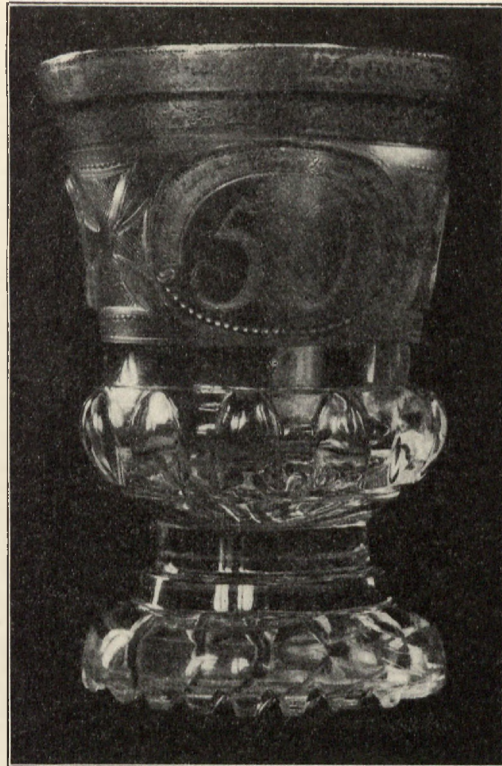
Aus viel früherer Zeit stammt ein in der Familie Preußler vererbter und über die Familie Pohl an mich gekommener Humpen von besonderem historischen Wert. Auf ihm ist der Freispruch eines Familienmitgliedes und die Einrichtung der damaligen Glashütte in Emailmalerei dargestellt; siehe die Abbildungen auf den Seiten 126 bis 129. Schon oben erwähnte ich, daß Christian Preußler 1680 einen solchen Willkomm mit Emailmalerei einer befreundeten



Persönlichkeit geschenkt hat. Es war aber auch Sitte, solche Trinkgläser als Zunfthumpen anzufertigen und mit handwerklichen Darstellungen auszuschnürcn.

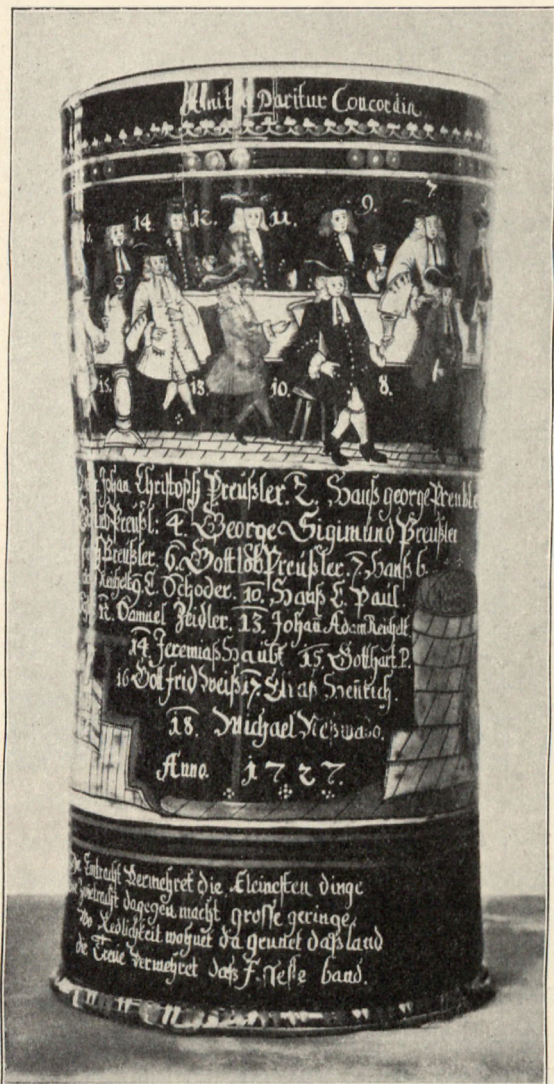
Der aus leicht grünlichem Glase gefertigte, walzenförmige Humpen mit aufgetriebenem Boden mißt im Durchmesser 18 cm und ist 37 cm, mit dem später hinzugefügten Deckel 47 cm hoch. Er trägt die Zahl 1727. Der Standreif ist mit weißem und blauem Strichmuster verziert, der Boden eingedrückt. Horizontale rote Linien gliedern den Mantel in verschiedene Zonen. Dem Schmuck des Standringes entspricht ein gelbes Bogenornament 1 cm unterhalb des Becherrandes und wird noch besonders hervorgehoben durch einen nach oben und unten rot abgegrenzten Streifen, auf dem in gleichmäßiger Entfernung Gruppen von blau-weißen Tupfen angebracht sind. Eine feine Zackenlinie läuft an der unteren Begrenzungslinie entlang. Den freien Raum oberhalb des Ornaments füllt über der Jahreszahl 1727 der Spruch „Amitia paritur concordia“ (statt Amitia muß es Amititia heißen). Das breitere untere Band trägt die Mahnung: „Die Eintracht vermehret die kleinsten dinge / die Zwietracht dagegen macht große geringe / Wo Redlichkeit wohnt da grünet daß land / die Treue vermehret daß Festeste band.“

Die beiden zwischen den Spruchbändern übrig bleibenden Zonen sind mit bildlichen Darstellungen gefüllt. Die obere veranschaulicht den Freispruch eines Meisters, die untere führt uns in das Innere einer Glashütte und enthält die namentliche Aufzählung der im obern Bilde dargestellten Persönlichkeiten. In die toten Räume bei der figürlichen Darstellung hat der Maler Sternornamente eingesetzt und diese auch zur Abtrennung der Bilder benützt. Die Aufzählung der Namen hat der Maler auf der einen Seite durch die nicht mehr direkt zum Hüttenbetrieb gehörige Verpackung und Versendung des Glases, auf der andern Seite durch den vom Schmelzofen getrennten Röstofen abgegrenzt. Den Grund des oberen Bildes gibt der getäfelte Fußboden mit einer langen, auf gedrehten Säulen ruhenden Tafel, an der die Zunftmitglieder mit verschiedenfarbigen Festgewändern, schwarzen Dreistutzern, bunten Wadenstrümpfen und Halbschuhen sitzen. Jedes der Mitglieder ist mit einer Nummer bezeichnet. Die an der Tafel vereinten sehen zu, wie der mit Nr. 1 bezeichnete Obermeister, Herr Johann Christoph Preußler, einen Humpen mit geschliffenem Rande mit Kennerblick mustert, während der jüngere und kleinere Hans Georg Preußler den Deckel hält. Diesen beiden zunächst sitzen vier weitere Glieder der Familie, unter ihnen der Nachfolger des Obermeisters, George Sigmund Preußler. Wahrscheinlich sind es nahe Verwandte des neu in die



Glas von Christian Benjamin Preußler  
in Karlstal, datiert 1826





Der Preußlerhumpen von 1727; 1. Ansicht

Zunft Aufzunehmenden. Die beiden zunächst Sitzenden halten in der Hand je einen Becher, der eine einen glatten, der andere einen gerieften, mit den Fingerspitzen von unten zufassend. Es hat den Anschein, daß auch diese Becher als Prüfungsstücke die Runde machen. Die Mitglieder der Familie Preußler sitzen oben an der Tafel, die anderen mögen Arbeiter der Hütte sein. Aber weder durch Abzeichen noch Kleidung sind sie voneinander unterschieden.

Die Zeichnung der Gesichter ist, trotz des Verzichtes auf Schattengebung, so charakteristisch, daß man an Porträtähnlichkeit glauben möchte. Wie sticht das jugendliche Gesicht des Gottlieb Preußler (3) von dem alten des Jeremias Haupt (14) ab! Dem körperlich zurückgebliebenen Büttel, Neßwado, kann man den Stumpsinn schon vom Gesichte ablesen. Er bringt in einer Kanne Bier, für das auf dem Tisch die Becher bereitstehen. Das Personenverzeichnis nennt folgende Namen: 1. Herr Johann Christoph Preußler. 2. Hanss George Preußler. 3. Gottlieb Preußler. 4. George Sigmund Preußler. 5. Karl Joseph Preußler. 6. Gottlob Preußler. 7. Hans B. 8. Hans Christoph Reichelt. 9. L. Schoder. 10. Hanss E. Paul. 11. G. f. Schir. 12. Samuel Zeidler. 13. Johann Adam Reichelt. 14. Jeremias Haupt. 15. Gotthart P. 16. Gottfried Weiß. 17. Elias Hennrich. 18. Michael Neßwado. Anno 1727.

Von diesen sind historisch bekannt der Obermeister Johann Christoph Preußler, damaliger Besitzer der Hütte, und sein Sohn und Nachfolger, George Sigmund Preußler, während man über die anderen Preußlers nichts näheres weiß. Czihak hat diese auch nicht in der Ahnentafel erwähnt. Als ältestem Sohne steht dem George Sigmund Preußler das Recht zu, dem Obermeister zunächst zu sitzen. Hans George Preußler, der Aufzunehmende, ist wahrscheinlich der jüngere Bruder. Die meisten der anderen Namen sind heute noch in der Schreiberhauer Bevölkerung vertreten. Die Feierlichkeit des Meisterspruchs wird mit Pauken und Trompetenschall eingeleitet, welche den Ruf: „Vivat die kunstreiche Gesellschaft der Glasmacher“ begleiten. Dieser Spruch dient gleichsam als Vermittlung des obern mit dem untern Bilde.

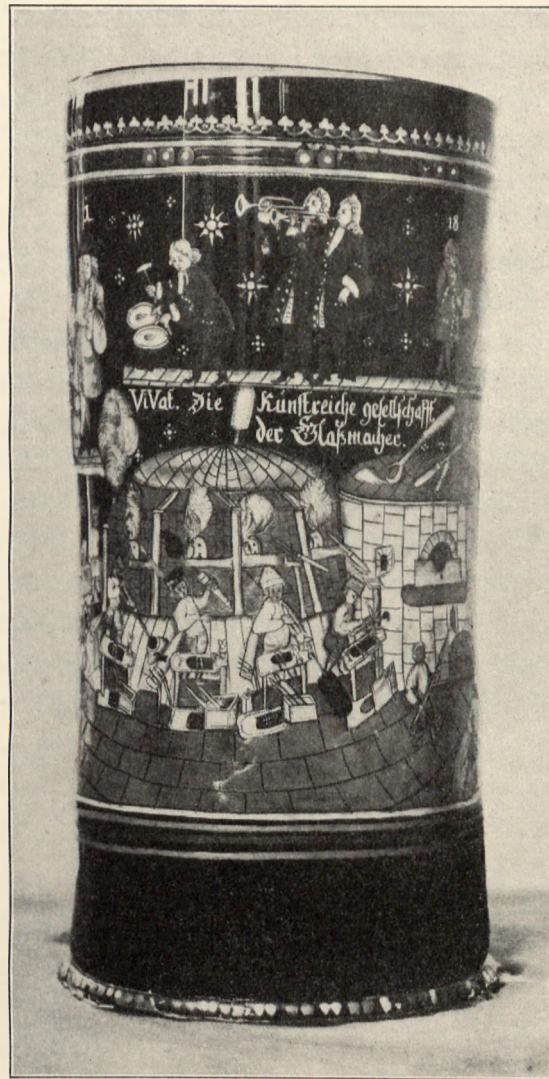
Dieses zweite, weitaus interessantere Bild, das den größten Teil der breiten unteren Zone einnimmt, gibt einen Einblick in den vollen Betrieb der Glashütte. Der mit Steinplatten



belegte Fußboden, auf dem die Öfen stehen, verleiht der Hütte ein vornehmes Ansehen. Kleinere Anlagen begnügen sich mit Estrich oder Tenne. Aus allen Feuerlöchern loht die Flamme. Die Arbeiter sind in voller Tätigkeit. Betrachtet man das Bild in der vom Maler gegebenen Teilung nach rechts, so gewahrt man zunächst den Schürer, der eben ein neues vom Röstofen genommenes Scheit in das Schürloch zu weiterer Anfachung des Feuers einlegen will. Er steht vor dem Schürkanal, der den Ofen in eine rechte und linke Hälfte teilt. Jede von diesen hat vier Arbeitsstellen. Der Schmelzofen läßt unter der flachgewölbten Kappe die mit hölzernen Streben versehenen Schutzwände erkennen, die jeden Arbeiter vor der Glut des benachbarten Arbeitsloches schirmen sollen. Die beiseite geschobenen Vorsatzstücke lassen die Glut des Ofens frei in heller Flamme austreten. In voller Tätigkeit sind die an den vier Arbeitslöchern beschäftigten Arbeiter. Der erste bläst die mit der Pfeife dem Hafen entnommene Glasmasse zur Kugel auf, der Nachbar schwingt die schon reichlichere Masse, um sie in die Länge zu ziehen. Der dritte hält die Pfeife nach unten, anscheinend um sie in den nächst dem Untertrog stehenden Wasserbehälter zu tauchen und sie noch kräftiger aufzublasen. Der letzte Arbeiter dieser Seite des Ofens ist mit dem

Abschlagen der Glasreste von der in dem Pfahleisen ruhenden Pfeife beschäftigt; er hat eben ein fertiges Stück dem Hinträger übergeben, der es auf seiner Gabel dem Kühllofen zuführt.

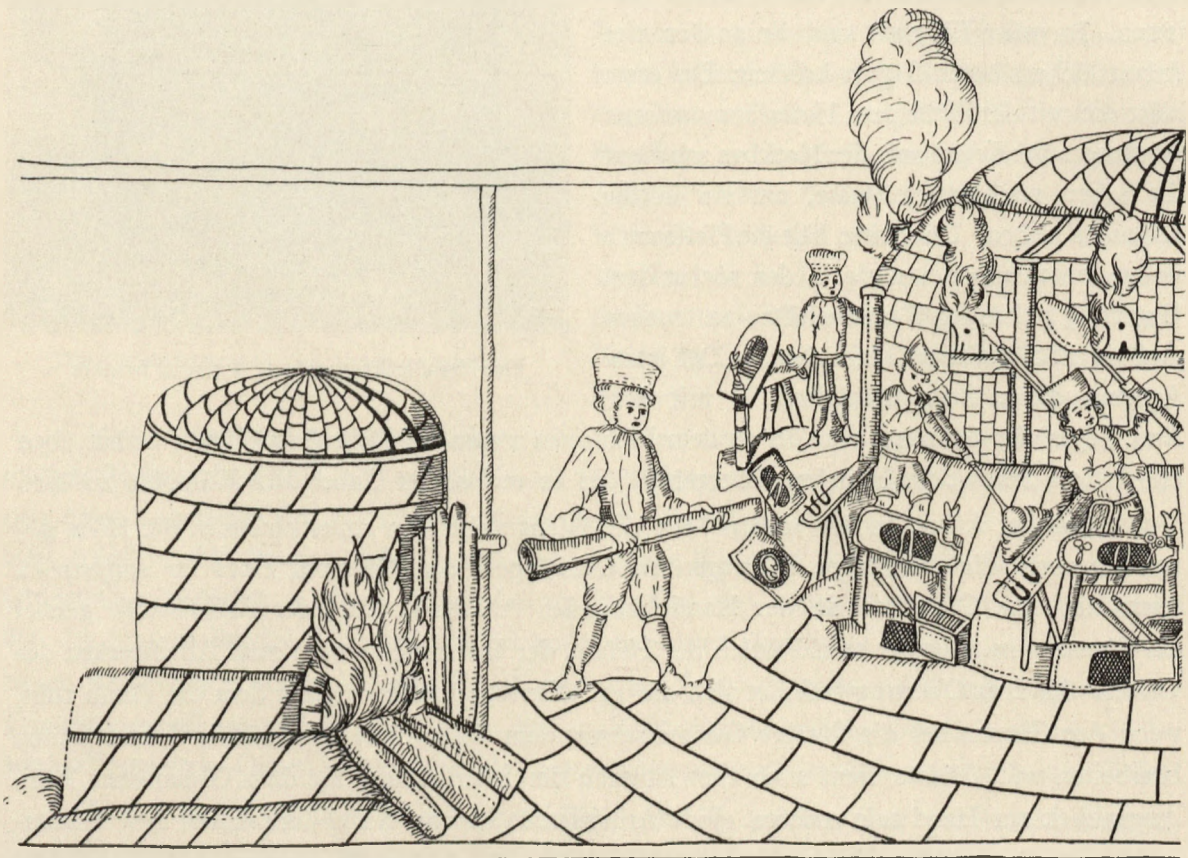
Von der Arbeit an der andern Seite des Ofens sieht man außer einem in die Höhe geschwungenen, die Ofenkappe überragenden Glaskörper den Obertrog eines im Augenblick feiernden, eine Glasschere in der Hand haltenden Arbeiters. Zu jeder Arbeitsstelle gehört ein Obertrog mit Wasser zum Kühlen der Hände, der Instrumente oder zum Abschrecken des Glases. An dem Obertrog befindet sich das gabelförmige Pfahleisen, auf dem die Pfeife ruht, wenn der Glasmacher die flüssige Glasmasse mit dem Wolgerholz oder andern Instrumenten bearbeiten will. Dieses dient auch zum Ablegen der Instrumente, die dem Glasmacher jeden Augenblick zur Hand sein müssen. Jede Arbeitsstelle ist von der andern durch den Arbeitsstuhl, einer beweglichen Bank, getrennt. Auf ihr kann sich der Glasmacher niedersetzen, um



Der Preußlerhumpen von 1727; 2. Ansicht



im geeigneten Falle die an der Pfeife befindliche Glasmasse durch rollende Bewegung zu formen. Der zurzeit für diese Zwecke gebräuchliche Stuhlholm ist nicht auf der Zeichnung nachzuweisen, dagegen tragen zwei Arbeiter die zu gleichem Zwecke dienende, auf den bayrischen Hütten noch übliche Vorrichtung des Sattels, eines gewölbten, halbrund gebogenen Brettchens, das, am rechten Oberschenkel angeschnallt, zum Rollen der Pfeife dient. Von anderen Instrumenten, die zum Werkzeug gehören, sind, auf dem Troge liegend, die Glasschere zu bemerken, zum Schneiden der zähen Glasmasse, wie dies z. B. bei der Herstellung eines Kruges, der durch Aufschneiden einer Glaskugel geformt wird, erforderlich ist. Ferner sehen wir das Zwackeisen, eine Art Pinzette, mit der Unreinigkeiten aus dem weichen Glase entfernt werden oder das Glas eingedrückt wird oder, wie bei Anlegen eines Henkels, der oben angesetzt, zunächst gradlinige Glasstreifen gefaßt wird, um in richtiger Biegung am untern Ende angefügt zu werden. Auch zum Abschlagen der Nabelreste oder zum Ablösen fertiger Gegenstände von der Pfeife wird das Pfahleisen benutzt. Das wichtigste Instrument bleibt die Pfeife, eine eiserne, zum Teil mit Holz verkleidete Röhre, mit der der Glasmacher aus dem Hufen durch Eintauchen in die flüssige Glasmasse solche herausnimmt und an der das Stück gehalten wird, bis es durch mannigfache Bearbeitung die gewünschte Form angenommen hat. Verschiedene Pfeifen müssen je nach den herzustellenden Gegenständen bereitstehen; sie liegen entweder auf dem „Knecht“ neben dem Arbeitsloch, oder sie werden in den Untertrog gestellt, der außerdem die

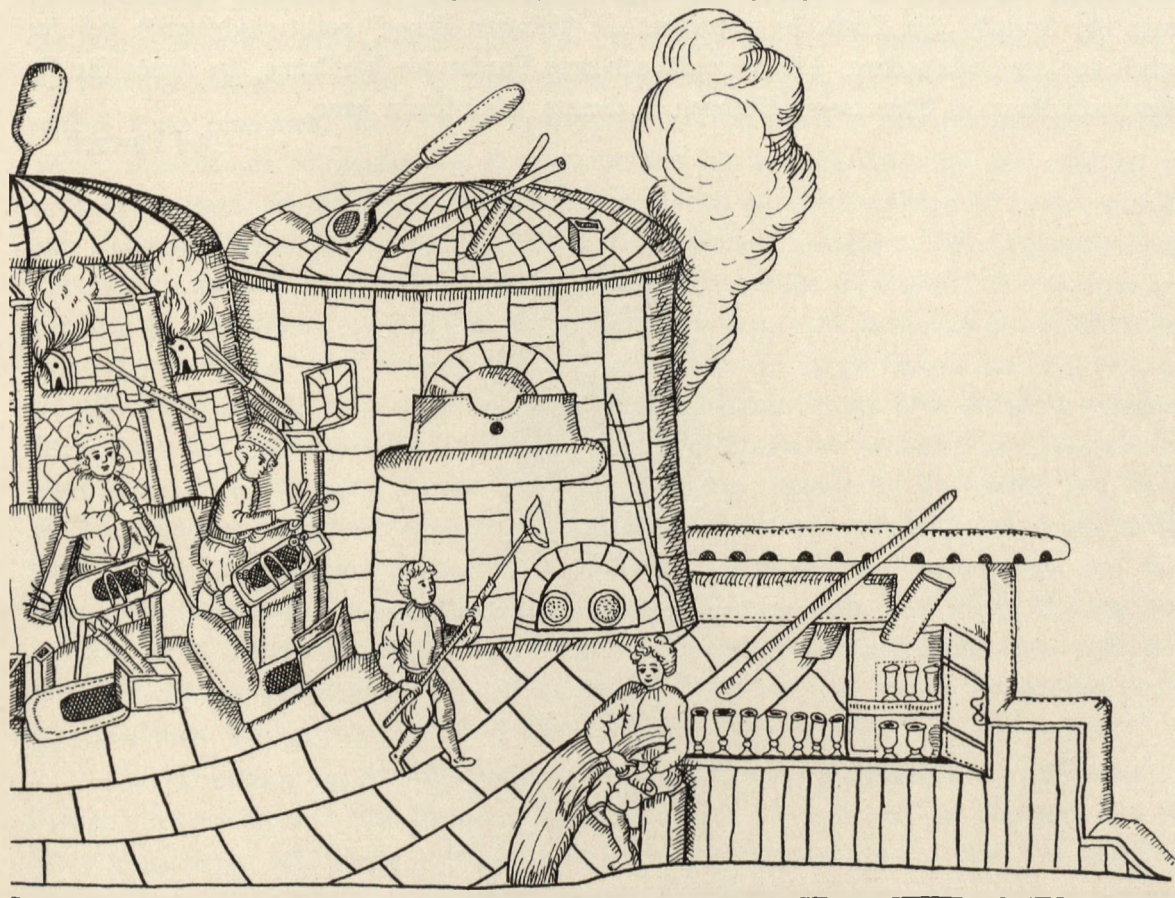




abfallenden Brocken beim Loslösen des Stückes von der Pfeife aufnimmt. Neben dem Untertrog ist deutlich der Wasserbehälter sichtbar, der zum Eintauchen der Holzformen dient.

Neben dem Schmelzofen und mit ihm in Verbindung steht der Kühllofen, der seine Hitze von jenem bekommt. In ihn werden die fertigen Gegenstände getragen und, um das Springen zu verhüten, langsam abgekühlt. Der Maler hat auf dem Kühllofen liegend noch einen Schöpflöffel zum Entleeren der Glasreste aus dem Hafen und zwei Kellen zum Einschütten frischer Masse gezeichnet. Nur der Vollständigkeit halber sind wohl diese Geräte auf die Kappe des Kühllofens gelegt; sie gehören an einen anderen Platz, da die Kappe des Ofens am besten von jeder schweren Belastung frei bleibt. Auffällig erscheint, daß die Glasmacher und selbst der Schürer bei der Arbeit eine barettartige Kopfbedeckung tragen, mit Ausnahme eines, der sich einen Spitzhut aufgesetzt hat. Es ist das wohl der Ausdruck, daß auch die in der Hütte tätigen Arbeiter an der Festlichkeit des Freispruchs teilnehmen. Von zuverlässiger Seite wird mir mitgeteilt, daß noch in den sechziger und siebziger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts die kunsterfahrenen Glasschleifer und Glasmacher bei einem Freispruch vor eine kunstreiche Gesellschaft zur Herrschaft fahren mußten und dabei in ihrer Zunfttracht erschienen.

Diesem, den Betrieb des Glasmachens bis in seine Einzelheiten wiedergebenden Bilde sind noch zwei kleinere, zur Ergänzung gleichsam, beigelegt. Auf der einen Seite die

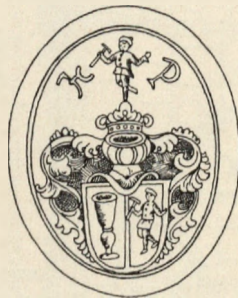




Darstellung der Verpackung und des Versandes der fertigen Glaswaren. Man sieht einen Mann, beschäftigt mit den zum Einbinden in Stroh bereitgestellten Gläsern, und die für den Versand bestimmten Kisten verschiedener Größe. Auf der andern einen Ofen, der mit Holzscheiten gefeuert wird, während neben der Feuerung aufgestapelte Holzscheite stehen. Das ist der Röstofen, in welchem das Holz der Hitze so ausgesetzt wird, daß alle Feuchtigkeit entweicht und so das Holz gleichmäßiger und ohne Qualm brennt, wenn es in den Schmelzofen gebracht wird. Hier ist der Röstofen entfernt vom Schmelzofen angelegt; der Maler hat dies durch die das Bild abgrenzende Linie anzudeuten versucht. Häufig wurde sonst der Röstofen mit dem Kühlöfen verbunden, bis man zuletzt zur Holzgasfeuerung überging und dadurch die Störungen, die durch direkte Holzfeuerung hervorgerufen wurden, ganz ausschaltete.

Die genaue Darstellung des Hüttenbetriebes läßt erkennen, daß in der Technik des Glasmachens in der neueren Zeit keine wesentlichen Verbesserungen gemacht worden und namentlich die Instrumente zur Bearbeitung des Glases dieselben geblieben sind. So ist der Humpen ein historisches Dokument, das über die Technik des Glasmachens vor zweihundert Jahren einen sprechenden Aufschluß gibt und außerdem die Persönlichkeiten uns vor Augen stellt, die damals mit so viel Tatkraft, Geschick und Ausdauer die Glasmacherkunst pflegten und förderten. Möchte die treue Zusammenarbeit zwischen Arbeitgeber und Arbeitnehmer, wie sie so deutlich aus dem Bilde spricht, ein Vorbild auch für unsere Tage sein und einem jeden der Spruch „die Eintracht vermehret die kleinsten Dinge“ recht eindringlich bei der Arbeit vor der Seele stehen. Das wäre die schönste Frucht des Jubiläums, das dieser für die Glasmacherkunst so bedeutsame Humpen in diesem Jahre feiern kann.

Carl Partsch



Glasmedaillon mit dem Preußlerschen Wappen



## DIE GLÄSER DER BRESLAUER ALTARISTEN- BRÜDERSCHAFT IM FÜRSTBISCHÖFLICHEN DIÖZESANMUSEUM

An den Pfarrkirchen zu St. Elisabeth und St. Maria Magdalena in Breslau bestanden schon im Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts Altaristenbrüderschaften, d. h. Standesorganisationen von Priestern, die auf bestimmte Altäre dieser Kirchen investiert waren und denen hauptsächlich die Persolvierung der an diesen Altären gestifteten Messen oblag. Auf die Zahl der Mitglieder der beiden Brüderschaften läßt die von Barthel Stein in seiner Beschreibung Schlesiens und der Hauptstadt Breslau angeführte Tatsache schließen, daß es — um 1512 — an der Maria-Magdalenen-Kirche 114, an der Elisabethkirche 122 Altaristenstellen gab, deren Inhaber allerdings nicht immer an der betreffenden Kirche zu wohnen brauchten.

Als in den zwanziger Jahren des sechzehnten Jahrhunderts in den beiden Kirchen der katholische Gottesdienst aufhörte, erlaubte Bischof Jakob von Salza den Altaristen, in anderen, nämlich katholisch gebliebenen Kirchen, die Stiftungsmessen zu lesen und die gestifteten Offizien zu verrichten. Er setzte sich auch später mit dem Rate der Stadt Breslau in Verbindung und schloß mit ihm unterm 13. März 1536 einen vorläufigen Vertrag, durch den der Fortbestand der beiden Brüderschaften gesichert und die Verwaltung des Stiftungsvermögens in die Hand von Prokuratoren gelegt wurde, an deren Spitze ein Generalprokurator stand. Nach dem Aussterben jener Altaristen, die noch in katholischer Zeit in jenen beiden Pfarrkirchen amtiert hatten, übernahmen Mitglieder der Domgeistlichkeit die Meßverpflichtungen und erfüllten sie in der Kathedrale. Sie erhielten vom Bischof die Investitur auf die bestifteten Altäre und wurden vom Generalprokurator an bestimmten Altären jener Kirchen installiert. Die „Topographische Chronik von Breslau“ (1805) sagt: „Diese Installation geschieht noch jetzt bei verschlossenen Kirchtüren. Der Altar, von dem der Altarist Besitz nimmt, wird dann zunächst eröffnet, mit einem Tuche bedeckt, und bei angezündeten Kerzen werden einige Gebete darauf gehalten.“ Dieselbe Chronik weist auch schon die von Zöllner in seinen Briefen über Schlesien erwähnte Sage, als ob der Altarist bei der Installation eine heilige Messe an seinem Altare läse, als unbegründet zurück. Dagegen wurden die horae canonicae (kanonische Tagzeiten), wie sie in der Kathedrale noch jetzt von den Domvikaren verrichtet werden, auch weiterhin in den beiden Kirchen, und zwar von protestantischen Choralisten täglich früh und nachmittags, mit Ausnahme des Vormittags der Sonntage, mutatis mutandis gesungen, und selbst Minister von Schlabrendorff, der diesen katholischen Brauch am liebsten abgeschafft hätte, kam schließlich zur Überzeugung, daß es unter den obwaltenden Umständen nicht ratsam sei, an den durch den erwähnten Vertrag von 1536 geschaffenen Verhältnissen zu rühren.

Die Verwaltung der Stiftungsgelder geschah durch den Generalprokurator, der stets ein Domgeistlicher war, und zwei Prokuratoren, nämlich die Senioren von St. Elisabeth und St. Maria Magdalena. Alljährlich, gewöhnlich vor der Fastenzeit, versammelten sich die Prokuratoren zum Abschluß der Altaristengelderrechnung und hielten darauf ein prandium;





Abb. 1. Pokal der Altaristenbrüderschaft mit Schwarzlotmalerei

ein Gebrauch, der sich ebenso wie die Installation der Altaristen in den beiden Kirchen bis zum „Kulturkampf“ forterhielt. Zu dem gemütlichen Teil wurden wohl schon von Anfang an noch andere befreundete Personen, auch Laien, eingeladen, und schließlich konnten letztere auch Mitglieder der Altaristenbrüderschaft werden, nachdem sie ein — offenbar nicht allzu schweres — Noviziat durchgemacht hatten. So erweiterte sich die Altaristenbrüderschaft allmählich zu einer Vereinigung von Geistlichen und Laien beider Bekenntnisse, die bestrebt sein sollten, die von St. Augustinus in einem bekannten Spruche betonte *caritas et veritas* zu pflegen.

Die vom Senior bei St. Maria-Magdalena, Berndt, 1848 angelegte Chronik der Brüderschaft verzeichnet die Mitglieder dieser eigenartigen Korporation seit 1835. Hier begegnen uns viele bekannte Namen. Es werden u. a. erwähnt die Generalprokuratoren Baumert, Wache, Schmolke, die Domherren Freiß, Dr. Herber, Baron v. Plotho, Prälat Dr. Ritter, Wlodarski (später Weihbischof), Klopsch, die Domvikare Pelz, Reinelt, Theiner, Kustos der Dombibliothek Heyne, Lektor Dr. Krainski, Assessor Knoblich, ferner der Senior bei St. Maria-Magdalena Berndt, Diakonus Schmeidler, Ekklesiast Kutta bei St. Barbara, Konsistorialrat Pastor Heinrich, Konsistorial- und Schulrat Karl Adolf Menzel, cand. theol. Johann Robert Schian. Als Gäste werden gelegentlich genannt: Generalsuperintendent Dr. Hahn, Oberbürgermeister Langer, Dr. Luchs, Generalmajor Plümicke,

Hofrat Dr. Weber, Gymnasialdirektor Dr. Fickert, Geheimrat Nöldechen, Geh. Hofrat Gaupp.

Bei dem ziemlich aufwandsvollen prandium, das abwechselnd von dem Generalprokurator und den zwei Prokuratoren gegeben wurde, mußten nach alter, unabänderlicher Tradition zwischen den einzelnen Gängen bestimmte *vota* gesprochen werden. So toastete 1863 bei dem vom Senior bei St. Elisabeth, Penzig, in seiner Wohnung veranstalteten Bruderschaftsmahle Konsistorialrat Heinrich auf den Landesherrn, Pastor Girth auf Fürstbischof und Domkapitel, Generalprokurator Wache auf das Königliche- und Stadtkonsistorium, Senior Weiß auf die Zensiten, Subsenior Weingärtner auf „alle aufrichtigen und fröhlichen Gemüter“, Domvikar Pelz auf die Altaristenbrüderschaft. Direktor Fickert hatte das übliche votum auf den Ausspruch des heiligen Augustinus: „*In necessariis unitas, in dubiis libertas, in omnibus caritas et veritas*“ übernommen. Mit Gebet begann und schloß das Mahl.

Der „Kulturkampf“ setzte dem althergebrachten prandium ein Ziel. Der letzte Generalprokurator, Vizedechant Schmolke, schreibt in einem Promemoria am Schluß der Chronik



unterm 2. Februar 1883: „Infolge der staatlichen Absetzung des Hochwürdigsten Herrn Fürstbischofs Heinrich Förster trat mit dem 1. April 1875 für alle Geistlichen der Diözese Breslau, welche ihre Gehälter bzw. Emolumente aus Staatsmitteln und Kassen bezogen, die sogenannte Gehaltssperre ein. Infolgedessen wurde bis auf weiteres, d. h. bis auf bessere Zeiten, auch das Altaristenprandium sistiert, zumal der Betrag, welchen die Altaristenkasse zahlte, bei weitem nicht den Kostenaufwand dafür deckte. Als mit dem 1. Oktober 1882 die Gehaltssperre wieder aufgehoben wurde, waren die Prokuratoren der Altaristenfraternität der Meinung, daß in Zukunft das prandium unterbleiben möge. Infolge dieses Beschlusses ist dasselbe nicht wieder gehalten worden.“

Als Erinnerungszeichen an die Altaristenbrüderschaft, die in ihrer Zusammensetzung wohl in Deutschland nicht ihresgleichen hatte, hat sich außer der bereits erwähnten kurzen Chronik nur noch eine Sammlung von Gläsern und Pokalen erhalten, die einst die Festtafel der Brüderschaft zierten. 1848 waren noch zwanzig Gläser und Pokale nebst einem Fläschchen vorhanden. Später sind einige derselben verlorengegangen. Nach der Eröffnung des Diözesanmuseums überwies der Generalprokurator die noch vorhandenen vierzehn Gläser sowie ein Fläschchen und einen Deckel diesem Museum zur Aufbewahrung.

Fünf dieser Gläser sind künstlerisch ohne Bedeutung, erwecken aber durch ihre Beschriftung Interesse. Die Inschriften (Es lebe der Serenissimus [Bischof], Es lebe das Hochwürdige Domb Capitul, es lebe der Herr Generalprocurator, Es leben die Herren Procuratores, Es leben alle aufrichtigen Gemütter) bezeichneten nämlich die Themata der einzelnen Trinksprüche. Von den übrigen Gläsern und Pokalen sind folgende beachtenswert:

1. Glockenförmiges Schaperglas, 16 cm hoch, 7½ cm Durchmesser, in Schwarzlotmanier, mit Gold gehöht, aus dem Anfange des achtzehnten Jahrhunderts. Drei Darstellungen: 1. auf dem Deckel: zwei Altaristen und zwei Senioren an einem Tisch sitzend, mit der Abrechnung beschäftigt. Beschriftung: In Necessariis Unitas. 2. An der Kupa: vier Altaristen und vier Senioren, letztere mit Allongeperücken, an der gedeckten Tafel beim Festmahl. Ein Diener füllt ein Glas, ein anderer reicht eines zum Füllen, ein dritter trägt ein gefülltes Glas zur Tafel. Unterschrift: In Non Necessariis libertas. 3. Auf dem Fuß eine von einem Fluß durchschnittene freundliche Landschaft mit zwei sich umarmenden Freunden. Inschrift: In omnibus caritas et veritas. Das Bild auf dem Deckel ist leider stark beschädigt. Die Köpfe, vielleicht Porträts, sind ausdrucksvoll und fein gemalt. Nach alter Überlieferung war ein evangelischer Arzt, der an einem Aufnahmeschmause teilnahm, von der hierbei betätigten Toleranz so entzückt, daß er diesen Pokal mit dem bekannten Spruch des heiligen Augustinus anfertigen ließ und der Altaristenbrüderschaft verehrte. (Abbildung 1.)

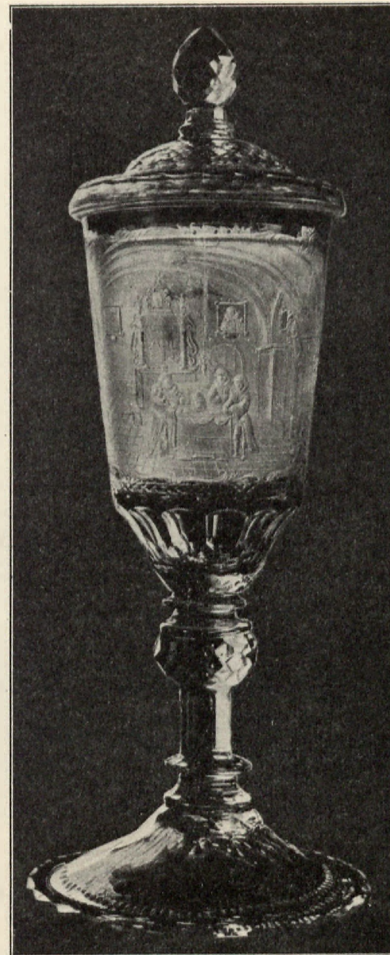


Abb. 2. Pokal des Daniel Gottl. Burg





Abb. 3. Teilansicht des Burgschen Pokals

2. Pokal, 30 cm hoch, 11 cm Durchmesser. Zwei geschliffene Darstellungen zeigen das Äußere der St. Elisabethkirche und die Sakristei dieser Kirche, in der vier Geistliche an einem Tische stehen. Um den oberen und unteren Rand der Kuppe sowie um den Deckel zieht sich ein goldener Rand. Auch die Spitze des Deckels ist vergoldet. In einer Kartusche unter dem Bilde der Elisabethkirche ist zu lesen: M. D. G. Burg. Procurator 1793. Am gezackten Fuß stehen die Worte: Collegium Altaristarum ad S. Elisabetham. (Abbildung 2—4.)

Das Altaristenkollegium bei St. Elisabeth hatte diesen schönen Pokal wohl seinem Prokurator Daniel Gottlob Burg, dem Neffen des bekannten Hauptpastors und Kircheninspektors Johann Friedrich Burg, Senior und Archidiakonus bei St. Elisabeth von 1769 bis 1795, verehrt, der ihn wieder der Altaristenbrüderschaft vermachte. Die Angabe in dem 1903 erschienenen Führer durch das Fürstbischöfliche Diözesanmuseum, als sei der Pokal zum fünfzigjährigen Amtsjubiläum des Hauptpastors Burg 1763 gestiftet worden, beruht auf einem Irrtum.

3. Kelchglas mit einfachem, nicht dazugehörigem Deckel, 20 cm hoch, 10 cm Durchmesser. Graviert mit reichem Rankenwerk. Oben Goldrand. Der Fuß ist durch Metallhülle und Bänder mit der Kuppe von neuem befestigt. Auf der Vorderseite liest man: Societati aris utriusq. devotae usq. ad aram concordiae a fido usq. ad urnam Elisabethae Ecclesiae S. (acrum?). Darunter drei allegorische

Frauengestalten: Glaube, Hoffnung, Liebe mit den verschlungenen Buchstaben C. T. sowie die Worte: A. aet. LXXI. M. D. CCLXVII. — Auf der Rückseite zwei Genien, die über einem Altar sich die Rechte geben, während sie mit der Linken sich Bäckchen und Halskrause reichen. Pazaurek schreibt das Glas Christian Schneider zu.

4. Pokal, 20 cm hoch, 9 cm Durchmesser. Eingraviert sind reiche Gartenarchitekturen mit Springbrunnen und Laubgängen in Rokokomanier, ferner eine Hafenlandschaft mit den modisch gekleideten allegorischen Figuren der fides, spes, caritas und den Worten: Ehr Mehr. Der mit Goldrand verzierte Deckel zeigt geschliffene Ornamente, ebenso der Fuß schöne Blumenornamente. Unter dem Goldrand am oberen Saum liest man: Perennet Altaristarum Consortio (!). S. v. B.

5. Becher, 14 1/2 cm hoch, 12 cm Durchmesser. Auf der einen Seite ist der Hohepriester Aaron mit dem Weihrauchfaß vor dem Altar, auf der anderen Seite das Breslauer Stadtwappen eingraviert. Dazwischen musikalische Instrumente und Blumen. Inschrift: 1. über Aaron: Perennet Veneranda Altaristarum Communitas; 2. über dem Stadtwappen: Floreat Communis Mater Vratislavia.

Richard Fuchs bemerkt in seiner Schrift Die Elisabethkirche zu Breslau (Breslau 1907): „Die Novizen hatten aus einem eigenen Pokale, in welchem das Brustbild Aarons mit dem langen Barte eingeschliffen war, zu trinken usque ad barbam Aaronis.“ Hier ist wohl unser Becher gemeint, wenngleich Aaron als Ganzfigur eingraviert ist.

6. Pokal ohne Deckel, 21 cm hoch, 8 cm Durchmesser, nach Pazaurek Warmbrunner Arbeit von etwa 1770. Er trägt folgende eingravierte Inschrift: Ernetus (!) Thaddaeus Reimnitz Vice Decanus, Collegiatarum Ecclesiarum Ad S. Aegidium Vratislaviae et Oppoliensis Canonicus, Protho-Notarius Apostolicus, Vicariorum et Altaristarum Ecclesiae SS. Elisabethae et Mariae Magdalenaee Vratislaviae Procurator Generalis. Daneben sein Wappen, das im Herzschild das Lamm mit der Fahne zeigt. Generalprokurator Reimnitz, der diesen Pokal gestiftet hat oder zu dessen Ehren der Pokal gestiftet wurde, ist aktenmäßig in der Zeit von 1748 bis 1763 als Vizedechant am Dom nachweisbar; 1763 resignierte er, in hohen Jahren stehend, auf die Domkuratie.



7. Glas, geschliffen, 13 ½ cm hoch, 6 cm Durchmesser. In Bogenfeldern Festons und Darstellungen eines Herrn, der einem andern ein Glas präsentiert, sowie zweier Herren, die am Tisch vor einem Glase sitzen. In einem Bogenfelde folgende Inschrift: „Wan schon ein gutter freund nichts würdiges kan schenken, stiefft er doch durch ein Glas ein stättes angedenken.“

8. Pokal, 19 cm hoch, 8 cm Durchmesser, mit Goldrand und drei stilisierten Blumen in Gold am untern Rand der Kupa. Geschliffene Darstellung eines Rokokogartens mit Gartenhaus und Wasserkünsten. Vor dem Gartenhaus ein Kavalier und eine Dame, zwischen beiden ein Genius. Unter dem Goldrande ist zu lesen: Treu im Ernst, frey im Schertz, Ein loses maul, ein redlich hertz.

9. Gläsernes Fläschchen, 12 ½ cm hoch, aus dem frühen siebzehnten Jahrhundert, mit flachem Körper und zylindrischem Hals, um den eine silberne, vergoldete gravierte Fassung gelegt ist; darin ein teilweise vergoldeter Stöpsel. Rankenwerk in Schwarzlotmanier, außerdem auf der einen flachen Seite eine Mitra zwischen zwei Bischofpeden, auf der anderen Seite ein Bischofshut, daneben Bleiwage, Winkelmaß, Zirkel und Lineal.

10. Deckel eines Pokals mit der Inschrift: „Wie heut Medardi Regen, So triefft euch steter Seegen. Anno 1761 Die S. Medardi pluvioso.“ St. Medardus, dessen Fest auf den 8. Juni fällt, ist der Patron des Weinbaues. Wenn es an seinem Festtage regnet, regnet es nach der Bauernregel vierzig Tage. (Nach der Brüderschaftschronik war auf dem dazu gehörigen Pokale, der sich leider nicht mehr erhalten hat, die Kirche St. Maria Magdalena abgebildet. Auf dem Fuß war zu lesen: Collegium Altaristarum aed. Mariae Magdalenae.)

Literatur: Chronik der Altaristenbrüderschaft in Breslau, angelegt 1848 von Berndt. (Handschrift des Diöz.-Archivs.) Heyne, Geschichte des Bistums Breslau, III, 592 ff.; Richard Fuchs, Die Elisabethkirche zu Breslau, Breslau 1907; Schmeidler, Die evangelische Haupt- und Pfarrkirche zu St. Elisabeth, Breslau 1857.



Abb. 4. Teilansicht des Burgschen Pokals

Alfons Nowack



## ZWEI APOSTELFIGUREN DER MATTHIAS- GYMNASIALKIRCHE IN BRESLAU

Der Übergang von einem Kunststil in den anderen kann sich naturgemäß niemals ohne Kompromisse vollziehen. Als bezeichnend hierfür und besonders für den Wandel der Plastik von Rokoko zu Klassizismus pflegt man gemeinhin auf das Schaffen Gottfried Schadows zu verweisen, in dessen Werken sich gegenständlich wie formal der Übergang von dem einen zu dem anderen Kunststile gradweise ablesen läßt. Und wenn man bei Schadow nach dem äußeren Anlasse fragt, der diesen Umschwung der Gesinnung herbeiführte, dann stößt man auf die von Friedrich dem Großen dem deutschen Kunstleben eröffnete Beeinflussung durch das schon immer zum Klassizismus tendierende Frankreich. Dabei ist man aber leicht geneigt, das in der damaligen Zeit auch im weiteren Deutschland an sich schon dem Klassizismus zuneigende Ausdrucksverlangen zu gering zu veranschlagen, das sich z. B. auch in der Kunst des seinerzeit hochgeschätzten und heute fast vergessenen Joseph Mattersberger Geltung verschaffte.

Für die unabhängig von Schadow auch im östlichen Deutschland laut werdende klassizistische Gesinnung sind zwei Daten von Interesse: Schadow veröffentlichte im Jahre 1830 seine „Lehre von den Knochen und Muskeln, von den Verhältnissen des menschlichen Körpers und den Verkürzen“; aber schon fünfundzwanzig Jahre zuvor gab Mattersberger seine „Grundregel der Proportion des Menschen von 1 bis 24 Jahren nach den Antiken“ heraus. Den mit nur wenigen Textworten begleiteten Zeichnungen, an denen der Künstler seine Grundregel demonstrierte, schickte er die Worte voraus:

„Regeln gehen vor der Kunst, ohne diese ist Mühe umsonst.

Bei den Alten such' ich den Grund, so ich diese erfund.“

Joseph Mattersberger 1805.

Der in diesen Worten sich aussprechende Hang zum Dozieren begleitete den Künstler durch sein ganzes Leben. Aus Tirol gebürtig und bei Hagenauer geschult, verspürte er vor den Werken Raphael Donners den ersten Antrieb zu klassizistischer Formulierung, dem er später, bestärkt noch durch die Schriften Winckelmanns, als Professor an der Akademie zu Mailand auch theoretischen Ausdruck gab. Nach sechsjährigem Aufenthalt in Italien ließ sich Mattersberger in Dresden nieder, und hier wie auf den Gütern des Grafen Einsiedel entfaltete er als Bildhauer und Gießer eine fruchtbare Tätigkeit, die den russischen Minister Soltikow veranlaßte, den Künstler für Rußland zu gewinnen. In der Folgezeit wirkte Mattersberger als kaiserlich russischer Kabinettsbildhauer an den Schlössern zu Petersburg und Moskau (in Moskau allein schuf er 75 Statuen in Marmor). Im Jahre 1800 nahm er sodann eine Berufung auf den Lehrstuhl der in diesem Jahre zu Breslau gegründeten Kunst-, Bau- und Handwerkschule an und starb hierselbst als pensionierter Professor am 10. Dezember 1825.

Die der kunstgeschichtlichen Forschung bisher entgangenen, in den Abbildungen wiedergegebenen Figuren der Apostel Petrus und Paulus für die damalige „Kirche des fürstlichen Stiftes ad. St. Matthiam“, die jetzige Matthiasgymnasialkirche, fertigte der Künstler im Jahre





5



6



3



2



4



1









Abb. 1. Apostel Petrus.  
Matthiasgymnasialkirche, Breslau

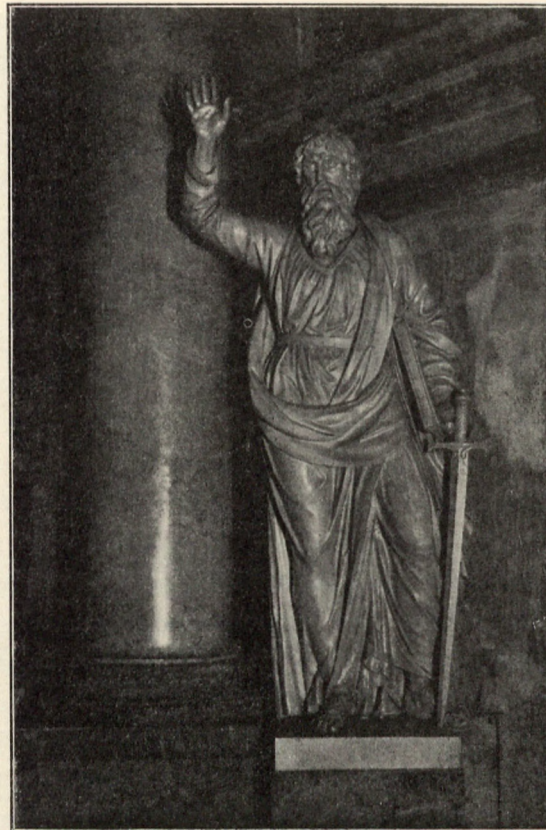


Abb. 2. Apostel Paulus.  
Matthiasgymnasialkirche, Breslau

1807. Sie sind überlebensgroß; ihr Material ist Gips. Sie sind steingrau glasiert und flankieren den Hochaltar in dem von Stukkateur Echtler in der gleichen Farbe hergerichteten Altarraum. — Dem klassizistischen Stil waren Heiligenfiguren schon an sich ein unwillkommener Gegenstand der Darstellung, da dieser Stil lediglich auf Heroismus abzielte und für ein christlich-religiöses Empfinden keinen Ausdruck wußte. Wir sehen den Künstler hier also vor die interessante Aufgabe gestellt, etwas sagen zu müssen, wofür es ihm eigentlich an Worten gebrach, und wir finden ihn sich dieser Aufgabe entledigen, indem er das, was er sagen sollte, umbog in das, was er sagen konnte. Denn in der Tat, hätten diese Heiligen nicht ihre Attribute, den Schlüssel bzw. das Schwert und das Buch, dann könnten sie ebenso gut auch als Personen der heidnischen Antike gelten, etwa als Redner oder als Philosophen. Und den gleichen Kompromiß gewahren wir auch in der formalen Durchbildung dieser Figuren, nur mit dem Unterschiede, daß hier barocke Gelöstheit und klassizistische Gebundenheit miteinander im Streite liegen.

Die Gestalt des Petrus verdient von beiden Figuren entschieden den Vorzug. Sie ist im reinen Kontrapost ausgerichtet. Der zurückgenommene linke Arm steht zu dem vorgestellten rechten Spielbein in der gleichen Wechselbeziehung wie das zurückgesetzte linke Standbein zu dem vorgestreckten rechten Arme. Und mit diesem wechselseitigen Hin und Zurück geht



das Zickzack des aufsteigenden Mantelsaumes, das schließlich in den gebauschten Partien an der rechten Hüfte und um den linken Oberarm zu breiteren Massen anschwillt, in schönstem Gleichmaß zusammen. Wir sehen also, wie dem Künstler hier, da er noch unbedenklich den Prinzipien seiner jüngsten Vergangenheit Folge leistete, ein Werk gelang, dem wir zumindest eine hohe Achtung nicht versagen können.

Mit minderem Glück ging Mattersberger bei der Gestalt des Apostels Paulus zu Werke. Es ist zwar noch ganz im Sinne der Überverfeinerung des Spätbarock, wenn der Apostel sein Buch nur lose zwischen Arm und Hüfte klemmt, ohne es eigentlich zu stützen, und wenn er sein auf der Fußplatte aufstehendes Schwert zwischen Daumen und Zeigefinger nur eben in lockerer Schwebelage hält. Aber die einzelnen Partien der Gewandung sind nicht von der gleichen und überhaupt nicht von einer einheitlichen Gesinnung geordnet. An einzelnen Stellen, z. B. den Beinen, schmiegt sich der Mantel wie nasses Leinen den Körperformen an, um diese wieder an anderen Stellen geflissentlich zu verhüllen, und die einzelnen Falten verlaufen zwar in einer ausgeklügelten Ordnung, aber nicht mit der Großzügigkeit eines Systems. Am empfindlichsten verspürbar tritt diese Unkonsequenz in dem erhobenen Arme des Apostels in die Erscheinung. Die Richtung dieser weisenden Gebärde ist durch keine Parallele oder Gegenrichtung der Gliedmaßen noch des Blickes befestigt, und dadurch wirkt jener Arm nur wie ein abgesprengter Teil der ganzen Figur. — Mattersberger wollte eben bei dieser Gestalt es um jeden Preis vergessen machen, daß er aus dem Barock herstamme, und brachte es auf der anderen Seite doch noch nicht zustande, schon echt klassizistisch zu sein.

Wie dem aber auch sei: eine Figur wie die des Apostel Petrus und ihr Schöpfer dürfen nicht der Vergessenheit anheim fallen, und wenn die Gestalt des Apostels Paulus auch nicht den gleichen Anspruch erheben darf, so mag sie doch als ein interessanter Beleg dafür dienen, mit welchen Hemmungen ein Künstler zu kämpfen hatte, der fern von den eigentlich schöpferischen Kunstzentren das neue Ideal zwar ahnend begriff, es aber nicht in so persönlicher Erfahrung verspürte, um seinen eigenen Schöpfungen die ersehnte Formulierung geben zu können.

Es dürfte schwer fallen, die in Italien geschaffenen Werke des Künstlers aufzufinden, und die in Rußland befindlichen Statuen müssen im Hinblick auf die dort inzwischen eingetretenen Verhältnisse wohl als verschollen gelten. Vielleicht aber gelingt es der Forschung, noch einige in Sachsen und Schlesien entstandene Werke, die einen Einblick in die Entwicklung des Künstlers ermöglichen würden, wiederum ans Licht zu ziehen<sup>1)</sup>. Hierbei ist vor allem an die Büste des Grafen Einsiedel und ein Standbild des Fürsten Blücher zu denken. Vom Jahre 1799 ist zudem noch eine „wohl getroffene“ Büste Ifflands bezeugt<sup>2)</sup>, die der damals schon in Breslau weilende Künstler bei Gelegenheit eines Gastspieles des großen Schauspielers anfertigte. Das Schlesische Museum der Bildenden Künste besitzt von Mattersberger eine verkleinerte Bronzekopie nach dem Kolossaldenkmal Falconets in Petersburg.

Walter Nickel

<sup>1)</sup> Vgl. hierzu Schles. Monatshefte 1926 S. 181 ff.

<sup>2)</sup> Journal f. Luxus u. Moden 1799 S. 520, nach frdl. Mitteilung von Herrn Prof. Dr. E. Hintze.





Abb. 3. A. T. Middeldorpf



Abb. 2. Fanny Conrad



Abb. 1. Gustav Freytag

## EINIGE ARBEITEN VON FRIEDRICH SIEBENHAAR

Eigentlich ist es merkwürdig, daß der schlesische Glasschnitt, der sich nicht unmittelbar aus dem Edelsteinschnitt entwickelt hatte, gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts und in den ersten Jahrzehnten des neunzehnten Jahrhunderts, als die Geschäftslage für die Glasschneider ungünstig geworden war, so rasch den Übergang zum Steinschnitt fand. Die Technik ist wohl nahezu die gleiche; der geringe Härteunterschied zwischen Glas und Halbedelstein spielt gar keine Rolle. Aber das Gesamtmilieu ist ein ganz anderes. Gefäßdekor tritt ganz zurück, der Maßstab ändert sich vollständig, die Werke scheinen an völlig anders geartete Vorbilder anzuknüpfen. Man mußte in Schlesien ganz vergessen, daß hier schon gegen Ende des siebzehnten Jahrhunderts ein Friedrich Winter und seit rund der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts ein Christian Gottfried Schneider für ihre Zeit charakteristische Werke geschaffen haben, die für ihre ganze Umgebung tonangebend geworden sind. Ja, man gab geradezu den Zusammenhang mit der bedeutendsten bodenständigen Kunstindustrie, nämlich mit dem Glas, ganz auf, und benützte die einmal gelernte Fähigkeit zum Schneiden von Halbedelsteinen, die zum guten Teile erst aus der Fremde herbeigeholt werden mußten. Die Familien Hensel und Pauser, denen sich noch K. S. G. Müller, O. Fiebig, C. W. G. Rücker, F. S. G. L. John und andere angeschlossen haben, wurden Siegelschneider, und die Warmbrunner Juwelierfamilie Bergmann vermittelte seit 1803 durch drei Generationen hindurch Bestellungen in unglaublichem Umfang. Nichts weniger als 24 868 Siegelsteine sind auf diesem Wege im Hirschberger Tal geschnitten worden, wozu noch jene meist wichtigeren Arbeiten kamen, die bei den betreffenden Edelsteinschneidern unmittelbar in Auftrag gegeben worden sind. Man kann geradezu sagen, daß Warmbrunn den größten Teil des neunzehnten Jahrhunderts die Metropole des deutschen Siegelsteinschnitts war und so lange blieb, als die Briefe überhaupt mit Lacksiegeln verschlossen worden sind.



Wohl der fruchtbarste von den Edelsteinschneidern Warmbrunns war Karl Friedrich Wilhelm Heinrich Siebenhaar, der am 12. Juli 1814 in Warmbrunn geboren wurde und daselbst am 22. Oktober 1895 starb. Beim Betreten des Riesengebirgsmuseums in Hirschberg sehen wir ihn vor uns an der Arbeit, wie ihn die Warmbrunner Holzschnitzschule nach einer alten Photographie verkörpert hat. Aber dieses Museum, dessen Begründer und unermüdlicher Förderer Geh. Justizrat Hugo Seydel in verschiedenen Schriften<sup>1)</sup> immer wieder auf den Meister hinweist, teilt sich auch mit der gräflich Schaffgotschschen Bibliothek Warmbrunn in den Besitz der zahllosen Siegelabdrücke nach den in Warmbrunn entstandenen Edelsteinschnitten. Weit aus die größte Mehrzahl aller dieser Arbeiten sind Wappenschnitte oder auch Monogramme, sauber in der Ausführung, aber vom künstlerischen Standpunkt meist nicht weiter interessant. Dies waren eben die Arbeiten, von denen Siebenhaar und Genossen lebten und die den Durchschnitt sonstiger Graveurarbeiten in der Regel nicht wesentlich überragten, aber natürlich gegenüber den Gravuren in Messing oder Stahl sich doch auf den Vorzug der viel schwierigeren Technik berufen können und namentlich, wenn es sich um ganz kleine Ringsteine handelt, alle Anerkennung der exakten handwerklichen Leistung verdienen.

Aber es wäre unrecht, wenn wir gerade Siebenhaar nur als Wappensteinschneider hinstellen würden. Er war viel mehr. Schon die verschiedenen antiken Köpfe in Hoch- und Tiefschnitt, die er beide gleich gut beherrschte, bezeugen, daß er seine Konkurrenten erheblich übertraf. Er war nicht nur sehr fleißig und geschickt, sondern überholte die meisten seiner Zeitgenossen auch auf einem künstlerisch vornehmen Gebiet nicht nur durch das Schneiden beliebiger Köpfe, sondern geradezu von Porträts. So wissen wir, daß er König Friedrich Wilhelm IV. von Preußen 1855 während dessen Aufenthalt auf Schloß Erdmannsdorf nach dem Leben in Wachs modellierte und dann in Onyx als Cameo schnitt, wofür er zum Hofsteinschneider ernannt worden ist. Auch das Wachsmodell hat sich im Museum von Görlitz<sup>2)</sup> erhalten. Solche Porträtschnitte, die zum Beispiel den Rittmeister von Decker und seine Frau, den Grafen Hoverden-Plencken in Breslau oder den Grafen Ludwig Schaffgotsch in Warmbrunn teils in Tiefschnitt, teils in Hochschnitt wiedergeben, sind bisher noch nicht abgebildet worden. Wir kennen vorläufig nur eine Arbeit Siebenhaars im Bild, nämlich den Cameo mit dem Brustbild des seinerzeit gefeierten schlesischen Dichters Gustav Freytag auf einem Armband im Besitz der Frau Dr. Hoffmann-Harnisch d. Z. in Berlin<sup>3)</sup> (Abb. 1), eine Arbeit, die, von den Breslauer Juwelieren Gebrüder Sommé gefaßt, wohl um 1850 entstanden sein wird. Dieser Achat-Cameo trägt das aus den verschlungenen Latein-Kursiv-Buchstaben F. S. gebildete Monogramm, das auf keinen anderen bezogen werden kann, als eben auf Siebenhaar. Aber die Arbeit ist etwas flau, so daß man keine direkte Aufnahme nach dem Leben voraussetzen kann, zumal Freytag niemals in Warmbrunn gewesen ist. Derartige sicherlich auf eingesandte Zeichnungen oder Photographien zurückgehende Köpfe hat Siebenhaar wiederholt geschnitten, so

<sup>1)</sup> Schlesiens Vorzeit N. F. VII S. 259 ff. — Der Wanderer im Riesengebirge, Jahrgang XXXVI Nr. 2 (Hirschberg) vom 1. Februar 1916 — Kurzgefaßter Führer durch das Museum des Riesengebirgsvereins, Hirschberg 1914 S. 4.

<sup>2)</sup> Vgl. Pazaurek, Die Gläser der Empire- und Biedermeierzeit (Leipzig, 1923) S. 91.

<sup>3)</sup> Wanderer im Riesengebirge (Hirschberg) vom 1. Oktober 1925.



z. B. den Onyx-Cameo der kleinen Fanny Conrad, geboren den 18. Juli 1876, gestorben den 15. April 1883 (Abb. 2). Dieses derzeit in der Sammlung Pazaurek befindliche Medaillon, dem offenbar nur eine Photographie zugrunde liegt, trägt die volle Signatur „Friedr. Siebenhaar, kgl. Hofsteinschneider, fecit, Warmbrunn 1886“, stammt somit schon aus seinem letzten Jahrzehnt.

Ungleich besser ist ein Onyx-Cameo derselben Sammlung zu bewerten (Abb. 3), welcher den nach rechts gewandten bartlosen Kopf des bekannten Breslauer Arztes und Chirurgen Albrecht Theodor Middeldorpf darstellt. Medizinalrat Middeldorpf in Breslau, geboren 3. Juli 1824, gestorben 29. Juli 1868, Assistent bei Purkinje, Begründer der Galvanokaustik, ist hier, wie die volle Künstlersignatur auf der Rückseite „F. Siebenhaar, f., Warmbrunn 1865“



Abb. 4. Joseph Brook



Abb. 5. Richard Brook

bezeugt, in seinem 41. Jahr dargestellt und so liebevoll behandelt, daß gerade dieser Stein nicht nur zu den schönsten Arbeiten unseres Meisters aus seinen besten Arbeitsjahren, sondern wohl überhaupt zu den gelungensten Porträtedelsteinen des neunzehnten Jahrhunderts gezählt werden kann. Um so interessanter ist es, daß wir gerade über dieses Stück aus den im Weigelt-Middeldorpf'schen Familienarchiv noch erhaltenen drei Quart-Briefen Siebenhaars, die hier zum Abdruck gebracht sein mögen, genau unterrichtet werden, daß wir nicht nur den immerhin ganz achtbaren Preis von acht Friedrichsdor kennen lernen, sondern vor allem auch die Liebe und Sorgfalt, mit der sich Siebenhaar bemüht, den Wünschen des Bestellers möglichst gerecht zu werden und seine Arbeit immer mehr zu vervollkommen.

1. Brief von Friedrich Siebenhaar, Königl. Hof-Steinschneider, Warmbrunn.

Hochwohlgeborener, Hochzuverehrender Herr Professor und Medizinalrath!

Euer Hochwohlgeboren habe ich die Ehre die Ihr Bildniß darstellende Camee fertig zu überreichen; möge es mir gelungen sein, Ihren Anforderungen an mich Genüge geleistet zu haben. Meinestheils danke Euer Hochwohlgeboren ich auf das wärmste für die Auszeichnung, daß ich Ihr Bildniß arbeiten durfte.



Um mich nicht auf meine Anschauung zu verlassen, habe ich die Camee den Herren Oberistleutnant v. Schwartzbach u. Dr. Benghardt vorgezeigt u. beide Herren haben mir durch sofortiges Erkennen bewiesen, daß die Warzen zur Aehnlichkeit nicht besonders beitragen. Die Schrift habe ich um den Kopf geschnitten. Der Preis der Camée, 8 Frd<sup>or</sup>, ist Euer Hochwohlgeboren bekannt.

Indem ich mich der ferneren Berücksichtigung und Protection Hochderselben ganz ergebenst empfehle, verharre ich in vollkommener Hochachtung

Warmbrunn d. 9/12. 65.

Euer Hochwohlgeboren ganz ergebenster Diener

F. Siebenhaar

(Beantwortet 17. 12. 1865.)

2. Brief von Friedrich Siebenhaar, Königl. Hof-Steinschneider, Warmbrunn.

Hochwohlgeborener, Hochzuverehrender Herr!

Euer Hochwohlgeboren sehr gütiges Schreiben habe ich soeben erhalten u. beeile ich mich dasselbe dahin zu beantworten u. Sie zu bitten, mir umgehend die Camee zurück zu senden, damit ich wenn möglich alles das abändern kann, waß Sie wünschen.

Warmbrunn d. 18/XII. 65.

Euer Hochwohlgeboren ganz gehorsamster Diener

F. Siebenhaar

(Beantwortet 21. 12. 1865.)

3. Brief von Friedrich Siebenhaar, Königl. Hof-Steinschneider, Warmbrunn.

Hochwohlgeborener Hochzuverehrender Herr!

Euer Hochwohlgeboren sage ich ergebensten Dank für das heute erhaltene Geld (8 Frd<sup>or</sup>) u. für die Worte der Anerkennung, welche sehr anregend auf mich wüirken.

Nun komme ich aber mit der gehorsamsten Bitte, wenn die Camee noch nicht gefaßt ist, mir dieselbe auf meine Kosten noch einmal auf acht Tage zuzuschicken; ich will sehen wie sich das „Rückwärts“ gelehnte des Kopfes beseitigen läßt.

Da ich mich nicht für unfehlbar halte, kann es mir durchaus nicht gleichgültig sein, wenn etwas an einer bedeutenden Arbeit fehlt, zumal ich diese Arbeit, resp. den Auftrag, unter den bedeutendsten zähle. Ich will, wenn Hochderselben mir meine Bitte erfüllen, alles nochmals nachsehen, damit nach Jahrhunderten man an der Sorgfalt der Arbeit die Aehnlichkeit bestimmen kann.

Obwol ich weiß, daß Euer Hochwohlgeboren die Zeit karg zugemessen ist, beschwere ich Sie doch mit dieser Bitte u. hoffe nächst der Verzeihung meiner Dreistigkeit auch deren Gewährung.

Ich verharre in größter Hochachtung als Euer Hochwohlgeboren ganz ergebenster Diener

Warmbrunn d. 16/I. 66.

F. Siebenhaar

Die Antworten Middeldorpf's sind nicht vorhanden, sondern lediglich die Bemerkung, daß die ersten beiden Briefe im Sinne Siebenhaars erledigt worden sind, daß also diesem Künstler Gelegenheit gegeben worden ist, die Korrekturen anzubringen, um auch die weitestgehende Ähnlichkeit zu erzielen, ohne auf die Wiedergabe von Nebensächlichkeiten wie Warzen angewiesen zu sein.

Aus den Briefen ist aber auch dieselbe schlichte Gesinnung des braven, bescheidenen Mannes zu erkennen, die auch aus seinem im Riesengebirgsmuseum verwahrten Tagebuch ersichtlich ist, das er gelegentlich seiner größten und bestbezahlten Arbeit, nämlich des Rauchtopas-Pokals für die Berliner Bankierfamilie Brook 1870—1879, geführt hat. Dieses noch im Familienbesitz befindliche Prunkstück<sup>1)</sup>, bereits eine späte Arbeit Siebenhaars, ist durchaus

<sup>1)</sup> Besprochen und abgebildet von Robert Schmidt in der Zeitschrift „Sprechsaal“, Coburg 27. November 1924, S. 615.



vornehm in seinen Gesamtverhältnissen und vorzüglich in der Einzelausführung, wenn uns auch heute die damals üblichen Renaissanceformen ebenso kühl lassen wie die gehäuften Anspielungen auf Landwirtschaft, Bergbau, Industrie, Schifffahrt, Verkehrswesen und überdies noch die vier Jahreszeiten. Von Wichtigkeit ist es dagegen, daß auch auf diesem Pokal im Hochschnitt der Porträtkopf des Geheimen Kommerzienrates Richard Brook und seines Vaters Joseph Brook nebst Umschriften in Rollwerkkartuschen erscheinen (Abb. 4 und 5), was neben dem Familienwappen für Siebenhaar am meisten charakteristisch ist. Die größten Schwierigkeiten machte ihm aber jedenfalls die auf dem Knauf stehende Hermesfigur, ebenfalls aus Rauchtropas mit der Kugel zusammen vollrund geschnitten. Gerade in solchen Arbeiten zeigt sich das höchste Können dieses Meisters.

Wir besitzen noch ein Werk Siebenhaars, das mit einer vollrunden Edelsteinplastik bekrönt ist, nämlich die im Schlesischen Museum für Kunstgewerbe und Altertümer verwahrte Bergkrystall- und Rauchtropas-Säule, die dem schlesischen Dichter Karl von Holtei (1798—1880) anlässlich seines fünfzigjährigen Jubiläums, offenbar als Schauspieler, also 1869, verehrt worden ist (Abb. 6). Der Aufbau ist noch viel ruhiger, als er später bei dem Brook-Pokal wurde, wenn wir auch die Unterbrechung der Kannelierung am unteren Teil des Säulenschaftes nicht gutheißen können. Dem Meister haben eben zwei verschiedene Stücke Bergkrystall und Rauchtropas zur Verfügung gestanden, die er nicht gleichmäßig bearbeiten wollte, damit der Materialunterschied nicht noch auffälliger wäre. Aber wenn uns auch dieses Moment befremdet, so verdient doch der Aufsatzadler in Rauchtropas (Abb. 7) besondere Hervorhebung, weil eine so große bewegte Plastik in Edelsteinschnitt nicht alltäglich ist.

Es wäre wünschenswert, auch weiteren Arbeiten Siebenhaars, die offenbar häufig signiert zu sein scheinen, mehr Aufmerksamkeit zuzuwenden. Dieser schlesische Künstler hat jedenfalls die Technik seines Berufes voll beherrscht und sich die größte Mühe gegeben, neben den durchschnittlichen Leistungen, die ihm den Lebensunterhalt boten, auch Werke zu schaffen, auf die er stolz sein konnte. Wenn er nicht in der unglücklichen Zeit der Stilrekapitulationen,

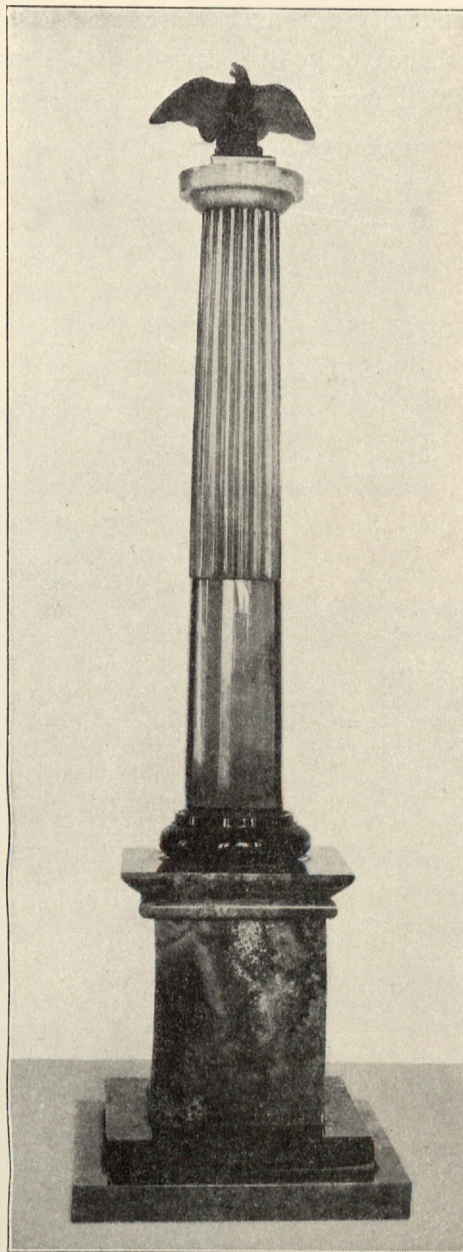


Abb. 6. Rauchtropas-Säule für Karl v. Holtei.  
Schlesisches Museum für Kunstgewerbe  
und Altertümer, Breslau



sondern in der eines ausgeprägten selbständigen Stilwillens gelebt hätte, dann wären seine Arbeiten heute ohne Zweifel höher geschätzt und besser bezahlt als die irgend eines anderen schlesischen Edelstein- oder Glasschneiders.

Stuttgart

Gustav E. Pazaurek



Abb. 7. Adler aus Rauchtöpas.  
Bekrönung der 1869 Karl von Holtei gestifteten Säule





5



6



3



2



4



1









1



3



2



4



5







## HERMANN KRONE ZUM HUNDERTSTEN GEBURTSTAGE

Hermann Krone wurde am 14. September 1827 als Sohn von Carl Krone, damals Leiter der Steindruckerei bei Graß, Barth u. Co. in Breslau, geboren. Dieser war, nachdem er das Gymnasium in Oels durchlaufen hatte, als Schriftsetzerlehrling dort eingetreten, wo bereits sein Vater als Schriftsetzer sein Brot fand. Er war es — der Großvater von Hermann Krone — dem das noch in allen großen Bibliotheken vorhandene Werk: „Monumentum pacis“ von Graß, Barth u. Co. im Satz übertragen worden war. Carl Krone hatte später unter Senefelder selbst und außerdem von dessen Schüler, Wildfeuer, der eigens dazu von Graß, Barth u. Co. nach Breslau aus München geholt worden war, die Lithographie erlernt, und von 1816 an leitete er die lithographische Abteilung der Firma. Hermann Krone stammt also aus einer Familie, in der die graphischen Künste schon durch zwei Generationen ausgeübt worden waren.

Nachdem Hermann Krone von seinem sechsten Lebensjahre an die Elementarschule von Treutler, dann die Stadtschule in Oels besucht hatte, kam er, neun Jahre alt, als Schüler in das Elisabethgymnasium, das er in sechs Jahren absolvierte, um sich dann dem Studium der Naturwissenschaften an der Universität Breslau zu widmen, dies sehr gegen den Willen des Vaters, der aus seinem zeichnerisch sehr begabten Sohne einen Lithographen machen wollte. Der Jüngling hatte es Professor Nees von Esenbeck zu verdanken, daß die Absicht des Vaters nicht zur Ausführung kam.

Im August 1839 hatte Daguerre sein Verfahren, auf mechanischem Wege Bildnisse zu erzeugen, veröffentlicht, und diese treuen, kleinen, hauchzarten Kunstwerke — als solche wurden sie damals allgemein aufgefaßt — entsprachen so recht dem damaligen Zeitgeschmack. Es war die Zeit der Miniaturporträts, die Zeit Ingres, von dem Muther sagt, er sei eine lebendige Camera obscura und reflektiere seine Modelle mit der toten Gleichgültigkeit des Objektivs. Und beispielsweise Delacroix empfiehlt ausdrücklich das Studium des Daguerreotyps als Hilfsmittel gegen „die Irrtümer des Auges beim Zeichnen“. „Ich bin mit ihm einig,“ sagt er, „daß das Studium des Daguerreotyps, richtig verstanden, ganz allein die Lücken des Zeichenunterrichts zu ergänzen vermag.“ So ist es denn nicht verwunderlich, daß diese Bildchen das größte Aufsehen in der ganzen Welt machten, und daß sehr bald allenthalben Lichtbildner — Daguerreotypisten nannten sie sich damals — ihre Ateliers auftraten und, wo sie Gutes leisteten, auch gute Geschäfte machten.

In Schlesien war der erste, der sich mit der neuen Kunst beschäftigte, Hermann Krone. Er fängt im Jahre 1843, also fast vier Jahre, nachdem Daguerre sein Verfahren veröffentlicht hat, mit eigenen Versuchen an und baut sich aus Zigarrenkistchen eine Kamera, in der er eine einfache, unachromatische Bikonvexlinse befestigt. Mit diesem primitiven Kasten macht er die ersten Versuche, doch nicht Daguerreotypen, sondern zunächst probiert er es mit der Talbotypie. Dieses Verfahren, beinahe gleichzeitig mit der Daguerreotypie veröffentlicht, ist billiger als das andere, und das ist für den jungen Studenten, der sich die Mittel für sein Studium durch Privatunterricht erwerben muß, von größter Wichtigkeit. Wie soll er sich da die teuren, ver-



silberten Kupferplatten, wie sie für die Daguerrebilder notwendig sind, beschaffen? Für das Verfahren von Fox Talbot braucht er nur Papier und einige Chemikalien. Doch bald muß er feststellen, daß diese in Breslau nicht in der erforderlichen Reinheit zu haben sind, und deshalb können ihn seine Resultate auch niemals befriedigen. Er fängt nun doch mit der Daguerreotypie an. Dazu muß er zunächst seinen Aufnahmekasten verbessern, was ihm mit Hilfe von Vaters Zylinderhut, dem er die Krempe abschneidet, und den er mit einem Loch zur Aufnahme seines neuen Objektives versieht, gelingt. Dies besteht nun aus einem halben Opernglas, und der Zylinderhut wird so eingebaut, daß er in der Kamera verschiebbar ist, so daß man nun damit auch scharf einstellen kann. Im Jahre 1844 kann er die ersten Bildspuren auf seinen Kupferplatten entdecken, allerdings sagt er, nur er sei imstande gewesen, diese zu sehen. Bei all dieser Arbeit — Studium, Privatstunden und Photographie — bringt es der junge, strebsame Mann noch fertig, beim Vater die Lithographie gründlich zu erlernen. Doch klagt er, daß er oft nicht die nötige Zeit für seine Liebhaberei finden könne und deshalb die Nachtstunden zu Hilfe nehmen müsse, soweit sie nicht schon durch das Studium der Astronomie in Anspruch genommen seien. Auch literarisch ist der junge Student als Mitarbeiter am „Uranus“, dem durch die Sternwarte herausgegebenen Jahrbuch, schon tätig. Trotz dieser angestrengten Tätigkeit kommt er mit seiner Liebhaberei vorwärts. Im Jahre 1846 ist er durch außerordentliche Sparsamkeit in die Lage versetzt, sich ein Porträtobjektiv zu kaufen, das sein Opernglas an der selbstgebauten Urkamera ersetzt und ihn außerordentlich befriedigt. Nun geht es rascher vorwärts mit seinen Arbeiten, und im Jahre 1847 macht er schon für seinen Lehrer Göppert mikrophotographische Aufnahmen zu dessen hoher Befriedigung. Auch Landschaftsbilder waren ihm schon seit 1844 geglückt, doch seine Resultate hielten sich immer, wie er in seiner Autobiographie schreibt, bescheiden im Umfange, denn er besaß nur eine Kasette und konnte also auch nur immer eine Platte bei Ausflügen mitnehmen. 1847 bekommt er auch einen Schüler, der, nachdem er sich die kostbarsten Apparate von Voigtländer gekauft hatte, nichts damit fertig bringt und deshalb einen Kursus bei Krone nehmen will. Es war Stadtrat Selbstherr, der also dadurch der erste Amateurphotograph in Breslau wurde. — 1848 wird Krone die große Freude zuteil, von seinem Lehrer, Professor von Boguslawski, Alexander von Humboldt vorgestellt zu werden, der sich für die Arbeiten des jungen Studenten, besonders für dessen Sternschnuppenaufnahmen, sehr interessiert und ihn damals schon zu einem Besuch in Berlin oder Tegel einlädt. — Mit größtem Eifer setzt Krone nun seine Versuche fort, — er plagt sich mit dem Bequerelschen Farbverfahren, mit dem Herschel-Huntschen Eisenblaudruck, mit der Talbotypie, verbessert, wo er kann, kommt selbst auf die Idee, seine Daguerreplatten durch Baden in Bromwasser empfindlicher zu machen, — es gibt kaum etwas in der neuen Wissenschaft, das er nicht sofort aufnimmt und durchprobiert. Dazwischen hält er schon eine große Anzahl Vorträge, — er ist der geborene Forscher, der geborene Lehrer.

Im Jahre 1848 macht ihm sein väterlicher Freund, Professor von Boguslawski, den Vorschlag, auf der Breslauer Sternwarte zu bleiben, zu promovieren und sich zunächst als Privatdozent für Astronomie zu habilitieren. Doch dieser Vorschlag war für den mittellosen Krone unausführbar. Zunächst hatte er die sechzig Taler nicht, die dazu nötig waren, und dann





Abb. 1. Hermann Krone  
in seinem Dresdener Atelier. Aufnahme auf Kollodiumplatte, wahrscheinlich aus dem Jahre 1858

sagt er selbst: „Mit einem daraus zu erzielenden Jahresgehalt von 75 Talern konnte ich natürlich nicht auskommen — ein Nachtwächter hatte damals 78 Taler, dabei hat dieser nur in der Nacht zu tun und den Tag über frei, während ich Tag und Nacht zu tun gehabt hätte.“ Krone geht deshalb zunächst zum Vater und arbeitet da als Lithograph, nebenbei gibt er immer noch seine Privatstunden an Gymnasiasten und arbeitet für Nees von Esenbeck und Göppert. Auch seine besondere Liebhaberei hängt er nicht an den Nagel, sondern arbeitet fleißig weiter. Doch nur das erste Halbjahr 1849 verlebt er noch im Vaterhaus. Im September siedelt er nach Dresden über, wo er mit einem Grundkapital von zehn Talern ankommt, die er sich durch seine Arbeiten für Göppert erworben hatte. Zunächst nimmt er in Dresden Stellung als Lithograph an, und da es damals üblich war, daß die Arbeiten von diesen in eigener Wohnung gemacht wurden, kann er sie bei Nacht ausführen und bei Tag die Akademie besuchen und Privatunterricht an Schüler erteilen. Die Akademie besuchte er zwei Jahre und hielt dabei ohne Entgelt für die Kunstschüler Vorträge über Humboldts Kosmos. Er kann darüber berichten, daß er immer ein gedrängt volles Auditorium hatte.

In Dresden fand Krone freundliche Aufnahme bei Verwandten, der Familie Blochmann. In deren Gartenhaus konnte er sich sein photographisches Laboratorium einrichten, und so teilt sich sein Leben in Berufsarbeit, Astronomie, das Studium an der Akademie und Privat-



stunden. Sein eiserner Fleiß treibt ihn zu rastloser Tätigkeit. Doch seine Einnahmen entsprechen nicht dieser steten Arbeit, und so muß er auf Mittel sinnen, die spärlich fließende Quelle etwas reichlicher zu gestalten. Er denkt daran, in Dresden ein Atelier zu errichten, hat sich aber mit einem dortigen Photographen angefreundet und ihm hie und da geholfen. Er fühlt sich ihm stark überlegen, und deshalb duldet sein gutes Herz nicht, daß dieser durch ihn vielleicht ruiniert werden könnte. So beschließt er, sich in Leipzig niederzulassen, und führt sein Vorhaben im Jahre 1851 aus. Er leiht sich dazu von Dresdener Freunden die nötige Summe und hat bald in Leipzig ein recht gut florierendes Geschäft. Trotz dieser starken Inanspruchnahme kann er berichten: „1851, Juli 28. Erste Photographie einer Sonnenfinsternis, Daguerréotypen, 3 Aufnahmen. Diese Sonnenbildchen sind von mir als historische Originale der Treptow-Sternwarte bei ihrer Begründung gestiftet worden.“

Sein Ruf als Photograph verbreitet sich nach kurzer Zeit so, daß ihn am 17. Juni 1851 der König von Sachsen mit den Prinzessinnen Sidonie und Anna besucht. Doch das ruft den ganzen Zorn der Konkurrenz hervor, und dieser gelingt es, bei Polizeidirektor Stengel seine Stadtverweisung durchzusetzen. Binnen 24 Stunden hat der „Ausländer“ Leipzig zu verlassen, und kein Protestieren hilft ihm. Er soll einem extra auf dem Bahnhof postierten Polizisten seine Fahrkarte vorzeigen, sonst soll er über die Grenze nach Görlitz, als der ersten preußischen Stadt, abgeschoben werden. Er muß gehorchen, ob er will oder nicht, verliert alles, nicht nur seine Existenz, sondern auch die meisten seiner kostbaren Apparate, die ihm zwar nachgeschickt werden sollen, auf die er aber vergeblich wartet. In Dresden kommt er zum zweitenmal mittellos an, doch dort hat er helfende Freunde, die ihm beistehen und ihn bald wieder auf die Beine bringen. In kurzer Zeit hat er wieder sein eigenes Geschäft, und eiserner Fleiß, gründliche Vorbildung und hohe technische Vollkommenheit seiner Arbeiten verhelfen ihm bald zu neuem Ruf und lohnenden Aufträgen. — 1854 vermählt er sich mit Clementine Blochmann, und sie wird ihm nicht nur die liebende Gattin, sondern bis zu ihrem Tode die treueste Gehilfin in all seiner Arbeit.

Es ist selbstverständlich, daß der vielseitige Mann, trotz seiner ausgedehnten Tätigkeit als Porträt- und Landschaftsphotograph, seine Forschungen nicht vernachlässigte, außerdem die Astronomie weiter betrieb. Als Landschaftler machte er viele Reisen, vornehmlich nach der Sächsischen Schweiz („HERMANN KRONE HIC PRIMUS LUCE PINXIT MDCCCLIII“ ist in einen Felsen der Bastei eingemeißelt), dem Riesengebirge, nach seiner Vaterstadt Breslau, Berlin, Potsdam usw. Von überall brachte er Aufnahmen in verschiedenen Größen mit, von 24 : 30 bis Visitformat, und er machte gute Geschäfte mit diesen, in der damaligen Zeit so schwierigen Arbeiten. So macht er sich einen großen Namen, erwirbt sich einen weiten Freundeskreis, und selbst Alexander von Humboldt verschmäht es nicht, ihn bei seiner Durchreise durch Dresden zu besuchen, und die Einladung, die er dem jungen Studenten in Breslau zuteil werden ließ, zu wiederholen. Dieser Einladung leistet er auch später Folge und lernt dadurch Professor Encke in Berlin kennen.

Es würde zu weit führen, allen Einzelheiten dieses reichen Lebens nachzugehen, über alles zu berichten. — Krone wird dann 1869 als Dozent an die Technische Hochschule, das



damalige Polytechnikum, berufen, gibt daraufhin sein Geschäft auf und lebt nun ganz seiner Forscher- und Lehr-tätigkeit. Am 23. Oktober 1870 hält er seine erste Vorlesung, am 13. Juli 1907 seine letzte, kurz vor seinem achtzigsten Geburtstage. Diese Lehrtätigkeit wird nur durch seine Berufung als Leiter der Expedition zur Beobachtung des Venusdurchganges, die 1874 vom Deutschen Reich nach den Auckland-inseln gesandt wurde, unterbrochen. Ein ganzes Jahr nimmt ihn diese Reise mit allen Vorbereitungen und allen Nacharbeiten in Anspruch, aber es gelingt ihm, von dem drei Stunden dauernden Phänomen in dieser Zeit 115 ausgezeichnete Aufnahmen zu machen.



Abb. 2. Aufnahme von H. Krone aus dem Jahre 1847

Anlässlich seines achtzigsten Geburtstages wird Krone zum Hofrat ernannt, bei der Einweihung der Technischen Hochschule in Dresden zum Doktor ehrenhalber promoviert. Am 27. September 1916 starb Hermann Krone, also in seinem neunzigsten Lebensjahre. Ein reiches Leben ist mit ihm hingegangen, ein Leben voller Arbeit und Mühe, doch auch gekrönt von Erfolgen und Ehren aller Art.

Die überaus wertvolle photographische Sammlung Krones ging, als er in den Ruhestand trat, in den Besitz der Technischen Hochschule in Dresden über, außerdem befindet sich ein Teil davon im Deutschen Museum in München. Doch auch wir Breslauer sind nicht zu kurz gekommen. Zum Gedächtnis seines Vaters schenkte Kaufmann Hermann Krone, Mitinhaber der bekannten Firma J. G. Bergers Sohn, zu dessen hundertstem Geburtstag eine große Anzahl fast durchweg wundervoller Daguerreotypien, aus der Frühzeit Krones bis zum Jahre 1856, dem Museum für Kunstgewerbe und Altertümer. Auch zwei Originalnegative erster Aufnahmen aus der Sächsischen Schweiz, außerordentlich selten gewordene Talbotypien, sowie einige Abzüge von Talbotypien; ein Kästchen mit Farbbändern des Lippmannschen Verfahrens und eine Anzahl Aufnahmen aus Alt-Breslau dürfen nicht unerwähnt bleiben. Diese Schenkung soll einen Grundstock bilden zur Geschichte der Photographie und das Andenken des verdienstvollen Mannes auch in seiner Vaterstadt wach halten.

Einige Worte seien noch über die Technik der Daguerreotypie gesagt. Es war der Chemiker Niepce, der ursprünglich mit Hilfe lichtempfindlicher Substanzen heliographische Bilder erzeugte. Er verband sich später mit dem Dekorationsmaler Daguerre, und beide arbeiteten bis Niepces Tod (1833) gemeinsam. Daguerre konnte die Lichtempfindlichkeit



des Jodsilbers feststellen, das er herstellte, indem er polierte Silberplatten, später versilberte polierte Kupferplatten, Joddämpfen aussetzte. Auf einer solchen Platte entstand nach langer Belichtung in der Camera obscura ein photographisches Bild. Durch die Erfindung der Entwicklung konnte die Belichtung ganz außerordentlich herabgesetzt werden. Diese wichtige Erfindung hatte Daguerre einem Zufall zu verdanken. In seiner Dunkelkammer bewahrte er in einem kleinen Schrank Chemikalien und anderes auf. Als er gelegentlich eine unterexponierte Platte daraus wieder benutzen wollte, fand er ein viel deutlicheres Bild darauf als alle, die ihm bisher geglückt waren. Seine Versuche in dem Schrank ergaben immer die gleichen Resultate; auf einer exponierten Platte ohne Bildspuren erschien darin ein deutliches Bild. Er nahm nun Stück für Stück aus dem Schrank, bis er eine Schale mit metallischem Quecksilber, von einem zerbrochenen Barometer stammend, daraus entfernt hatte, worauf die Zauberwirkung aufhörte. Nun war die Bildentwicklung gefunden. Die exponierten Platten wurden so lange über angewärmtes Quecksilber gelegt, bis sich das Bild aufgebaut hatte, hierauf gegoldet und fixiert. Die französische Regierung erwarb durch eine Jahresrente an Daguerre und die Niepeschen Erben die Erfindung und schenkte sie der ganzen Welt.

Die beigegebenen Bildtafeln und Textillustrationen sind bis auf Bild 1 Reproduktionen nach Daguerreotypien von Krone; die älteste stammt aus dem Jahre 1847, und sie reichen etwa bis 1856. Die meisten Originale davon sind im Besitz des Museums für Kunstgewerbe und Altertümer. Tafel X gibt als ältestes Bild (Nr. 1) drei junge Damen wieder, links Clementine Blochmann, Dresden, Mitte Frau Pastor Venus, Zittau, rechts Fräulein Dehmel, Dresden. Nr. 2 Hermann Krone, etwa 1854, Nr. 3 Pastor Venus, Zittau, mit Gattin, Nr. 4 wieder Clementine Blochmann, die spätere Gattin Krones, Nr. 5 Ferdinand Fleischer mit Gattin, Breslau, Nr. 6 Bildnis einer Unbekannten aus dem Jahre 1856. Tafel XI Nr. 1 Bildnis eines Unbekannten, aufgenommen am 29. Juni 1852, Exposition 11 Sekunden; aus dem gleichen Jahre Nr. 2 Karl Krone, Lithograph in Breslau, mit Gattin und Tochter, die Eltern Krones; die Nrn. 3, 4 und 5 Bildnisse von Unbekannten, etwa 1856. Tafel XII Nr. 1 und 2 Unbekannte, um 1855, Nr. 3 Buchdruckereibesitzer Ernst Ehrenfried Blochmann mit Gattin, um 1853.

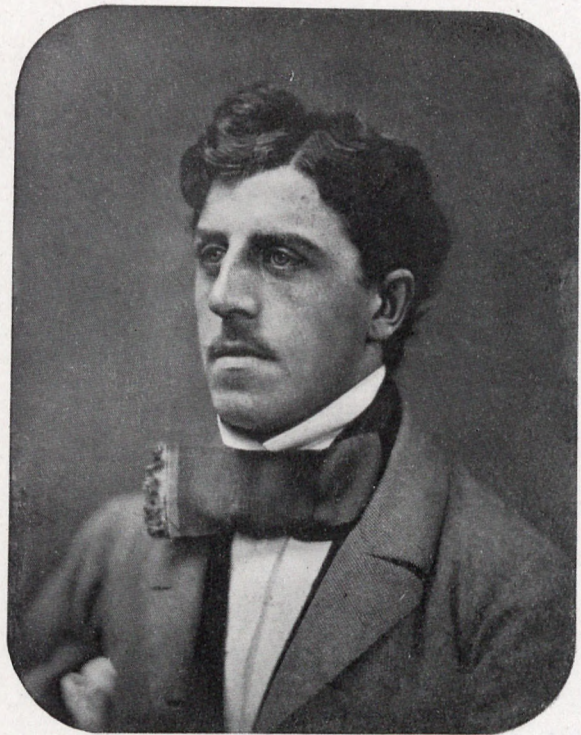
Das Original der Textillustration Abb. 2, zwei Herren, aufgenommen auf dem Turm der Breslauer Sternwarte, im Hintergrund die Türme der Magdalenenkirche, ist im Besitz der Sammlung der Technischen Hochschule in Dresden. Es stammt aus dem Jahre 1847 und stellt Vater und Bruder von Hermann Krone dar, Karl und Richard Krone. — Textillustration Abb. 1 zeigt Krone in seinem Dresdner Atelier, umgeben von seinen Apparaten und Objektiven. Seine linke Hand ruht wie liebkosend auf dem großen Sechszöller, wohl seinem besonderen Stolz. Ein solches Instrument kostete damals gegen 4000 Taler und, wie man sich denken kann, es war nicht jeder Photograph im Besitz einer solchen Kanone. Die Aufnahme entstand wohl im Jahre 1858, eine der ältesten auf Kollodiumplatten, die uns erhalten ist. Die Platte ist heute noch in bestem Zustand, auch ein Zeichen dafür, mit welcher Sorgfalt Krone gearbeitet hat.

Heinrich Götz





I



2



3

Daguerreotypien von Hermann Krone, Dresden um 1854







## BERLINER PRIVATUNTERNEHMER FÜR EISENKUNSTGUSS

Die 1924 erworbene Dr. Hermann Schiffansche Sammlung, ihre Vereinigung mit den nicht gerade umfangreichen, aber durchweg guten älteren Beständen des Kunstgewerbemuseums und ihre in den letzten Jahren durch weitere Ankäufe systematisch betriebene Ergänzung hat dem Breslauer Schloßmuseum einen Besitz an Eisenkunstgüssen zugeführt, wie ihn in gleicher Reichhaltigkeit zurzeit kein anderes deutsches Museum aufzuweisen hat. Das besagt zwar nicht soviel, als wenn man sich rühmen kann, auf anderen kunstgewerblichen Gebieten den reichsten Besitz sein eigen zu nennen. Aber für Breslau und sein Schloßmuseum hat diese Sammlung ihre besondere Bedeutung. In Schlesien hat der Eisenkunstguß jahrzehntelang durch die Gleiwitzer Hütte die nachhaltigste Pflege gefunden. Ja, Gleiwitz ist die Keimzelle, aus der sich der preußische Eisenkunstguß später in Berlin zu der alle übrigen Erzeugnisse dieses Gebietes weit übertreffenden Qualität entwickelt hat. Hier nahmen 1798 die ersten Versuche ihren Ausgang, hier wurden bis 1804 die Grundlagen geschaffen, auf denen dann Berlin mit so glänzendem Erfolg weiterbauen konnte. Auch als die technische und künstlerische Führerschaft von Gleiwitz an Berlin abgetreten war, haben Oberschlesier, wie Stilarsky, Kiss und Kalide, in ihrem neuen Wirkungskreise von Berlin aus ihrer alten Heimat weitere Impulse gegeben.

Wenn diese Sammlung in den Räumen des Schloßmuseums ihr Heim gefunden hat, weckt sie zugleich Erinnerungen an das unvergleichlich vielseitige Wirken Friedrichs des Großen, des Erbauers des Schlosses, weist sie hin auf die oberschlesische Eisenindustrie, deren genialer Schöpfer in ihren Anfängen der große König gewesen ist. Der preußische Eisenkunstguß im engeren Sinne ist zwar ein nachfriderizianisches Erzeugnis, doch die Maßnahmen Friedrichs bilden die Voraussetzung für die spätere Entwicklung. Die Berufung des Freiherrn von Heinitz und des Grafen von Reden an die Spitze der preußischen und der schlesischen Bergwerksangelegenheiten durch Friedrich den Großen bildet den Ausgang für das mächtige Emporbühen der schlesischen Eisenindustrie, in deren Gefolgschaft sich seit 1798 in Gleiwitz und seit 1804 in Berlin der Kunstguß entwickeln konnte.

Besitz verpflichtet. Betont das Breslauer Schloßmuseum die Pflege dieses Sammelgebietes, dann hat es auch die Aufgabe, sich mit den wissenschaftlichen Grundlagen auseinanderzusetzen und dort weiter auszubauen, wo es an befriedigenden Vorarbeiten fehlt. Eine wichtige Ergänzung der bisherigen Literatur wird das große Tafelwerk bilden, das in diesem Jahre mit Unterstützung der Generaldirektion der Preußischen Bergwerks- und Hütten-Aktiengesellschaft über den Gleiwitzer Eisenkunstguß vom Schloßmuseum veröffentlicht werden soll. Hier an dieser Stelle wollen wir einer kleinen Sondergruppe von Berliner Privatunternehmern gedenken, die ebenfalls ihr Scherflein dem Eisenkunstguß beigesteuert haben. Diese Unternehmer haben zwar neben der überragenden Stellung der staatlichen Gießereien nur eine untergeordnete Rolle gespielt, aber es wäre falsch, sie lediglich als abhängige Trabanten zu betrachten. Man hat ihnen unrecht getan, wenn man sich bisher kaum die Mühe genommen hat, ihre Namen

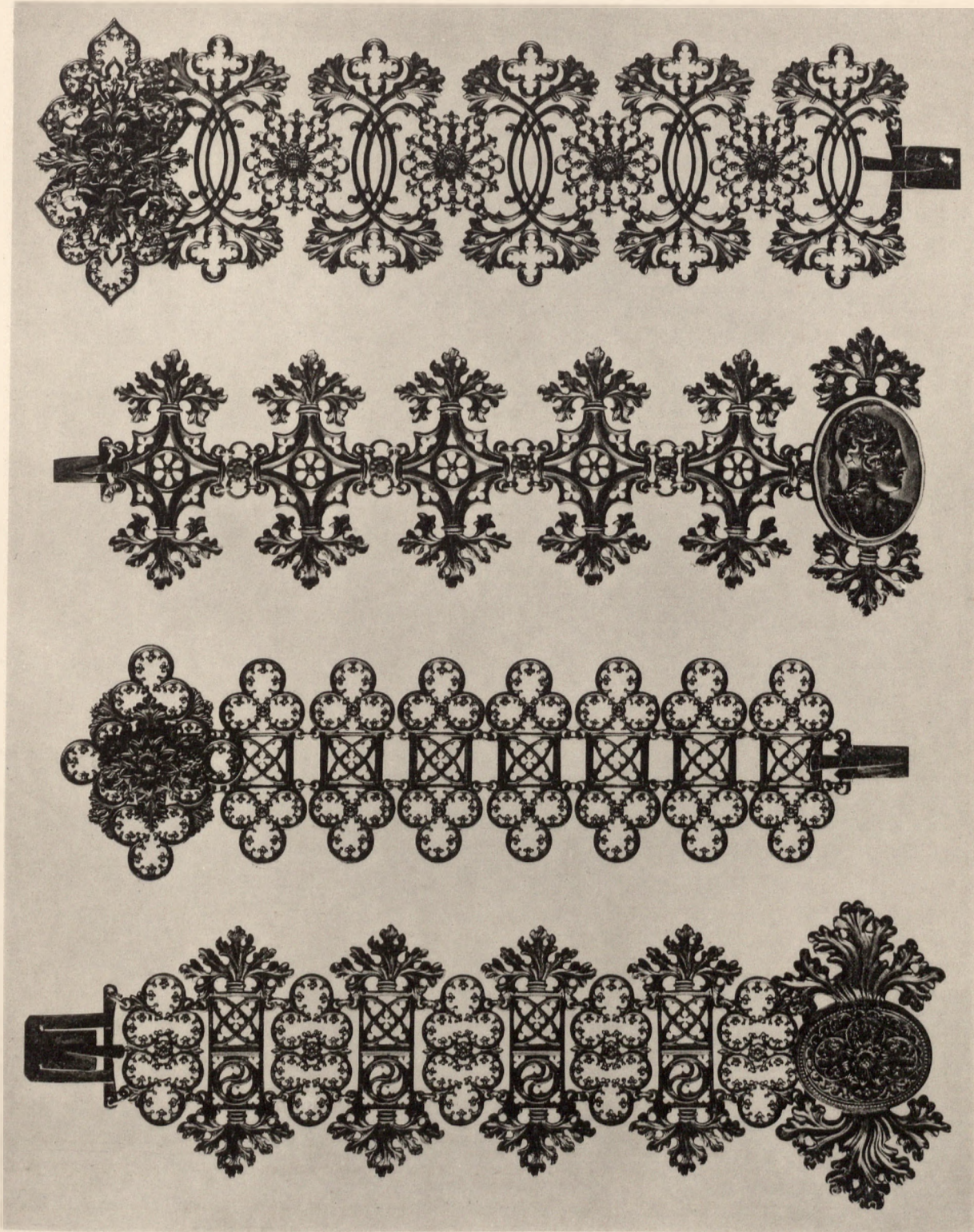


und Daten richtig festzustellen, geschweige denn, den Erzeugnissen ihrer Betriebe genauer nachzugehen und jedem das Seine zukommen zu lassen. Die hier sich anschließende Aufzählung der einzelnen Unternehmer wird zeigen, wie einige von ihnen zur Verbreitung des Eisenkunstgusses wesentlich beigetragen haben, wie besonders auf dem Gebiete des gußeisernen Schmuckes die private Initiative eine ausschlaggebende Rolle gespielt hat.

Der Kreis der Berliner Eisengußfabrikanten setzt sich aus Goldarbeitern, Gürtlern, ehemaligen Formern, Modelleuren und Ziseleuren der staatlichen Gießerei, Kaufleuten und einigen Großunternehmern aus der Eisenindustrie zusammen. Die einen erstrebten, ihrer Vorbildung entsprechend, neben dem wirtschaftlichen Gewinn die Wahrnehmung künstlerischer Interessen, sie hatten den Ehrgeiz, auch ihrerseits etwas Selbständiges und Wertvolles zu schaffen, die anderen kannten vorwiegend kaufmännische Gesichtspunkte, und diese waren es, die den privaten Berliner Eisenkunstguß durch minderwertige Nachgüsse und langweilige Nachbildungen in Mißkredit gebracht haben. Wie unverfroren manche Privatgießereien für ihre Geschäftsinteressen die Modelle der Staatsgießereien ausgenutzt haben, sieht man beispielsweise an den unzähligen Nachgüssen, die zu Lebzeiten des Leonhard Posch und bald nach seinem Tode von einer ganzen Reihe seiner prachtvollen Medaillonbildnisse gemacht worden sind. Diese Wiederholungen sind zum Teil ganz ausgezeichnet ausgeführt und verraten sich als solche beinahe nur durch die etwas reduzierten Abmessungen, andere sind so roh, daß auch das ungeübte Auge ohne weiteres die Nachbildung erkennt. Einige Nachgüsse sind auf der Rückseite mit der in Relief gegossenen Initialen G versehen, wobei deren Deutung ein zu großer Spielraum gelassen ist, um auf den Namen des Fabrikanten oder der Gießerei sichere Rückschlüsse ziehen zu können; nach der Güte der Güsse kommt vielleicht Joseph Glanz in Frage. Weiter gibt es staatliche Originalgüsse nach Poschmodellen, die keinerlei Künstler-signaturen zeigen, während die erheblich schlechteren Nachgüsse die unter oder neben dem Bildnis eingestochene Bezeichnung „Posch“ in Schreibschrift tragen. Eine andere Gruppe von Nachgüssen, aus verschiedenen Gießereien stammend, ist auf der Rückseite mit arabischen oder auch römischen Zahlen versehen, die die Originale gar nicht oder anderslautend haben. Wie bei den Poschmedaillons hat man sich auch bei dem Nachgießen von Schmucksachen und Ziergegenständen über den Begriff des Modellschutzes und des geistigen Eigentums vielfach ohne Bedenken hinweggesetzt. Solche Machenschaften gereichen den privaten Gießereien nicht gerade zum Ruhme, sie dürfen uns aber nicht abhalten, denen nachzugehen, die schöpferisch gewirkt haben. Die wichtigste Quelle für die Feststellung der Namen und Daten der einzelnen Unternehmer bilden die Berliner Bürgerbücher nebst Aufnahmeprotokollen, die Adreßbücher und die Kataloge der Akademie- und einiger Gewerbeausstellungen.

**Johann Conrad Geiß und Moritz Geiß.** Johann Conrad Philipp Geiß, geboren am 2. Januar 1772 zu Offenbach am Main, verließ 1794 seine Vaterstadt, um sich später in Berlin als Goldarbeiter und Juwelier niederzulassen. Im Berliner Adreßbuch von 1829 nennt er sich noch Goldarbeiter und akademischer Künstler, in dem von 1830 zum ersten Male Goldarbeiter und Inhaber einer Eisengießerei. In dem gleichen Jahre erscheint als sein Mitarbeiter in dem in der Behrenstraße gelegenen Geschäft sein am 7. September 1805 geborener



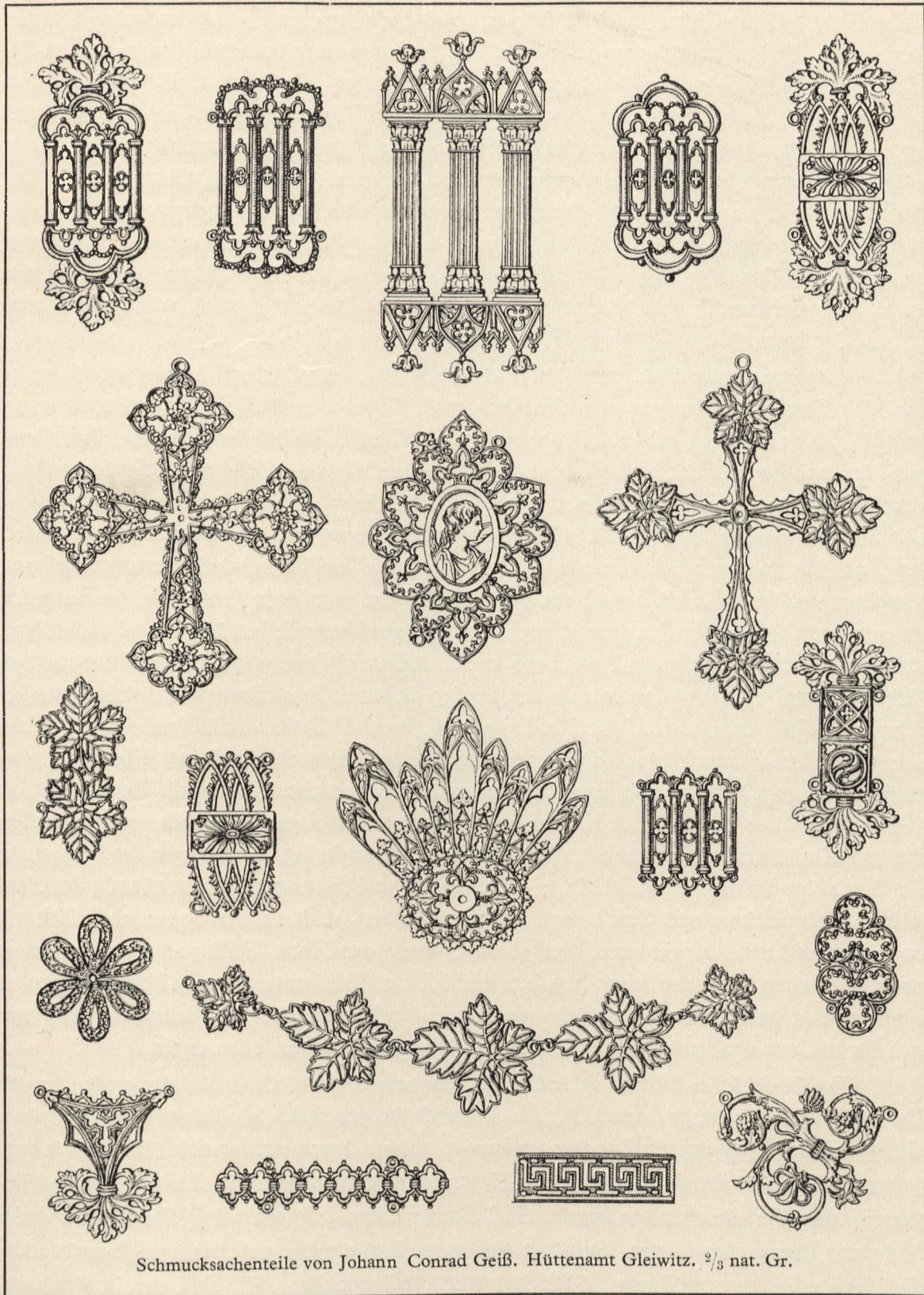


Armbänder von Johann Conrad Geiß in Berlin,  
Schloßmuseum Breslau und Privatbesitz









Schmucksachenteile von Johann Conrad Geiß. Hüttenamt Gleiwitz.  $\frac{2}{3}$  nat. Gr.



Sohn Philipp Conrad Moritz Geiß. Dieser ist 1830 als Juwelier und akademischer Künstler bezeichnet. Bei der Ausbildung des Sohnes hat der Vater von vornherein dessen spätere Betätigung auf dem Gebiete des Eisenkunstgusses berücksichtigt. Als Moritz Geiß das Gymnasium verlassen hatte, wurde er Schüler des 1821 gegründeten Königl. Gewerbe-Instituts. Um sich speziell mit dem praktischen Betriebe der Eisengießereien bekannt zu machen, verbrachte er ein Jahr in den Königl. Hüttenwerken von Malapane und Gleiwitz in Oberschlesien. Der Vater scheint sich seit 1830 vom Geschäftsbetriebe nach und nach zurückgezogen zu haben; denn 1830 erscheint nur Moritz Geiß als Aussteller in der Berliner Akademie und bald darauf zeichnet der „Fabrikbesitzer und akademische Künstler P. C. M. Geiß jun.“ allein für das ganze Unternehmen. Johann Conrad Geiß starb am 19. November 1846, sein Sohn Moritz am 10. September 1875.

Lange bevor der ältere Geiß daran dachte, eine eigene Gießerei anzulegen, pflegte er die lebhaftesten Beziehungen zum Eisenkunstguß. Unter den Berliner Privatunternehmern befaßte er sich als erster neben der 1804 errichteten Königl. Eisengießerei mit der Herstellung von kleinen künstlerischen Eisengüssen. Anfangs — seit 1806 — spielte er dabei nur die Rolle des Auftraggebers und Modell-Lieferanten an die staatlichen Hütten, und es läßt sich nicht mit Sicherheit sagen, wann Geiß selbst mit der Erzeugung von gußeisernen Gegenständen begonnen hat. Auch als Geiß schon seine eigene Tiegelgießerei hatte, scheint er zur schnelleren Erledigung größerer Aufträge nach wie vor die Hilfe der staatlichen Gießereien in Anspruch genommen zu haben. An den Ausstellungen der Berliner Akademie beteiligte sich die „Gießerei des Juweliers Geiss“ 1814 mit „Proben von kleineren Eisengußwaren“, 1816 mit einem eisernen Degengriff und 1828 mit „verschiedenem Damen-Schmuck in antikem und gothischem Geschmack“. In Johann Conrad Geiß haben wir die Persönlichkeit zu erblicken, der besonders der gußeiserne Schmuck künstlerisch und kaufmännisch die nachdrücklichste Förderung verdankte. Ihn wird man als die eigentlich treibende Kraft ansehen dürfen, die diese zierlichen Wunderwerke der Gußtechnik für mehrere Jahrzehnte zu einem begehrten und namhaften Berliner Handelsartikel gemacht hat. Otto Pniower hat 1924 in den Mitteilungen des Vereins für die Geschichte Berlins, Jahrg. 41 Nr. 4—6 S. 21—23, auf einen am 9. Januar 1834 in den Berlinischen Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen, d. h. in der Spenerischen Zeitung erschienenen Artikel hingewiesen, der die Bedeutung der Firma Geiß und des hier weiter unten an zweiter Stelle erwähnten Juweliers und Eisengußfabrikanten Siméon Pierre Devaranne eindringlichst beleuchtet und der das gleichsam durch zeitgenössische Belege erhärtet, was sich für uns aus den heute noch vorhandenen Schmucksachenbeständen ergibt.

Da Oberschlesien billiger als Berlin arbeiten konnte, ließ Geiß in Gleiwitz große Mengen der zierlichsten Bijouterien herstellen. Als die durch ihn gelieferten Modelle von der Gleiwitzer Hütte auch zu deren eigenen Zwecken verwendet wurden, beschwerte er sich 1820 bei der vorgesetzten Bergbehörde. Dem Gleiwitzer Hüttenamte wurde daraufhin die anderweitige Benutzung der Modelle verboten, zumal Geiß damals schon „ein sehr alter Handelsfreund der Gleiwitzer Eisengießerei“ war. Geiß hat eine ganze Reihe seiner gußeisernen Schmucksachen und Bijouterien mit der Firma „GEISS A BERLIN“ versehen. Wir sind also in der Lage,



ihm aus der schier unerschöpflichen Menge überlieferter Stücke einen Teil mit Sicherheit zuzuweisen. Zu einer vollständigen Garnitur gehörten eine Halskette mit Anhänger, ein Diadem, eine Brosche, ein Paar Ohrringe und ein Paar Armbänder. Solche Zusammenstellungen kamen in eigens dazu hergerichteten Etuis in den Handel. In der Regel erhielten dann nur ein oder zwei Stücke, meist auf der Rückseite einer Rosette oder eines Schloßteiles, die vorerwähnte Firmenbezeichnung. Da heute die meisten Schmuckgarnituren in ihre einzelnen Bestandteile aufgelöst sind und komplett gefüllte Etuis nur noch selten vorkommen, ist für die unbezeichneten Stücke der ursprüngliche Zusammenhang mit den bezeichneten häufig verloren gegangen. Die vollkommene Übereinstimmung bezeichneter und unbezeichneter Gegenstände ermöglicht aber auch für die unsignierten die Zuteilung an Geiß. Von den in Gleiwitz im Auftrage des Geiß her-

gestellten Schmucksachen hat sich bis zum heutigen Tage ein kleiner Rest im Besitze der Hütte erhalten. Wenn diese Überbleibsel auch sehr bescheiden sind, so genügen sie doch, um auf Grund der Ornamente und der Qualität der Gußleistung die in Gleiwitz für Geiß gegossenen Schmucksachen als eine geschlossene Gruppe auszusondern. Die Abbildungen auf Seite 153 geben in  $\frac{2}{3}$  natürlicher Größe solche Reste, soweit sie auf gesicherte Modelle aus dem Besitze von Geiß zurückgehen, wieder. Typisch für Geiß sind die in allen möglichen Größen und Variationen vorkommenden Weinblätter, gotischen Spitzbogenmotive, krausen Akanthusornamente, zierlichen Arabesken und passigen Rosetten. Auf der Lichtdrucktafel XIII sind vier Armbänder aus dem Besitze des Breslauer Schloßmuseums, des Kommerzienrates Dr. h. c. Wolters in Bonn und von Dr. Ph. Lederer in Berlin mit der Geißschen Firmenbezeichnung zusammengestellt.

Das Berliner Schloßmuseum besitzt drei Musterbücher mit 27 Pappetafeln, auf denen 797 Proben einzelner Schmucksachenteile aufgeheftet sind. Nach alter Tradition sollen die



Tafel aus einem Berliner Musterbuch  
mit gußeisernen Schmucksachenteilen. Schloßmuseum, Berlin





Goldarbeiter Johann Conrad Geiß.  
Modell von Posch, Berlin 1816.  
Schloßmuseum, Breslau

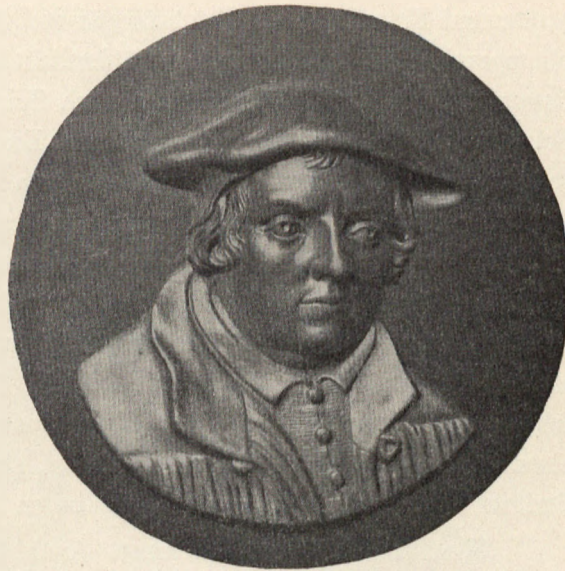
Bücher aus der Königl. Gießerei stammen. Mit dieser Überlieferung darf man es aber nicht gar so ernst nehmen. Der Berliner kennt in seiner Erinnerung grundsätzlich nur die Königl. Eisengießerei in der Invalidenstraße und schreibt ihr alles zu, was ihm an gußeisernen Schmucksachen vorkommt. Vergleicht man die in den Musterbüchern enthaltenen Proben mit den signierten Arbeiten von Geiß, zeigt sich sofort ein unwiderlegbarer Zusammenhang mit diesen. Man möchte daher die Bücher eher für Modell- und Geschäftskataloge der Firma Geiß halten, wobei es unbenommen ist, in den Güssen Fabrikate der Geißschen Tiegelseisengießerei oder der staatlichen Gießereien von Berlin und Gleiwitz zu erblicken. Der hier zur Verfügung stehende Raum gestattet leider nicht,

alle Tafeln der Musterbücher abzubilden. Wir müssen uns mit einem Beispiel begnügen (Abb. S. 155). Es wäre aber wünschenswert, wenn an anderer Stelle eine vollständige Wiedergabe nachgeholt und dadurch die von Geiß geschaffene Berliner Schmucksachenornamentik bequem zugänglich und übersichtlich festgelegt würde. Die Geißschen Schmucksachen sind vielfach von anderen Berliner Eisengußfabrikanten und auch auswärts nachgegossen worden. Selbst zwischen Geiß und Devaranne gibt es nicht immer scharf gezogene Grenzen. Kommerzienrat Dr. h. c. Wolters in Bonn hat kürzlich die Restbestände einer Pariser Eisengießerei der Biedermeierzeit erworben und davon eine Reihe von mehrfach vorhandenen Stücken dem Breslauer Schloßmuseum als Geschenk überwiesen. Darunter finden sich zahlreiche Schmucksachenteile von Geiß, die der Pariser Unternehmer von Berlin bezogen hat, um sie dann in seiner eigenen Gießerei nachzubilden. Die Nachgüsse sind nur wesentlich schlechter als die aus Berlin beschafften Originalgüsse. Wie in Paris haben auch in England, Böhmen und Österreich die Geißschen Modelle ihre Nachahmer gefunden.

Unter Johann Conrad Geiß müssen wir uns einen Mann von höheren Qualitäten vorstellen, der mit seiner geschäftsmännischen Begabung und Energie auch künstlerische Intentionen verband und das Bedürfnis hatte, im Umgang mit Künstlern seine eigene Veranlagung zu bereichern und zu ergänzen. Schon bei der Herstellung der Modelle für Schmucksachen, die gewiß zunächst in das eigenste Bereich von Geiß fiel, lassen sich Beziehungen zu namhaften Künstlern nicht von der Hand weisen. Manches erinnert so stark an die Art von Schinkel, daß dessen gelegentliche Mitarbeit oder mindestens dessen Anregung recht nahe liegt. Aus den ersten Jahren der selbständigen Tätigkeit des Geiß wissen wir von dessen Verkehr mit dem Bildhauer Karl Wichmann, von dem er sich 1808 in einer Büste porträtieren ließ. Wichtig für Geiß waren die Beziehungen zu Leonhard Posch, die seit 1815 im Geißschen Modellvorrat



für den Eisenkunstguß in die Erscheinung treten. Im Jahre 1816 ließ sich Geiß in einem Medaillonbildnis von Posch modellieren, das bald darauf durch Eisengüsse vervielfältigt wurde (Abb. S. 156). Um die gleiche Zeit lieferte Posch zwei etwa 9,4 cm große Rundmedaillons mit den Brustbildern Christi und Mariä, später in Lauchhammer und anderwärts häufig nachgegossen. Das Christusbildnis ist auf der Rückseite mit der eingestochenen Firmenbezeichnung „Geiß in B.“ versehen und kommt in ganz ähnlicher Ausführung als Gleiwitzer Eisenguß mit der Serienangabe „VI 86“ vor. Diesen Aufträgen folgten bald weitere, wie die hochrechteckigen Relief-täfelchen mit dem kreuztragenden Christus und mit Johannes dem Evangelisten. Nach



Dr. Martin Luther. Modell von Stilarsky  
für Johann Conrad Geiß.  
Zinn-Modell im Hüttenamt Gleiwitz

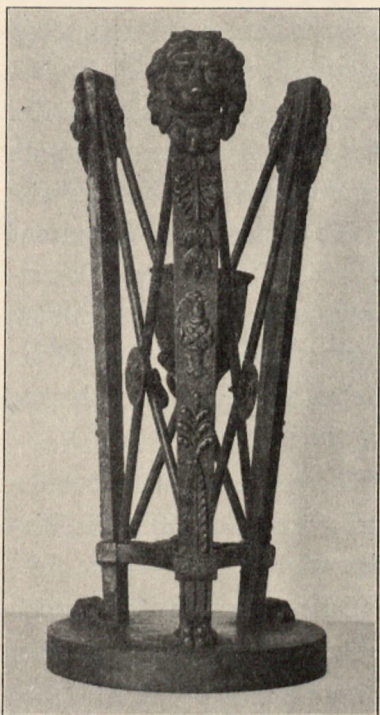
der Meinung von Bimler (Modelleure und Plastik der Königl. Eisengießerei bei Gleiwitz, S. 16) sollen auch die dreizehn von Posch nach dem Leonardoschen Abendmahl modellierten, 15 cm großen Rundmedaillons mit den Brustbildern Christi und der zwölf Apostel im Auftrage von Geiß entstanden sein, was allerdings unwahrscheinlich ist, da diese Medaillons in den drei preußischen Staatsgießereien von Berlin, Gleiwitz und Sayn für Rechnung der Bergbehörde in Eisen gegossen worden sind. Dies wäre wohl nicht möglich gewesen, wenn Geiß der Besitzer der Modelle war. Im Reformations-Jubiläumsjahr 1817 bezog Geiß von Stilarsky das Modell zu einem Rundmedaillon mit dem Brustbilde Luthers, das er in Berlin und Gleiwitz in Eisen gießen ließ (Abb. S. 157). Das sächsische Werk Lauchhammer und das oberbayrische Hüttenwerk Bodenwöhr machten später Nachgüsse davon. Die Gleiwitzer Güsse haben auf der Rückseite den in großen Lettern eingestochenen Namen GEISS, die Nachgüsse von Bodenwöhr neben dem eingestochenen Namen des Geiß die in Relief gegossene Hüttenbezeichnung Bodenwehr. Von den wenigen bekannten gußeisernen Ziergegenständen mit der Firma „C. Geiss à Berlin“ gibt die Abbildung auf Seite 158 ein 18,5 cm hohes, mit Goldbronzeüberzug versehenes Dreifußgestell einer Räucherlampe aus Breslauer Privatbesitz wieder.

Im Jahre 1832 gelang es, dem früher nur zur Messinglegierung verwendeten Zink durch Guß bildnerische Gestaltung und Form zu geben. Schinkel wurde einer der eifrigsten Verfechter für die Anwendung des neuen Materials, weil er in ihm eine stärkere und solidere Ausnutzungsmöglichkeit als im Gußeisen fand. Der jüngere Geiß stellte daraufhin den Betrieb seiner Fabrik sofort auf diese Erfindung ein. Er gilt als der Begründer der privaten Berliner Zinkgußindustrie. Aus seiner Fabrik stammen die nach Zeichnungen von Schinkel und Modellen von Kiss 1834/36 in Zink gegossenen Rinneleiten und Chorbrüstungsverzierungen der Nikolai-kirche in Potsdam (Akad.-Kat. 1834 Nr. 1143 und 1836 Nr. 1182), ferner verschiedene Kirchen-



geräte und Kruzifixe nach Zeichnungen von Stüler, Zwirner und Sollar, die später (1864) in photographischen Abbildungen veröffentlicht wurden. Im Jahre 1841 publizierte Geiß eine Sammlung von Zinkgußornamenten nach Zeichnungen von Schinkel, Stüler, Strack, Persius, Schadow, Knoblauch, Stier und anderen. Besondere Beachtung fanden auf der Mainzer Industrie-Ausstellung von 1842 verschiedene von Geiß in Zinkguß ausgeführte Plastiken, darunter das Hilfsmodell der mit einem Panther kämpfenden Amazone von Kiss, weiter zwei von Knauer in Dresden modellierte Statuen, ein geflügelter Genius, die altdeutsche Baukunst, und eine männliche Figur, die Erfindung des Spitzbogens darstellend. Der Katalog der Berliner Gewerbe-Ausstellung von 1844 nennt von Geiß zwei Statuen, drei Kapitäle, zwei Vasen und mehrere andere Gegenstände in Zinkguß. Auf der Münchner Industrie-Ausstellung von 1854 erschien die Zinkgießerei von M. Geiß mit verschiedenen Statuen, einem gotischen Taufstein, einem Bacchant, einer Venus mit Muschel, einer Amazone und einer lebensgroßen, von dem Berliner Bildhauer Julius Franz modellierten Schäfergruppe.

**Siméon Pierre Devaranne.** Auch Siméon Pierre Devaranne ist aus dem Goldschmiedehandwerk hervorgegangen. Am 23. April 1789 als Sohn des Berliner Kaufmanns Pierre Devaranne geboren, etablierte er sich 1814 als Gold- und Silberarbeiter und erhielt am 9. März 1814 das Bürgerrecht, worauf am 23. März die Vereidigung folgte. Bis 1827 nennt sich Devaranne Juwelier und Händler von Eisengußwaren, seit 1828 Fabrikant von Gold-, Silber- und feinen Eisengußwaren in der Poststraße. Später verlegte er den vergrößerten Betrieb nach der Zimmerstraße. Im Jahre 1850 ist er als Juwelier und akademischer Künstler sowie als



Dreifuß für eine Räucherlampe.  
Eisenguß von Johann Conrad Geiß

Inhaber einer Gießerei und Fabrik feiner Eisen- und Zinkgußwaren bezeichnet. Von seinen zahlreichen Kindern wurde der am 12. Februar 1819 geborene Sohn Carl Friedrich August Bildhauer und der am 21. März 1823 geborene Sohn Joseph Friedrich Albert Graveur und Medailleur. Beide sind für das väterliche Geschäft tätig gewesen. Den als Graveur und Medailleur ausgebildeten Sohn Albert nahm der Vater um 1850 als Mitinhaber in die Fabrik, die seitdem die Firmenbezeichnung „S. P. Devaranne und Sohn“ führte. Dieses Verhältnis bestand allerdings nicht lange; denn Albert Devaranne starb bereits am 1. September 1852. Auch seinen Sohn Carl, den Bildhauer, sollte der Vater bald darauf verlieren; dieser folgte seinem jüngeren Bruder am 29. Juli 1854 in den Tod. Der alte Devaranne starb am 31. August 1859, ohne Nachkommen zu hinterlassen, die die Fabrik mit genügender Sachkenntnis hätten weiterführen können (Matrikeln der Französischen Gemeinde in Berlin).

Bei Devaranne fällt die fast schon skrupellos zu nennende Art auf, mit der er verschiedene Modelle der staatlichen Gießereien nachgegossen und ohne Bedenken mit seinem





Der Eckensteher Nante.  
Eisenguß von S. P. Devaranne.  
Schloßmuseum, Breslau



Das keifende Weib.  
Eisenguß von S. P. Devaranne.  
Schloßmuseum, Breslau

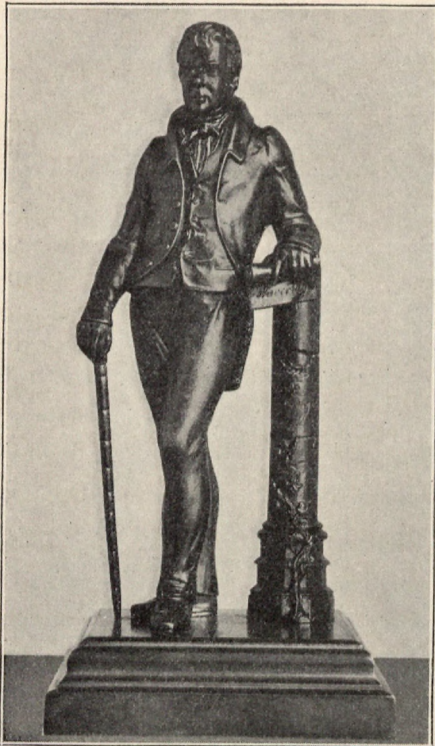


Berliner Straßentype.  
Eisenguß von S. P. Devaranne.  
Sammlung Rosenbacher, Hamburg

Namen versehen hat. So kommt, um nur zwei Beispiele zu nennen, das wahrscheinlich Anfang 1814 entstandene große Napoleon-Medaillon des Leonhard Posch am Brustabschnitt mit der Bezeichnung „Devaranne“ oder die in der Sayner Hütte benutzte Luzerner Löwen-Plakette Jacob Schweglers mit der rückseitigen Inschrift „Dev: à Berlin“ vor. Doch neben solchen Entlehnungen steht eine stattliche Reihe von eigenen Modellen, bei deren Beschaffung dem Bildhauer Carl Devaranne und dem akademischen Künstler, Modelleur und Ziseleur Johann Carl Wilhelm Kratzenberg der Hauptanteil zufiel.

Auf Carl Devaranne, der seine Ausbildung bei dem Bildhauer Wichmann erhalten hat und noch 1839 als dessen Schüler bezeichnet ist, gehen die 1838 in der Berliner Akademie ausgestellten Modelle der Statuetten Shakespeares und des Akademiedirektors Schadow und der auf einem Hirsch ruhenden Nympe, ferner die 1840 vollendeten Modelle zu einer Statuette Friedrich Wilhelms III. und eines Reliefbildes des Herzogs von Wellington zurück. Kratzenberg lieferte 1834 das Modell zu der Statuette Sir Walter Scotts (Abb. S. 160) und 1840 die zu den Statuetten Friedrich Wilhelms IV. im Krönungsornat und des Herzogs von Wellington (abgebildet bei Schmitz, Berliner Eisenkunstguß, Taf. 21). Die um 1837/38 entstandene Statuette Thomas Jeffersons und die kleine, bei Schmitz a. a. O. Taf. 19 abgebildete Büste Lord Byrons nach Westmacott dürften ebenfalls aus den Händen Carl Devarannes oder Kratzenbergs hervorgegangen sein; mindestens wurde das metallene Gußmodell für Jefferson gleich dem zu der Devaranneschen Nympe auf dem Hirsch durch Kratzenberg nachzisiert. In einem der beiden Künstler wird man auch den Urheber für die Modelle des Eckenstehers Nante, des keifenden Weibes und ähnlicher, durch Adolf Glaßbrenner und den Komiker Beck-





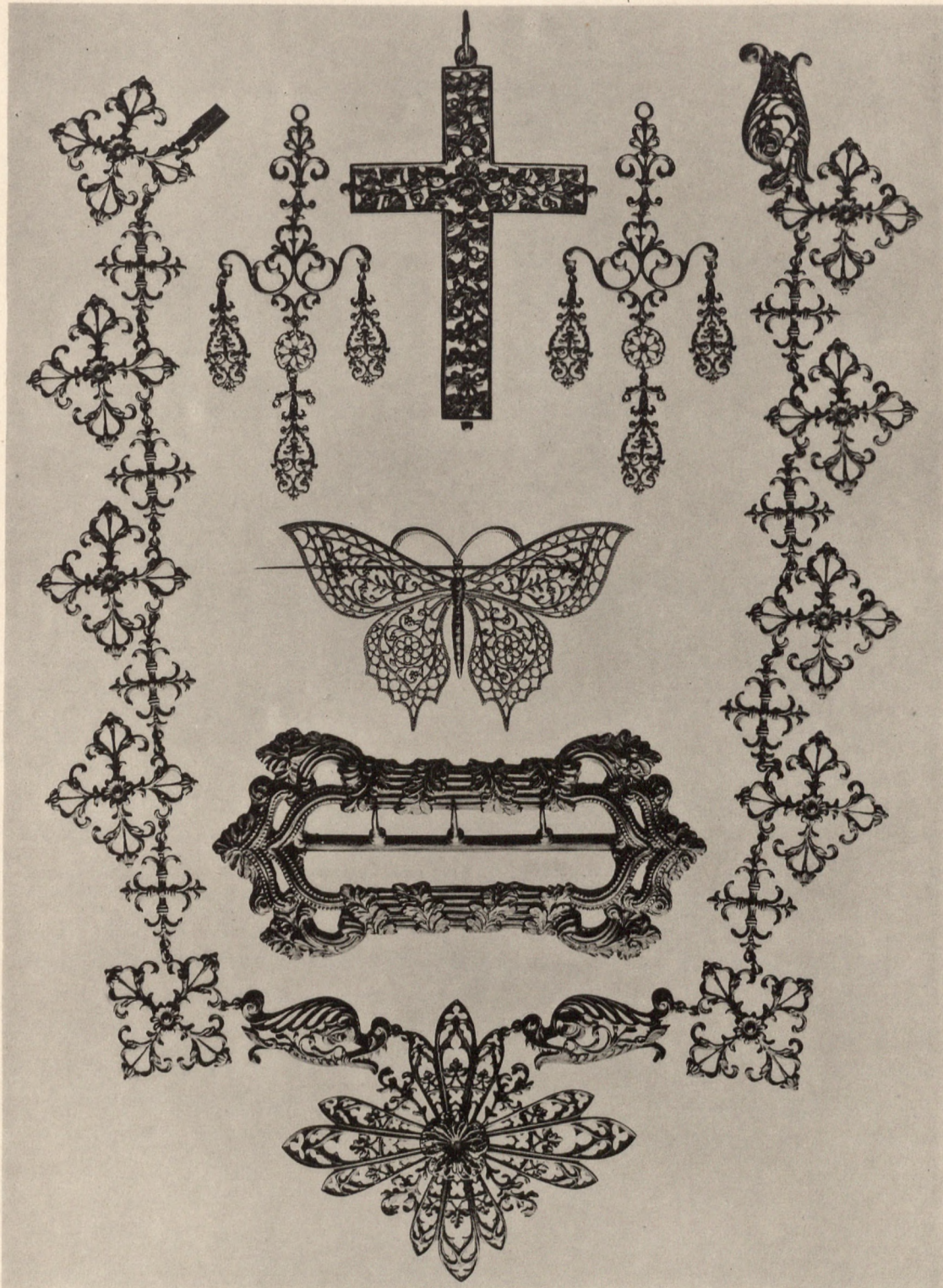
Walter Scott. Modell von Kratzenberg.  
Eisenguß von S. P. Devaranne.  
Schloßmuseum, Berlin

mann salonfähig gemachten Berliner Straßen- und Volkstypen vermuten dürfen, die in verschiedenen Größen und Zusammenstellungen in der Devaranneschen Fabrik gegossen worden sind (Abb. S. 159). In ihrer naturalistischen, etwas kleinlichen Behandlung bedeuten alle diese Modelle gegenüber den älteren der Königlichen Gießerei schon einen entschiedenen Schritt zum Verfall der Eisenplastik, aber sie haben wenigstens den Vorzug der Unabhängigkeit und Selbständigkeit. Für die lokalen Volkstypen und die preußischen Könige konnte Devaranne auf einen größeren Absatz innerhalb der Berliner Kreise rechnen. Von den zahlreichen Beckmann-Verehrern wird sich gewiß mancher den gußeisernen Nante mit oder ohne das zugehörige Gegenstück des keifenden Weibes angeschafft haben. Die starke Bevorzugung englischer Persönlichkeiten läßt auf überseeische Handelsbeziehungen schließen. In der Auswahl der Bildnisse verstand Devaranne, den damaligen schöngeistigen Interessensphären geschickt entgegenzukommen. Die große Begeisterung für Shakespeare im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts beweisen die vielen englischen Publikationen aus jener Zeit, und

zum geistigen Eigentum der deutschen Nation war der Dichter durch die in ihren letzten Teilen 1834 vollendete Schlegel-Tiecksche Übertragung geworden. Lord Byrons Tode im Jahre 1824 folgten 1830 Moores „Letters and journals of Lord Byron“, 1831 Galts „Life of Lord Byron“ und 1832/34 Lady Blessingtons „Conversations with Lord Byron“. Dem 1832 verstorbenen Walter Scott widmete Hogg 1834 sein Buch „Domestic manners and private life of Sir Walter Scott“; 1838 erschien die siebenbändige Lebensbeschreibung Scotts von seinem Schwiegersohne Lockhart. Wellington war in den dreißiger Jahren als Feldherr und Staatsmann eine gefeierte Größe; 1834/39 veröffentlichte Gurwood die „Despatches of field-marshal the Duke of Wellington“. Das Leben des Amerikaners Jefferson beschrieb Tucker 1837 in zwei Bänden, nachdem Jeffersons Enkel Th. J. Randolph bereits 1829 des Großvaters „Memoirs, correspondence and private papers“ herausgegeben hatte. So sind die gußeisernen Kleinplastiken Devarannes nach Inhalt und Form ein lebendiges Produkt ihrer Zeit, und in diesem Sinne dürfen sie ihren Platz in der Geschichte des Eisenkunstgusses beanspruchen.

Die Herkunft aus dem Berufe des Gold- und Silberarbeiters brachte den späteren Eisengußfabrikanten ganz von selbst auf die Herstellung gußeiserner Schmucksachen. Wahrscheinlich ist das sogar für Devaranne der Ausgangspunkt seiner Beziehungen zum Eisenkunstguß gewesen. Neben Johann Conrad Geiß darf man Devaranne als den wichtigsten Vertreter der in privater Hand liegenden Industrie für gußeisernen Schmuck betrachten. Sein eingestochener





Damenschmuck von Siméon Pierre Devaranne in Berlin.  
Schloßmuseum, Breslau









I



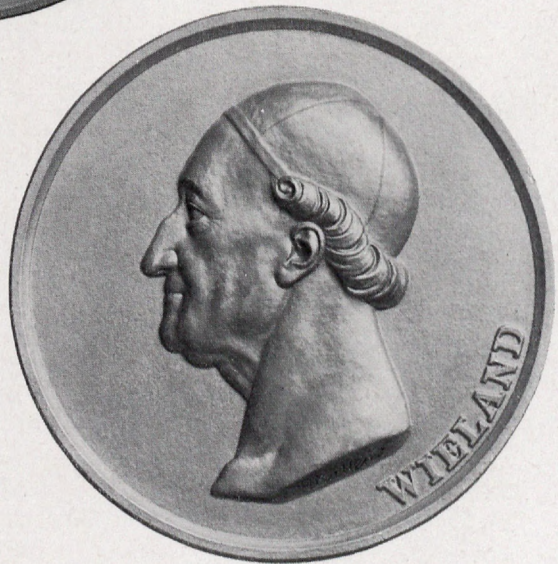
12



10



30



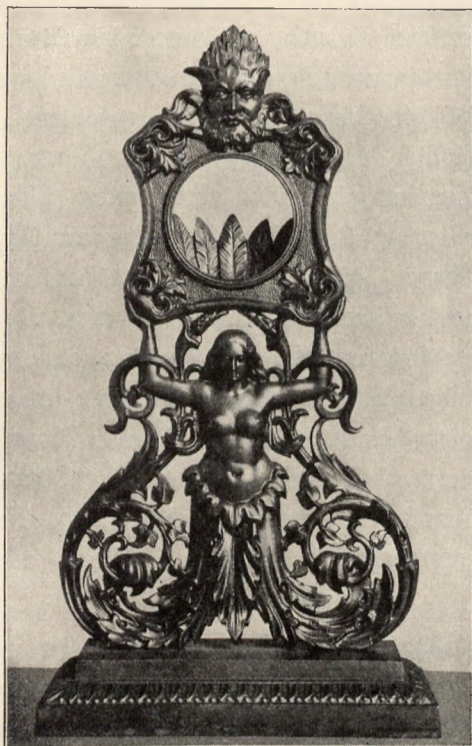
29



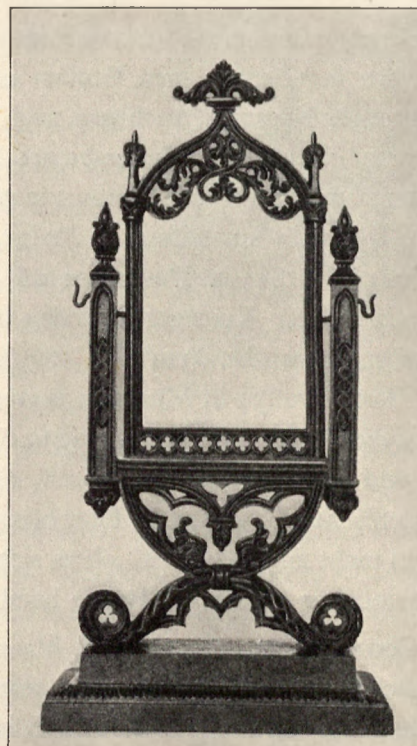




oder mit einem winzig kleinen Stempel eingedrückter Name kommt öfters auf der Rückseite einzelner Schmucksachenteile, wie Armbandgliedern oder Schnallen, vor. An der Beschaffung der Modelle für die Schmucksachen, die sich in ihren Einzelmotiven von denen des Geiß und anderer Fabrikanten zum Teil deutlich unterscheiden und in ihrer oft bis zum äußersten gesteigerten Feinheit das Höchstmaß des gußtechnisch Möglichen erreichen, hatte Devaranne selbst den Hauptanteil. Dies ist in dem vorerwähnten Artikel der Spenerschen Zeitung von 1834 ausdrücklich hervorgehoben. Die Gußmodelle für besonders feine Stücke wurden, wie



Uhrhalter von S. P. Devaranne.  
Schloßmuseum, Berlin



Spiegelständer von S. P. Devaranne.  
Schloßmuseum, Breslau

auch sonst üblich, in Silber, die größeren in Messing ausgeführt. Die Kataloge der Berliner Akademie-Ausstellungen von 1832 und 1838 nennen von Devaranne unter Nr. 922 bzw. 1483 verschiedenen Damenschmuck und Bijouterien in Eisenguß, geben aber keine näheren Beschreibungen dazu. Sehr gut werden die feinen Ornamente Devarannes durch den auf Lichtdrucktafel XIV wiedergegebenen Damenschmuck des Breslauer Schloßmuseums veranschaulicht; auf der Schnalle ist in einem kleinen Stempel die Firmenbezeichnung „Dev.“ angebracht. Die 8,8 cm hohe, auf Seite 163 abgebildete Schnalle aus der Sammlung Robert Recke in Berlin trägt die rückseitig eingestochene Inschrift „Devaranne Ac: Künstler à Berlin“.

Unter den von Devaranne in Eisen gegossenen kleineren Ziergegenständen gehört zu den bekanntesten der in Schwarzttönung oder auch mit Goldbronzeüberzug vorkommende Uhrständer mit einer in Blattvoluten ausgehenden weiblichen Halbfigur. Hier scheint ein



selbständiges Modell vorzuliegen. Dagegen zeigen einige in gotischen Architekturformen aufgebaute Spiegel-, Diaphanie- und Uhrständer die vollkommene Abhängigkeit von fast gleichen Stücken der staatlichen Gießereien. Eigentlich nur die eingestochene Namensbezeichnung oder die goldbronzene Färbung einzelner Teile weisen auf die Herkunft aus der Devaranneschen Gießerei hin (Abb. S. 161).

Dem Beispiel von Moritz Geiß folgend, ist Devaranne Ende der dreißiger Jahre neben dem Eisenguß zur Herstellung von Zinkgüssen übergegangen. Der Rößlersche Bericht über die Industrie-Ausstellung zu Mainz im Jahre 1842 gibt folgende von Devaranne ausgestellte Zinkgußzeugnisse an: 40 Rosettenmuster, 20 verzierte Leisten, 45 Muster von Buchstaben und Ziffern in verschiedenen Größen und Schriftarten und als größere Zinkgußgegenstände die Figur einer Nymphe (Anchiroce nach der Antike), eine Vase und einen vergoldeten Christus nach einem Modell von Mattersberger (Hektor Rößler, Ausführlicher Bericht über die von dem Gewerbeverein für das Großherzogthum Hessen im Jahre 1842 veranstaltete Allgemeine deutsche Industrie-Ausstellung zu Mainz, Darmstadt 1843, S. 145). An der Berliner Gewerbe-Ausstellung von 1844 ist Devaranne mit Statuen, Vasen, Reliefs, Architekturstücken und verschiedenen anderen Kunstgegenständen in Eisen- und in Zinkguß beteiligt gewesen. Der Ausstellungsbericht von Neukrantz (S. 110) hebt die Architekturstücke als besonders geschmackvoll hervor. Auf der 1854 in München veranstalteten allgemeinen deutschen Industrie-Ausstellung erscheint die Firma S. P. Devaranne u. Sohn mit einer Venus nach Canova, einer Flora, einem Löwen und einer Gemse nach Wolff, einer Madonna nach Drake, verschiedenen Statuetten, architektonischen Ornamenten, Eisenbijouterien und anderem vertreten, wobei aus dem Kataloge allerdings nicht zu ersehen ist, ob es sich bei den erstgenannten Arbeiten um Eisen- oder, was wahrscheinlicher ist, um Zinkgüsse handelt.

**Georg Hossauer.** Daß ein Mann wie der 1842 zum akademischen Künstler ernannte Hofgoldschmied Georg Hossauer in seiner großzügigen, 1819 gegründeten Metallwarenfabrik auch den Eisenkunstguß zur Zeit der höchsten Blüte berücksichtigt hat, ist bei der universellen Betätigung Hossauers auf dem Gebiete veredelter Metallbearbeitung so gut wie selbstverständlich. Er gehörte zu dem Kundenkreis der Gleiwitzer Hütte, wo er noch im Jahre 1827 Vasen und Statuetten gießen ließ. Wenn jedoch in neuerer Zeit behauptet worden ist, in Hossauers Werkstatt sei zweifellos ein beträchtlicher Teil der Modelle für die in Gleiwitz gegossenen Schmucksachen entstanden, so ist das wohl durch nichts erwiesen und auch höchst unwahrscheinlich. Nach der Einführung des galvanischen Verfahrens verlegte sich Hossauer auf das Vergolden, Versilbern und Verkupfern gußeiserner Reliefbilder und Figuren, wovon er 1844 neben mehreren mit galvanischem Überzug versehenen Zinkgußfiguren und Büsten (Friedrich II., Friedrich Wilhelm III., Königin Luise, Friedrich Wilhelm IV.) verschiedene Proben auf der Berliner Gewerbe-Ausstellung vorführte.

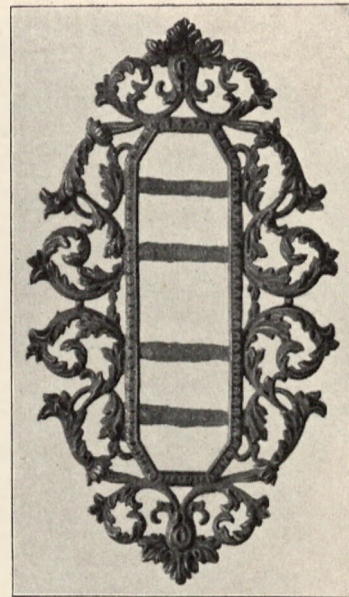
**Johann Friedrich Godet.** Ob sich schon der vor 1821 verstorbene Juwelier Jacques Godet mit dem Handel oder gar mit der Herstellung von gußeisernen Schmucksachen befaßt hat, ist nicht bekannt. Dagegen hat sein am 14. September 1798 geborener Sohn Johann Friedrich Godet den Eisenkunstguß berücksichtigt. Nachdem er am 23. Januar 1821 als Bürger



zugelassen war und am 18. April 1821 den Bürgereid geleistet hatte, wurde er Teilhaber des väterlichen Geschäfts, das seitdem die Firma „J. Godet u. Sohn“ führte. Er unterhielt in seinem Laden eine Niederlage von Erzeugnissen der Königl. Gießereien von Berlin und Gleiwitz, auch zu einer Zeit, als der Eisenkunstguß seine Blüte längst hinter sich hatte; z. B. noch 1855 erscheint er als Hofjuwelier und Fabrikant von Gold-, Silber- und feinen Eisengußwaren. Ob Johann Friedrich Godet nur als Besteller und Kaufmann oder zeitweise auch als Selbsterzeuger dem Eisenkunstguß nähergetreten ist, steht dahin.

**Carl Ferdinand Bonander.** Wohl nur eine ganz untergeordnete Bedeutung für den Eisenkunstguß wird man dem in Berlin am 14. August 1801 geborenen Carl Ferdinand Bonander beizumessen haben, der am 6. Juni 1832 den Bürgereid leistete, um sich als Goldarbeiter niederzulassen. Als solcher ist er auch seitdem in den Adreßbüchern erwähnt, nur in dem vom Jahre 1836 erscheint er außerdem als Fabrikant feiner Eisengußwaren. Vermutlich hat sich dabei seine Tätigkeit auf das Zusammensetzen und Fassen gußeiserner Schmucksachenteile, wenn nicht gar nur auf den kaufmännischen Vertrieb fertig bezogener Waren erstreckt.

**Joseph Glanz.** Ohne Zweifel einer der befähigtesten unter den Berliner Privatunternehmern für Eisenkunstguß ist Joseph Glanz gewesen. Geboren zu Lemberg in Galizien am 3. Januar 1795 hat er seine erste technische und künstlerische Ausbildung in Österreich, anscheinend in Wien, erhalten. 1816 kam er nach Berlin, wo er gegen neun Jahre in der Königl. Eisengießerei als Ziseleur arbeitete, also unter den günstigsten Voraussetzungen die Vorbereitung für seine spätere Laufbahn genoß. In den Akademiekatalogen der Jahre 1824, 1826 und 1828 ist er als Ziseleur einiger größerer Gußwerke der Königl. Gießerei genannt. Mit allen Kenntnissen der damaligen Eisengußtechnik und Bronzebearbeitung vertraut, entschloß er sich Anfang 1826, sein Abhängigkeitsverhältnis zur Königl. Gießerei zu lösen und sich selbständig als Eisengießer, Ziseleur und Bronzeur niederzulassen. Am 25. Januar 1826 bat er um das Bürgerrecht. Zwei Tage später erfolgte die Zulassung und am 1. März 1826 die Eidesleistung. Glanz erscheint bis 1831 in den Berliner Adreßbüchern. Anfang 1831 verlegte er sein Unternehmen nach Wien. Er muß ein Mann von ungewöhnlicher Umsicht gewesen sein. Seine selbständige Berliner Tätigkeit umfaßt nur fünf Jahre, und doch verstand er es, in dieser kurzen Zeit seiner Gießerei einen anerkannten Namen zu schaffen. Das Berliner Absatzgebiet genügte ihm bald nicht mehr; er unterhielt auch in Hamburg und Leipzig Niederlagen. Und den Anlauf, den er in Berlin genommen, brachte er in Wien zur Vollendung. Dort erhielt er 1830 oder 1831 ein landesbefugtes und ausschließendes Privileg für eine Bronze- und Eisengußwarenfabrik. Als er seine Leistungen in Wien 1835 auf der ersten allgemeinen österreichischen Gewerbsprodukten-Ausstellung vorführte, war der amtliche Bericht der Leitungskommission



Schnalle. Bezeichnete Arbeit  
von S. P. Devaranne.  
Sammlung Robert Recke, Berlin





Eisenguß von G. Müller, Verz. Nr. 17

voll des Lobes über die Erzeugnisse des Glanzschen Unternehmens. Nach kaum vierjähriger Tätigkeit auf österreichischem Boden wurde ihm die höchste Auszeichnung durch Zuerkennung der goldenen Medaille zuteil, nachdem ihm schon früher die Berliner Akademie wegen seiner Geschicklichkeit als Ziseleur das Prädikat eines akademischen Künstlers verliehen hatte. Von seinen in Berlin entstandenen Eisengüssen ist vorläufig wenig mit Sicherheit nachgewiesen: ein weibliches Bildnis und ein Relief der Grablegung Christi aus dem Jahre 1828. Aber die dann in Wien folgenden Arbeiten lassen auch für die vorangegangenen Berliner Leistungen die günstigste Beurteilung zu. Wenn der Wiener Ausstellungsbericht hervorhebt, Glanz habe mit

seinen gußeisernen Schmucksachen und Bijouterien die Einfuhr aus dem Auslande binnen vier Jahren entbehrlich gemacht, so besteht wohl kein Zweifel, daß er schon während seiner Berliner Zeit an der Herstellung solcher Arbeiten wesentlichen Anteil gehabt hat.

**Gottlieb Müller.** Gleich Joseph Glanz ist Johann Friedrich Gottlieb Müller zunächst in der Königl. Gießerei beschäftigt gewesen. Ja, ihn verbanden mit dieser besonders enge Beziehungen. Er wurde in Berlin am 11. Mai 1799 als Sohn eines nachmaligen Formers der Königl. Eisengießerei geboren und hat in dieser seine ganze Ausbildung erhalten. Er brachte es dort bis zum Formerei-Vorsteher und zählt zu den Zöglingen, die unter Posch und Stilarsky in die Kunst des Modellierens eingeführt wurden. Als seine Arbeit gilt das Modell der gußeisernen Neujahrskarte der Berliner Gießerei für das Jahr 1818. Im Jahre 1823 modellierte Müller in der Art von Posch und Stilarsky ein Medaillon mit dem Brustbilde des Berliner Botanikers Friedrich Hayne. Das für die Herstellung von Eisengüssen bestimmte Zinnmodell befindet sich jetzt im staatlichen Münzkabinett in Dresden (Dm. 8,73 cm). Der Katalog der Berliner Akademie-Ausstellung von 1828 erwähnt Müllers Tätigkeit in der Königl. Gießerei; es sind unter Nr. 577—580 eine Medaillenhälfte mit Darstellung eines Teiles der van Akenschen Menagerie unter einem Gitter, in einem Stück gegossen, weiter eine Kapsel, in der eine gewundene Kette liegt, ebenfalls in einem Stück gegossen, endlich zwei unter sich gearbeitete Kreuze genannt, wobei bemerkt ist: „Die Gegenstände der drei letzteren Nummern sind vom Formerey-Vorsteher Gottlieb Müller geformt und gegossen, auch ist die Medaillenhälfte und die Kapsel von demselben modellirt.“ Es handelt sich hier weniger um Kunstwerke denn um Kunststücke, die die Geschicklichkeit Müllers dartun sollten. Am 25. Juli 1828 erbat Müller vom Berliner Magistrat das Bürgerrecht, um sich eine eigene Metallgießerei anzulegen; er wurde am 29. Juli rezipiert und schwor am 10. September 1828 den Bürgereid. In Anerkennung seiner Leistungen verlieh ihm später die Akademie das Prädikat eines akademischen Künstlers.



Müller scheint seine meisten Güsse mit vollem Namen oder seinen Initialen bezeichnet zu haben, auch solche, bei denen es sich nur um Wiederholungen von Erzeugnissen der staatlichen Gießereien handelt. Zum Beispiel kommen Nachgüsse der von Posch nach dem Leonardoschen Abendmahl modellierten Apostelbildnisse und des Johannes Evang. nach Domenichino mit der rückseitigen Bezeichnung „Müller“ oder auch „G. MUELLER“ vor. Die bei Posch und Stilarsky erhaltene Anleitung im Modellieren machte sich Müller bei einer Serie von Bildnismedaillons zunutze, in der er die Köpfe bekannter Persönlichkeiten aus den verschiedensten Kreisen zur Darstellung brachte. So ansprechend und nicht ungeschickt einige von diesen Bildnissen ausgefallen sind, lassen doch viele die eigene, künstlerisch neu schaffende Kraft vermissen. Bei einer ganzen Reihe von Köpfen kann man ziemlich unselbständig verwendete, bei einigen sogar mechanisch abgeformte Vorbilder nachweisen. Zu dem Mangel an eigener Erfindungsgabe kommt das Fehlen eines tieferen seelischen Gehaltes. Sämtliche Medaillons dieser Serie haben eine gehöhte Randfassung und die meisten einen Durchmesser von 9,6 bis 9,7 cm, einige mit Doppelbildnissen einen solchen von 11 cm. Die Güsse sind zum Teil in grauer Eisenfarbe gelassen, zum Teil rötlichbraun bronziert. Die meisten Medaillons sind zwischen 1840 und 1850 entstanden, einige sind etwas älter, andere, wie das mit dem Kinderbildnis des letzten Kaisers, können nicht vor 1860 gemacht sein. Bei den auf der Rückseite eingestochenen Datenangaben sind hin und wieder kleine Ungenauigkeiten zu berichtigen. Der vollständige Umfang der Serie ist nicht bekannt. Vorläufig müssen wir uns mit der Aufzählung folgender Bildnisse begnügen, die sowohl in Eisen- wie in Bronzegüssen vorkommen.



Eisenguß von G. Müller; Verzeichnis Nr. 11

1. Königin Lulise. Kopf im Profil nach rechts mit Beischrift LOUISE. Am Halsabschnitt bezeichnet Müller n. Posch. Rückseitig eingestochen Louise Königin v. Preussen geb. d. 10<sup>t</sup>. März 1776 gest. d. 19<sup>t</sup>. July 1810. Eisenguß im Münzkabinett Berlin. Dm. 9,6 cm. Abgebildet Tafel XV.

2. Königin Elisabeth von Preußen. Kopf im Profil nach links mit Beischrift ELISABETH. Am Halsabschnitt bezeichnet Müller f. Rückseitig ohne eingestochene Inschrift. Eisenguß in der Sammlung Kommerzienrat Dr. h. c. Wolters, Bonn. Dm. 9,56 cm.

3. König Friedrich Wilhelm IV. und seine Gemahlin Elisabeth. Köpfe im Profil nach links mit Beischrift BERLIN — 29<sup>T</sup> NOV. 1823 — 29<sup>T</sup> NOV. 1848. Am Halsabschnitt des Königs bezeichnet Müller f. Eisenguß in der Kunsthalle Hamburg. Dm. 11 cm. Als Bronzeguß im Museum Schloß Monbijou, Berlin. Dm. 11,2 cm.

4. Prinz Wilhelm von Preußen, der nachmalige Kaiser Wilhelm I. Kopf im Profil nach rechts mit Beischrift PR.V.PR. Am Halsabschnitt bezeichnet Müller f. Rückseitig eingestochen Wilhelm Prinz v. Preussen geb. d. 22<sup>t</sup>. März 1797. Bronzeguß im Museum Schloß Monbijou, Berlin. Dm. 9,6 cm.



5. Prinz Friedrich Wilhelm von Preußen, der nachmalige Kaiser Friedrich III. Kopf im Profil nach links mit Beischrift FR.WILH. Am Halsabschnitt bezeichnet Müller f. Rückseitig eingestochen geb. 18. Octbr. 1831. Bleimodell im Museum Schloß Monbijou, Berlin.

6. Kronprinzessin Victoria von Preußen, die nachmalige Kaiserin Friedrich. Kopf im Profil nach rechts mit Beischrift F.W.VICTORIA. Am Halsabschnitt bezeichnet Müller f. Rückseitig eingestochen geb. d. 21. Nov. 1840. vermählt d. 25. Jan. 1858. Bleimodell im Museum Schloß Monbijou, Berlin. Dm. 9,9 cm.

7. Prinz Friedrich Wilhelm Victor Albert von Preußen, der nachmalige Kaiser Wilhelm II. Kinderbrustbild von vorn mit Beischrift FRIEDRICH WILHELM VICTOR ALBERT. Am Brustabschnitt bezeichnet Müller f. Rückseitig eingestochen geb. 27. Januar 1859. Bleimodell im Museum Schloß Monbijou, Berlin. Dm. 10 cm.

8. König Ludwig I. von Bayern. Kopf im Profil nach rechts mit Beischrift LUDWIG I. Am Halsabschnitt bezeichnet Müller f. Rückseitig eingestochen Ludwig I König v. Baiern geb. den 25<sup>ten</sup> August 1786. Eisenguß im Münzkabinett Berlin. Dm. 9,7 cm.

9. König Ernst August von Hannover. Bildnis nach rechts mit Beischrift ERNST AUGUST. Am Schulterabschnitt bezeichnet Müller f. Rückseitig eingestochen König von Hannover geb. 1771. Eisenguß im Münzkabinett Berlin. Dm. 9,7 cm.

10. König Wilhelm von Holland. Brustbild im Profil nach links mit Beischrift WILLEM. Am Brustabschnitt bezeichnet Müller f. Rückseitig eingestochen F. König von Holland geb. 1772. Eisenguß in der Sammlung Kommerzienrat Dr. h. c. Wolters, Bonn. Dm. 9,6 cm. Abgebildet Tafel XV.

11. Kaiser Nikolaus I. von Rußland und seine Gemahlin Alexandra Feodorowna, geb. Prinzessin Charlotte von Preußen. Köpfe im Profil nach links mit Beischrift AUF GEHEISS EINES GUETIGEN GESCHICKS FASSTE ZWEI EDELSTEINE IN SILBER DIE ZEIT VOM XIII IULY MDCCCXVII BIS XIII IULY MDCCCXLII. Am Halsabschnitt des Kaisers bezeichnet Müller f. Rückseitig eingestochen Alexandra Feodorowna (Charlotte) geb. d. 13<sup>ten</sup> July 1798. — Nikolaus I. geb. d. 7<sup>ten</sup> July 1796. Eisenguß im Münzkabinett Berlin. Dm. 11 cm. Als Bronzeguß im Museum Schloß Monbijou, Berlin. Dm. 11,2 cm. Abgebildet Seite 165.

12. Kaiserin Alexandra Feodorowna von Rußland. Kopf im Profil nach rechts mit Beischrift ALEX. FEOD. Am Halsabschnitt bezeichnet Müller f. Rückseitig eingestochen Charlotte, geb. Prinzefs von Preussen, geb. 1798. Eisenguß in der Sammlung Robert Recke, Berlin. Dm. 9,6 cm. Abgebildet Tafel XV.

13. Königin Victoria von England. Kopf im Profil nach links mit Beischrift VICTORIA. Am Halsabschnitt bezeichnet Müller f. Rückseitig eingestochen Victoria Königin v. England geb. d. 24<sup>ten</sup> May 1819. Eisenguß im Münzkabinett Berlin. Dm. 9,8 cm.

14. König Louis Philipp von Frankreich. Kopf im Profil nach rechts. Am Halsabschnitt bezeichnet Müller f. Rückseitig eingestochen Louis Philipp geb. d. 6<sup>ten</sup> Octob. 1773. Eisenguß im Münzkabinett Berlin. Dm. 9,7 cm.

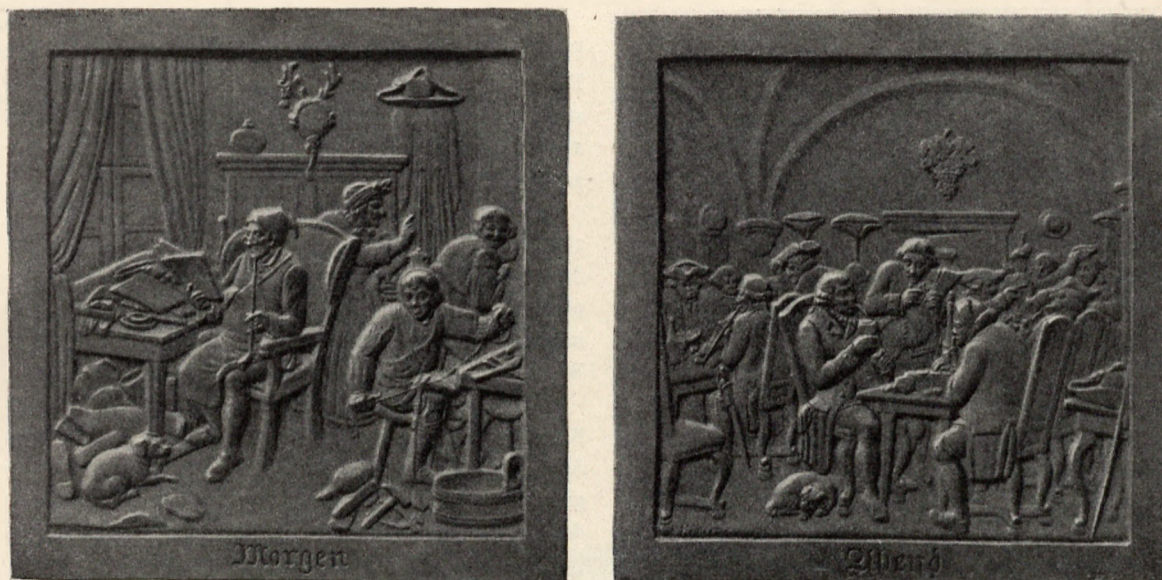
15. Ferdinand, Herzog von Orléans. Kopf im Profil nach links mit Beischrift ORLEANS. Am Halsabschnitt bezeichnet Müller f. Rückseitig eingestochen Herzog v. Orleans geb. d. 3<sup>ten</sup> Septbr. 1810 starb verunglückt am 13<sup>ten</sup> July 1842. Eisenguß in der Sammlung Kommerzienrat Dr. h. c. Wolters, Bonn. Dm. 9,6 cm.

16. Napoleon I. Bonaparte. Brustbild in Uniform, fast von vorn, Kopf leicht nach rechts gewendet. Am Brustabschnitt bezeichnet Müller f. Rückseitig eingestochen Napoleon, geb. d. 15<sup>ten</sup> Aug. 1769 gest. d. 5<sup>ten</sup> May 1821. Eisenguß in der Sammlung Robert Recke, Berlin. Dm. 9,6 cm.

17. Jean Baptiste Jules Bernadotte als Carl XIV. Johann König von Schweden und Norwegen. Brustbild in antiker Auffassung als Achilles mit Panzer, Helm und Schild; am Rande die Umschrift CAROLUS. XIV. JOHANNES. REX. SVECIAE. ET. NORVEGIAE. Rückseitig ein Schriftband mit „MULLER IN BERLIN“ in Reliefguß. Eisenguß im Münzkabinett Berlin. Dm. 9,65 cm. Abgebildet Seite 164.

18. Benjamin Franklin, nordamerikanischer Staatsmann (geb. 1706, gest. 1790). Kopf im Profil nach links mit Beischrift FRANKLIN. Kopie nach einem von Nini modellierten Medaillon, als Franklin Gesandter der Vereinigten Staaten in Paris war. Am Schulterabschnitt bezeichnet Müller. Eisenguß im Münzkabinett Berlin. Dm. 9,75 cm.





Aus den Tagesszenen eines politischen Schuhmachers. Eisengüsse von G. Müller. Sammlung Recke, Berlin

19. Ferdinand v. Schill (geb. 1776, gest. 1809). Kopf im Profil nach links mit Beischrift SCHILL. Am Halsabschnitt bezeichnet Müller f. Rückseitig eingestochen Ferdinand v. Schill Pr. Major geb: 1773. blieb am 31<sup>te</sup> Mai 1809. Eisenguß im Münzkabinett Berlin. Dm. 9,7 cm.

20. Fürst Blücher von Wahlstatt. Brustbild im Profil nach links in Uniform mit Beischrift BLUECHER. Am Brustabschnitt bezeichnet Müller f. Rückseitig eingestochen Blücher K. P. Feldmarschall geb. am 16<sup>ten</sup> Dec. 1742 gest. am 12<sup>ten</sup> Sept. 1819. Eisenguß bis 1926 in der Sammlung Hauer. Dm. 9,7 cm. Auktionskatalog Leo Hamburger, Frankfurt a. M. 1926, Nr. 1178 mit Abb. auf Tafel 14.

21. Herzog von Wellington. Kopf im Profil nach rechts mit Beischrift WELLINGTON. Am Schulterabschnitt bezeichnet Müller f. Rückseitig eingestochen geb. d. 1<sup>ten</sup> Mai 1769. Bronzeguß in der Sammlung Bergrat Arbenz, Berlin. Dm. 9,6 cm.

22. Dr. Martin Luther. Brustbild in Hochrelief nach dem 1817 entstandenen Modell Stilarskys, das im Auftrage von Johann Conrad Geiß in Gleiwitz in Eisen gegossen worden ist. Rückseitig eingestochen Luther geb. 10<sup>te</sup> Nov. 1483. Eisenguß im Märkischen Museum Berlin. Dm. 9,6 cm, H. des Brustbildes 6,7 cm.

23. Philipp Melanchthon. Brustbild in Hochrelief nach dem Modell von Posch, das in Gleiwitz unter Nr. VI 156, in Berlin, Sayn und Lauchhammer in Eisen gegossen worden ist. Rückseitig eingestochen Melanchthon geb. 16<sup>te</sup> Febr. 1497. Eisenguß im Märkischen Museum Berlin. Dm. 9,6 cm, H. des Brustbildes 7,9 cm.

24. Immanuel Kant (geb. 1724, gest. 1804). Kopf im Profil nach links mit Beischrift KANT. Am Halsabschnitt bezeichnet Müller f. Rückseitig eingestochen Immanuel. Philosoph, geb. 1740, gest. 1804. Eisenguß im Münzkabinett Berlin. Dm 9,6 cm.

25. Johannes Ronge, Hauptbegründer des Deutschkatholizismus (geb. 1813, gest. 1887). Kopf im Profil nach links mit Beischrift I. RONGE. Am Halsabschnitt bezeichnet 1845. Müller f. Eisenguß im Münzkabinett Berlin. Dm. 9,6 cm.

26. William Shakespeare. Kopf im Profil nach links mit Beischrift SHAKSPEARE. Am Halsabschnitt bezeichnet Müller f. Rückseitig eingestochen Dichter, geb. 1564, gest. 1616. Eisenguß in der Sammlung Kommerzienrat Dr. h. c. Wolters, Bonn. Dm. 9,6 cm.

27. Johann Gottfried von Herder (geb. 1744, gest. 1803). Kopf im Profil nach rechts mit Beischrift HERDER. Am Halsabschnitt bezeichnet Müller f. Rückseitig eingestochen Joh. Gottf. v., Schriftst. geb. 25. Aug. 1744. Eisenguß in der Sammlung Kommerzienrat Dr. h. c. Wolters, Bonn. Dm. 9,63 cm.





Jungfrau Laurentia von Tangermünde  
Eisenguß von G. Müller in Berlin. H. 17 cm.  
Sammlung Paul Rosenbacher, Hamburg

28. Johann Wolfgang von Goethe. Kopf im Profil nach links mit Namensbeischrift GOETHE. Am Halsabschnitt bezeichnet Müller f. Rückseitig eingestochen Wolfgang v. Goethe, Dichter, geb. am 28<sup>t</sup>. August 1749, gest. am 22<sup>t</sup>. März 1832. Eisenguß im Münzkabinett Berlin. Dm. 9,7 cm.
29. Christoph Martin Wieland (geb. 1733, gest. 1813). Kopf im Profil nach links mit Beischrift WIELAND. Am Halsabschnitt bezeichnet Müller f. Rückseitig eingestochen C. M., Dichter geb. 5. Sept. 1733. Eisenguß in der Sammlung Kommerzienrat Dr. h. c. Wolters, Bonn. Dm. 9,7 cm. Abgebildet Tafel XV.
30. Georg Wilhelm Friedrich Hegel (gest. 1831). Kopf im Profil nach rechts mit Beischrift HEGEL. Am Halsabschnitt bezeichnet Müller f. Rückseitig eingestochen G. W. F., Philosoph geb. 1770. Eisenguß in der Sammlung Kommerzienrat Dr. h. c. Wolters, Bonn. Dm. 9,6 cm. Abgebildet Tafel XV.
31. Christoph Willibald v. Gluck (geb. 2. Juli 1714, gest. 1787). Kopf im Profil nach links mit Beischrift GLUCK. Am Halsabschnitt bezeichnet Müller f. Rückseitig eingestochen Christoph v., Componist geb. 14. Febr. 1712. Eisenguß im Münzkabinett Berlin. Dm. 9,6 cm.
32. Gasparo Spontini (geb. 1774, gest. 1851). Kopf im Profil nach links mit Beischrift SPONTINI. Am Halsabschnitt bezeichnet Müller F. Rückseitig eingestochen G., Operncomponist., geb. 1778. Eisenguß im Märkischen Museum Berlin. Dm. 9,7 cm.
33. Giacomo Meyerbeer (gest. 1864). Kopf im Profil nach rechts mit Beischrift MEYERBEER. Am Halsabschnitt bezeichnet Müller f. Rückseitig eingestochen Componist, geb. 1791. Eisenguß im Münzkabinett Berlin. Dm. 9,5 cm.
34. Carl Friedrich Schinkel (geb. 1781, gest. 1841). Kopf im Profil nach links mit Beischrift SCHINKEL. Am Halsabschnitt bezeichnet Müller f. Rückseitig eingestochen C. F., pr. Ober-Bau-Direktor geb. 1781. Eisenguß im Münzkabinett Berlin. Dm. 9,45 cm.
35. Friedrich Tieck, Bildhauer (geb. 1776, gest. 1851). Kopf im Profil nach rechts mit Beischrift TIECK. Am Schulterabschnitt bezeichnet Müller f. Rückseitig eingestochen C. F. Bildhauer geb. 1776. Eisenguß in der Sammlung Kommerzienrat Dr. h. c. Wolters, Bonn. Dm. 9,65 cm. Abgebildet Tafel XVI.
36. Christian Daniel Rauch (geb. 1777, gest. 1857). Kopf im Profil nach links mit Beischrift RAUCH. Am Halsabschnitt bezeichnet Müller f. Rückseitig eingestochen Christian. geb. 1777 d. 2<sup>ten</sup> Jan. groß als Bildhauer. Eisenguß in der Sammlung Kommerzienrat Dr. h. c. Wolters, Bonn. Dm. 9,7 cm. Abgebildet Tafel XVI.
37. Dr. med. Christian Friedrich Samuel Hahnemann, Homöopath (geb. 1755, gest. 1843) Kopf im Profil nach rechts mit Beischrift HAHNEMANN. Am Halsabschnitt bezeichnet Müller f. Rückseitig eingestochen S. C. F., geb. 10. April 1755. Erf. d. Homöop. Heilmethode Dr. Med. Eisenguß im Münzkabinett Berlin. Dm. 9,7 cm.
38. Dr. med. Ernst Ludwig Heim (gest. 1834). Kopf im Profil nach links mit Beischrift HEIM. Am Halsabschnitt bezeichnet Müller f. Rückseitig eingestochen Ernst Ludwig, Dr. Med. geb. 22. Juli 1747. Eisenguß in der Sammlung Kommerzienrat Dr. h. c. Wolters, Bonn. Dm. 9,68 cm. Abgebildet Tafel XVI.
39. Albrecht Thaer, Landwirtschaftslehrer (geb. 14. Mai 1752, gest. 26. Okt. 1828). Kopf im Profil nach links mit Beischrift THAER. Am Halsabschnitt bezeichnet Müller f. Rückseitig eingestochen geb. 14. Au. 1752 Landw. Lehrer. Eisenguß in der Sammlung Kommerzienrat Dr. h. c. Wolters, Bonn. Dm. 9,7 cm. Abgebildet Tafel XVI.





I



12



10



30



29









35



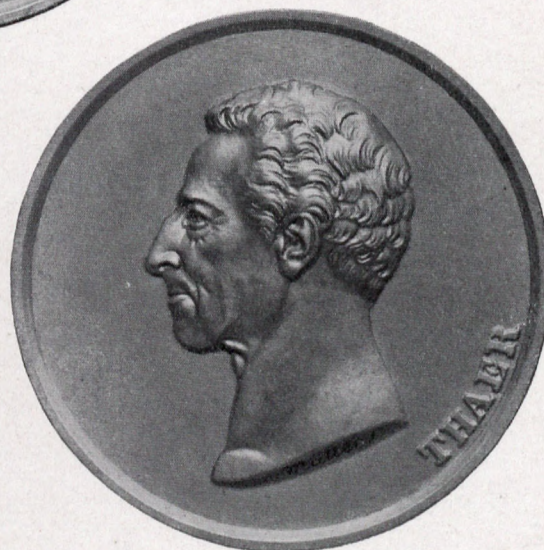
36



38



40



39

Eisengüsse von Gottlieb Müller

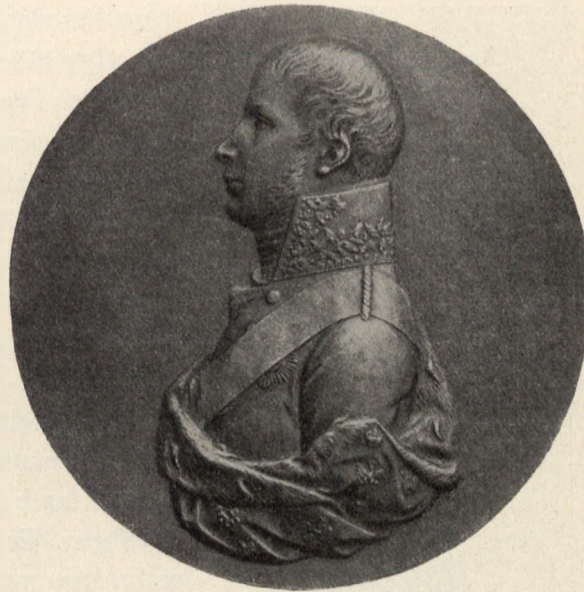






40. Elisa Rachel, gen. Félix, franz. Schauspielerin (geb. 1821, gest. 1858). Kopf im Profil nach rechts mit Beischrift RACHEL. Am Halsabschnitt bezeichnet Müller f. Rückseitig eingestochen franz.: Schauspielerin 1845. Eisenguß in der Sammlung Kommerzienrat Dr. h. c. Wolters, Bonn. Dm. 9,6 cm. Abgebildet Tafel XVI.

Der Katalog der Berliner Akademie-Ausstellung von 1836 nennt unter Nr. 1640 bis 1646 an Müllerschen Modellen und Güssen außer zwei nicht näher bezeichneten Porträts, die wohl zu obiger Serie gehören dürften, ein langrechteckiges, 1836 entstandenes Relief mit König Friedrich Wilhelm III. zu Pferde und Gefolge (ein Exemplar im Museum Schloß Monbijou) und vier etwa 13,4 cm große Reliefs mit den Tagesszenen eines politischen Schuhmachers. Die vermutlich nach einer graphischen Vorlage modellierten Tagesszenen kommen in

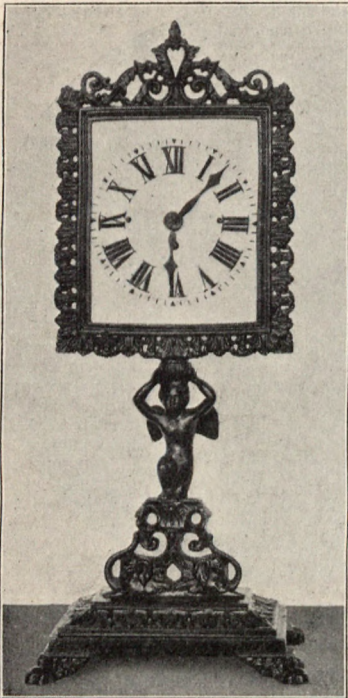


Friedrich Wilhelm III. Modell von Posch.  
Eisenguß bez. „Jachlick fec.“  
Sammlung Simon Macha, Beuthen OS.

Bronze und in Eisengüssen vor (Abb. S. 167). Nach Art der späteren Berliner Neujahrskarten mit Gebäudedarstellungen, allerdings nicht von der gleichen Feinheit, lieferte Müller 1840 eine 11,15 × 8 cm große Plakette mit der Ansicht der deutschen Buchhändlerbörse in Leipzig. Im Jahre 1846 beteiligte er sich nochmals an der Berliner Akademie-Ausstellung, doch gibt der Katalog unter Nr. 1841 nur ganz summarisch verschiedene Reliefs in Eisen- und Bronzeguß an. Von plastischen Eisengüssen Müllers besitzt das Kunstgewerbemuseum in Brünn eine mit Sockel 17 cm hohe Statuette der Jungfrau Laurentia von Tangermünde, eine Verkleinerung nach dem Ende 1832 vollendeten Originalmodell Christian Rauchs, das erstmals 1833 in der Berliner Königl. Gießerei in Eisen gegossen wurde. Das Brünnener Exemplar soll mit dem Namen Müllers bezeichnet sein, wogegen das Exemplar der Sammlung Paul Rosenbacher in Hamburg unbezeichnet ist, es sei denn, daß der Name unsichtbar im gefüllten Sockel steckt (Abb. S. 168). Sollte etwa die kleine Laurentia-Gruppe identisch sein mit der auf einem Hirsch ruhenden Nympe, die der Bildhauer Carl Devaranne 1838 für seinen Vater modellierte? Möglich ist es schon, daß das Modell seinen Besitzer wechselte und aus der Devaranneschen Gießerei später in die Hände Müllers gelangte.

**Martin Jachlick und Carl Joseph Michael Jachlick.** Bei Martin Jachlick ist es fraglich, ob er jemals eine eigene Gießerei betrieben hat. Er selbst nennt sich erst Former und dann Modelleur, von seinem hinterlassenen Sohne wird er 1838 als Kunstgießer bezeichnet. Er zählt zu den ältesten Formern der Berliner Königl. Gießerei. Als solcher ließ er in der Hedwigskirche am 10. April 1808 und am 25. August 1811 zwei Töchter taufen; die Frau eines Eisenschmelzers, ein Werkmeister aus der Gießerei und die Frau des Modellmeisters Stilarsky erscheinen unter den Paten. Später wohnte Martin Jachlick in der Schützenstraße und von





Uhrständer von A. R. Seebaß.  
Schloßmuseum, Breslau

1829 bis 1833 in der Marienstraße. Das Berliner Adreßbuch von 1833 führt ihn außerdem als Eisengußwaren-Fabrikanten in der Leipziger Straße 66 auf. Dann ist seiner in Berlin nirgends mehr Erwähnung getan. Da sein Tod in den Sterberegistern der Hedwigskirche nicht gebucht ist, muß man annehmen, daß Jachlick 1833 Berlin verlassen hat. Vielleicht hat er sich seinem am 17. Juli 1814 geborenen Sohne Carl Joseph Michael Jachlick angeschlossen, der im Sommer 1833 als Kunstformergeselle zur weiteren Ausbildung nach Wien ging. Das Ziel des jüngeren Jachlick oder gar der beiden Jachlicks dürfte die Wiener Eisen- und Bronzegießerei des ihnen von Berlin her befreundeten Joseph Glanz gewesen sein. Im Jahre 1837 kehrte der jüngere Jachlick nach Berlin zurück, um sich dort eine Kunstgießerei anzulegen. Er beantragte für sich am 7. April 1838 das Bürgerrecht. Am 14. April erfolgte die Aufnahme und am 23. Mai die Vereidigung. Des Vaters Name begegnen wir in Verbindung mit einigen ausgezeichneten Güssen nach Modellen von Leonhard Posch, die in die Zeit der Tätigkeit Jachlicks als Former und Modelleur bei der Königl. Eisengießerei fallen. Das Berliner Münzkabinett besitzt ein kleines Zinnmodell für Ringein-

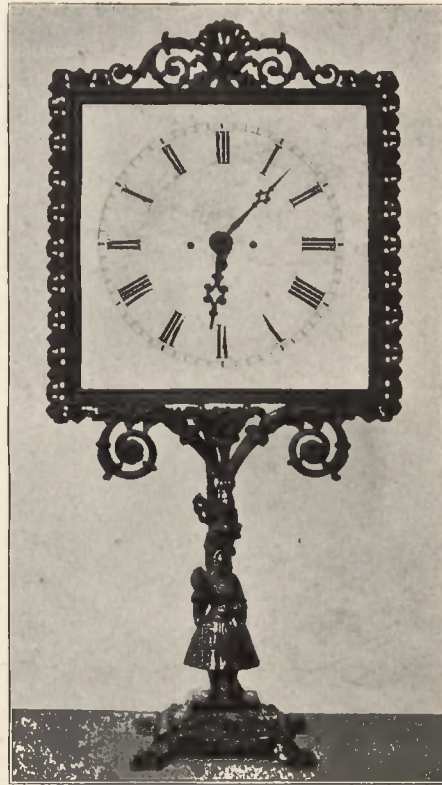
lagen mit dem Brustbilde Friedrich Wilhelms III. mit der rückseitig eingestochenen Inschrift „Jachlick f: 1814“. Weiter gibt es Eisengüsse nach den von Posch modellierten Medaillonbildnissen Dr. Klaproths (von 1809), der Prinzessin Marianne und ihres Gemahls, des Prinzen Wilhelm d. Ä. von Preußen, mit der Bezeichnung „Jachlick F:“. In vortrefflichen, rückseitig „Jachlick fec:“ bezeichneten Eisengüssen kommt ein 8,85 cm großes, von Posch modelliertes Rundmedaillon mit dem Brustbilde Friedrich Wilhelms III. vor (Abb. S. 169). Welche Berechtigung oder Veranlassung Martin Jachlick hatte, seinen Namen auf den nach Poschschen Modellen ausgeführten Güssen anzubringen, ist vorläufig eine ungeklärte Frage.

**Friedrich August Rautenstein** stand ebenfalls in Beziehungen zur Königl. Eisengießerei, in der er bis 1833 als Ziseleur beschäftigt gewesen ist. Er stammt aus Kemberg bei Wittenberg in Sachsen, wo er 1807 als Sohn eines Tuchmachers geboren wurde. Im Ziselieren erhielt er seine Ausbildung in Berlin bei Coué, als dessen Zögling er 1826 und 1828 auf den Berliner Akademie-Ausstellungen mit einigen figürlichen Ziselierarbeiten erscheint. Als Angestellter der Königl. Eisengießerei ziselerte er 1830 ein von Stilarsky modelliertes Bronzerelief der russischen Kaiserin Alexandra Feodorowna, das als Modell für Eisengüsse dienen sollte und noch heute im Besitze der Gleiwitzer Hütte vorhanden ist, ferner 1832 die ebenfalls von Stilarsky modellierte Statuette des Generalfeldmarschalls Grafen von Gneisenau und eine von Wichmann modellierte Bronzestatue des Fürsten Blücher. Am 17. Juni 1833 bat Rautenstein den Berliner Magistrat um das Bürgerrecht und am 24. Juli leistete er den Bürger- eid. Er ließ sich am 1. Juli 1833 als Eisenguß- und Bronzewarenfabrikant in der Leipziger



Straße 66 nieder, also in demselben Grundstück, in dem das 1833 erschienene Berliner Adreßbuch noch den „Eisengußwaren-Fabrikanten“ Jachlick verzeichnet. Das Rautensteinsche Unternehmen scheint nicht zum Besten gegangen zu sein; 1840 ist es letztmals erwähnt. Seit 1841 nennt sich Rautenstein wieder Ziseleur und Modelleur, nicht mehr Fabrikant.

**Friedrich Adolph Heinrich Kiekebusch.** Das Jahr 1833 brachte noch eine weitere Vermehrung der privaten Berliner Eisengießereien. Der am 26. Januar 1804 zu Joachimsthal als Sohn eines Organisten geborene Former Friedrich Adolph Heinrich Kiekebusch (Kikebusch) ersuchte am 9. September 1833 um das Bürgerrecht, um sich als Eisengießer niederzulassen; die Vereidigung erfolgte erst am 11. Juni 1834. Das Adreßbuch von 1838 nennt Kiekebusch als Eisengußwarenfabrikanten in der Linienstraße. Nach dem Berliner Akademie-Katalog von 1834 (Nr. 932) hat Kiekebusch das Bronzemedell zu dem von Kratzenberg modellierten und zum Guß in Eisen bestimmten Tabakskasten mit der sitzenden Figur John Falstaffs gegossen (Schmitz, Berliner Eisenkunstguß, Taf. 21).



Uhrständer von Alfred Richard Seebaß.  
Schloßmuseum, Breslau

**Alfred Richard Seebaß,** geboren in Leipzig am 4. Februar 1805, hat zunächst das Gürtlerhandwerk gelernt. Sein Vater, Christian Ludwig Seebaß, war Professor der Philosophie und Mathematik an der Leipziger Universität. Dieser hat sich bei der Vielseitigkeit der damaligen Philosophieprofessoren auch mit allerlei Fragen auf dem Gebiete der Kunst befaßt. Er schrieb ein in der Baumgärtnerischen Buchhandlung zu Leipzig verlegtes Handbuch für Künstler, Fabrikanten, Landwirte und Handwerker, das im 9. Kapitel „verschiedene nützliche Vorschriften zum Gießen in Silber, Kupfer, Messing, Zinn, Stahl und anderen Metallen wie auch in Wachs, Gips, Holz, Horn usw. nebst der Behandlung der zugehörigen Formen“ enthält. So wird der Sohn gewiß schon im Elternhause manche Anregung für seinen späteren Beruf empfangen haben. Als sich Alfred Richard Seebaß in Berlin am 16. November 1829 um das ihm vier Tage darauf erteilte Bürgerrecht bewarb, nannte er sich noch Gürtlergeselle und bei der Vereidigung am 20. Januar 1830 Gürtler und Bronzeur. Kurz nach seiner Niederlassung erscheint er als Inhaber einer Fabrik und Eisengießerei für Kunst- und Bijouteriegegenstände in der Louisenstraße 35.

Mit seinem Namen versehene Eisenkunstgüsse sind nicht selten (Abb. S. 170 und 171). Von verschiedenen Modellen kann man mit Sicherheit behaupten, daß sie auf Vorbilder der Königl. Gießerei zurückgehen oder mit geringfügigen Abänderungen solchen nachgebildet sind. Für andere Arbeiten bediente er sich der Mitarbeiterschaft des 1834/36 bei Theodor





Gutenberg. Modell von Malchow (?).  
Eisenguß von A. R. Seebaß.  
Schloßmuseum, Breslau

Kalide ausgebildeten Berliner Bildhauers und Modelleurs Friedrich Malchow. Dieser ist vermutlich der Lieferant für die Modelle der von Seebaß gegossenen kleinen Gutenberg-Büsten und -Statuetten und einer Serie von Schachfiguren gewesen (Abb. S. 172).

Im Jahre 1841 verlegte Seebaß seine Fabrik nach Hanau in Hessen. Den in Berlin angesammelten Schatz an Modellen nahm er dorthin mit. Ein Jahr nach seiner Übersiedelung beteiligte er sich an der allgemeinen Industrie-Ausstellung in Mainz mit etwa 70 Stück in Eisen gegossener Kunstgegenstände. Hektor Rößler zählt in seinem Ausstellungsbericht (S. 150) folgende Gegenstände auf: „kleinere Büsten, Briefbeschwerer, Crucifixe, Blumenständer, Lichtschirme, Nachtlampen, Garnwinden, Altarleuchter, Nadelkissen, Pfeffer- und Salzgestelle, Handleuchter, Schmuckträger, Schreibzeuge, Thermometergestelle, Uhrgehäuse, Wachsstockhalter, Cigarrenhalter, Cigarrenständer, Federwischer, Zuckerschalen, Zuckerringen, Tabakskasten, Tischglocken, Damenkörbe,

Ohrgehänge, Broschen, Colliers, hierunter auch Gegenstände in gewebtem Eisen oder Eisen-Filigran-Arbeiten.“ Da Seebaß die Modelle gewiß nicht alle während eines Jahres in Hanau beschafft haben wird, gibt die Aufzählung zugleich einen Anhalt für die Vielseitigkeit der von ihm schon in Berlin benutzten Modelle. Besonders zu beachten sind die von Rößler erwähnten Schmucksachen, Filigranarbeiten und Gegenstände in gewebtem Eisen. Seebaß gehört demnach zu denjenigen Berliner Eisengußfabrikanten, die sich mit der Herstellung von gußeisernem Schmuck befaßt haben.

**August Wilhelm Männchen.** In das Seebaßsche Grundstück in der Louisenstraße 35 setzte sich 1841 ein Landsmann des Seebaß, der in Pirna am 17. Dezember 1804 als Sohn eines Zimmermeisters geborene August Wilhelm Männchen (Mänchen). Gleich Seebaß hat er das Gürtlerhandwerk erlernt. Als er sich in Berlin am 11. Februar 1841 um das ihm zwei Tage später erteilte Bürgerrecht bewarb, gab er an, sich als Gürtler niederlassen zu wollen. Ebenso bezeichnete er sich am 24. März 1841 beim Bürgereid als Gürtler. Erst das Adreßbuch von 1842 nennt ihn Fabrikant von Eisengußwaren.

**August Ferdinand Lehmann.** Mit ihm beginnt die Reihe der aus dem Kaufmannsstande hervorgegangenen Eisengußfabrikanten. Geboren in Berlin am 15. Juni 1806 als Sohn eines Kaufmanns, wurde er zunächst Handlungsdiener. In der Absicht, sich als Fabrikant feiner Eisengußwaren niederzulassen, bewarb er sich am 19. Juni 1830 um das Bürgerrecht, worauf am 1. September die Vereidigung folgte. Mit der Zeit hat Lehmann sein Unternehmen wesentlich vergrößert; 1850 bezeichnet er sich als Inhaber einer Eisengießerei für Maschinenguß,



Bau- und Kunstgegenstände. Diese Vielseitigkeit zeigt die Beteiligung seiner Gießerei an der Berliner Gewerbe-Ausstellung von 1844 mit einigen Maschinenteilen, mehreren Balkongittern, Stühlen, zwei Kandelabern, Statuen, Vasen und verschiedenen anderen Kunstguß- und Bijouteriewaren. Zu den hier genannten Bijouteriewaren gehören auch gußeiserne Schmucksachen; so gibt es ein Armband mit dem bekannten, von Johann Conrad Geiß eingeführten Laubmuster, das auf der Rückseite der Schlußrosette die eingestochene Inschrift „A. F. Lehman Berlin“ trägt. Eine kleine Büste mit der Bezeichnung „A. F. Lehmann à Berlin“ besitzt Dr. Ph. Lederer in Berlin.

**C. A. Schwan.** Einen etwas ungewöhnlichen Werdegang hat der Eisengießereibesitzer C. A. Schwan aufzuweisen. Er begann seine Laufbahn als Buchbinder und Papierhändler. 1833 erscheint er als Lederwarenfabrikant und nach dem Adreßbuch von 1834 außerdem noch als Fabrikant von Eisengußwaren. Schließlich wurde er Teilhaber einer Eisengießerei; 1839 nennt sich Schwan Eisengießereibesitzer an der Pankower Chaussee. Nach dem Adreßbuch von 1850 ist er wieder Buchbinder, Papierhändler und Lederwarenfabrikant in der Alten-Jacob-Straße. Demnach scheinen in Schwans Leben die Beziehungen zum Eisenguß nur eine zeitlich begrenzte Episode zu bilden. Mit der Firmenbezeichnung „C. Schwan u. Comp.“ liegen einige Eisenkunstgüsse aus den vierziger Jahren vor. Zum Teil sind es Abformungen nach Arbeiten der Königl. Gießerei, zum Teil handelt es sich anscheinend um eigene, von Berliner Künstlern bezogene Modelle. Die Berliner Gewerbe-Ausstellung von 1844 beschickte Schwan mit einem als Stutzuhr benutzten Modell des Domes zu Rouen in Gußeisen und mit zwei Reliefs in Bronze. Im Märkischen Museum befindet sich ein gußeisernes Reliefbild Gutenbergs aus der Schwanschen Gießerei (Abb. S. 173).

**Albert Anton Meves.** Der in Berlin am 23. Mai 1812 geborene Manufakturwarenhändler Albert Anton Meves (Mewes) ließ sich am 4. August 1836 in Frankfurt a. O. als Bürger nieder, kehrte indes 1837 nach Berlin zurück, wo ihm am 16. Dezember 1837 das Bürgerrecht bewilligt und für den 24. Januar 1838 die Eidesleistung anberaumt wurde. Sein Vater war Rendant bei der Porzellanmanufaktur, die gleich der Königl. Eisengießerei dem Oberbergamt unterstellt war. So können möglicherweise von dem jungen Meves schon irgendwelche Beziehungen zum Eisenguß angeknüpft und für später maßgebend geworden sein. Meves scheint zunächst Teilhaber der Eisengießerei des vorgenannten C. A. Schwan gewesen zu sein. Sehr lange kann diese Verbindung allerdings nicht bestanden haben. Seit 1844 ist Meves Besitzer



Gutenberg-Relief. Höhe 18,6 cm.  
Eisenguß von C. Schwan u. Comp.  
Märkisches Museum, Berlin

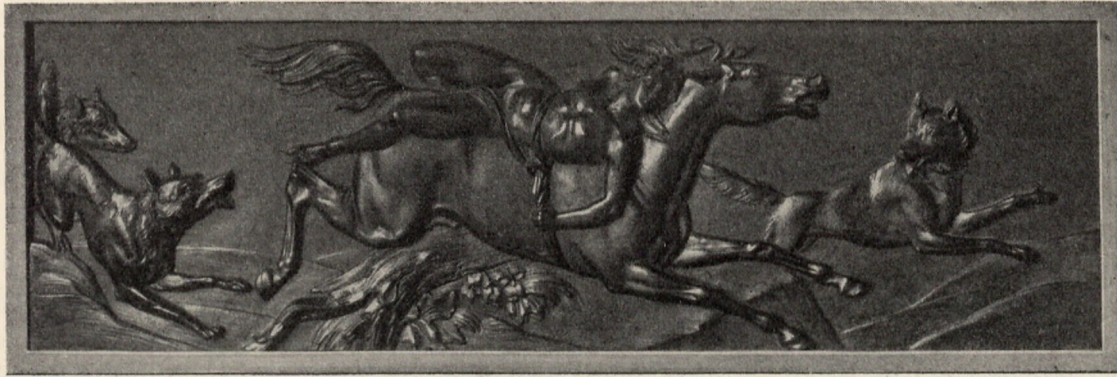


einer eigenen Eisen- und Bronzegießerei in Berlin-Moabit. An der Berliner Gewerbe-Ausstellung des Jahres 1844 beteiligte er sich mit mehreren Statuetten und anderen Gegenständen in Eisen- und Bronzeß und an der Münchner allgemeinen deutschen Industrie-Ausstellung von 1854 mit einer Fontäne nach Theodor Kalide, Kunstaufsätzen, Statuetten, Gruppen, Figuren, einem Pferde und anderen Eisengußartikeln. Der schon im Zusammenhang mit Devaranne erwähnte, 1832 zum akademischen Künstler ernannte Modelleur und Ziseleur Johann Carl Wilhelm Kratzenberg ist 1854 künstlerischer Leiter der Meveschen Kunstgießerei in der Chausseestraße. Unter ihm wurden auch Zinkgüsse ausgeführt; der Katalog der Berliner Akademie-Ausstellung von 1854 nennt eine Zinkgußgruppe, darstellend Tancreds Taufe der Clorindé. Das Märkische Museum besitzt einen mit kräftigem Barockrelief verzierten gußeisernen Leuchter, der die Fabrikmarke „A. M. Nachf.“ trägt und vielleicht ein spätes Erzeugnis der Meveschen Gießerei ist.

**Siebert. Schmädicke. Werner. Zorn. Mauri. Kramer.** Der Vollständigkeit halber seien im Zusammenhang mit den privaten Berliner Eisengießereien noch einige Handwerker und Kaufleute genannt, deren Namen und Firmen möglicherweise auf bezeichneten Eisengüssen vorkommen können, die in der Mehrzahl wohl aber nur als Zwischenhändler und nicht als Selbsterzeuger zu betrachten sind. C. Siebert, seines Handwerks ein Nadler, nennt sich von 1834—1842 auch Fabrikant feiner Eisengußwaren. Der Gürtler J. A. Schmädicke (Schmädicke) ist 1836 als Fabrikant feiner Eisengußwaren und 1839 als Eisengießer und Bronzeur erwähnt. Im Adreßbuch von 1836 erscheint eine Eisengußwarenfabrik von A. F. W. Werner in der Kochstraße unter der Firma August Werner u. Comp., die mit der 1834/36 in dem gleichen Grundstück gelegenen C. F. u. C. G. Wernerschen Fabrik von Kunstsachen aus Bronze und von Eisenarbeiten jeder Gattung in Zusammenhang stehen dürfte. Die Adreßbücher von 1836 bis 1840 nennen C. Zorn als Eisenguß- und Galanteriewaren-Fabrikanten in der Friedrichstraße. Der Galanterie-, Kurz- und Porzellanwarenhändler J. B. Mauri ist mehrmals, z. B. 1836, 1840 und 1850 als Fabrikant feiner Eisengußwaren bezeichnet. Der Gold- und Silberwarenhändler A. E. Kramer nennt sich bis 1841 gelegentlich auch Fabrikant feiner Eisengußwaren. Er unterhielt eine Niederlage von Eisenkunstgüssen und war Vertreter der Berliner Medaillenmünze von Loos.

**Egells. Woderb. Borsig. Freund.** Neben der Königl. Eisengießerei entstanden in Berlin während der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts mehrere große Gießereien und Maschinenbauanstalten, die nur gelegentlich einen in das Bereich des Eisenkunstgusses fallenden Gegenstand gegossen haben. Die älteste unter diesen Privatgießereien ist die von F. A. Egells in der Chausseestraße, zum Unterschiede von der Königl. Gießerei auch als „Neue Berliner Eisengießerei“ bezeichnet. Hier wurden die vier mächtigen eisernen Türen der 1830 nach Schinkels Entwürfen vollendeten Werderschen Kirche in Berlin gegossen. Auf je zwei Türen der Süd- und der Ostfront sind in quadratischen Feldern zwanzig Engelsgestalten in Relief nach Modellen von Friedrich Tieck eingelassen (Kat. d. Akademie-Ausstellung Berlin 1830 S. XIV). Auf der Berliner Gewerbe-Ausstellung von 1844 war die Neue Gießerei mit einer Lokomotive, einer Dampfmaschine und einem schönen gußeisernen Kamin vertreten. Mitinhaber der





Mazeppa-Relief nach Horace Vernet. Modell von Holbein. Eisenguß von Woderb u. Egells.  
Länge 68,8 cm, Höhe 22,2 cm. Sammlung Paul Rosenbacher in Hamburg

Egellsschen Gießerei war Carl Wilhelm Ferdinand Woderb, der am 14. August 1827 den Bürgereid leistete. Im Jahre 1834 bestellten Woderb und Egells bei dem Modelleur Johann Carl Wilhelm Kratzenberg ein heiliges Abendmahl nach Leonardo da Vinci für einen Auftrag aus New York. Der Künstler benützte das bekannte Abendmahlrelief von Posch, doch wurden durch ihn sämtliche Köpfe neu modelliert. Aus dem gleichen Anlaß ziselirte Kratzenberg 1834 ein von dem Bildhauer Friedrich Wilhelm Holbein nach dem Bilde von Horace Vernet modelliertes Mazeppa-Relief (Akad. Kat. 1834 Nr. 933 und 934), von dem sich ein Eisenguß in der Sammlung Paul Rosenbacher in Hamburg befindet (Abb. S. 175). Der Industrielle August Borsig, 1804 in Breslau geboren und 1819 bis 1823 Schüler der dortigen Kunst-, Bau- und Handwerksschule, ging 1823 zu seiner weiteren Ausbildung nach Berlin an das Königl. Gewerbe-Institut und von da 1825 als Lehrling zu Woderb und Egells. Diese übertrugen ihm wegen seiner überragenden Fähigkeiten bereits 1827 den Posten eines Faktors. Im Jahre 1837 gründete Borsig sein eigenes gewaltiges Unternehmen. Er eröffnete den Betrieb mit der Herstellung kleinerer gußeiserner Gegenstände, unter denen sich auch Kunstgüsse, wie Figuren, Schreibzeuge, Spiegel- und Bilderrahmen befanden. Wenige Jahre später erwarb Borsig mit dem Bau von Lokomotiven seinen Weltruf. — In Charlottenburg bei Berlin errichtete Christian Freund, der Sohn eines Tierarztes aus Uthlede a. d. Weser, eine Eisengießerei und Maschinenfabrik, die nach seinem Tode an seinen jüngeren Bruder Julius Conrad Freund überging. Ein Bruder dieser beiden war der deutsch-dänische Bildhauer Hermann Ernst Freund. Er modellierte nach einem fast zehnjährigen Studienaufenthalte in Italien, wo er besonders Thorwaldsen nahestand, auf seiner Heimreise 1828 in Berlin oder nach anderer Tradition erst 1829 eine prachtvolle Lekythosgraburne, die mit kleinen Abweichungen des Schmuckes, in Eisen gegossen, auf den Gräbern seiner Anverwandten Georg Christian und Martin August Freund in Gleiwitz und Berlin errichtet wurde (Oppermann, Der Bildhauer H. E. Freund, in der Monatschrift Oberschlesien, Jahrg. 16 Heft 1, Kattowitz 1917). Georg Christian Freund hatte sich auf einer Studienreise im Oktober 1819 in Gleiwitz erschossen. Der ihm dort zehn Jahre später gesetzte, 168 cm hohe Grablekythos steht heute im Garten des Oberschlesischen Museums in Gleiwitz. Das für den 1827 verstorbenen Martin August Freund gegossene Exemplar be-



findet sich noch jetzt auf dem Friedhof der Dorotheenstädtischen Gemeinde in Charlottenburg. Es ist nun die Frage, wer die Eisengüsse der Vasen ausgeführt hat. Vielleicht sind sie Erzeugnisse der Freundschen Gießerei, obwohl man natürlich auch an Güsse aus den staatlichen Hüttenwerken von Berlin oder Gleiwitz denken kann.

**Gladenbeck.** Die weltbekannte, erst in Berlin in der Münzstraße gelegene, seit 1887 nach Friedrichshagen bei Berlin verlegte Bronzegießerei von Gladenbeck verwendete während und nach dem Weltkriege infolge des in Deutschland eingetretenen Metallmangels gelegentlich Eisen zur Herstellung von Kunstgüssen. Die meisterhafte Schulung in der Gußtechnik kam auch in dem der Firma sonst ferner liegenden Material vortrefflich zur Geltung. Einige Medaillengüsse von Gladenbeck gehören zum besten, was in neuerer Zeit auf dem Gebiete des Eisenkunstgusses geleistet worden ist. Unter die letzten Arbeiten der infolge wirtschaftlicher Schwierigkeiten 1926 eingegangenen Firma zählt die von Theodor v. Gosen modellierte, in Bronze und auch in Eisen gegossene Rundplakette, die von einigen Kunstfreunden Karl Masner zum fünfundzwanzigjährigen Bestehen des Schlesischen Museums für Kunstgewerbe und Altertümer für seine unvergänglichen Verdienste um die zielbewußte Entwicklung des Museums und seiner Sammlungen gestiftet wurde (Abb. S. 176).

Erwin Hintze



Masner-Plakette. Modell von Th. v. Gosen.  
Eisenguß von Gladenbeck

