

DEUTSCHE  
VOLKSKUNST



BIBLIOTECA  
 FVNDATIVNEI  
 VNIVERSITARE  
 CAROL I.



Nº Curent. ~~80232~~ *N 084/1983* ~~Fermat~~  
 Nº Inventar. *A.52.186* Anul \_\_\_\_\_  
 Sectia *Depozit în Raftul Vm*

Inu.A.52.186

# Deutsche Volkskunst

VON

HANS KARLINGER

B221446

73514



---

IM PROPYLÄEN-VERLAG · BERLIN

C/95

IV 087

Biblioteca Centrală Universitară  
 BUCUREȘTI  
 Cota ... ~~80230~~ ...  
 Inventar ... C73514 ...

IV 084/1783

1956

Rc 160/00

Rc 15/11

B.C.U. "Carol I" Bucuresti



C73514

Printed in Germany · Im Deutschen Verlag, Berlin  
 Copyright 1938 by Der Propyläen-Verlag G.m.b.H., Berlin

---

---

# I N H A L T S V E R Z E I C H N I S

## SINNBILD UND SPRACHE

Begriff und Wesen der Volkskunst . . . . .	9
Urform und Zeitform . . . . .	18
Sinnbilder der Volkskunst . . . . .	24
Gebild des Brauchtums . . . . .	34
Spielzeug und Andenken . . . . .	40
Werke der Volksandacht . . . . .	45
Dorfkirche, Friedhof und Flurdenkmal . . . . .	56

## WERK UND GESTALT

Das Bauernhaus . . . . .	63
Möbel und Hausrat . . . . .	78
Keramik und Glas . . . . .	95
Metall und Schmuck . . . . .	107
Gewebe und Nadelarbeit . . . . .	111
Die Volkstrachten . . . . .	117
Zünftische und kleinbürgerliche Bildnerei . . . . .	124

## ABBILDUNGEN

Urform und Zeitform. Sinnbilder der Volkskunst. Gebild des Brauchtums. Spielzeug und Andenken . . . . .	129
Denkmäler der Volksandacht. Dorfkirche. Friedhof und Flurdenkmal . . . . .	205
Bauernhaus und Stube . . . . .	253
Möbel und Hausrat . . . . .	295
Gefäße und Geräte in Metall, Ton und Glas . . . . .	351
Stoff und Tracht . . . . .	407
Zünftische und kleinbürgerliche Bildnerei . . . . .	435

BESCHREIBENDES VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN . . . . .	449
---	-----

REGISTER . . . . .	495
--------------------	-----

---

---

SINNBILD UND SPRACHE

---

---

## BEGRIFF UND WESEN DER VOLKSKUNST

Zwischen dem Triebhaften, das als Kinderzeichnung oder auf verwandten Ebenen sich seine Welt bildet, und dem Gesetz des Künstlers inmitten des Stiles irgendeiner Zeit lebt die weite Welt der sogenannten Volkskunst. Längst besteht Übereinstimmung darüber, daß das Künstliche des Wortbegriffes „Volkskunst“ die Sache, die sie meint, nur unklar und vieldeutig wiedergibt; es wäre gleichwohl kein Gewinn, den nun einmal eingeführten Wortklang durch einen anderen ersetzen zu wollen — mag er Volkswerk, Volkskunstwerk oder gar Bauernkunst oder wie immer lauten. Und ein solches Beginnen wäre nicht weniger müßig wie der Streit, ob unter Volkskunst die „Kunst des Volkes“ oder die „Kunst für das Volk“ zu begreifen sei; auf die Tatbestände selbst kommt es an, und die umschließen beide Möglichkeiten, oft genug gleichzeitig und untrennbar ineinander verflochten.

Schon eine erste Betrachtung von echten Werken der Volkskunst lehrt, daß Idee und Gestalt der Volkskunst nach anderen Gesetzen entstehen und werden als alles, was innerhalb des durch die Zeiten bestimmten Ablaufes in seiner Ganzheit Kunst der Stile genannt wird. Zum Wesen jedes echten Stiles — so wie der Sprachgebrauch diesen Begriff nun einmal seit Jahrhunderten ausgeprägt hat — gehört der Rhythmus der Früh-, Hoch- und Spätstufen, d. h. die Eigengesetzlichkeit einer Formentwicklung, die es z. B. ausschließt, daß ein Stil mit malerischen Formen anhebt, mit linearen endigt. Innerhalb der Volkskunst ist ein solcher Rhythmus — soweit er überhaupt festgestellt werden kann, was für das einzelne Werk und sein Nah- oder Fernverhältnis zur „Gesellschaftskunst“ grundlegende Bedeutung besitzt — nicht allgemein und im letzten entscheidend. Zum Wesen aller Kunst der Stile gehört ferner das einmalige Eigentum der Idee, das von Meisterschaft und Persönlichkeit zu reden Anlaß und Recht gibt — das einmalige Eigentum der künstlerischen Erfindung ist für die Volkskunst nirgend ein entscheidender Wertbegriff; die Vorstellung von Meisterwerk wird demgemäß nicht nach der Kraft der persönlichen Leistung, sondern nach der Stärke des volk-, genauer gesagt: stammhaften Ausdruckes gemessen. Denn dem Lernbaren und Lehrbaren in der Kunst der Stile mit allen seinen im Austausch zwischen den Völkern gewordenen Gesetzen steht innerhalb der Volkskunst die unmittelbare und stete Verbundenheit ihres Erzeugers mit Sinn und Art des eigenen Volkstums als Wertmesser gegenüber.

Reine Volkskunst entspringt somit absichtslos und unmittelbar aus dem Grundstrom der gestaltenden Phantasie, die im Blut eines Volkes ruht;

innerhalb der Volkskunst wird seines unfaßbaren Wesens erste schaubare Form. Unter dem Sinnbild der Volkskunst ist der Völker und Stämme Formwille schleierlos anschaulich; vom Quell der Volkskraft steigt er empor in die Kunst der Stile, um so deutlicher dort zu spüren, je unmittelbarer das Werk — man denke an Albrecht Dürer und das Gesicht seiner Kunst, wo immer dieses losgelöst von Zeitbindungen erscheint. In solchem Sinne ist Volkskunst, ehe Kunst der Stile wurde, und ist, wenn diese nicht mehr besteht. Erbe und Brauch stehen an der Wiege der Volkskunst, nicht der Zeiten wechselnde Meinung, der Raum der Gemeinschaft ist ihr Ursprungsort, so wie solcher aus Stamm, Boden und Umwelt wurde und wird.

Keineswegs müssen überall, wo von Volkskunst gesprochen werden kann, diese Grundelemente gleich klar und gleich stark vorhanden sein. Oft ist das Innenleben des Stammhaften stark umschlossen und umgebildet von dem Draußen einer andersgearteten Umwelt; die Schicht, aus der das Werk hervorgeht, steht am Rande zwischen zwei Ständen von verschiedener Geschichte und Zusammensetzung, von verschiedenartiger Kultur. Was die Volkskundeforschung unter „gesunkenem Kulturgut“ versteht, gehört dahin — im erhaltenen Bestand der Denkmäler ein weiter und großer Bezirk. Aber auch alles sogenannte „gesunkene Kulturgut“ ist nur so lange Werk der Volkskunst, oder sollte nur so weit als solches begriffen und genannt werden, als in ihm noch der Abglanz einer schöpferischen Kunst aus Stamm und Volkstum erhalten und erkennbar ist. (Viele der müßigen Basteleien müßiger Zeit gehören wohl in das Forschungsgebiet des Völkerpsychologen, mit einer Gestaltlehre der Volkskunst haben sie nicht mehr zu tun als die Bannbilder der Tatauierung).

Sinn für rechte Werkgestaltung und Lust zum schmückenden Spiel bewirken die Ausdruckskraft innerhalb der Volkskunst; die Verbindlichkeit alles Zeichens, sei es in Form oder Farbe, als eines die Wirklichkeit bestimmenden, Unheil bannenden oder Glück werbenden Sinnbildes ist ihr stets eingeborener Urgrund. Und weil eine so geartete Substanz in aller Bauernkunst am stärksten lebt, hat man beiläufig und irrtümlich geglaubt, Bauernkunst sei die Volkskunst überhaupt.

Bauernkunst ist aber nur eine der lebensvollsten Gruppen der Volkskunst. Wie der Bauer unter den Ständen der Gesellschaft der am tiefsten erdverhaftete ist, so wächst im Bereich seiner Ausdruckswelten die Volkskunst zu besonderer Blüte.

Aber nicht allein in diesem Bereich. Überall, wo Gemeinschaft besteht in dem frühen und reinen Zustand noch nicht vollzogener Aufspaltung in Einzelpersönlichkeiten, überall — heute und ehemals — entsteht von selbst der Boden, bereit, das Eigentum an Bildkraft, und wäre es noch so umgrenzt, mitzuteilen: im Schoße der Handwerker, bei den Schiffsleuten, den Soldaten, den namenlosen Reihen von Menschen klösterlicher Gemeinschaft oder der geheimen — d. h. nicht so sehr sichtbar durch eine Verwaltungsnorm, sondern unsichtbar durch die Gemeinschaft des Tuns gebundenen — Zunft der Hirten und Schäfer,

der Waldleute und der wandernden Schar. Oft genug wird inmitten dieser Kreise die Anfangsstufe berührt, wo zwangsläufige Vorstellung und Schmucktrieb hart an der Schwelle dessen stehen, was man gerade noch Kunst nennen darf, genau so, wie umgekehrt, etwa im Reich der Handwerker, Volkskunst und Stilkunst manchmal zu Einheiten werden können, auf die jedes der beiden Gebiete mit gleichem Recht Anspruch erheben kann.

Volkskunst ist mithin ein getreuer Spiegel des inneren Gestaltungswillens ständischer Gemeinschaft und rückt in ihrer Erscheinung der Kunst der Stile um so näher, je unmittelbarer die Einmut ständischen Lebens — nicht das individuelle Schöpfertum — den Ausdruck eines Zeitraumes bestimmt. So ist es kein Zufall, daß der Bereich dessen, was zur „Volkskunst“ gehört, gegenüber den Lebensäußerungen mittelalterlicher Kunst eine weitere Begriffsbestimmung verlangt, als diesseits der Renaissance. Wir sind nur nicht gewohnt, etwa das große Feld dorfhandwerklicher Bauzier an romanischen Landkirchen, die ganze Magie gotischer Gebrauchsgeräte und Zierwerke — vom Wasserspeier bis zum Aquamanile und Gebild der Aderlaßschüssel — als das zu sehen, was es recht eigentlich ist: Volkskunst des Mittelalters. Für die Zeiten jenseits der Völkerwanderung, d. h. für die Frühgeschichte, beginnt erst die Forschung unserer Tage das große Feld des volkstümlichen Gestaltgutes als eines Muttergutes für alle folgenden Zeiten zu spüren: das Zeitlose und darum Allzeitige aus urtümlicher Gemeinschaft.

Von den geläufigen Denkmälern her gesehen stammt die Masse der uns erhaltenen Werke der Volkskunst aus dem 18. und 19. Jahrhundert. Das besagt nicht, daß vordem keine Volkskunst vorhanden war, sondern nur, daß diese vergänglich und zum Großteil für den täglichen Gebrauch geschaffenen Dinge in unvergleichlich höherem Maße dem Untergang heimfielen als Werke der Stilkunst; heimfallen mußten, auch wenn kein Bildersturm der Aufklärung stattgefunden hätte. Wo immer das Material oder etwa die besondere kultische Bedeutung es zuließen, reicht denn auch das Alter der Gegenstände in höhere Zeit, jedenfalls bis an das Ende des Mittelalters, die Wiegenzeit des historischen Volkliedes und der Volksbücher. Dann wird allerdings die Reihe anerkannter Werke der Volkskunst so schmal, daß die Vorstellung entstehen konnte, im Mittelalter habe es keine Volkskunst gegeben oder, was mit anderen Worten das gleiche besagt, alles sei Volkskunst gewesen. Sachliche Betrachtung des geschichtlichen Tatbestandes wird aber zu der Ansicht führen, daß innerhalb der mittelalterlichen Kunst aus dem Grunde die sichtbare Grenze zwischen Volkskunst und stilistischem Einzelwerk schwieriger zu bestimmen ist als seit der Renaissancezeit, weil — wie schon angedeutet — das Lebensgefühl und damit der Ausdruck der einzelnen Stände nicht in so fest geprägten Formen voneinander geschieden waren; wie gering sind die ständischen Trachtenunterschiede gegenüber den völkischen vor dem 14. Jahrhundert. Ehe der Stadtbürger es dazu gebracht hat, eine ihm — und nur ihm — eigene Lebenshaltung zu besitzen, mußte der sittliche Einheitswille der kollektiven

Gemeinschaft mit ganz anderer Kraft formzeugend wirksam sein, als das in den Zeiten streng behüteter zünftischer Machtordnung möglich war. Daß innerhalb frühmittelalterlichen Lebens die Hingegebenheit an alle Mächte der Naturgewalten in unvergleichlich höherem Grad der Menschen Gemüt in Bann und Gewalt hielt als im Zeitalter der werdenden Naturwissenschaften, wieviel weiß die Kunst davon zu erzählen! „Stadtluft macht frei“ — der Satz drückt mehr aus als ein Gefühl für die rechtliche Freizügigkeit unter den Mitgliedern einer Gesellschaft. Im Schoße des Bürgertums werden zuerst alle Waffen geschmiedet, die den einzelnen unabhängiger leben lassen von der Gewalt der Elemente und der Bannkraft der „Umstände“. Mit dem geschichtlich fühlbarer und schaubarer werdenden Gegensatz zwischen Bürger und Bauer, zwischen Kaufmann und Kleinbürger, endlich zwischen drittem und viertem Stand fällt die Ausdruckssprache dieser „unteren“ Stände immer entschiedener von der „oberen“ ab, und erst von da an mit der zwangsläufigen Verschärfung der Standesgegensätze im Kampf um die Geltung steigert sich die allgemeine Begierde zum Aufstieg und mit ihr die Aufnahme aus dem Bereich der Lebensgüter der „oberen Stände“, d. h. die Zahl der Versuche, diese Güter für die eigenen Kreise zu besitzen — „das Kulturgut sinkt“, vom Standpunkt des Humanisten her gesehen. In dem Maße aber, in dem dieses „gesunkene Kulturgut“ — um den soziologisch zutreffenden, als Wertung irreführenden Begriff beizubehalten — sich anhäuft, vollzieht sich eine Verschleierung der Formkraft, die von der „primitiven Kulturgemeinschaft“ (*Hans Naumann*) herkommt; verloren geht diese Formkraft niemals, solange man von wirklicher Volkskunst reden kann. (Massenkitsch ist nicht Volkskunst, sondern ein Geschöpf der Verantwortungslosigkeit, das mit Absicht die Folie von Wirkungsmotiven, wie sie die Volkskunst darbietet, an sich reißt und darum notwendig äußerlich, ohne Erlebenswahrheit bleibt; von der Volkskunst scheidet den Massenkitsch allein schon der Tatbestand des Unternehmerdaseins, der ihn begründet). Immer wieder erweist der Lauf der Zeiten, daß aus der Fülle des Volksgutes der „unteren“ Stände neues Leben und neuer Antrieb zu schöpferischer Gestaltung kommt; das Wesen der Volkskunst kennt keinen „Endzustand“, wie er der Kunst der Stile Gesetz ist und Notwendigkeit.

Der erste deutsche Versuch, die Welt der „Sachgüter“ der Volkskunde und Volkskunst nach Umfang und Grenzen zu bestimmen, der von *Alois Riegl* stammt (Volkskunst, Hausfließ und Hausindustrie, 1894), geht von den Lebensbedingungen des Bauern aus. Für Riegl bestimmt sich das Wesen der Volkskunst im Bereich zwischen dem „Hausfließ“ und der „Hausindustrie“, d. h. von dem für den eigenen Gebrauch vom ungelerten Siedler im eigenen Kreis selbstgefertigten und unverkäuflichen Gegenstand bis zu der Stufe von Erzeugnissen, die zwar noch im wesentlichen unter den Bedingungen des nicht handwerklich geschulten Heimarbeiters, aber für den Markt, entstehen. Riegls Grenzziehung erfaßt die innersten Werkgüter der Volkskunst: die

Welt der Braut- oder Minnegaben, die Frauenarbeit der ursprünglichen Dorfschaft, etwa noch die primitive Keramik und Hausgestaltung, d. h. von letzterem das, was etwa der Siedler auf Neuboden selbst herzustellen vermag und das damit notwendig in stetiger Überlieferung gebunden bleibt; in Norwegen z. B. gehört bis in das 19. Jahrhundert das Schmieden des Eisens und Gerben des Leders unter die Arbeiten des Hausfließes. Dagegen scheidet seine Begriffsbestimmung dessen, was als Volkskunst angesprochen werden soll, alles aus, was nur irgendwie eine handwerklich geordnete, „zunftmäßige“ Schulung voraussetzt, vom Hausbau bis zum Bildergut der Flugblätter, also alles, was man damals am Ende des neunzehnten Jahrhunderts unter dem Sammelbegriff „Kulturgeschichte“ unterzubringen pflegte. Das mochte angehen, solange die philologische Richtung der Sprachgutforschung innerhalb der Volkskunde ihr Erstgeburtrecht in voller Vorherrschaft behaupten konnte — wer kannte vor *Wilhelm H. Riehl* überhaupt den Begriff „Sachgüter“ in der Volkskunde? —, mochte im besonderen noch angehen für Riegls Forschungsgebiet, d. h. die österreichischen Balkanländer in ihrem wirtschaftlich fast unberührten Bauerndasein seiner Zeit. Als man aber im letzten Jahrzehnt des neunzehnten Jahrhunderts an verschiedenen Stellen im Reich anfang, Volkskunstvereine oder verwandte Arbeitsgemeinschaften zu begründen, ergab die Wirklichkeit der Arbeit — mochten auch Begriff und Endziel oft genug überspannt werden — rasch die Erkenntnis, daß der Bereich der Volkskunst viel weiter greift, als der Raum zwischen Hausfließ und Hausindustrie zu umspannen vermag. Es gilt seit langem als selbstverständlich, nicht nur die Hausformenforschung, sondern ebenso die Formerscheinung der Dorfkirche, des klein- und dorfhandwerklichen Hausrates, die Werke der Volksandacht und des Brauchtums auch innerhalb stadtbürgerlicher Schichten, der Flugblätter und Massendrucke, unter die Gegenstände der Volkskunst einzureihen. Mag dadurch die Festlegung der Unterschiede zwischen Stil- und Volkskunst oft genug scheinbar schwierig und schwebend werden — schwebend, wie ja schließlich die Stellung des Dorfhandwerkes gegenüber den Zunftverbänden hinsichtlich der wirtschaftlichen Ständeorganisation fast stets in früheren Zeiten gewesen ist, wo kaum ein Jahrzehnt ohne Rechts- und Herkommensstreitereien zwischen Stadtzünften und Landmeistern vergeht — erst die Ausweitung der Volkskunstforschung zu einer Aufgabe im Rahmen der Kunstwissenschaft und ihrer Methoden hat uns dem inneren Aufbau der sogenannten „Volkskunst“ und ihrer Eigengesetzlichkeit nähergebracht. Die Abgrenzung des Forschungsgebietes wird mit anderen Worten heute vom Ausdruck der Werke, nicht zuerst von den Umständen der Erzeugung ausgehen; es wird darauf ankommen, die Grunderscheinung dessen, was im obenbezeichneten erweiterten Sinn unter Volkskunst verstanden wird, auf einen einheitlichen Nenner zu bringen.

Damit ergibt sich notwendig nicht nur die große Scheidung zwischen unpersönlicher und persönlicher Haltung, sondern mehr noch die Unterteilung

zwischen dem, was als zeitbestimmbar geformtes Gut den „Stilen“ angenähert und verglichen werden kann, und dem, was gleichsam zeitlos immer wiederkehrt. Anders ausgedrückt: die Scheidung zwischen äußerem und innerem Formerleben, zwischen zeitgetragener Gestaltung und traditionsverhaftetem Sinnbild.

Die Bedeutung des Sinnbildhaften, wenn man nach den Inhalten sucht, und die Klangfarbe des zweckbewußt Zielrichtigen als Aussage gestalteter Form — von diesen, schon eingangs hervorgehobenen Grundkräften her wird es nun am ehesten möglich sein, den Wesensbereich der Volkskunst gegenüber den Herrschaftsgebieten der Stilkunst zu bestimmen. Man muß sich nur zuerst darüber klarsein, daß Sinnbild und Zeichen in der Wirklichkeit der Volkskunst nicht als eine Erscheinung auftreten, die man wie das Stilphänomen der Gesellschaftsschichten mit zeitlich bestimmtem Ablauf bewerten könnte. Sinnbilder und Zeichen leben vielmehr ihrem Wesen nach unberührt von den jeweiligen Gezeiten der Stile und ihrem persönlichen Formwillen als echte Kinder unpersönlicher Gemeinschaft, z. B. die Sonnen- und Sternenmotive der „Minnegaben“ oder die Maske — sei es Tier oder Mensch — als Wahrzeichen irgendeines Gerätes. Zielgerichtetheit der Zweckgesinnung aber will besagen, daß den Werken der Volkskunst die Raumkreise aller sogenannten „freien“ Kunst, wo immer diese nicht mehr in der Erfüllung eines Nutzbrauches allein ihre Aufgabe und ihr Daseinsrecht erkennt, fremd bleiben: vom Hausbau über den Hausrat bis zu den Geschöpfen des Brauchtums ist es stets und zuerst das erstaunlich klare Gefühl für das „Brauchbare“, das den Werken der Volkskunst ihre glücksagende und leidträchtige Sprache erfinden hilft. Der Überlieferung des Sinnzeichens tritt die Beständigkeit der Formhandhabung zur Seite, im Herzwerk der Volkskunst sind beide mit gleicher Kraft wirksam.

Nicht daß damit die Lust am schmückenden Spiel ausgeschaltet wäre. Im Gegenteil, oft genug ist der Überschwang zeugender Phantasie zuletzt das Kostbarste; was wäre das bemalte Möbel, die Schar der Brautkronen, die Bilderwelt der Gildenzeichen ohne sie? Aber diese Schmuckfreude folgt nicht den Gesetzmäßigkeiten irgendeines Stildekors und seiner einmaligen Geschlossenheit, die wir etwa als „stilvoll“ bezeichnen. Das Volk nimmt oft genug willkürlich und wälig „wie ein Kind“ das an, was ihm zusagt, stößt das ab, was in seiner Mundart stumm bleibt, ohne sich allzuviel um Geschlossenheit im Sinne der Stilkunst zu kümmern; oft redet dann unrichtige Bewertung der geistigen Kräfte im volkhafte Schaffen von „gesunkenem Kulturgut“. Die Schmuckfreude der Volkskunst ist zeitlos triebhaft, sie ist gattungshaft gegenüber dem persönlichen Gesicht innerhalb der Stile. Die Schwierigkeit, ja Unmöglichkeit der Zuordnung eines geritzten, gestickten oder dem Tonkörper aufgemalten Ziermotivs zu einem bestimmten Stil, wenn nicht äußere Umstände aus zeitgebundener Technik oder ortbestimmten Stoffen dem

Gesamtanblick des Werkes zu Hilfe kommen — eine Schwierigkeit, um die jeder Kunstwissenschaftler weiß, der sich ernsthaft mit den Sachen der Volkskunst befaßt hat, denn wo wäre es z. B. jemals denkbar, das Geschlecht der Fabeltiere in Rankenwerk oder den urtümlichen Dreisproß einem bestimmten Stil einzuverleiben? —, sie bestätigt das wahre Eigen aller Volkskunst, zeitlos zu sein, entgegen Wechsel und Wahl von Ideen und Formen, wie sie die Historie der Gesellschaft als stilistischen Ablauf benennt.

Wohl gibt es innere stilistische Abläufe auf den Strahlfeldern der Volkskunst. *Torsten Gebhard* hat in seiner grundlegenden Untersuchung über die „Möbelmalerei in Altbayern“ aufgezeigt, wie eine Formenwelt gemalten Schmuckes aus spätmittelalterlichen Erinnerungen wird, zu hoher Blüte aufsteigt im achtzehnten Jahrhundert, zersungen und zerbildet erlischt im neunzehnten. Solcher Verlauf wird aber nicht getragen oder grundlegend bestimmt durch irgendeine stilistische Einwirkung, die von außen her oder gar „von oben“ käme — diese ist lediglich für Einzelmotive erkennbar, der Verlauf selber geht seinen eigenen Weg, begründet in der Bildgesinnung der Volksgruppe, die ihr Träger ist, d. h. der Gattung, in deren Mitte die einmalige Persönlichkeit namenlos gebunden bleibt, auch wenn Name und Person des Werkmanes oder Künstlers, wie es oft genug der Fall ist, überliefert sind. Also aufsteigende Gestalt des schaffenden Geistes im Volksleben wird man immer wieder aufspüren können. In wirtschaftlichem und geistesgeschichtlichen Zusammensetzungen mag sich eine scheinbare Begründung für ihr Erscheinen feststellen lassen; in dem Augenblick, wo man versucht, jede derartige Zusammensetzung zur Macht eines kausalen Satzes zu erheben, entzieht sich die Erscheinung der Deutung, nicht anders wie das Blühen der Blumen im Wechsel der Jahre in freier Natur, „wie es eben so kommt“. Jedem, der um Volkskunst weiß, ist bekannt, daß man sie nicht „züchten“ kann, daß immer, wenn Werke der Volkskunst absichtvoll als solche geschaffen werden sollen, dasselbe herauskommt, als wenn man organisatorisch Mundart und Volksrede züchten wollte: ein spätes Scheingebilde von kurzlebiger Dauer für Modebuden des Fremdenverkehrs. Aus der quellhaften Naturkraft springt der echten Volkskunst Leben nicht anders wie alle Pracht der Stilkunst einer Zeit, nur die Ebenen, die Raumkreise, innerhalb deren diese Quellen sich auftun, sind andere und folgen anderen Gesetzen. Es wird vergebliches Bemühen bleiben, von den Horizonten der Stilkunst her den geistigen Tatbestand der Volkskunst begründen und erklären zu wollen; stets wieder wird dann zwangsläufig die Vorstellung vom „reproduzierenden Volk“ (*Hoffmann-Krayer*) an Stelle des schöpferischen entstehen. Nicht allein das „Sinkende“, ebenso das „Aufsteigende“ ist wichtige Aussage, wenn es um Ergründung der Volkskunst geht. Der unerschöpfliche und immer wieder vernehmbare Vorgang dieses Auf und Ab, dem Schäftetritt des Webers vergleichbar werkend und wirksam, solange überhaupt Gewebe wird, er bleibt zuletzt als eines der ersten Zeichen vom Gestaltwerden der Volkskunst. Er waltet innerhalb gebender

und nehmender Welten: Da sind Formbereiche, Zeiten und Raumkreise, wo das Zeugende ganz mit eigener Gestaltkraft auftritt, wie im Motivbild und anderen Werken der Volksandacht, wie in den wiederholt erwähnten Minnegaben, und da sind Bezirke, innerhalb deren die Abhängigkeit des Volkswerkes von Stilzeiten so genau erkennbar ist, wie bei vielen Bildungen der Volkstracht oder der oberdeutschen Hausmalerei. Hinter den beiden Bereichen steht die Macht der „primitiven“ Gemeinschaft — besser und richtiger: der „ursprünglichen“ (mit dem ganzen Klang dieses deutschen Wortbildes) —, deren Gesetze ein und dieselben sind, ob solche Gemeinschaft weitfern von Zeit und Ort einer Weltkultur irgendwo lebt oder vor unseren Augen sich bildete und bildet.

Es gibt — im Angesicht der Wirklichkeit dieser Erde — so wenig Idealwerke der Volkskunst, wie es ein abendländisches Ideal-Gesicht geben kann; erst die Summe der Volks- und Stammesgruppen erlaubt eine solche Gleichung — als Konstruktion für notwendige Analysen, nicht als realen Wert. Der Bauernhausforscher weiß lange, daß er nicht etwa ein deutsches Bauernhaus einem französischen oder italienischen gegenüberstellen kann, sondern daß über das „deutsche Bauernhaus“ berichten heißt: die etwa zwanzig großen Typenformen, die von Niedersachsen bis in die Steiermark aufgefunden wurden, in ihren gemeinsamen und besonderen Zügen zu erkennen, und daß ein Zusammenschmelzen dieser Stammestypen zu einem wirklichen Bau nichts anderes ergeben würde als das völlig farblose Antlitz irgendeines „Settlements“.

Es ist nicht Aufgabe und Absicht dieser Erwägungen, das Problem einer Volkskunst der Gegenwart aufzurollen (man kann recht wohl an ihre Möglichkeiten glauben, ohne ihr zartes Werden zu beschreien), aber es ist notwendig, wenn anders das Gesicht alter Volkskunst plastisch lebendig werden soll, auf die Kraft des Stammhaften und ihr bodengebundenes Dasein hinzuweisen. Es hat seine Ursachen, warum eine Karte deutscher Volkskunst „Provinzen der Farbe“ und „Provinzen der Linie“ einander gegenüberstellen kann, warum bei dem einen Stamm der feinste Klang im Abstrakten, d. h. Außerwirklichen des Sinnzeichens, bei einem anderen im vorzüglich Treffsicheren der einmalig geschauten Wirklichkeit liegt.

Eine Geschichte deutscher Volkskunst in chronologischer Abfolge zu ordnen, wie eine Stilgeschichte deutscher Kunst, schließt sich nach dem oben Ausgeführten von selber aus. Wohl aber könnte man die Fülle der Sachen, die es in deutscher Volkskunst gibt, schichtenmäßig nach ihren Trägern herausstellen, also etwa nach Bauernkunst, Hirten- und Wanderwerk, Klosterkunst und Kleinhandwerkergebild aufreihen; wer die Zerreißen und Wiederholungen, die sich mit einer solchen Aufteilung einstellen, nicht scheut, der könnte diesen Weg wagen. Die bedeutsamen deutschen Volkskunstdarstellungen, vor allem die *Konrad Hahms*, gehen in der Hauptsache den Weg der Sachordnung nach dem Material und der Aufgabe: Hausbau, Hausrat, Metall, Stoff usw.; für den Großteil der vorliegenden Darstellung wurde das gleiche Prinzip gewählt.

Durchbrochen ist es nur insofern, als einer Bestandbeschreibung der Materialien eine Zweiteilung übergeordnet wurde, die am Sinn bild das Werden des Sprachgeistes der Volkskunst, am Gebrauchswerk, d. h. der Gestalt, das leibhafte Gepräge der Formung herausstellen möchte — mit der selbstverständlichen Voraussetzung, daß die innere Verwobenheit von zeugender Kraft, Überlieferung und fügsamem Stoff stets Grundlinie der Darstellung bleiben mußte. Es schien unbeschadet notwendiger Wiederholungen innerhalb einzelner Sachgruppen ein Gewinn, dank der Zweiteilung Sinn — Gestalt den Anschein einer bloßen kulturgeschichtlichen Aufhäufung vermeiden zu können, der den meisten Volkskunde- und Heimatmuseen — bedingt durch ihre Entstehungsgeschichte — nicht gerade zum Vorteil gereicht.

Die Werkkunst unserer Zeit hat aus dem Formprozeß der Volkskunst Wesentliches sich zu eigen gemacht. Die Einsicht in die innere, zeichenhafte Lebenskraft dessen, was Volkstum heißt, die von dem Bildgut der Volkskunst mit nicht geringerer Vermittelbarkeit ausströmt als von Sage und Wortgut, ist auf dem Wege.

C 735/4



Im Bereich der romanischen Steinbildwerke staufischer Zeit, wie solche an ländlichen Kirchenportalen, Altarhäusern oder Schauseiten auftreten, hat von jeher die Eigenwilligkeit der Formensprache im Gegensatz zu den großen Schöpfungen romanischen Stiles allen Versuchen einer genauen zeitlichen Einordnung und damit Klarstellung der Entwicklung des stilistischen Ablaufes erheblichen Widerstand geleistet. Die Kunstgeschichtschreibung begnügt sich in der Regel mit Urteilen wie „zurückgebliebene, handwerkliche Form“ gegenüber solchen Werken, ohne damit das Wesentliche zu treffen. Grundsätzlich hat nur einmal *Dehio* die besondere Stellung dieser Plastik handwerklicher Steinmetzhütten zutreffend als das umschrieben, was sie wirklich ist\*) — als Volkskunst.

Was dieser Hüttenplastik, die in der Hauptsache im Zeitraum zwischen 1180 und 1250 in ganz Deutschland zahlreiche Leistungen zu verzeichnen hat, das Gepräge einer Volkskunst gibt, liegt nicht bloß im äußeren Anschein. Es muß auch oberflächlicher Betrachtung auffallen, daß zwischen Werken wie etwa dem Bamberger Reiter und dem Schottenportal in Regensburg nicht allein Unterschiede des künstlerischen „Könnens“ oder einer zeitlichen „Entwicklung“ bestehen, daß hier vielmehr die Grundvoraussetzungen des geistigen und künstlerischen Erlebens, aus dem heraus beide Werke einmal wurden, unvereinbar verschieden sind. Vom ästhetischen Standpunkt aus stehen für unsere Vorstellungen Schottenportal und Bamberger Reiter gewiß nicht auf gleicher Ebene. Wer aber die stumme Gewalt der unbändigen Formensprache am Schottenportal nicht zu verspüren vermöchte, wer nur das „Gekonnte“ am Bamberger Reiter gelten lassen wollte, der hätte vom Wesen romanischer Bildnerei wenig begriffen.

Im Raum des Donautales zwischen Regensburg und Wien ist im Zeitalter der letzten Stauer wohl die eine und andere Werkhütte tätig gewesen, die in Dorfkirchen, in Landmünstern und bisweilen einmal in einer Burg ihre krause Bilderwelt ausbreitete. In Schwaben, Mainfranken, im Hessenland, in Niedersachsen in der gleichen Zeit verwandte Werkgemeinschaften nachzuweisen, wäre nicht allzu schwer. Sie sind als Wandertrupps von Steinmetzen zu denken, vergleichbar etwa den lombardischen „Muratori“-Genossenschaften späterer Jahrhunderte. Offenbar verfügten diese Gemeinschaften über einen bestimmten Vorlagenvorrat, denn mancherlei wiederholt sich in ihren Arbeiten, und

---

\*) Georg Dehio, *Geschichte der deutschen Kunst*, I (1923), Seite 176—177.

erkennbar treten sie mit bestimmten Formüberlieferungen auf, hochaltertümliche Formen und Motive stehen mit zeitgemäßen unmittelbar nebeneinander. Noch ist dieses ganze Fragengebiet wandernder Steinmetzhütten romanischer Zeit kaum ernstlicher angerührt; wenn man ihm einmal nachgehen wird, läßt sich vielleicht manches deutlicher Bestimmbare für die einzelnen deutschen Landschaften herausfinden; Gemeinsamkeiten technischer Art, wie Steinbearbeitung, Meißelschnitt und auch das Vorkommen von Steinmetzzeichen könnten einen ersten Weg weisen.

Eigentümlich ist den Werken solcher Hütten nicht nur die „handwerkliche“ Formensprache, sondern das Besondere der Bildinhalte. Die ikonographische Forschung hat bis heute gegenüber den Erzeugnissen romanischer Handwerksbildner in viel zu ausschließlichem Grad nur das Christologische der Themen gesehen oder zu sehen versucht. Daß aber Bilder wie die wilden Leute an einem Kapitell des Münsters zu Isen in Altbayern oder an den Säulensockeln des Schottenportals in Regensburg, daß die Hunderte von Bandgeflechten, Schlingknoten u. a., die immer wieder im plastischen Schmuck spätromanischer Dorf- und Kleinkirchen vorkommen, mit christlichen Inhalten kaum etwas zu tun haben, das erkannte schon die Apologie des Bernhard von Clairvaux (1123) oder der im Rationale des Durandus (1286) angestellte Versuch, solche Vorstellungen nachträglich irgendwie christlich zu deuten, eingehender als die meiste Forschung des neunzehnten Jahrhunderts. Gerade das Lebendigwerden alter, volksverwurzelter Vorstellungen, mögen sie aus dem Bereich ererbter Sinnbilder stammen oder gleichsam Zeitschlagwörter darstellen — wie das gleiche zwei Jahrhunderte später im Flugblatt und in primitiven Holzschnitten geschieht —, hebt den volkstümlichen Charakter spätromanischer Bauplastik auf dem flachen Lande deutlich hervor.

Es ist nicht so, daß man in jeder Maske an einem spätromanischen Konsolstein und in jedem Zopfgeflecht eines Säulenschaftes ein „Bannbild“ wird erkennen müssen. Alle diese Dinge werden oft zu sehr unter dem Zwange von Vorstellungen ausgedeutet, die wohl im Bereich der historischen Aspekte des neunzehnten Jahrhunderts, aber nicht in dem naiven Bildempfinden volkstümlichen Kirchenglaubens im hohen Mittelalter ihren Platz haben. Die Flut von Steinmetzendrollerien gotischer Zeit, die Summe parodistischer Dichtungen vom elften bis zum dreizehnten Jahrhundert, der Predigttenor eines Volksredners, wie des Berthold von Regensburg, sie alle beweisen das Gegenteil pruder Befangenheit. Auch das Profane, selbst das Obszöne (im Sinne stadtbürgerlicher Sittlichkeit) hat gelegentlich Raum im Bereich der mittelalterlichen Civitas christiana, an der ihm zukommenden Stelle. Und zwar ohne alle Verkrampfung bannhafter Einbildung, einfach als Geschehen überhaupt. In derselben Zeit, in der die Mären und Sagen der Wanderzeiten der germanischen Volksstämme an den Höfen und in den Klöstern ihre dichterische Fassung erhalten, d. h. vornehmlich innerhalb der Stauferzeit, wird das alte

Bildergut der Wandervölker mit allen seinen Motiven: den Radkreuzen, Sternen, Geflechten, den Drachen und Unholden in weitestem Maße lebendig. Daß dieses Bildergut an den Dorfkirchen stärker und unmittelbarer zu Wort kommt als an den großen Domen der Städte, besagt eindeutiger als jede Überlieferung, daß nicht gelehrte Anleitungen, sondern ein Freiwerden uralter Erinnerungen die treibende Kraft gewesen sind für das Zustandekommen aller Bilderei solcher Art.

Wohl hat sich dem alten Formenschatz der Wanderzeit mit seinen vorwiegend geometrischen Sinnzeichen und Meerdrachen nordischer Prägung inzwischen das eine oder andere Bild der Kreuzfahrerlande beigegeben: die gespenstische Aspis mit dem Echsenleib und manches Fabelwesen der antiken Mittelmeerkultur wie etwa die Sirene. Das spätromanische Portal in Ronnenberg bei Hannover (Abb. 131), das als ein Beispiel die ganze Gattung dieser reichen Fabelwelt verkörpern mag, zeigt neben dem Rankenwerk der Pfosten mit dem Tierkopf die Ungetüme zweier Drachen mit einem bis in die Hallstattzeit zurück begehenden Motiv der auf ihrem Rücken reitenden Vögel. Gleichsam als Wächter stehen sie zu beiden Seiten des christlichen Lammsymbols: nordische, altchristliche und frühmittelalterliche Vorstellungsbereiche sind ineinander verwoben wie in einer volkstümlichen Märe oder Dichtung, die irgendein Spielmann vorträgt in dem gestaltfrohen Weltreich des Staufers Friedrich II.

„Ungleich eindrucksvoller (als in den alpenländischen Hirtenschnitzereien) offenbart sich ein primäres Gestalten im Burschenleben, dort, wo aus bedeutungsvollem Vorstellungskreis heraus Phantasiegestalten dämonischen Charakters in künstlerischen Bereich erhoben werden, so in den Larven für die Perchten, Habergeißen und anderen Schreckerscheinungen, die namentlich in den Alpen beheimatet sind. Wo findet sich endlich der Kunsthistoriker, der hieraus die Erkenntnisse holt, die für die Fabeleien nordfranzösischer und deutscher Gotik, für die Schreckenserscheinungen so mancher Kleinmeister und Monogrammisten des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts und selbst für die Dürersche Apokalypse fruchtbar gemacht werden müssen, bevor wir über ihre Stellung in der Kunst uns überhaupt Rechenschaft geben können?“ (*Arth. Haberlandt*, Begriff und Wesen der Volkskunst, Jahrbuch f. hist. Volkskunde, II, 26.)

Schon vor Jahrzehnten hat *Albrecht Haupt* auf die reiche und krause Bilderwelt der Fachwerkschnitzerei und ihre Zusammenhänge mit altvölkischem Bildgut immer wieder hingewiesen. Vereint mit den von *Haberlandt* genannten Phantasiebildern des Brauchtums würde eine Schilderung der Gestaltgeschichte aus dem großen Bereich von Lebewesen zwischen dem Wasserspeier einer Kathedrale und der Bannmaske irgendeines gotischen Gefäßes eine Welt von Gestalten aufweisen, die sich ebenbürtig neben das ausgeschüttete Füllhorn indischer Phantasien stellen ließe, unerschöpflich wie die Urkraft der Volks-

vorstellung überhaupt und oft genug an die Grundwurzeln der Gestaltvorgänge alles Bildens rührend.

Etliche Beispiele mögen den Umfang dieses zweiten, stilgeschichtlich etwa als „gotisch“ zu bezeichnenden Bilderreiches erläutern. Das Trink- oder Gießgefäß in Tierform (Abb. 132), an den alten Tierschlauch als Behälter erinnernd, die Kopfbecher von der steinmetzmäßigen Eleganz der Augsburger Gefäße (Abb. 133, 2) oder der waldeutehaften Wildheit des Leipziger Igelkruges (Abb. 135), die Kürbisgestalt der niederdeutschen Tonlampe (Abb. 134), all das sind nur Andeutungen für ganze Reihen noch wenig durchforschter Gestaltungen. Auf einer Filetstickerei in Eisenach (Abb. 141) aus der Barockzeit erinnern die Wildtiere in ihrer Erscheinung an gotische Flachschnitzereien, auf einer Brettwange des achtzehnten oder neunzehnten Jahrhunderts in Ruhpolding (Abb. 136) wiederholen die drei Hasen im Kreis mit dem uralten Wirbelsinnbild unbewußterweise das mittelalterliche Stadtwahrzeichen von Paderborn — genauer gesagt, ein aus gotischen Hüttenbüchern bekanntes Motiv; auf einer schleswigschen Truhensirnwand (Abb. 140) treten Flechtwerk und Lebensbaum in gotischer Vermischung auf, im Bereich der Mangelholzbilder ließe sich verwandte Vorstellung durch Jahrhunderte verfolgen. Es wäre nicht schwer, die Reihe im Gebrauchshandwerk und seinen Erzeugnissen seit der stadtbürgerlichen Ära des vierzehnten Jahrhunderts mit genugsam weiteren Beispielen zu belegen, und man erfaßte damit doch nur einige der Fäden, aus denen einmal das Gebilde gewoben wurde, das mittelalterliche Volksvorstellung heißt und das weiterlebt bis auf unsere Zeit.

Wieder wogt dann eine neue Bilderwelle heran mit der Renaissance. Wie diese, mit körperhafteren und naturalistischeren Sinnzeichen arbeitende Mittelmeerwelt mit ihren Delphinen, Najaden, Atlanten, Giganten und Distelblumen allmählich bei den Zimmerleuten, Steinhauern, Zeugdruckern und in anderen deutschen Handwerken seit dem sechzehnten Jahrhundert sich durchsetzte, ist verschiedentlich geschildert worden, namentlich im Bereich der Graphik und des Vorlagenstiches. Der Verlauf der Bildaufnahme und Bildübertragung wird mit den Musterbüchern und Vorlageblättern, wie sie z. B. von Venedig über Augsburg oder später von Antwerpen über den Niederrhein ins Reich wandern, in dem gleichen Maße ein vielgestaltigerer, als mit dieser neuen Bilderwelt die Geschlossenheit der mittelalterlichen Vorstellungsbereiche abnimmt. Die Stellung des Bildes im Volkswerk erlebt die Wandlung vom Sinnbild zum Dekor. Denn mit dem siebzehnten Jahrhundert nähert sich die Linie des Sinnbildes immer stärker dem alltäglich Aktuellen: Soldaten, Schiffe, Schäfer und galante Szenen verdrängen im Zeitalter des Barocks die dunkle Sprache der alten Fabel; in den Nordländern (Dänemark, Schweden, Norwegen) beruht der urtümlichere Eindruck der Volkskunst zu einem großen Teil darin, daß dort die Ausbreitung der Südformen sich langsamer und spärlicher vollzog, entsprechend dem geringeren Einfluß städtischer Mittelpunkte. Auf deutschem Boden wird im Laufe des achtzehnten Jahrhunderts die

Scheidung zwischen städtischem Stilgut und dörflichem Volksgut immer mehr offenbar; fast zeitlos steht ein bäuerliches Mangelholz des achtzehnten oder neunzehnten Jahrhunderts mit seinem Sechssternmuster neben dem städtischen Bruder mit seinem Rocailledekor oder den klassizistischen Kränzen. Über die Wandlung innerhalb der einzelnen Sinnbilder wird noch zu berichten sein (vgl. S. 24), zunächst geht es um den Hinweis auf die Verflechtung von Urformen und Zeitformen als eine Grundwahrnehmung der Volkskunst überhaupt.

„Die Begriffe des Künstlerischen und Künstlichen, des Kunstwerkes und der Künstelei sind nicht geschieden, und das seltsame, in seiner Mühseligkeit ans Wunderbare grenzende Werk der Hand ist auch zugleich das vom Volksmenschen Bestaunteste.“ (*Adolf Spamer*, Deutsche Volkskunde, II, 367.) Mit dieser grundsätzlichen Kennzeichnung der handwerklichen Einschätzung, die man in allem Volkswerk im Bereich der Sachgüter antreffen wird, ist Wesentliches für das Gepräge der alten Volkskunst gesagt. Neben dem Eigentum der Inhalte steht der Eigenwille der gestaltenden Hand, steht ihr aus zähe festgehaltener Überlieferung der Arbeitsmethoden und stets bereiter Hingabe gewordenen Schaffen. Älteste technische Vorgänge: das Ritzen, Kerben und Drechseln der Hölzer, die einfache Hand- oder Stabmodelung des Tongefäßes, die Hammer- oder Gußarbeit am Metall, die primitive rechtwinklige Fadenbindung der Gewebe und noch das Kasein als Bindestoff für Farbe und Verleimung bei den Möbelschreibern, sie alle spielen in der Werkwelt der historischen Volkskunst eine entscheidende Rolle. Es mag genügen, daran zu erinnern, wie mit der zunehmenden Verfeinerung der Handwerkstechniken, z. B. bei den Holzverbindungen der Möbel oder der Ausbildung der Gravierung in der Graphik, Stadtkunst und Dorfkunst sich immer schärfer scheiden — bis zu hoffnungslosen Versuchen der Neuzeit, durch scheinbare Primitivierung (künstlich erzeugten Hammerschlag auf Metallgefäßen, absichtliche Fehlglasuren usw.) den ursprünglich einfältigen Werkeindruck von Stücken echter Volkskunst wieder hervorzurufen. Denn das Wesen der Volkskunst wäre nur halb umschrieben, wollte man über die grundlegende Bedeutung der zeitlosen Dauer handwerklichen Erbes in den technischen Vorgängen hinwegsehen.

Nicht bloß die alte Rechtsvorstellung des Rolandes am Spital in Gerolzhofen (Abb. 137), die Urform seiner gekerbten Holzgestalt stellt das Werk ebenbürtig neben die Bretterfigur von Potzlow (Abb. 178), noch stehen „Pfahl“ und „Mann“ für die Volksphantasie unmittelbar beieinander. Im Gebälk einer fränkischen Ratsstube (Forst, Abb. 138) oder in den flachen Ranken an einem niedersächsischen Hoftor (Abb. 139) hat der handwerkliche Anblick nicht geringere Bedeutung als der Inhalt der Darstellung. Erinnert sei an den Überfluß urtümlicher Arbeitsmühe im Kratzputz eines hessischen Bauernhauses oder bei den Geduldspielen der gesteinelten Dielen in Niederdeutschland, wo

aus Dutzenden verschiedenfarbiger Kiesel Bilder zusammengesetzt werden von einer Feinheit der Wirkung, als hätte sie ein elsässischer Strumpfwirker oder eine siebenbürgische Stickerin ausgedacht. Das Tun der namenlosen Hand und ihr Genügen am Werkvorgang selbst bedingt die Geltung solcher Werke über alle Zeiten hinweg, bedingt den Eindruck des Unvergänglichen. Die Macht solcher Sprache gibt mehr als alles Besondere der Volkskunst das Recht, als eigenes Wesen der Kunst der Stile gegenüberzutreten.

---

## SINNBILDER DER VOLKSKUNST

Das Eindringen der Renaissanceformen und ihre Ausbreitung im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert hat, wie S. 21 erwähnt wurde, die Bedeutung der Sinnbilder ebenso verflacht, wie sie den Vorstellungsschatz selber erweiterte. Gesah es auch zuerst in der Stadtkunst, daß man die „welschen, antikischen“ Zieraten aufnahm, so konnte doch nicht ausbleiben, daß auch das Land nach und nach sich der neuen Formenwelt bemächtigte und mit ihr an dem reinen Augenschein schließlich mehr Freude empfand als an dem Zauberwesen und Runengepräge der alten Formen. Zutiefst liegt ja diese Geisteswandlung in dem Wesen der Renaissance begründet. Mochte ihre geistige Macht auch nur oberflächlich in das ländliche und breite Volkstum eingreifen, die Spaltung zwischen Altartigem und Neuartigem, zwischen dem Geist nordischen Erlebens und mittelmeerländischem Wirklichkeitsgefühl blieb. Wenn wir heute die Großzahl der Sinnbilder in der Volkskunst als Ornament schlechthin sehen, als Schmuckwerk also, und erst in zweiter Linie nach einer allenfallsigen Bedeutung fragen, so bedeutet das eine Einstellung, die ohne die große Wandlung des Renaissancezeitalters nicht denkbar ist. Das zähe Festhalten des Volkes an der Bedeutung des Bildes gegenüber seiner optischen Erscheinung entspricht dem eigentlichen Volksempfinden, der Bauer will zuerst wissen, was dargestellt ist, nicht wie die Darstellung sich gibt. „Nicht die Realität der Naturwahrheit spielt die Hauptrolle, sondern die Inhaltsdeutung, das Gleichnis“ (K. Hahn, Grundzüge der deutschen Volkskunst in *Spamer*, Deutsche Volkskunde, I, 410).

Die primitive Vorstellung, derzufolge das Abbild eines Gegenstandes und der Gegenstand selbst als ein und dasselbe gelten, ist als Bannkraft des Bildes von den Höhlenzeichnungen der Steinzeit her ein bekanntes Leitmerkmal durch alles volkstümliche Denken. Wer das Bild hat, hat die Sache: im Brauchtum der Vernichtung des Gegners „in effigie“, im Bilde, reicht etwas von solcher Vorstellung nahe an unsere Zeit. Vom einzelnen Erlebnis steigt sie zum Gesamtgeist einer Gemeinschaft auf, Elementarerlebnisse werden durch schöpferische Kraft zu Mythen. Das Mythische aber wandelt sich wieder bis in die tiefsten Schichten eines Volkskörpers und wird „zersagt, zerbildet“ im Laufe solcher Wanderung von Geschlecht zu Geschlecht. Einerseits wird in rein technische Motive des Spieltriebes, wie Zeichenmuster u. a., durch die Phantasie Bedeutung hineingetragen, andererseits sinken mythische Geheimzeichen zu Glückssymbolen und Bannzeichen ab. Oft dauern Formen lange nach, während ihre Urbedeutung vergessen ist oder mit neuem Inhalt erfüllt wird.

Stets vermeidet das ursprüngliche Sinnzeichen eine allzu große Wirklich-

keitsnähe. Es bleibt „geometrisch“, auch wenn das Motiv, bei Tieren, Bäumen u. a., mit Gewalt vereinfacht werden muß. In dem großartigen Vorgang der Gestaltung des Schmuckwerkes nordischer Bronzezeit spiegelt sich dieser Verlauf, dessen Grundlinien der Bildung über die Völkerwanderung hinweg bis zu den Gegenstandsschilderungen der Renaissance herrschen. Man könnte sich vorstellen, daß z. B. eines der geläufigsten Glückssinnbilder der Volkskunst, der Sechsstern, einmal die Wandlung vom Zeichen der Hagalrune zum Sechsstern durchgemacht hat, wenn auch dieser Weg heute noch nicht bewiesen werden kann. Wie der alte Sechsstern im Kreis zum Gestirnbild sich verwandelt — auf Neujahrglückwunschkarten, auf Minnegaben u. a. —, läßt sich an Werken des achtzehnten Jahrhunderts genau verfolgen. Es wird kein Zufall sein, daß zwischen Runenzeichen und diesen Sinnbildern, die besonders in den Nordländern, in Niederdeutschland und im Alpengebiet in der Volkskunst erhalten blieben, sichtbare Ähnlichkeit besteht. Was im späten Aberglauben in der Vorstellung von Glücks- und Unglückszeichen noch nachlebt, wird einmal, inmitten der ganz anders bildgesättigten Gefühlswelt früherer Zeiten, in weitem Maß dem Bildzeichen gegolten haben. Hinter der Wort- und Lautvermittlung alter Bild- und Zeichenschrift steht der Ureindruck des Bildes selber und der Urwunsch nach dem Besitz.

Groß ist die Fülle der Schmuckzeichen im Bereich der Volkskunst für den ersten Anblick. Ist man aber einmal durch den Zaubergarten der tausend Formenspiele gedrungen, so gestaltet sich die Reihe der Elemente, die immer wiederkehren trotz Zeit und Raum, zu einer nicht allzu weiten Schau. Einfach, gleich dem Rhythmus des Lebens, sind die Sinnzeichen, die als Glücksbringer oder Bannträger seit frühesten Zeiten auftreten, zuerst als Denkmäler von mythologischer Bedeutung, Abbilder des Jahreslaufes und Weltenkreislaufes, dann als kalendarische Zeichen und zuletzt als Stellvertreter der Segensträger selbst. So die Symbole der Gestirne, vorab Sonne und Mond, als Lebensspender und Zeitregler, dann der sprossende Zweig als Verkörperung des Wachstums, endlich die Verschlingung als Hort geheimer Kraft; in den unendlichen Abwandlungen seit den Anfängen germanischer Kultur bergen sich ihre Grundformen. Oft umgebildet im Wechsel der Jahrhunderte, einmal von bannender Gewalt, zu anderen Zeiten Spielform ohne erkennbar tiefere Bedeutung, sind sie immer da, wo Volkskunst entsteht. Gewiß wäre es Täuschung, hinter jedem Sechsstern oder wirbelnden Rad das Wissen um die einstige hohe Macht dieser Sinnzeichen als bewußte Absicht des Bildners zu suchen, zum mindesten bliebe solche Annahme nicht beweisbarer als die, die nur den Spieltrieb gelten lassen will. Man darf nie vergessen, daß das Wissen um die Kraft der Sinnbilder stets ein geheimes ist im Volksleben. Daß das „Beschreiben“, d. h. die Aussage über die geheime Kraft und alles, was sie hervorruft, diese selbst zerstört, bedeutet einen Grundsatz in allem Brauchtum. Aber auch da, wo etwa das Wissen um die Macht der Sinnzeichen nicht mehr das einzige ist,

---

---

# SINNBILDER DER VOLKSKUNST

Das Eindringen der Renaissanceformen und ihre Ausbreitung im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert hat, wie S. 21 erwähnt wurde, die Bedeutung der Sinnbilder ebenso verflacht, wie sie den Vorstellungsschatz selber erweiterte. Gesah es auch zuerst in der Stadtkunst, daß man die „welschen, antikischen“ Zieraten aufnahm, so konnte doch nicht ausbleiben, daß auch das Land nach und nach sich der neuen Formenwelt bemächtigte und mit ihr an dem reinen Augenschein schließlich mehr Freude empfand als an dem Zauberwesen und Runengepräge der alten Formen. Zutiefst liegt ja diese Geisteswandlung in dem Wesen der Renaissance begründet. Mochte ihre geistige Macht auch nur oberflächlich in das ländliche und breite Volkstum eingreifen, die Spaltung zwischen Altartigem und Neuartigem, zwischen dem Geist nordischen Erlebens und mittelmeerländischem Wirklichkeitsgefühl blieb. Wenn wir heute die Großzahl der Sinnbilder in der Volkskunst als Ornament schlechthin sehen, als Schmuckwerk also, und erst in zweiter Linie nach einer allenfallsigen Bedeutung fragen, so bedeutet das eine Einstellung, die ohne die große Wandlung des Renaissancezeitalters nicht denkbar ist. Das zähe Festhalten des Volkes an der Bedeutung des Bildes gegenüber seiner optischen Erscheinung entspricht dem eigentlichen Volksempfinden, der Bauer will zuerst wissen, was dargestellt ist, nicht wie die Darstellung sich gibt. „Nicht die Realität der Naturwahrheit spielt die Hauptrolle, sondern die Inhaltsdeutung, das Gleichnis“ (K. Hahn, Grundzüge der deutschen Volkskunst in *Spamer*, Deutsche Volkskunde, I, 410).

Die primitive Vorstellung, derzufolge das Abbild eines Gegenstandes und der Gegenstand selbst als ein und dasselbe gelten, ist als Bannkraft des Bildes von den Höhlenzeichnungen der Steinzeit her ein bekanntes Leitmerkmal durch alles volkstümliche Denken. Wer das Bild hat, hat die Sache: im Brauchtum der Vernichtung des Gegners „in effigie“, im Bilde, reicht etwas von solcher Vorstellung nahe an unsere Zeit. Vom einzelnen Erlebnis steigt sie zum Gesamtgeist einer Gemeinschaft auf, Elementarerlebnisse werden durch schöpferische Kraft zu Mythen. Das Mythische aber wandelt sich wieder bis in die tiefsten Schichten eines Volkskörpers und wird „zersagt, zerbildet“ im Laufe solcher Wanderung von Geschlecht zu Geschlecht. Einerseits wird in rein technische Motive des Spieltriebes, wie Zeichenmuster u. a., durch die Phantasie Bedeutung hineingetragen, andererseits sinken mythische Geheimzeichen zu Glückssymbolen und Bannzeichen ab. Oft dauern Formen lange nach, während ihre Urbedeutung vergessen ist oder mit neuem Inhalt erfüllt wird.

Stets vermeidet das ursprüngliche Sinnzeichen eine allzu große Wirklich-

keitsnähe. Es bleibt „geometrisch“, auch wenn das Motiv, bei Tieren, Bäumen u. a., mit Gewalt vereinfacht werden muß. In dem großartigen Vorgang der Gestaltung des Schmuckwerkes nordischer Bronzezeit spiegelt sich dieser Verlauf, dessen Grundlinien der Bildung über die Völkerwanderung hinweg bis zu den Gegenstandsschilderungen der Renaissance herrschen. Man könnte sich vorstellen, daß z. B. eines der geläufigsten Glücksinbilder der Volkskunst, der Sechsstern, einmal die Wandlung vom Zeichen der Hagalrune zum Sechsstern durchgemacht hat, wenn auch dieser Weg heute noch nicht bewiesen werden kann. Wie der alte Sechsstern im Kreis zum Gestirnbild sich verwandelt — auf Neujahrsglückwunschkarten, auf Minnegaben u. a. —, läßt sich an Werken des achtzehnten Jahrhunderts genau verfolgen. Es wird kein Zufall sein, daß zwischen Runenzeichen und diesen Sinnbildern, die besonders in den Nordländern, in Niederdeutschland und im Alpengebiet in der Volkskunst erhalten blieben, sichtbare Ähnlichkeit besteht. Was im späten Aberglauben in der Vorstellung von Glücks- und Unglückszeichen noch nachlebt, wird einmal, inmitten der ganz anders bildgesättigten Gefühlswelt früherer Zeiten, in weitem Maß dem Bildzeichen gegolten haben. Hinter der Wort- und Lautvermittlung alter Bild- und Zeichenschrift steht der Ureindruck des Bildes selber und der Urwunsch nach dem Besitz.

Groß ist die Fülle der Schmuckzeichen im Bereich der Volkskunst für den ersten Anblick. Ist man aber einmal durch den Zaubergarten der tausend Formenspiele gedrungen, so gestaltet sich die Reihe der Elemente, die immer wiederkehren trotz Zeit und Raum, zu einer nicht allzu weiten Schau. Einfach, gleich dem Rhythmus des Lebens, sind die Sinnzeichen, die als Glücksbringer oder Bannträger seit frühesten Zeiten auftreten, zuerst als Denkmäler von mythologischer Bedeutung, Abbilder des Jahreslaufes und Weltenkreislaufes, dann als kalendarische Zeichen und zuletzt als Stellvertreter der Segensträger selbst. So die Symbole der Gestirne, vorab Sonne und Mond, als Lebensspender und Zeitregler, dann der sprossende Zweig als Verkörperung des Wachstums, endlich die Verschlingung als Hort geheimer Kraft; in den unendlichen Abwandlungen seit den Anfängen germanischer Kultur bergen sich ihre Grundformen. Oft umgebildet im Wechsel der Jahrhunderte, einmal von bannender Gewalt, zu anderen Zeiten Spielform ohne erkennbar tiefere Bedeutung, sind sie immer da, wo Volkskunst entsteht. Gewiß wäre es Täuschung, hinter jedem Sechsstern oder wirbelnden Rad das Wissen um die einstige hohe Macht dieser Sinnzeichen als bewußte Absicht des Bildners zu suchen, zum mindesten bliebe solche Annahme nicht beweisbarer als die, die nur den Spieltrieb gelten lassen will. Man darf nie vergessen, daß das Wissen um die Kraft der Sinnbilder stets ein geheimes ist im Volksleben. Daß das „Beschreiben“, d. h. die Aussage über die geheime Kraft und alles, was sie hervorruft, diese selbst zerstört, bedeutet einen Grundsatz in allem Brauchtum. Aber auch da, wo etwa das Wissen um die Macht der Sinnzeichen nicht mehr das einzige ist,

bleibt die Kraft des vertrauten Erbes noch wirksam. Es liegt nicht so weit ab, daß sich das Volk zur Wehr setzte gegen den Fall eines verehrten Baumes oder daß ein Bauer sich um keinen Preis bereit finden ließ, das Giebelzeichen seines Hauses zu verkaufen. Die Akten der Aufklärungszeit um 1800 wissen allerhand davon zu berichten.

Die Möglichkeit einer einzigen bestimmten Deutung für Radkreuz und Wirbel, Sechsstern und Achtstern steht noch aus. Daß sie alle als Lebens- und Glückszeichen gelten, läßt sich aus ihrem Auftreten erschließen. Das Radkreuz mag den Gedanken der Ordnung des Weltalls verkörpern, wie der Wirbel, das ihm verwandte Hakenkreuz und die Triskele das flammende Leben. Steinbildwerke der Völkerwanderungszeit (z. B. der merowingische Türsturz in Geisenheim) zeigen Radkreuz und Sechsstern nebeneinander. Im Bildwerk der Steinmetzen der Stauferzeit an Dorfkirchen begegnen beide neben den Zeitbildern aus der Fabelwelt der Tierfabeln, neben Dreisproß und Zaubergeflecht. Denkmäler gotischer Zeit sind bis jetzt vor dem fünfzehnten Jahrhundert kaum bekannt. Wenn man aber von den Kerbschnittmotiven alpenländischer Truhen von sichtbar gotischem Gepräge — auch wenn diese Stücke selbst später entstanden — zurückschließen darf, so waren bestimmte Zusammensetzungen, wie das Sterngeflecht, das aus sieben im Kreis gestellten Sechssternen gebildet ist, weitverbreitet, nachweisen läßt sich dieses Motiv schon auf einem Tonkästchen burgundischer Herkunft der Völkerwanderungszeit (Abb. 132, 1). Die Bedeutung des Zirkelschlages im Betrieb gotischer Werkhütten ist bekannt, sie beherrscht das innerste Leben des großen Bilderschatzes der Maßwerke. Die Gesetzmäßigkeit der Figurenbildung aus Kreisbogen, die der Gebrauch des Zirkels ermöglicht, hat den damit vertrauten Werkleuten im Mittelalter erheblich mehr bedeutet als nur Spiel: „Zirkels Maß und Gerechtigkeit (d. h. richtige Anwendung) ohn' Gott niemand ausleit (auslegt)“, heißt ein alter Bauhüttenpruch. Flächenfüllungen in Form des Sterngeflechtes oder der hochkant gestellten Raute mit Gattermuster begegnen auf niederrheinischen, friesischen und holsteinischen Mangelhölzern des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts, ihre Ähnlichkeit mit gotischer Maßwerkbilderei wird kaum Zufall sein, auch wenn wir keine sicheren Zwischenstücke kennen. „Gotisch“ erscheint ja auch für den Anblick die altartige Schmuckweise auf dem Tiroler Schellenbogen (Abb. 145) oder der Gewürzmetze (Abb. 147), obwohl beide nicht vor dem achtzehnten Jahrhundert entstanden.

Bei den uns erhaltenen Werken der Volkskunst seit der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts nimmt der Sechsstern unter den Sinnbildern den ersten Platz ein. Es gibt kaum eine Minnegabe, zum mindesten kein Holzgerät, das der Bursch seinem Mädels verehrte, das nicht das Zeichen des Glücksternes trüge. Im Holzwerk der Zimmerleute von Niedersachsen bis Siebenbürgen ist er zu finden. Auf der bekannten Graubündnertruhe (Abb. 143) ist der Wirbel, das kreisende Rad, neben den Sechsstern gestellt, sei es, daß der Dorfschnitzer damit die Urgestirne im Volksglauben, Sonne und Mond, ver-

körpern wollte oder daß nur die Verdoppelung eines Schutzzeichens gemeint ist. In ganz gleicher Stilisierung sind die beiden Zeichen nebeneinander von einem frühen Bankschrank im Museum Flensburg bekannt, ein Hinweis auf die weite Verbreitung des Motivs. Verdoppelungen und Häufungen von Sinnzeichen sind der Volkskunst ebenso geläufig wie die Wiederholung desselben Wortes oder Anrufes im volkstümlichen Heilsegen und Zauberspruch, als Beispiel sei die Häufung des Sechssternes auf der Mönchguter Flachschwinge (Abb. 144) genannt. Gelegentlich bilden sich aus Sechssternen, Sterngeflecht und anderen Glückszeichen ganze Reihen, die neben den christlichen Segenszeichen, den Siegeln IHS und MRA oder christlichen Symbolen, wie den Leidenswerkzeugen, stehen. Auf einem siebenbürgischen Hausbalken von 1839 oder einem niederdeutschen Löffelbrett im Museum Emden vom Jahre 1754 sind solche Darstellungen nebeneinander zu sehen; wieder wird die Parallele mit dem Zauberspruch, wo Vorchristliches und Christliches vereint begegnen kann, deutlich. Im Bereich der Keramik findet sich das Motiv des Sechssterns selten vor, es tritt dort u. a. bei den sehr altertümlich aussehenden Tonblöcken für Kienspanhalter mit Kerbstichverzierung, die in Westfalen und Niedersachsen nachgewiesen sind, auf. In Steinhauerarbeit gibt es Ritzzeichnungen auf fränkischen Hoftoren und Ofensteine in der Pfalz mit Sechsstern aus der Zeit um 1800; in der Stickerei ist er von Brustlätzen der Schwalm bekannt.

In den Felsritzungen der schwedischen Bronzezeit begegnet das Radkreuz in der Form, die im Vierspeichenfeuerrad der Frühlingsbräuche bis in die Gegenwart fortlebt. Die kreisende Bewegung des Feuerrades — ein unmittelbares Sinnzeichen der Sonne — ergibt das Bild des Wirbels, der in sehr vielen Fällen der volkstümlichen Bildnerie dem Sechsstern Gesellschaft leistet, wie auf der obengenannten Graubündener Truhe, auf Tiroler Schellenbogen oder dem Pfosten eines Hoftores in Südungarn (Kalotaszeg in Transsylvanien) und ähnlichen Gebilden in Siebenbürgen, wo namentlich der vom kreisenden Flammenbogen umschlossene Sechsstern sich erhalten hat. Die — zum mindesten formale — Beziehung des Hakenkreuzes zu der gleichen Familie von Glücks- und Heilzeichen ist besonders bei der gerundeten Abart des Hakenkreuzes erkennbar; diese Wirbelform des Hakenkreuzes ist u. a. auf oberbayrischen Bundwerkgiebeln (Krünn bei Mittenwald u. a.) und auf elsässischen Stuhlrücken zu finden, in der Gestalt von kreuzweise übereinandergelegten Doppelspiralen hat es unter den Gebildbrotten (Düsseldorfer „Schneckennudel“, Südtiroler Rosenbrot) weiteste Verbreitung. In den gleichen Vorstellungskreis gehört das Glückszeichen auf den Waffeleisen aus Schlenzer bei Jüterbog (Abb. 150) für ein Festgebäck. Die strenge, rechtwinklige Form des Hakenkreuzes konnte bis jetzt nur verhältnismäßig selten nachgewiesen werden, seine Eigenschaft als kreisender Wirbel ist in dem berühmten Bauhüttenbuch des Pikarden Villard von Honnecourt aus dem frühen dreizehnten Jahrhundert im Bilde von vier arbeitenden Steinmetzen deutlich festgehalten. Auf einer Sakristeitür gotischer Prägung aus Genhofen im Allgäu (Abb. 151) findet sich

das Hakenkreuz mitten zwischen zahlreichen Hufeisen aus Eisenbändern aufgenagelt, auf einem Hungertuch von Heiligengrabe in der Mark kommt es als Füllmuster vor, ein ostpreußischer Handschuh zeigt es gestrickt zwischen Lebensbäumen.

Die Umwandlung der geometrischen Form der Gestirnzeichen zu naturalistischen Sternbildern — und damit die Wandlung vom Symbol zum Ornament — läßt sich auf Werken des achtzehnten und frühen neunzehnten Jahrhunderts verfolgen. Sonne, Mond und Sterne oder der Ersatz des Sechs- und Achtsternes durch Rosetten begegnen auf niedersächsischen Flachschnitzereien (vgl. das Löffelbrett in Lübeck [Abb. 146]; eine ähnliche Darstellung gibt es auf einem Hoftor in Gockfeld, Kreis Herford), am Niederrhein, im Elsaß und im Alpenland wird die Rosette in dieser Zeit zu einem der verbreitetsten Motive; ein Tiroler Wandschränkchen im Museum zu Innsbruck besitzt ein Füllbrett mit Sechsstern, Fünfstern und Rosette zwischen Rollbändern, die der Renaissance entlehnt sind.

Den Sternmotiven kommt hinsichtlich ihrer Verbreitung am nächsten der Bilderkreis des Lebensbaumes. Im Brauchtum haben sich am deutlichsten die beiden Grundvorstellungen erhalten, die das Lebensbaummotiv umschließt, der aufrechte Pfahl und der sprossende Zweig der Lebensrute. Für die erste Gattung ist die „*universalis mundi columna*“, die Irminsul, aus Tacitus bekannt; vielleicht verwandelte sich ihre Gestalt später zu den niederdeutschen Rolandsäulen und Rolandbildern. Monumentale Stilisierung der Lebensrute stellt der Maibaum dar, dessen bei den Brauchtumbildern (vgl. S. 37) noch zu gedenken sein wird. Die Darstellung des von zwei paarigen Tieren bewachten Baumes scheint zuerst in der Völkerwanderungszeit vorzukommen, die weiteste Verbreitung dieser Form setzt erst mit Vorlagebüchern der Renaissance, besonders im Zeugdruck, ein. Die Erscheinung des Einhorns, das in Mitteleuropa durch die hellenistischen Physiologustraktate bekannt wird, deutet darauf hin, daß der Baum mit paarigen Tieren zu den Mittelmeergütern gehört. Die nordische Prägung liegt wohl am reinsten in den einfachen Drei- und Fünfsproßdarstellungen vor, die als Ritzzeichnung in den verschiedensten Gebieten vorkommen. Als Begleiter des Sechssternes wurden sie bereits erwähnt; auf niederdeutschen und ostdeutschen Stuhllehnen (Abb. 152) und Schweizer Melkeimern begegnen verwandte Zeichnungen. Im Lauf des siebzehnten Jahrhunderts erfolgt die Naturalisierung des Motivs, an Stelle seiner geometrischen Gestalt drängen sich Blumenbäume und schließlich Blumensträuße in Vasen vor. Modeblumen, wie „Rosen, Tulpen, Nelken“ — die erste Zeile eines biedermeierlichen Minnespruches — spielen nun die große Rolle; die Möbelmalerei ist ohne diese Darstellung kaum zu denken. Man darf billig bezweifeln, daß in solchen Schmuckbildern noch das Wissen um den Lebensbaum vorhanden war, wohl liegt einer der bezeichnenden Fälle vor, wie Sinnbilder zu Ornamenten werden (vgl. S. 21). Daneben kommt aber da und dort die Erinnerung an das Urbild zutage. Auf Stoffmustern und Paradehandtüchern tritt es bisweilen

in einer Schilderung entgegen, die an die Weltesche Yggdrasil erinnern könnte, in der Füllung eines Buges an einem Hoftor in Oetinghausen, Kreis Herford, von 1843, wird aus dem Baum ein Blumenstock mit Sechsstern- und Wirbelblumen, auf einem fränkischen Lederdruckmodel gibt sich die Schilderung im Biedermeierton: zwei Hirsche zu seiten einer Tanne (Abb. 164). Der Glockenbehang des Baumes, der im Brauchtum bei Hochzeitsleuchtern vorkommt (vgl. Abb. 187), wird u. a. auf Stickereien verwendet. Wieweit bei der Struktur von Fachwerkgefügen oder Backsteinsetzungen die Absicht des Lebensbaumotives vorausgesetzt werden darf und nicht bloß Ähnlichkeiten technischer Art vorliegen, wird sich kaum entscheiden lassen — die technische Verwandtschaft zwischen Holzbindung im Fachwerk und Holzritzung bei den Runen hat bekanntlich zu weitgehenden Phantasieauslegungen geführt, für die sich Beweise nicht erbringen lassen. (Vgl. dazu die sachlichen Ausführungen bei *K. Th. Weigel*, Sinnbilder am Hause, in *Thiele*, Haus und Hof im nordischen Raum, II, 111—123). Wo nicht die Bildabsicht eindeutig erkennbar ist, wie bei den Sinnbildern der „Donnerbesen“, die in der Backsteinsetzung auf Gehöften im Alten Lande bei Hamburg vorkommen, empfiehlt sich Zurückhaltung. Mit der Vorstellung von „geheimen“ Sinnbildern kann man schließlich alles zum Symbol machen.

Wenig erforscht ist ein drittes Motiv der alten Sinnbilder: der Zauberknoten. Vertraut ist die Vorstellung vom Binden und Lösen, die den Zauberknotenbildern zugrunde liegt, u. a. aus dem einen der Merseburger Zaubersprüche. Das Einbinden des Unheils in einen Unglücksbund wie das Lösen des Knotens durch den Helden kennen Brauchtum und Mythe. In den Vorstellungskreis der Bilder wird man ebensowohl die vielerlei Geflechte, die zuerst im Bereich der vorkarolingischen Buchmalerei, dann im romanischen Steinbildwerk in guten Beispielen erhalten sind, wie die rosettenartigen Gebilde späterer Zeit, die an Kreisgeflechte der Textilkunst erinnern, rechnen müssen. Schließlich gehört auch der zauberhafte Schlingzug des Fünfsternes hierher — mit besonderer Kreide muß in einem Zug der Fünfstern auf die Stalltür geschrieben werden, wenn er die Abwehrkraft des Drudenfußes haben soll, verlangt ein altbayrischer Brauch.

In Form eines kunstvoll verschlungenen Bandendes begegnet der Knoten auf einem nordfriesischen Mangelholz von 1750 (Abb. 149), als Zopfgeflecht auf niederdeutschen Löffelstielen, als „Labyrinth“ hat er zuletzt noch im frühen neunzehnten Jahrhundert in Neujahrs- und Liebesbriefen volkstümlicher Art (Abb. 202) gelebt. Ein gotischer Holzpfeiler aus Windisch-Matrei im Ferdinandeum in Innsbruck hat am Kopfe einen Knoten aus Durchdringung von Raute und Kreisbogen, in einem Schweizer Flugblatt trägt der Stier von Uri ein Kranzgebilde in Form zweier kreuzständiger Achterschlingen, die aus einem Bandzug geworfen sind, die Beischrift besagt, wer den Kranz löse, der zerbräche die Schweizer Freiheit. Nach Art der sogenannten Korbbodengeflechte gebildet, schmückt der Knoten die Füllbretter früher skandinavischer

Stühle, auf einem dänischen Schränkchen von 1687 bewachen paarige Drachen eine Knotenschlinge aus zwei S-Bogen (Abb. 8 bei *Bossert*, Tafel IX). Auf Schrankfenstern, Kreisöffnungen von Stövchen, schließlich auf ausgesägten Löffelbretterrücken am Niederrhein und in Flandern begegnet eine Form von ineinander verschlungenen Wellenlinien, bisweilen mit Sechsstern als Mittelfüllung, die in ihrer Linienführung wie letzte gotische Maßwerkzeichnung aussieht. Achtsternformen aus herzugestaltig durchflochtenen Zügen wurden auf Füllbrettern von Graubündener Truhen eingeritzt, bei Tiroler Flachschnitzereien und oberbayrischen Arbeiten des sechzehnten Jahrhunderts (Türfüllung des Getreidekastens von Niederneuchning) gibt es verwandte Zeichnungen.

Der Wurm (Drache), das Roß und der Vogel sind die drei wichtigsten Tiere nordischer Mythen. Den Drachen kennt die germanische Vorstellung nicht in der Form der Flügelechse, sondern als aalartige Schlange, wie auf dem Reiterstein von Hornhausen. Er hat Doppelbedeutung im Brauchtum: als vernichtender Unhold kommt er in der Sage, als Schatzbehüter und guter Hausgeist im Märchen vor. Schwerlich ist die eine Vorstellung älter als die andere, beide stammen aus verschiedenen Schichten und Gegenden.

Es mag sein, daß Spirale, Wurmlage und das Wurmspiel der Kinder einmal aus gemeinsamer Quelle kamen, es hat nur keinen Sinn, in jeder Kantenvolute einer Renaissanceabfassung ein Sinnbild sehen zu wollen, wenn man nicht den Ernst der echten Sinnbilder, den auch immer ihre Stellung im jeweiligen Werk ausprägt und der alles andere ist als „dekorative“ Ausgestaltung, hingefällig machen will. Die Bedeutung eines Sinnbildes kommt den ineinander verbissenen Schlangen zu; Wikingerwerk hat das große Grauen solcher Vorstellung im Bild gebändigt. In der staufischen Steinplastik begegnet die Darstellung (vgl. S. 18). In der Volkskunst späterer Zeit scheint — soweit nicht auf dem Weg über die drolatischen Gebilde der Flügeldrache eindringt (vgl. S. 32) — die friedliche Seite der Glücksschlange häufiger dargestellt zu sein. Dazu gehört der Kesselhaken in Schlangenform im Niedersachsenhaus, das westfälische „Mürisen“ und die Ladenschlange der oberdeutschen Kaufläden. Dazu gehören die Schlangentuhlrücken, anscheinend eine alemannische Sonderbildung, die im Elsaß oder Breisgau einen alten Mittelpunkt gehabt haben muß (Abb. 157). Alle Formen dieser Gattung scheinen sich mit dem Zauberknoten zu kreuzen — es könnte sich um Brautstühle handeln (vgl. S. 37), bei denen Bild und Bildzauber aus dem Brauchtum in ihrem einheitlichen Auftreten erwiesen werden können.

Als „Feuerroß“ hat der schmiedeeiserne Feuerbock mit Tierköpfen sich dem Namen nach als ein sehr altes Volksgut bis in unsere Zeit erhalten. Die Verehrung des Pferdes bei den Germanen ist bekannt genug, im Brauchtum der Weiherösser und Umritte lebt ein Rest fort. Die Giebelzier der Pferdeköpfe am Niedersachsenhaus — die nach den Untersuchungen *Peßlers* als stammeseigentümlich bezeichnet werden darf gegenüber den Giebelpfählen — ist eines der markantesten Sinnbilder; die Deutung als Schutz und Abwehr

ergibt sich von selbst. Im gleichen Raum bis nach Holstein und Dänemark begegnet die Pferdeform des Mangelholzgriffes öfter, selbst in zweiköpfiger Gestalt. Hochzeitleuchter mit Pferdeleibern und Pferdehälsen als Griffen von Holzgefäßen sind in der nordischen Volkskunst allgemein, in der deutschen scheinen sie seltener vorzukommen, u. a. im pommerschen Gebiet. Größte Verbreitung weist das Motiv des springenden Pferdes in der volkstümlichen Keramik auf. Die geläufige Vorstellung des „Glücksschimmels“ wird erheblichen Anteil haben, in christlichem Gewand ist sie in dem spätgotischen „Vorreiterl“ des Nonnbergklosters in Salzburg (Abb. 228) noch erhalten: im Oberösterreichischen steht das „goldene Heißl“ unter den geläufigen Glückszeichen der Volksvorstellung. Das Hufeisen als Glückszeichen gehört in den Kreis.

Den Hahn erweist das Hochzeitsbrauchtum als Sinnbild der Fruchtbarkeit, daher seine Bedeutung im Paradeschmuck bei Brautgaben und in der Stickerie, auch auf Prunktellern des dörflichen Haushaltes. Seine zweite Bedeutung als Wächter auf Turmhelmen und als Wetterfahnenbild wird in christlichen Darstellungen früh bezeugt.

Unter den Bildern der Wildtiere steht obenan der Hirsch. Seine Natur als Zaubertier — schon ein Abklang der einstigen mythischen Bedeutung, die in den Ritzzeichnungen von Bohuslän zu erkennen ist, wo Hirsche den Sonnenwagen ziehen, oder in der keltischen Merlinsage, wo der Hirsch den Helden in den Zauberwald lockt und zur schönen Zauberin sich verwandelt — wird mit Vorstellungen aus dem mittelalterlichen Physiologus durchsetzt und von dort her weit verbreitet. Mit der Heilwurzel im Maul bilden ihn Keramik und Modelstecherei, seine Klauen gelten als Schutzmittel, das Hirschgeweih über der Saaltür in Oberdeutschland spielt ab und zu eine ähnliche Rolle wie die niedersächsischen Pferdeköpfe. Die paarigen Hirsche als Wächter des Lebensbaumes dürften an Stelle des Einhorns getreten sein. Älter ist das Formgut der „wilden Jagd“ mit Hirsch und Hunden, das schon in einem romanischen Relief in S. Zeno zu Verona in staufischer Zeit sich findet. Die Keramik verwendet das Motiv in der Schüsselmalerei, ein schönes Beispiel vom Jahr 1753 besitzt das Luitpoldmuseum in Würzburg (Abb. 377, 2).

Der Wolf gilt im Volksglauben als Tier des wilden Jägers, sein Bild wehrt dem Unheil. Der listige Fuchs ist alter Mittelpunkt der Tierfabel; der Fuchs, der den Gänsen predigt, oder der tote Fuchs, der von den Gänsen gehängt wird, kommt in gotischen Schnitzbildern u. a. im Chorgestühl vor; von dort lebt seine Darstellung hier und da in der Volkskunst der späteren Jahrhunderte weiter. Das Glücksschwein hat im Jul-Eber, dem „Tier der Lebensspeise“ (*Spieß*), eine der Wurzeln seiner vielverzweigten Geschichte, als Gebildmodel und Sparbüchse tritt es oft genug in der Volkskunst auf. Die drei laufenden Hasen im Kreis wurden bereits erwähnt; einmal Sinnbild im Bereich der Wirbelmotive, sind sie in späterer Volkskunst zu einem Spielwerk geworden. Der eierlegende Osterhase ist im ostdeutschen Brauchtum zu Hause.

Groß wäre das Bereich der sog. „Drolierie“, deren Geschichte im Umkreis

hoch- und spätmittelalterlicher Vorstellungen aufgesucht werden müßte. Dazu gehören der Mehrzahl nach die fremden Fabeltiere wie Einhorn, Greif, Aspis (zweibeiniger Drache, gelegentlich mit Raubtierkopf). Dazu gehört wohl auch das Melusinenmotiv, das als Fischweib, Sirene und Meeremann in der Volkskunst vorkommt. Der Sagenforschung zufolge begegnet es früh in nordischem Bereich — wie innerhalb der ganzen Welt der drolatischen Gebilde, die im Zusammenhang kaum untersucht ist, läßt sich nicht mit Sicherheit aussagen, wieviel vormittelalterlicher Prägung des Mittelmeerkreises und wieviel nordabendländischer Vorstellung zugerechnet werden muß. Im Bereich der Volkskunst ist das Sirenenmotiv vor der Renaissance nicht häufig und bleibt auch dann mehr auf den Kreis der Bauleute, der seine eigene Geschichte hat, beschränkt. Jedenfalls sind Bildereien mit dem Meerfraumuster vorwiegend im Bereich städtischer Handwerkskunst zu finden. Auf rheinländischen Faßriegeln, friesischen Wanduhren und bei Mangelbrettern in Schleswig-Holstein beweist schon die rundplastische Form der Behandlung, daß die Bildung aus anderen Schichten kommt als die Kerbschnitzerei geometrischer Muster.

Löwe und Adler, letzterer geläufig in doppelköpfiger Form vor allem als Stuhl Rücken, haben ihre Heimat in der Heraldik und sind von da in die Volkskunst eingewandert.

Ein beliebtes Sinnbild ist der Vogel. Paarig zu seiten des Lebensbaumes, oft in Verbindung mit der Darstellung des Herzens, ist er auf spätgotischen Eisenbeschlägen anzutreffen; die Heimat der Vorstellung wird im pontischen Kreise hellenistischer Zeit gesucht. Als Ritzzeichnung bei den Minnegaben oder gemalt in der Keramik oder auf Gläsern, ist er fast ebenso beliebt wie die Hirschdarstellung. In mythischer Bedeutung hat der „Bringer des Rauschtrankes“ (*Spieß*) hohes Alter; als allgemeines Sinnbild des Lebens und — in Taubenform — als Niederschlag allgemeinsten Vorstellungen vom Zusammensein kennen die Vogeldarstellung besonders die Werke des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts.

Das Alter der Blumensinnbilder ist schwer auf die Wurzeln hin verfolgbar. Wilde Rose und Lilie sind dem Mittelalter geläufig, die Gartennelke ist eine Modeblume der italienischen Renaissance, Tulpe und Sternblumen dringen erst mit dem Barock in weitere Kreise. Eine Spezialisierung der Blumenschilderei, wie sie bei den Möbelmalern im achtzehnten Jahrhundert bisweilen zu Hause ist, hat mit Sinnbildforschung im eigentlichen Sinne nicht allzuviel zu tun. Die „Blumensprache“ im Liebesleben und alles, was mit ihr zusammenhängt, wird im Volksleben weiter Kreise vor dem achtzehnten und neunzehnten Jahrhundert schwerlich gesucht werden dürfen, wenn sie auch im Gesellschaftsleben erheblich älter ist. Das Wissen um die Heilkraft der Pflanzen in volkstümlicher Vorstellung, das sehr weit zurückgeht, hat sich im Gebiete der Volkskunst kaum ausgewirkt. Die Eichel als Symbol der Fruchtbarkeit, unter den Flinseln der Brautkränze oft belegend, gehört zu den überall verbreiteten Vorstellungen. Weinstock und Traube, die Kornähre oder den Paradiesapfel,

die gleichfalls im Brautschmuck viel begegnen, kennen wir aus dem antik-christlichen Bilderkreis. Im Grunde haust in allen pflanzlichen Sinnzeichen die primitive Assoziation von Bild und Sache stärker als in der tieferen Welt der geometrischen Symbole.

Nicht als Sinnbilder — wohl als Abbilder und Reflexe von anderen Schichten der Gesellschaft — seien endlich die Darstellungen von Städten, Schiffen und von Szenen aus dem Umkreis des täglichen Lebens erwähnt, wie sie auf den Wimpeln der ostpreußischen Keitelkähne und auf Ritzzeichnungen von Hirtenstöcken des gleichen Landes, außerdem auf Eimertraghölzern und als Basteleien aller Art vorkommen. Man könnte diesen Eindrucksbildern volkstümlicher Art manches im Zeugdruck zur Seite stellen, in der Möbel- und Schüsselmalerei und wo immer nicht zuerst der Brauch, sondern die reine Schmuckfreude und der Erzählungstrieb den Ausschlag geben. Ihre Erscheinung ist für die Bewertung der Formensprache in der Volkskunst im Bereich der Geschenklätter und Andenkenbilder von Bedeutung (vgl. S. 44).

---

## G E B I L D D E S B R A U C H T U M S

Urzeitliches Wesen umgibt der eisernen Opfergaben Erscheinung. Sei es die Figur eines Menschen, die in dem einzigartigen Stück des Salzburger Museums als Gefangener im Block sich zu erkennen gibt, oder der öfter begegnende ellenhohe Klotz eines stehenden Mannes mit erhobenen Händen (Abb. 172, 1), seien es die Frauenfiguren mit ihren Bittgebärden oder die ganze Schar der Haustiere: das geschmeidige Pferd, das schwere Rind, der Widder, der Hund und zuletzt die dunkle Gestalt der Geburtskröte, immer empfindet man etwas von einer ganz frühen und hart ringenden Welt des Ackerbauern und von einer Erinnerung an die einstmalige Kostbarkeit des Metalls. In bronzezeitlichen Güssen der Ostalpen vorgebildet, taucht das eiserne Opfertier im hohen Mittelalter an Wallfahrtstätten auf; Leonhard, der Schutzherr der Gefangenen, und Eligius, der Patron der Schmiede, sind zumeist und zuerst die Träger des christianisierten Kultes. Die Verallgemeinerung der Leonhardverehrung vom Gefangenenbefreier zum Beschützer der Haustiere stellt eine Wandlung dar, die — wie so oft in der Volkskunde — die endgültige Einbürgerung des älteren Brauchtums bei der christlichen Kirche besagt. Die anscheinend fest umgrenzte Zone des Brauches — es ist das Alpenland vom Alemanischen bis in die Steiermark, der bayrische Siedlungsraum und als Strahlfeld Ungarn — führt zu der Vermutung, daß in den eisernen Opfergaben der Schimmer einer Kultvorstellung der Hallstattkultur nachlebt.

Die Formwandlung zeigt drei Stufen: zuerst begnügte man sich, aus einem Eisenstab das ganze Stück herauszuschlagen, dann beginnt man, Leiber und Köpfe deutlicher zu formen, endlich geht die Herstellung dazu über, die Teile wie Beine, Hörner usw. durchzustecken und anzusetzen, die Verfallzeit schließlich schneidet die Umrisse in Blech aus (*Rudolf Kriß*, Technik der eisernen Opfergaben, *Jahrb. f. hist. Volkskunde* III/IV, 277). Auf spätgotischen Tafelbildern Altbayerns werden zuerst schmiedeeiserne Opfergaben neben Wachs- und Holzmotiven abgebildet; die größte Verbreitung setzt nach dem Dreißigjährigen Krieg mit der Zunahme der Wallfahrtsbräuche ein. Das vereinzelt Auftreten im Elsaß und in Flandern (*Huyssingen*) wird sich als Abwanderung erklären lassen.

Ein zweites Urgebild ist die Hängekrone, deren Spielarten von den Halm- und Zittergehängen des Nordens bis zum Tischkreuz der Steiermark und zur Heiliggeisttaube in Tirol-Altbayern sich verwandelt haben. Der in Dalarne nachgewiesene Brauch, die Krone vor der Braut aufzuhängen, und die verbreitete Bezeichnung als „Unruh“ (Abb. 350), mit der sich dann Vorstellungen aus dem

Hexenglauben verbanden, deutet auf den ursprünglichen Sinn der Hängekronen im Haus als unheilwehrender Zeichen. Die nordische Form des Reifens mit Behang hat in den Weihekronen der Völkerwanderungszeit eine Hochstilisierung erfahren; die Verbindung mit dem Taubensymbol fehlt dort noch und hat sich wohl erst mit der Christianisierung des Brauches eingestellt. Losgelöst von der einstigen Bedeutung ist im Alpengebiet und in Böhmen die schwebende Heiligegeisttaube in verschiedensten Formen in der Bauernstube des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts vertreten. Das Material — ausgeblasene Eier, Papier, Rauschgold oder dünne Holzstäbe — bewahrt die Erinnerung an das zitternde Schweben der Hängekrone. Bei den steirischen Tischkreuzen, die, aus Weidenstäben zusammengesetzt, jährlich zu Dreikönig am Ende der Rauhächte erneuert wurden, kreuzen sich zwei Vorstellungen: Hängekrone und Lebensbaum.

Als drittes Gebild seien die als „Bannkörbe“ oder „Immenwächter“ benannten Bienenkörbe (Abb. 175) mit Gesichtsmasken genannt. Sie sind in Westfalen, in der Mark und aus der Dresdener Heide nachgewiesen, dürften aber viel weiter verbreitet gewesen sein; bei den schlesischen Bienenbeuten des achtzehnten Jahrhunderts in Menschen- und Löwengestalt wird der ursprüngliche Zaubercharakter zu erzählender Spielerei. Denn der einstige Sinn lag zweifellos in der feindabwehrenden Bedeutung des Gesichtes, d. h. der Vorstellung, die in den „Neidköpfen“, den „Giemäulern“ der Bogenscheitelsteine und Kleienkotzer, schließlich in der häufigen Verwendung des Menschenkopfes in Hausrat und Werkzeug jedem Volkskundler geläufig ist. Daß neben dem Sinnzeichen der Betätigungstrieb und die Einbildungskraft hergehen, ist klar; Starenhäuser in Maskengestalt, wie die „Spatzenköpfe“ im Elsaß, sind kaum als Bannwerk anzusehen, sondern als eine der vielen Schöpfungen volkstümlicher Phantasie.

In der Maskenschnitzerei der Alpenländer lebt ein Stück mittelalterlicher Bildkraft bis heute (vgl. Abb. 174—177). Der Form nach, die Idee ist erheblich älter; das Verbot, mit Tierlarven, Hirschgeweihen u. a. vermummt durch die Straßen zu laufen, läßt sich bis in die karolingische Zeit verfolgen. Der Vergleich mit der Völkerkunde lehrt, daß der Glaube an das Anlocken freundlicher, das Abschrecken feindlicher Naturkräfte, die sich dem Volk zu Dämonen verkörpern, überall in den Frühstufen der Agrarkulte begegnet; dadurch, daß man die Gestalt der Dämonen annimmt, d. h. vortäuscht, bewältigt man ihre Macht. Die „schiechen“ (häßlichen) „Perchten“, die während der Rauhächte im Pongau mit „Heidenlärm“ durch die Felder toben, versprechen ein fruchtbares Jahr, der Lärm der „Aperschnalzer“ (Peitschenknaller im Vorfrühling) weckt die junge Saat. Aus der ursprünglichen unbestimmten Vielzahl schädlicher Naturmächte ist im Laufe der Zeit die Vorstellung der „Percht“ geworden, deren feindliche, kinderfressende Erscheinung erst in letzter Abwandlung zur Frau Berchta, der Schützerin des Heimes wird; überall ist die „böse Percht“ älter als die „gute Percht“.

Eine große Reihe von Gesichtern hat in den Masken der Perchtenläufe ihren Niederschlag gefunden. Was immer den Naturmenschen schreckt: das reißende Tier, die außergewöhnliche Bildung eines Antlitzes, Raubvogel und Nachgeschwirr, leiht seine Züge. Wie die Ausgeburten von Höllenphantasien auf Bildern des Hieronymus Bosch, den Antoniusversuchungen bei Schongauer und Grünewald finden sich in der alpenländischen Maskenschnitzerei Vogelköpfe mit Hirschgeweihen, Bocksgesichter mit Fledermausflügeln, findet sich alles, was nur aus Hohn, Gewalt und Höllengelächter ersonnen und erdichtet werden kann. Vom volkstümlichen Schauspiel wird manche Vorstellung der Teufelslarven in die Maskenschnitzerei eingedrungen sein. Diese Teufelslarve der Spiele aber entlehnt wieder einen Teil ihrer Elemente älterem Brauchtum; in wechselseitigem Austausch erwuchs die Gestalt. Teufelsfratzen, wie die seltene Doppelmaske des Münchener Nationalmuseums (Tafel II) und die ähnlichen Lungauer Masken des Wiener Museums, verraten deutlich den barocken Stil, andere, mit scharf charakterisierten Zügen: Spitznasen, boshaften Mäulern und Runzeln lassen sich unmittelbar mit den Physiognomien vergleichen, die im Henkergefolge der Passion bei spätgotischen Bildhauern dargestellt werden; den Ausdruck dummglotzender Brutalität meint man bisweilen bis auf die Konsolköpfe in romanischen Dorfkirchen zurückverfolgen zu können.

Das Maskentreiben in den Zwölfnächten der Wintersonnwende geht dem Alter nach den Vermummungen der Fastnacht als Brauch am Vorfrühlings-  
eingang voraus. Jedenfalls in dem erhaltenen Bestand; dem Wesen nach ist der Kampf zwischen Winter und Frühling mit seinem Austreiben des „wildes Mannes“ als des Winters, mit seinen Fruchtbarkeitszaubern, wie bei den Imster Schemenläufern, ursprünglich aus der gleichen Vorstellungswelt von Flurkulten hervorgegangen. Bisweilen verlagert sich auch das Maskentreiben in den Sommer oder tritt zu bestimmten Anlässen, u. a. der Hochzeit, auf, wie „Schnabbuk“ (Abb. 174, 1) und Schimmelreiter im Weizacker in Pommern: Schnabbuk in Gestalt eines Drachen schreckt um Mitternacht die Hochzeitsgäste und wird vom Schimmelreiter vertrieben.

Gestalten verschiedenster Art sind im alemannischen und schwäbischen Faschingsbrauch überliefert. Die alte Figur des Elzacher Schuddig im feuerroten Zaddelgewand trägt Züge des Wildmannes, das „Totegfriß“ (Totengesicht) kann an Pestkatastrophen gemahnen. Die Karikaturen alter Weiber oder Geckenphysiognomien gehören dem Volksschauspiel an. Der Riedlinger „Gole“ erinnert an den „Kindlifresser“ in Bern, die Überlinger und Rottweiler „Hansele“, die „Narro“-Figuren in Villingen, Klein-Laufenburg und verwandte Gestalten im Werdenfelsischen mit ihren Schellenketten und Schellenwämsern verkörpern Lärmchor und alten Fastnachtsspuk in einem. Manches Bild unheimlichster Schreckphantasie verdankt seine Entstehung den Schnitzern im Graubündener Lötschental.

Die Ausweitung alter Kultbräuche durch spätgotisches Zunfttreiben ist bekannt; an das Nürnberger Schembartlaufen sei erinnert. Im Wildmänner-

spiel zu Oberstdorf im Allgäu hat sich vielleicht ein Rest alter Schwertfechterspiele erhalten. Durchweg ist das Maskentreiben, soweit es altes Volksgut darstellt, Eigenrecht der Männer- oder Burschenschaften; der feierliche Ernst, der z. B. den Werdenfeler Schellenrührertanz kennzeichnet, hat mit ständischen Karnevalsposen nicht das geringste zu tun. Er ist noch ganz umgeben von dem Glauben an Zauber und Bann. Unmittelbar bergen sich in den Gestalten der Winterstropuppen oder der laubumhüllten „Pfungstlümmele“ die Verkörperungen einstiger Naturgeister.

Zu monumentaler Gestalt wird die Lebensrute, der lebenspendende Zweig, im Maibaum (Abb. 179). Die Sitte des Maiensetzens, einst weitverbreitet und von der Kirche noch im achtzehnten Jahrhundert bekämpft, enthält zwei Vorstellungsbereiche. Neben der Lebensrute, auf die der grüne Wipfel des Maibaumes, die Fruchtbarkeitssinnbilder, wie Hahn und Sonne, hinweisen, steht der Weltenbaum und seine Abwandlung zum Pfahl. Wie im süddeutschen Dorf der Maibaum, ist in den Dithmarschen der hölzerne Roland der Mittelpunkt des Festbrauches (Abb. 178). Der Giebelpfahl im Altpreußischen und in Ostfalen wird dem Geschlecht der Mannsymbole zugezählt werden dürfen. Die Auszier der altbayerischen Maibäume mit Bildern aus der Dorfwelt: Kirche, Wirtshaus usw., kann den Bildern der ostpreußischen Keitelkähne zur Seite gestellt werden; beide scheinen nicht über das achtzehnte Jahrhundert hinauszugehen. In der Gestalt einer Zierform sind die oberschwäbischen „Maikrüge“ (Abb. 227) eine letzte Verwandlung der Lebensrute, aus dem Zaubersproß ist eine Altarzier geworden. Denkbar ist ein ähnlicher Weg der Vorstellungswanderung bei den schmiedeeisernen Huthaltern, die um 1700 in den Vierlanden auftauchen, auch bei ihnen spielt der Blumenzweig eine bestimmte Rolle.

Allerlei Brauch und Zauber umgibt die Gestalt des Salzkastens (Abbildung 158, 2). Die Hausform des Gefäßes selbst, die Sinnzeichen, die ihn schmücken, wie Sechsstern, Vögel und Dreisproß, vielleicht auch die „Salzkirchen“ — Behälter in Dorfkirchenform — weisen auf die bevorzugte Stellung des Salzbehälters, der ursprünglich bis zu einem halben Zentner des kostbaren Hausgutes faßte.

Das Reich der „Minnegaben“ wurde bereits (S. 14) erwähnt. Den Sinnzeichen auf Kleingerät, die größtenteils Laienwerk darstellen, seien noch die Webkämme, die in reichsten Formen in Niederdeutschland begegnen, hinzugefügt mit ihren Bildern: dem Liebespaar oder den zwei Sechssternen im Herz an deren Stelle, mit dem Schiff bei den Friesen, mit Inschriften, wie „Mein Herz, Dein Herz, Ein Herz“ (Museum Flensburg). Neben dem Kerbschnitt ist die in farbigem Wachs ausgelegte Ritzzeichnung die am häufigsten vorkommende Art des Schmückens. Die Brautstühle in Hessen und im pommerschen Jamund, die Melkstühle und als „Verlobungsstühlchen“ bezeichneten Wippschemel in Graubünden sind Werk alten Brauchtums, wenn auch die Hauptzahl dieser Geräte in den erhaltenen Beständen selten bis zum siebzehnten Jahrhundert reicht.

In den Modelbildern der Festgebäcke entrollt sich der gängige Bilderschatz der Volksvorstellung weiter Kreise. Der Bildmodel für Honig- oder Zuckergebäcke ist seit dem späten Mittelalter bekannt, ein Wappenmodel des schwäbischen Geschlechtes der Truchsessen von Waldburg stammt aus dem vierzehnten Jahrhundert. Einst werden Siegel- und Modelschneiderei einer Werkstatt zugehört haben, später, im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert, versorgt der wandernde Modelstecher die Zuckerbäcker und Lebküchler, gelegentlich wird auch die Kunst des Modelschneidens von den Lebzelttern selbst ausgeübt. Neben den Festbildern, wie dem Nikolaus, dem Gabenbringer, stehen Liebespaar und der Kinderstorch obenan; im Laufe des achtzehnten Jahrhunderts breiten sich die Modelbilder zu einem Abbild volkstümlichen Lebens aus (Abb. 182—183). Unter den frühen Bildern begegnen der Brautschlitten oder Brautwagen, die „Spinnerin“ als Verkörperung der Herrin des Hauses und Frau überhaupt, der Hirsch mit dem Heilkraut oder die Jagd. Daneben erscheinen im achtzehnten Jahrhundert Zeitbilder, wie Soldaten, Schäfer und Milchmädchen, und Satiren, wie der Hahnreiter. Der nieder-rheinische Spekulationsmodel bewahrt das Bild der vier Haimonskinder als eine der seltenen Illustrationen aus den Volksbüchern (Abb. 181), im Alpengebiet hat die Legende von den drei Heilrätinnen (Gerbet, Fürbet und Einbet) in Gestalt der „drei heiligen Madeln“ sich erhalten (Abb. 180). In bescheidener Gestalt ergänzen die Holz- oder Tonmodel der Butterformen mit ihren Stern- und Baummotiven den Musterkreis der Modelgebilde. Der Waffeleisen und ihrer Darstellungen wird noch bei den Metallarbeiten (vgl. S. 108) zu gedenken sein.

Unter den künstlerisch geformten Gegenständen für Festzeiten treten die Weihnachtsleuchter und Weihnachtspyramiden (Abb. 226) stark hervor. Ihre Heimat ist der deutsche Osten, die besten Arbeiten stammen aus den Bergwerksgebieten Sachsens und Schlesiens, wo die Freude an der Bastelarbeit seit alters zu Hause ist. Der Weihnachtsengel oder Bergmann als Kerzenhalter, die Lichterkrone mit den spinnenartig gebogenen Armen und endlich das Holzgestell der Weihnachtspyramide mit Flitter und Immergrün sind bekannte Geschöpfe schlesischer Heimarbeit. Aus dem einfachen Lichtergestell mit drei Stäben, das als „Paradeis“ auch im bayrisch-österreichischen Alpengebiet vorkommt, hat sich die Pyramide zu einer Art Krippe entwickelt. In mehreren Stockwerken übereinander, die sich um den Mittelstab drehen, werden Weihnachtsszenen mit Zeitbildern nebeneinander in Figürchen aufgestellt; Gebäckbrote, Fähnchen mit Papierblumen krönen die Spitze. Ursprünglich wurden die Pyramiden aufgehängt, wie der Bügel- oder Reifenbaum mit seinem Grün und den Lichtern, die Ausgestaltung mit figürlichem Schmuck dürfte jünger sein; übrigens sind auch die älteren Formen nicht vor 1800 sicher bezeugt. Neben Schlesien und dem Vogtland kennen Pommern und die Mark den Brauch. Wahrscheinlich ist das ganze Geschlecht der Lichterpyramiden eine Spielform zum Weihnachtsbaum, der zuerst auf alemannischem Boden genannt wird.

Der gelegentlichen Gestaltungen für Feste, wie der Osterpalmen, Ostereier, Brautstecken, Abwurfrauben, sei in diesem Zusammenhang gedacht. Gerade der improvisierte vergängliche Festschmuck zeigt die Gestaltungsfreude im Volkstum in seiner ganzen Kraft. Bisweilen wirkt die Gestalt des „Alten“, der in Mannsform geflochtenen letzten Korngarbe oder der „Stadelhenne“ — einer Strohuppe in Tier- oder Menschenform, die man dem mit der Ernte säumigen Bauern im österreichischen Mühlviertel ins Haus schmuggelt — lebendiger als manches Werk zünftischer Bildner.

---

---

# S P I E L Z E U G   U N D   A N D E N K E N

„Im Spielzeug überschneiden sich primitive, d. h. phylogenetisch ältere, ursprüngliche Eigenschaften mit den Wirkungen der jeweiligen Umwelt“ (*Lehmann*, Jahrb. f. hist. Volkskunde, III/IV, 293). Urformen der Gestaltung und Zeitbildung leben im Spielzeug in steter Wechselbeziehung. Ein Grundelement alles Gestaltens innerhalb der Volkskunst, das „Hineinsehen“ von seiten der stets lebendigen Einbildungskraft und ihrer Bilder in den leblosen Gegenstand, steht an der Spitze aller Spielzeugformen. Ein Stück Holz, ein Tannenzapfen, ein Stein kann dem Kind Puppe oder Tier sein, je nach dem Kreis des Vorstellungslebens, das sein Bereich umgibt. Formen primitiven bäuerlichen Spielzeugs, wie sie z. B. das Baseler Völkerkundemuseum besitzt, sehen aus, als kämen sie unmittelbar aus jungsteinzeitlichen Kulturen, in Wirklichkeit sind sie Erzeugnisse entlegener Alpentäler von nicht allzu großer zeitlicher Ferne, zumeist aus dem neunzehnten Jahrhundert. Vorstellungen aus dem Brauchtum, wie der Glaube an die Geisterabwehr durch den Lärm bei der Kinderklapper, und urtümliche Bildungen, wie die Brustform der tönernen Sparbüchse, sind in ihrer Zeitlosigkeit echte Geschöpfe der Volkskunst. Die Freude an der Farbe, an dem sinnfällig Elementaren der Form ist allen Stätten, die einmal volkstümliches Spielzeug herstellten, gemeinsam. Je mehr sich städtisches Gepräge einschaltet, um so stärker verschwindet das eigentlichste Wesen, um in Rückzuggebieten noch ein kümmerliches Dasein zu fristen; gleich den Restgebieten der Tracht kann man in Restgebieten des Spielzeugvorkommens auf das Fortbestehen alten Volkstums schließen.

Der Urhersteller des Spielzeugs ist das Kind selber. Das mit dem Zeuglappen umhüllte Holzschiff, das eine Puppe vorstellt, oder die Tannenzapfenkuh sind allerdings noch nicht als Volkskunst anzureden, immer aber laufen verwandte Elemente primitivster Phantasie fort bis in die weitverzweigte Werkstatttätigkeit des Dorfschnitzers im achtzehnten Jahrhundert. Die Bastelarbeit von Schäfern oder Einzelgängern, die da und dort — wie im Feuchtwanger Museum — geschnitzte Tiere u. a. unserer Zeit aufbewahrt, stellt die nächste Stufe dar; auch hier ist es mehr der Vorgang des Werdens dieser Geschöpfe als das Werk, das für die Volkskunst Bedeutung hat.

„Nürnberger Tand geht durch alle Land“, sagt ein alter Spruch. Als Stadt des Spielzeugs hat Nürnberg Ruf seit dem späten Mittelalter. Nürnberger Kaufleute haben mit ihrem Spielzeug beizeiten deutsches Gut weiter ins Ausland getragen als irgendein anderes Gewerbe. Nürnberger Tonpuppen (Abb. 194), die in Sonneberg in Thüringen hergestellt worden sein sollen, verraten in

ihrem Kostüm die Frauentracht des fünfzehnten Jahrhunderts — die alte Puppe stellt, dem Wesen des Kindes gemäß, stets den Erwachsenen dar, das heißt des Kindes Wunschziel.

Zwar besitzt die Stadt Nürnberg seit dem sechzehnten Jahrhundert eine erhebliche Anzahl von Handwerksleuten, die einfache Spielzeuge machen, wie die „Dockendrechsler“, die Erzeuger primitiver Holzpuppen. Die Hauptmasse des von Nürnberg in die Welt gehenden Spielzeuges wurde aber zum mindesten seit dem siebzehnten Jahrhundert durch den „Verleger“ vertrieben, der seine Waren am Herstellungsort, meist einem entlegenen Gebirgsdorf, aufkauft. Durch diesen erweiterten Vertriebsweg ergibt sich vor allem eine Änderung und Bereicherung der Typen; neben den einfachen Puppen, Holztieren, Pfeifen und anderem lernen die Dorfhandwerker nach städtischen Wünschen reichere und zeitgemäße Gebilde fertigen: das Räderschiff, die Arche Noah, die Drehkarusselle und die Soldaten verschiedener Art, die Menagerien usw. Städtisches Spielzeug, unter dem die Puppenstube mit ihrem Miniaturhausrat obenan steht, und primitivste ländliche Arbeit, wie das rotbemalte Berchtesgadener Pfeifenrössel, leben im Spielzeugmagazin des achtzehnten und frühen neunzehnten Jahrhunderts nebeneinander; Austausch von Vorstellungen aller Art vollzieht sich. Die farbige Buntheit der Bauernarbeit bestimmt stark das städtische Spielzeug in seiner Erscheinung; mechanische Kunststücke und Spielereien, an denen die Uhrmacherstadt Nürnberg nie arm gewesen ist, setzen sich bei den dörflichen Heimarbeitern durch. Im Sächsischen Erzgebirge, einem alten Bastlerland, sollen die beweglichen Spielzeuge, Hammerwerke, Bergwerke und verwandte Erzeugnisse, bis in die Zeit um 1500 zurückgehen.

Oberammergau, Berchtesgaden, Sonneberg in Thüringen und das Sächsische Erzgebirge sind die Hauptmittelpunkte der volkstümlichen Spielzeugherstellung bis ins neunzehnte Jahrhundert. Daneben gab es kleinere Heimarbeiterstätten im Salzburgerischen, im Böhmer Wald, im Riesengebirge. Vereinzelt Meister sind in einzelnen Haveldörfern und in Masuren feststellbar. Die Schnitzerei im Grödner Tal tritt erst spät, gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts, in Erscheinung, um dann rasch einen Großteil des Spielzeugmarktes zu erobern.

Die Grundlage für die Spielzeugwerkstätten ist das im Überfluß vorhandene Holz und der Zwang, infolge der Ungunst des Bodens nach anderen Erwerbsmöglichkeiten zu trachten. Der Herstellungsweg ist bei allen Werkstätten ähnlich; weitverzweigte Heimarbeit, die Frauen und Kinder heranzieht, ermöglicht die verschwindend geringen Kosten der Mehrzahl der Erzeugnisse und bedingt die Gleichmäßigkeit in der Erscheinung.

Die Oberammergauer Spielzeugherstellung ist seit dem frühen sechzehnten Jahrhundert bekannt; eine Handwerksordnung von 1563, die 1681 erneuert und erweitert wird, zeigt den Aufbau der Produktion in der Art der bürgerlichen Handwerkssatzungen nach Lehre und Umfang der Meistergerechtigkeiten geregelt. Einzelne Schnitzerfamilien setzen ihre Erzeugnisse

im Hausierhandel durch „Kraxenträger“ ab, früh bildet sich daneben ein großzügiges Verlegerwesen, das in Händen der Familie Lang im achtzehnten Jahrhundert zur Weltfirma wird, die ihre Niederlagen nicht nur in Nürnberg oder Frankfurt, sondern selbst in Lissabon hat. Neben den vielen Gegenständen der Hausandacht, wie vor allem den Kruzifixen (vgl. S. 45), wurden in Ammergau im achtzehnten Jahrhundert besonders hölzerne Spielsoldaten, Tiere, bewegliche Spielzeuge (Hampelmänner, Steckengaukler u. a.) geschnitzt. Berühmt war die farbige Behandlung; in alter Zeit auf Kreidegrund mit leuchtenden Leimfarben und wetterfestem Firnis hergestellt, gelten die Ammergauer „Fassungen“, wie man die Bemalung durchweg bezeichnete, als die besten; die Grödnler haben um 1800 ihr Spielzeug in Oberammergau bemalen lassen. Der Schnitzereibetrieb dehnt sich seit der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts auf allerlei Schmuckwerk, wie Uhrenständer, Leuchter u. a., aus; als Ersatz für das teure Porzellan der Reichen dringen die geschnitzten Allegorien der Jahreszeiten, die Modefiguren in den kleinbürgerlichen Haushalt ein. In der Spätzeit, seit etwa 1820, geht Ammergau von der Farbe ab und versucht, mit getönten Schnitzereien in Naturholz den antikisierenden Stil der Biedermeierkultur aufzunehmen.

Der Umfang des Betriebes kann zuzeiten in Berchtesgaden noch größer gewesen sein als in Ammergau. Die älteste Handwerkssatzung fällt etwas früher als Ammergau; 1535 werden die Rechte der Schnitzer und Drechsler, 1541 die der „Gadelmacher“, d. h. Spanschachtelhersteller, in feste Ordnungen gebracht. 1596 sind gegen 150 Meister als „Gadelmacher“ und 86 Drechslermeister verzeichnet, das Handwerk stand damals auf der Höhe. Die Schachtelmacher lieferten u. a. in ihren Spanschachteln die Behälter für bessere Spielzeuggarnituren. Die Berchtesgadener Spielzeuge sind in den Typen origineller als die Ammergauer, bezeichnend sind der öfter begegnende Brautwagen mit den acht Rappen und das Räderschiff (Abb. 196), ferner die verschiedenen Gestalten der „Nußbeißer“.

Während in den beiden Alpenorten der Nachdruck in der Spielzeugherstellung bei den Schnitzern liegt, kennt Sonneberg in Thüringen frühzeitig das Serienfabrikat durch Verarbeitung von Preßmasse aus Papierteig, die ähnlich wie in Ammergau und Berchtesgaden mit Leimkreide und Farben gefaßt wird. Eine große Rolle spielt die Drechslerei für Kegel, Nadelbüchsen und Pfennigpfeifen, beliebt sind Pferde und Postkutschen sowie die verschiedensten mechanischen Spielwerke, Drehleiern, Quietschenten und die Vögel auf Zitterdraht.

Ins Erzgebirge bringen böhmische Protestanten im frühen siebzehnten Jahrhundert die Produktion: Deutscheinsiedel wird 1617, Ober- und Niederseiffenbach 1666 begründet. Bei den Einzelschnitzern, denen man unter den Bergleuten dort seit frühesten Zeiten begegnet, findet das Handwerk Verbreitung und Richtung auf das Mechanische, wie die schon erwähnten Bergwerke. Eine große Rolle spielt die Drechslerei, die u. a. die vielerlei schönen Spannbäume

seit dem späten achtzehnten Jahrhundert herstellt. Der Zug zur Arbeitsvereinfachung durch Herstellung der Einzelstücke aus Klotzschablonen, die nur wenige Handgriffe zur Vervollständigung benötigen, ist im Erzgebirgspielzeug des neunzehnten Jahrhunderts am weitesten entwickelt.

Zu den originellsten Erzeugnissen, die allerdings mehr Hauszier als Kinderspielzeug vorstellen, gehören die Tiere und Scherzfiguren der Grödner in Südtirol, die namentlich für die Hauskrippe des neunzehnten Jahrhunderts arbeiten. Brautschachteln mit Wiegenbändern und Anspielungen auf den Kindersegen wurden in Niederschlesien hergestellt.

Spielzeug in gebranntem Ton hat sich aus dem hohen Mittelalter in Form von Pferdchen und Reitern erhalten. Tonpfeifchen in Tierform gehören zu ältestem Spielzeuggut, das noch bis zur Gegenwart lebt. Abgesehen von der Schweiz scheint die Herstellung von Tonspielzeug auf einzelne Werkstätten beschränkt geblieben zu sein: der grünglasierte Wiesenesel in Querfurt (Abb. 200, 2), die verschiedenen Sparbüchsenformen mit Hahn und Henne, wie sie aus Sachsen bekannt sind, Figürchen in dörflicher Nachahmung der Porzellane, wie sie einmal Bretten in Baden erzeugte, gehören zum wichtigsten Bilderschatz der Tonspielzeuge. Der Hauptort der Schweizer Produktion, die in ganzer Ausdehnung noch lebt, ist Heimberg mit seinen farbig glasierten, lebendigen Tontieren und den Dragonern.

Zinnfiguren hat es gleichfalls schon im Mittelalter gegeben; der Mittelpunkt der Herstellung des Zinnspielzeugs seit dem achtzehnten Jahrhundert wird Nürnberg, wo Andreas Hilpert seit 1760 als der eigentliche Begründer der weitverbreiteten Zinnsoldaten gelten kann. Handelt es sich auch zunächst um eine Erscheinung, die das Gebiet der Volkskunst nur locker berührt, so ist doch mit den Tierkapellen, den exotischen Völkern u. a. für den Bilderkreis im Volkstum ein wesentlicher Beitrag geliefert worden.

Die Sitte, in Bild oder Schrift einen besonderen Anlaß festzuhalten, Erinnerung oder Glückwünsche niederzulegen, findet sich zuerst in den Stammbüchern des sechzehnten Jahrhunderts. Ursprünglich ist das Stammbuch, wie der Name besagt, eine Sammlung von Familiendokumenten, die dann im Studentenleben zu einer Vereinigung von Andenken an frohe Stunden, im Mädchenstammbuch der Biedermeierzeit zur sentimental Angelegenheit wird. Die Stammbuchsitte ist in die unteren Volkskreise durch wandernde Handwerksburschen eingedrungen. Die Formen der Stammbuchbilder mit ihren Versen, Blumen, Silhouetten erscheinen ähnlich im bäuerlichen Gedenkblatt, das um 1800 ab und zu gerahmt als Schmuck in der Stube auftaucht. Dazu gehören die Tauf- oder Göttelbriefe (Abb. 203, 2), die im Elsaß verbreitet waren, die Erinnerungsblätter an die Soldatenzeit, die sowohl als handkolorierte Drucke wie als Schnitt- und Klebebilder mit aller Zierfreude volkstümlichen Spieltriebs gestaltet sind (Tafel IV), gehören endlich die Darstellungen aus dem Bauernleben, wie die Egerländer Hochzeitszüge (Abb. 446), die sächsischen

Fuhrmannsbilder und die Wunderwerke, die der Westschweizer Hirt und Wandermaler J. J. Hauswirth (1808—1871) aus geschnittenem Papier, Flittergold und Farben zusammengebastelt hat.

Der Sinnbilderschatz des Andenkenblattes spricht am lebendigsten in den dörflichen Liebesbriefen, von denen die besten im späten achtzehnten und frühen neunzehnten Jahrhundert entstanden sind. Es handelt sich zumeist um Erzeugnisse von Dorfschulmeistern, die den Papierschnitt, die Malerei und das Schreibwerk beherrschen. Den Sechs- oder Achtstern, der, aus Herzen zusammengefügt, Zeitblumen und Verse zeigt, das kunstvoll verschlungene Geflecht, das Erinnerungen an den Zauberknoten verrät, oder auch nur das Schriftblatt im Rahmen aller Zierblumen, die der Dorfgarten enthält, mit Anspielungen durch Glücks- und Fruchtbarkeitsvögel, wie den Wiedehopf, kann man unter diesen Denkblättern finden. Die farbige Erscheinung geht eng mit der Möbel- und Schüsselmalerei Hand in Hand; grelle Farben, wie Zinnober, Schwefelgelb, intensives Grün, kehren immer wieder. In den Patenbriefen des Elsaß spürt man die Eleganz der alemannischen Form, wie sie auch bei den Schwarzwälder Schildmalern mit ihren Uhrblättern zu Hause ist; Hagenau gilt im achtzehnten Jahrhundert als ein Mittelpunkt der elsässischen Briefmalerei. Die Egerländer derselben Zeit wagen sich gelegentlich an Porträtaufgaben, die Schilderung des Brautwagens mit seiner ganzen Ausrüstung ist dort ein beliebtes Andenken des besseren Hofbauern. Glückwünsche zum neuen Jahr hat der Kantor Johann Mathias Hübsch in Oberahorn in Mittelfranken um 1800 gemalt, einer der vielen, die damals der erwachenden Bilderfreude im Volksleben dienten. In Ostpreußen haben die Mennoniten die Sitte besonders gepflegt; der Tilsiter Armenlehrer E. Gisevius (1798—1884) stellte Soldatenbilder, Szenen aus dem Volksleben u. ä. her. Erst die Fotografie, die dem naiven Naturalismus im Volk unmittelbarer entgegenkommt als das einstige Andenken, hat die Kunst des Gedenkblattes völlig zum Erlöschen gebracht. Noch erinnert da und dort der Scherenschnitt des frühen neunzehnten Jahrhunderts mit seiner knappen Formgefütheit oder der bunte Blumenstrauß eines Festbildchens in einem dörflichen Wirtshaus an die große Geschlossenheit volkstümlicher Kultur an der Wende vom achtzehnten zum neunzehnten Jahrhundert. In den Lebkuchenbildern und den auf Buntpapier und Stanniol gedruckten Neuruppiner Rockenbriefen blieb ein Rest bis ins späte neunzehnte Jahrhundert erhalten.

Losgelöst von jedem Anspruch städtischen Auftretens, offenbart sich das Wesen der Volkskunst ganz rein in den bildnerischen Schöpfungen dörflichen Kultes. Andachtsbilder oder Figuren in Wegkapellen, Motivbilder in ländlichen Wallfahrtsstätten, die Auszier der „Herrgottswinkel“ im oberdeutschen Bauernhaus mit ihren bunten Glasbildern, das alles atmet einen Hauch von Unmittelbarkeit und Hingabe, der nicht zufällig an die strenge, aus den Tiefen religiösen Erlebens quellende Sprache mittelalterlichen Bildgutes erinnert — dem Wesen nach, mag die Stilistik selber auch gänzlich andere Wege gehen. Denn ein Rest von der hochhalten Vorstellung, die in der russischen Ikonenmalerei am längsten lebendig blieb, daß der Schöpfer des Bildes am Werke unmittelbar teilhat mit seinem ganzen Sein, daß er besonderer Gnade bedürfe, um seine Arbeit richtig zu vollbringen, verbirgt sich in allen echten Werken der Volksandacht. Was die oft so hilflose Erscheinung hinsichtlich der Handhabung des Technischen an einem dörflichen Vesperbild, der Nachformung eines Wallfahrtsbildes oder eines Schutzheiligen adelt, liegt in solcher Kraft der inneren Schau, die den Dorfschnitzer oder Bauernmaler führte. Nur im Bereich der Minnegaben besitzt die Volkskunst als geformte Äußerung seelischen Erlebens ab und zu einen ähnlichen Grad unmittelbarer Aussage, der von allen Voraussetzungen stilistischer Erfahrung her seinem Werte nach nicht erfaßt werden kann.

Das Reich des Plastischen ist nicht groß. Nachbildungen berühmter Wallfahrtsfiguren, wie die Marienbilder (vgl. Abb. 207) oder Pietätdarstellungen und vor allem die seit der Mystikerbewegung des vierzehnten Jahrhunderts immer wiederkehrenden Vorstellungen aus der Passion: der Christus als Schmerzensmann an der Schandsäule oder „in der Rast“, stehen obenan. Bisweilen trifft man die Figur eines Dorfheiligen, wie die „gute Bet“ im Allgäu, die Notburga in Tirol. Die Zeitkunst der Schnitzerwerkstätten, besonders Oberammergau, bildet Modisches im Sinn zeitläufiger Vorstellung, wie das Christkind mit dem Lamm oder die Heilige Familie. In Gegenden, wo die Krippe (vgl. unten) zum Hausgut gehört, wird die bekleidete Wachsfigur oder Gruppe zu einem beliebten Zierstück der Andacht, kräftig unterstützt von Strömungen, die aus dem Bereich barocker Klosterbasteleien stammen. Das reich in Flitter gehüllte Christkind in gläsernem Schrein ist in oberdeutschen Stuben bäuerlicher und kleinbürgerlicher Stellung einmal viel verbreitet gewesen. Kapellen mit solchen Christkindkrippen gaben seit dem siebzehnten Jahrhundert das Vorbild.

„Kettelein gestrickt,  
Röck mit Silber gestickt,  
Köstliche Kronen  
Beynander wohnen.“

So heißt es in einem Gedicht von Bartholomäus Schreckenfuchs von 1625 auf einem Ingolstädter Flugblatt über das als Wallfahrtsbild verehrte Vesperbild in der Gruftgasse zu München. Der Klang mystischer Sinnlichkeit — der so oft größten Barockschöpfungen die letzte Prägung verleiht — liegt in den Zeilen als Widerklang der naiven Augenfreude an dem Märchenwesen von Flitterprunk und gezüchteter Zierlichkeit, die man mehr oder weniger bei allen sogenannten Klosterarbeiten antreffen wird. Ihr Wesen führt ja keineswegs ein Sonderdasein im Jahrhundert des Barock; man muß sich an die mit Goldgespinst und Flinserln überzogenen Brautkronen und verwandte Trachtenteile erinnern, wenn man diesen Übersteigerungen des Andachtsbildes gerecht werden will. Das Überraschende der Geduldarbeit mit ihren Erfordernissen an Hingabe und Geschicklichkeit führt den einfachen Betrachter in eine Traumwelt, die mit allem Sinnenzauber der Legende zu ihm zu reden vermag. Die Anfänge der sogenannten Klosterarbeiten wären in den Kunstkammern der Renaissance zu suchen, ja vielleicht schon im Kleinodienwesen des Mittelalters. Barocke Altarzier, wie die „Maikrüge“ in Schwaben, Spielereien in buntglasiertem Ton für Weihwasserkessel, mit denen einmal die Kröninger Töpfer in Niederbayern bekannt waren, und endlich die an verschiedenen Stellen — in Oberdeutschland ebenso wie an der Wasserkante — auftretenden „Eingerichte“, Miniaturgebilde aus Hölzchen und Flittern, als Hausaltärchen, Figuren oder auch profane Zunftschildereien in eine Flasche eingeschlossen, ergänzen diese bunte Bilderwelt, die als Vorläuferin der Materialspielereien des neunzehnten Jahrhunderts gelten kann — ihnen gleich in der Bewertung des Gekünstelten, überlegen in der Hinordnung auf ein bewußtes Ziel, das weit über dem bloßen Genügen an der Bastelei steht.

Die Voraussetzungen für eine der beliebtesten und bekanntesten Werkgruppen der Volkskunst, die Weihnachtskrippe, unterscheiden sich nicht wesentlich von der Stimmungslage, aus der die Bilderwelt der Hausfiguren und Klosterarbeiten stammt. Die Weihnachtskrippe, die in gestellten Bildern aus bekleideten oder geschnittenen Figürchen die Geschichte Christi darstellt, hat ihre Wurzeln oder zum mindesten ihre Parallele im geistlichen Schauspiel — von dem geschnitzten Predella-Relief der Huldigung der drei Könige im spätgotischen Altar zur Krippendarstellung ist ein kleiner Schritt. Im Zusammenhang mit der Weihnachtsfestzeit der Kirche begegnet die Krippe literarisch in Deutschland schon am Ende des dreizehnten Jahrhunderts; auf die Vorstellung von Bildern der Geburt Christi, wie sie bei spätgotischen Malern geschildert wird, mit „Krippenberg“ und Hirtengefolge, mag die Krippendarstellung bisweilen Einfluß gehabt haben. Das sechzehnte Jahrhundert bringt aus dem Süden die bühnenmäßige Aufmachung mit Architektur-

kulissen, die Barockzeit trägt den Krippenbrauch in weite Volkskreise und durchsetzt ihn — wie das geistliche Schauspiel — mit burlesken Zügen. „Da kommen nicht bloß Wirtshaus und Almhütte, Einsiedelei, Bergwerk und Springbrunnen, Wirt und Jäger, der Geißhirt mit seinem Bockhorn, Sammel-pater und Räuber, der Mann mit dem Kropf, der Teufel in Frack und Zylinder vor, in der Nißlkrrippe zu St. Johann im Ahrn ist sogar eine schaurig-feierliche Höllenfahrt des Herodes, in der Elefantenkrrippe zu Brixen ist ein richtiges Schweineschlachten, in der Zieglauerkrrippe im Diözesanmuseum dortselbst sind allein neunzehn Hufschmiede in der Begleitung der Könige, in der Renglerkrrippe in St. Lorenzen suchen die Astronomen mit Himmelskarte und Perspektiv den Stern, in der Moserkrrippe von Bozen, jetzt im Münchener Nationalmuseum, marschiert die Musik auf zur Wachablösung.“ (*Hermann Mang*, Unsere Weihnacht, Innsbruck 1927, S. 90.) Im westlichen Niederdeutschland entstehen statt der Kirchenkrrippe mechanische Uhrspielwerke, 1542 hat Johann Brabender in Münster in Westfalen die Domuhr mit beweglichen Figuren der Dreikönigszene gebaut; wie der Name des Künstlers besagt, dürfte der Brauch aus den Niederlanden kommen, wo solche Spielwerke seit dem vierzehnten Jahrhundert bekannt sind.

Die volkstümlich weiteste Verbreitung der Krrippe gehört dem achtzehnten Jahrhundert an, sie erstreckte sich über fast ganz Deutschland und Österreich, die Rheinlande und Westfalen. In Franken, Hessen und Schlesien ist sie stellenweise bekannt, vereinzelt kommt sie in Pommern und Ostpreußen vor. Im Sächsischen Erzgebirge hat sich von der Weihnachtskrrippe her die Schaukrrippe mit profanen Vorstellungen, Bergwerk- und Landschaftsszenen, entwickelt, die bis in die Gegenwart fortlebt.

Die alten Krippenfiguren sind in der Mehrzahl bekleidete Puppen mit Wachs- oder Holzköpfen (Abb. 231), der Nachdruck der Arbeit lag auf der Kostümierung und insbesondere bei den Tiroler Krippen in der Herausstellung besonderer Charaktertypen. Berühmt war der Hallstätter Krippenschnitzer Joh. Kieninger († 1899), der neben den Krippenfiguren mit Vorliebe die Menschen seiner Umgebung, wie die Marktfrauen mit ihrem Kram u. a., nachgebildet hat (vgl. S. 126).

Schwaben ist das Heimatland der Tonkrippen. In Villingen im Schwarzwald wurden Tonfigürchen für Krippen in großer Zahl hergestellt, in Ellwangen findet sich sogar eine Weihnachtskrrippe aus Schrezheimer Fayencefiguren. Im Österreichischen sind Tonfiguren aus der Viechtau im Salzkammergut bekannt. Papierkrippen mit Ausschneidefiguren scheinen früh in Augsburg, dem Mittelpunkt der volkstümlichen Graphik für ganz Oberdeutschland, gemacht worden zu sein. Im allgemeinen ist der Krippenbrauch um 1800 infolge der Gegnerschaft der Aufklärungszeit stark im Rückgang, um mit der Romantik wiederaufzuleben, der Großteil der ursprünglichen volkstümlichen Frische war allerdings inzwischen verlorengegangen.

Unmittelbarster Ausdruck volkstümlichen Gestaltens verwirklicht sich in den Schildereien der dörflichen Hinterglasmalerei. Das Leuchten der

Farben im Raum der Stube oder auf den weißen Wänden einer Kapelle, die Eindringlichkeit der Vorstellung und die schmückende Kraft dieser Kunst verißt keiner, der je einmal im Reich der „Taferlmaler“ Umschau hielt.

Fernab von jeder Romantik schöpferischer Einsamkeit, verdankt die dörfliche Hinterglasmalerei ihre Entstehung sehr realen praktischen Versuchen geschickter Dorfmaler. Obenan steht die Sorge um den wirtschaftlichen Erwerb; die Gegenden, wo Hinterglasmalerei gepflegt wurde, sind wie die Spielzeuglandschaften Gebiete mit kümmerlichem Boden: Wald- und Heideland ohne Verkehr, wo der Bauer ohne Zuschußarbeit nicht leben kann. Bot dem Spielzeugmacher das Holz den Ersatz für die mangelnde Ackerfrucht, so ist es hier das Glas, das fast immer in der Nachbarschaft der Hinterglasmaler billig hergestellt wird, so in den Waldhütten des Böhmer Waldes, im Schwarzwald, in Schlesien. Es galt nur, die richtige Arbeitsmethode zu finden, die nicht zuviel gelernte Kräfte erforderte und damit ein rasches und billiges Arbeiten möglich machte. Wie beim Spielzeug entsteht eine wohldurchdachte Arbeitsteilung. Der Vorzeichner zieht auf der Glastafel die Umrisse der Vorlage in schwarzen oder roten Pinselstrichen nach, andere besorgen die Ausfüllung mit Farben, die hier den umgekehrten Weg gehen muß, wie der Maler sonst verfährt; die obersten Lichten kommen zuerst, die Gründe zuletzt auf die Tafel. Das Ausfüllen der Farbflächen blieb im großen Frauen- und Kinderhänden überlassen. Gelegentlich kommen noch Spezialarbeiten hinzu für Glasschliff und Vergoldung, die primitive Rahmung mit bunten Weichholzleisten wird im Ort selbst hergestellt. Wandernde Hausierer, „Krainer“ nach der Herkunft der Mehrzahl dieser Kleinwanderkrämer in Österreich genannt, sorgen für den Vertrieb auf Jahrmärkten und bei Kirchenfeiern. Um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts taucht das Gewerbe im Land auf, bis gegen Ende des neunzehnten Jahrhunderts haben einzelne Werkstätten, wie Außergefeld in Deutschböhmen, durchgehalten.

Die Technik als solche ist alt. Es gibt Hinterglasmalereien aus dem vierzehnten Jahrhundert. Die Leuchtkraft der mit Harzfirnissen gebundenen Farben hinter der Glasschicht, ihre Unzerstörbarkeit, die namentlich der empfindlichen Goldfolie zugute kommt, kann sich neben das Email stellen. Ist das Material zerbrechlicher als die Emailtafel, so ist dafür die Herstellung unvergleichlich wohlfeiler; der Empfindlichkeit des Glases kommt das Mittelalter dadurch entgegen, daß man nur kleine Glasstücke hintermalte: Kußtafeln, Anhänger für Schmuck oder Pokale u. ä.

Als städtische Kunst wird die Hinterglasmalerei im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert gepflegt. Neben dem Kleinbildchen für Kassetteneinlagen geht man im achtzehnten Jahrhundert in Augsburg dazu über, Landschaften und Heiligenbilder auf Glas zu malen. Die Übertragung des Kupferstiches in Farben auf die Glastafel lag wohl in der Stadt der handwerklichen Kupferstecher besonders nahe, die Vorliebe des Barock für dekorative Wirkung und die mit dem siebzehnten Jahrhundert steigende Beliebtheit des Bildes als

Zimmerschmuck werden beigetragen haben, die Pflege der Hinterglasmalerei zu fördern. War es nunmehr doch möglich, für das Ölbild der Reichen, vor allem die Landschaft, auch in der kleinbürgerlichen Stube einen Ersatz zu schaffen. Das ist die Voraussetzung in der Zeit, da das Hinterglasbild auf das Land zu wandern anfängt.

Wo das dörfliche Hinterglasbild zuerst auftauchte, ist unbekannt. Sinngemäß wird man an Gegenden denken dürfen, in denen das Arbeiten mit dem Glas schon eingebürgert war und die kalte Bemalung von Hohlgläsern eine Voraussetzung für die Hinterglasmalerei abgab. Das ist anscheinend zuerst in Deutschböhmen und Schlesien der Fall gewesen. Das direkte Vorbild des städtischen Betriebes, in diesem Fall Augsburg, ist nur für die Produktion in Oberammergau und Seehausen wahrscheinlich, wo auch der kaufmännische Absatz durch den Verleger anscheinend am frühesten — durch die Spielzeugindustrie schon eingeführt — eine Rolle spielt. Im österreichisch-böhmischen Waldgebiet ist die Hinterglasmalerei im Dorf Sandl bei Freistadt im Mühlviertel, in Buchers, Heilbrunn und Schwertberg seit rund 1770 nachgewiesen, im unteren Bayerwald tritt sie etwas früher in der Gegend zwischen Wolfstein und Grafenau hervor. In Außergefilde in Böhmen taucht das Handwerk um 1800 auf und erlebt in der Werkstatt der als Unternehmer begabten Familie Verderber seine letzte Blüte und um 1881 den Untergang. Daneben gab es kleine selbständige Meister in Neukirchen-Heiligenblut, in Haibühl, ja selbst im weiteren Nachbarschaftsland; in Eggenfelden im Rottal und in Winklarn in der Oberpfalz sitzen im späten achtzehnten Jahrhundert einzelne Maler.

Im schlesischen Hüttengebiet um Glatz und Hirschberg wird von Hinterglasmalerei mit Wasser- und Ölfarben für ornamentale Einlagen seit dem siebzehnten Jahrhundert berichtet, die volkstümliche Heiligenbildmalerei läßt sich jedoch nicht vor dem späten achtzehnten Jahrhundert nachweisen. Besonders gepflegt wird dort im frühen neunzehnten Jahrhundert das vielfigurige Gruppenbild mit Darstellungen der Genovevalegende auf verspiegeltem Grund (Abb. 221). Unter die Ausstrahlungen der schlesischen Kunst, die weit nach dem Osten reichen, scheint auch das ostpreußische Hinterglasbild dörflicher Prägung im Samland und im Ermländischen zu gehören, nachdem dort schon vorher um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts Einflüsse von der holländischen Landschaftsmalerei her in den Küstenstädten der Ostsee den Weg vorbereitet hatten.

Für Augsburg gilt Johann Wolfgang Baumgartner (um 1730) als Begründer der Hinterglasmalerei, er soll sie in Salzburg erlernt haben. Während sich dort die Technik vorwiegend im Dienste der profanen Innendekoration des Rokoko-raumes ausbildet, scheint die Heiligenbildmalerei auf das Land abgewandert zu sein, in den Orten Oberammergau, Seehausen, Uffing und Murnau sind dörfliche Maler seit 1750 in größerer Zahl ansässig, ein Rest der Murnauer Malerei hat sich bis in die Gegenwart zu erhalten vermocht.

Ableger der Augsburger Werkstätten kommen in Krumbach in Schwaben

vor, wahrscheinlich stammt auch die Kaufbeurer Malerei von dort. Im Schwarzwald sind als Malerdörfer Bernau, Röthenbach und Todtmoos bekannt; Stiltypen und Vorwürfe — neben Heiligenbildern kommen Porträte und Allegorien vor — werden ebenso von Böhmen her wie von Augsburg beeinflußt worden sein.

Hinsichtlich der künstlerischen Erscheinung ist für das ganze bayrisch-böhmische Waldgebiet die Betonung der Umrißzeichnung charakteristisch im Gegensatz zu der Oberammergau-Murnauer Gruppe, wo die dem Gemälde stärker angepaßte, überhaupt städtischer wirkende Farbgebung ohne Umrisse vorherrscht. Sehr feine Farbenzusammenstellungen kommen in Sandl vor, derb bäuerlich wirken die Arbeiten aus Buchers mit den vielen weißen Schlaglichtern. „Kartuschenbilder“, d. h. Figuren in gemalten Oval- oder Rundrahmen auf schwarzem oder milchigem Grund mit Blumen, gelegentlich mit vergoldetem Kugelschliff, kommen oft in Raimundsreuth und Sandl vor. Ostbayrische Heimatmuseen besitzen große Tafeln mit fünfzehn Kreuzwegstationen (Abb. 219) von sehr dekorativer Erscheinung. Gegenüber den mittelalterlich satten und lebendigen Farben der Böhmerwälder Bilder wirken die Ammergauer blaß und unbestimmt. Eine eigentümlich helle, grellbunte Farbenzusammenstellung mit intensivem Gelb kennzeichnet die schlesischen Maleien, bei denen gelegentlich auch eine sehr gepflegte Feinheit der Kopftypen auffällt. Ermländische Bilder mit grellen Farbtupfen erinnern an Slawisches, ein Ölbergbild aus Ostpreußen in Königsberg (Abb. 220) mit Lasurfarben auf Zinnfolie zeigt Verwandtschaft mit Lackmalereien auf Metall. Die Geschlossenheit des Ausdrucks erreicht fast in allen Gebieten in der Zeit gegen 1800 die höchste Stufe, nur einzelne Orte, wie Sandl, haben stilistisch die Krisenzeit der Napoleonischen Kriege überdauert. Verdrängt wurde das Hinterglasbild aus der Dorfstube durch den mechanischen Farbdruck im späten neunzehnten Jahrhundert.

Der ganzen Erscheinung nach steht den Hinterglasbildern das gemalte Votivbild der Wallfahrtsstätten am nächsten, nicht selten werden Hinterglasmaler und Votivbildermaler eine Person gewesen sein. Geschichtlich ist das Votivbild erheblich älter, es begegnet sicher nachweisbar, z. B. in Altötting, um 1500. Der Ursprung liegt in den „Mirakelbüchern“, d. h. den niedergeschriebenen Berichten über Wallfahrtshilfe, Heilung, Errettung oder Gefangenenbefreiung, deren es verschiedene aus dem fünfzehnten Jahrhundert gibt; an berühmten Wallfahrtsstätten wie Lucca oder Compostela geht die chronikalische Aufzeichnung von Wallfahrtswundern bis in das hohe Mittelalter zurück. Der Inhalt der Aufzeichnung mit Berufung auf das Heiltum und Schilderung der Umstände verlebendigt sich im Bilde. Als kulturgeschichtlichen Berichten über Tracht, Hausrat, Wohnung, geschichtliche Einzelereignisse kommt den Votivbildern größte Bedeutung zu; die Genauigkeit und Umständlichkeit der Sachschilderung und der jeweilig zeitlich genau bestimmte Bericht der Beischriften ist kaum in einem anderen Bereich geschichtlicher

Kleinschilderung in ähnlichem Maße gegeben. Landschaftsgeschichtliche Zusammenhänge lassen sich aus den Ortsangaben erholen; die ehemalige Stellung Altöttings z. B. im östlichen Donauraum, die bis nach Ungarn reicht, und damit eine Reihe von Verbindungen im völkischen Austausch geht aus den Votivbildern klar hervor. Die künstlerische Bedeutung liegt wie beim Hinterglasbild in der Unmittelbarkeit des Vortrages, der bisweilen — bei Krankenszenen oder Unglücksschilderungen — mit der erschütternden Sachlichkeit des unverbildeten Erzählers erscheint. Auch hier färbt die Zeitstilistik nur die Oberfläche der Erzählung: der an Landkarten der Renaissance erinnernde Bildstil des siebzehnten Jahrhunderts (Abb. 213) oder die Interieurmalerei der Rokokozeit. Frühe Votivbilder, wie die Altöttinger Reihe um 1500, sind von städtischen Schildereien, wie sie im Kreise der sog. Donauschule vorkommen, kaum unterschieden; aus dem achtzehnten Jahrhundert haben sich Bilder von ganz ungeübter Hand erhalten, die in der Schlagkraft ihrer Stimmung manchen Zügen der Kinderzeichnung nicht fernstehen (Abb. 214). Gerade im Votivbild kann man verfolgen, wie mit der Entfremdung von dem inneren Sinn des Brauches, der nach 1800 immer mehr zu einem äußerlichen Herkommen wird, auch die Gestaltkraft der Schilderer selbst erlischt — gutgemeinte Versuche städtischer Maler, die sich nach 1850 des Votivbildes bisweilen annehmen, haben mit Volkskunst in eigentlicher Bedeutung nichts mehr zu tun. Wie in der dörflichen Keramik führen Wiederbelebungsversuche auf dem Wege erneuter Aufnahme alter Motive die Auflösung nur um so rascher herbei. Wo immer der eigentlichste Grundgehalt, der Glaube an das Heiltumsgeschehen und der Wille der öffentlichen Beurkundung, zu einer Erinnerung geworden ist, hat das wirkliche Votivbild seinen Lebensraum verloren, an seine Stelle tritt in der Regel die irgendwie ausgeschmückte Bittformel des industrialisierten Devotionalienmarktes.

Der ältesten und eigenartigsten Form unter den Opfergaben der Wallfahrtsorte, der schmiedeeisernen Opferfigur, wurde bereits in anderem Zusammenhange (vgl. S. 34) gedacht. Verwandte Gebilde tauchen bisweilen in Wachs geformt im Niederrheinischen (Kevelaer) auf; die Ähnlichkeit beruht auf der Art der Herstellung, indem bei den Kevelaerer Opfergaben ein Wachstäbchen den Eisenstab vertritt und das Primitive der Bildung dort dadurch, daß die Wallfahrer selbst die Nachbildungen von Tieren, Körperteilen usw. herstellen, noch verstärkt wird. Die wächserne Opfergabe in oberdeutschen Wallfahrten, die ihre Grundlage in dem hochmittelalterlichen Brauch des Wachsopfers hat, wird seit dem späten Mittelalter Erzeugnis der Handwerkskunst; das Opferstück wird aus dem geschnittenen Holzmodell gegossen, gelegentlich bemalt und verziert. Bisweilen gab es sogar nahezu lebensgroße Gebilde, die über einem Holzkern in Wachs geformt wurden; so waren in der Wallfahrt auf dem Kirchberge bei Volkach am Main ein Ritter im Block und seine fürbittende Frau als Wachsfiguren von über Meterhöhe zu sehen, die um 1550 entstanden sein müssen, in einer Kapelle bei Niederaudorf standen zwei

ähnliche in Renaissancetracht. Im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert ist der Brauch der Wachsofferfiguren in oberdeutschen, Schweizer und Österreicher Wallfahrtsstätten ganz allgemein. Menschen in Zeittracht (vgl. Abb. 216), Herzen, Häuser, Tiere, Nachbildungen von Gnadenbildern, auch Heiligenfiguren besitzen fast alle älteren Wallfahrtsstätten, soweit die Stücke nicht für den Lichtergebrauch eingeschmolzen wurden. Opferfiguren in getriebenem Silberblech und häufiger in Zinn bilden die Spätrenaissance und das Barock; kleine Zinnandenken, die als Pilgerabzeichen benutzt wurden, mit Nachbildungen von Wallfahrtsbildern und Wallfahrtskapellen (Altötting, Einsiedeln) kommen seit dem dreizehnten Jahrhundert vor; einer der größten Funde der Art fand sich in der Seine in Paris als Überrest ehemaliger Krambuden, die an großen Wallfahrtsorten seit dem hohen Mittelalter bekannt sind. Die Herstellung kleiner Andachtsbilder als Zinggüsse aus geschnittenen Modeln für Wallfahrtsorte und als Kinderspielzeug für Hausaltärchen lebt an einzelnen Stätten, z. B. Diessen am Ammersee, noch fort, die Modellformen gehen in der Hauptsache in das achtzehnte und frühe neunzehnte Jahrhundert zurück.

Als Wallfahrtsandenken sind endlich die Majolikaschüsseln mit Doppelhenkeln, die sog. „Godel“-, d. h. Patenschüsseln zu bezeichnen, die in Oberösterreich und Tirol vorkommen; viele von ihnen sind Grundener Arbeit des achtzehnten Jahrhunderts. Verbreitet ist das Motiv der Madonna im Baum. Religiöse Darstellungen als Schüsselbilder sind im Bereich der niederrheinischen Keramik um 1800 nicht selten; das Vesperbild, Madonnenbilder (Abb. 210) und der Hirsch des hl. Hubertus (Frechen) kommen vor.

Auf alemannischem Boden, besonders im Allgäu und in der Schweiz, ist das Wallfahrtstuch bekannt. Ein Zeugdruck mit dem Wallfahrtsbild des Weingartner Blutheiltums oder einem Madonnenbild (häufig Einsiedeln) findet sich in verschiedenen schwäbischen Museen; ein Zeugdruckmodell mit dem Hirtenpatron, dem hl. Wendelin, im Museum Karlsruhe (Abb. 222) wird dem gleichen Zweck gedient haben. Der Brauch, dem Schwerkranken ein Wallfahrtstuch unterzulegen, ist aus der Nordschweiz überliefert.

Seit dem dreizehnten Jahrhundert besteht der Brauch, zu Beginn der Fastenzeit die Altäre in den Kirchen mit einem Tuch zu verhüllen, das englische Konzil von Exeter (1287) schreibt es für jeden Altar vor. Die volkstümliche Bezeichnung als „Hungertuch“ erklärt sich aus der Fastenzeit, die künstlerische Ausschmückung durch Stickerei oder Malerei beruht sinngemäß auf der Leidengeschichte Christi. Die Sitte ist für Niederdeutschland, Nordfrankreich, England, die Niederlande verbürgt, begegnet früh aber auch in St. Gallen. Die Kärntner Fastentücher scheinen erst in spätmittelalterlicher Zeit, wo die Sitte in Oberitalien vorkommt, aufzutreten. Die am reichsten gebildeten Fastentücher, in durchbrochener Stickerei oder aus zusammengesetzten Häkelarbeiten hergestellt, besitzt Westfalen, insbesondere das Münsterland (vgl. Abbildung 224); zu den schönsten gehört das aus Telgte stammende des Berliner

Museums von 1623. Die Zierformen scheinen Zusammenhänge mit den Modelbüchern der Renaissance zu verraten, die Darstellung der Passionsszenen erinnert in ihrer knappen drastischen Erzählungsform an frühe Holzschnitte des fünfzehnten Jahrhunderts.

Dem Fastentuch verwandt ist die Bahrdecke des Sarges, die während des Totenamtes und Leichenzuges in katholischen Gegenden in Gebrauch war und in früheren Jahrhunderten gelegentlich zu den besonderen Kennzeichen der Zünfte gehörte. Der Brauch selber — die Leichendecke — ist sehr alt; die Ausbildung zu einem Werk der Volkskunst läßt sich für Schlesien nachweisen; aus Tost in Oberschlesien ist eine sehr schöne Arbeit vom Jahre 1707 mit braunem Leinengrund und aufgenähten Leinenmustern, ganz überzogen mit Streublumen, erhalten (Abb. 225). Bahrtücher des achtzehnten Jahrhunderts sind meist in schwarzem Samt mit Silberstickereien, die in der Regel die Embleme der betreffenden Zunft tragen, hergestellt.

Von allgemeiner Bedeutung für die Geschichte der religiösen Vorstellungen im Volksleben ist endlich das kleine Andachtbild. Hinter der sinnlichen Schaubarmachung von Andachtsvorstellungen, wie dem Leiden Christi, der Mutterschaft Mariens, dem Leben und Tun der Heiligen, steht die Versenkung der Gemütsstimmung in bestimmte Vorstellungsbereiche, denen die bildliche Projektion zu Hilfe kommt. Das ist der Zustand, den wir im Leben der deutschen Mystiker allgemein antreffen, insbesondere seit die Mystikerbewegung im vierzehnten Jahrhundert weitere Kreise zu erfassen beginnt. Wohl stand längst in Kirchenräumen staufischer Zeit dem Volke ein großer Bilderschatz vor Augen — Honorius von Autun nennt die romanische Malerei seiner Zeit geradezu das Lesebuch für die Laien (*laïcorum literatura*). Aber das war schließlich rein im Sinne des Lehrmäßigen gemeint, nicht der Versenkung. Das Unpersönliche, erst in weiten Abständen zu den Beschauern Sprechende romanischer Wandmalerei und dagegen die intime, mit persönlichen Zügen durchsetzte Bildersprache in Wandgemälden des vierzehnten Jahrhunderts, wie solche in den Predigerkirchen oft vorkommen, ist der Kunstgeschichte längst bekannt. Die Wandlung bestimmt den Zeitpunkt, in dem das Heiligenbild anfängt, volkstümlich zu werden. An Stelle des verehrenden Abstandes, des wesentlichen Zustands der Ikone, tritt die Schau als Versenkung in den Bildleib. Man kann den Weg im Klang und Gehalt der Gebete verfolgen, man kann ihn am Werden neuer Bildvorstellung beobachten: der Johannesminne, dem Schmerzensmann, der Marienklage, der Zunahme der Bilder von „Unserer lieben Frau“, dem Christkind als Gabenbringer und verwandten Vorstellungen, an denen die werdende Bürgerkultur Deutschlands im vierzehnten Jahrhundert reich genug ist.

Äußerlich geht mit dem Entstehen des Andachtsbildes das Gewerbe der „Briefmaler“, d. h. der Miniaturisten, Hand in Hand. Nach wenigen Generationen — die Briefmalerei tritt in großen Städten, wie Köln, seit dem Anfang des vierzehnten Jahrhunderts zuerst mit Wappenbriefen, Bilderchroniken und

Gebetbüchern deutlicher hervor — hat sich der Gebrauch des Bildes so weit ausgebreitet, daß sich der Ausweg der mechanischen Vervielfältigung zwangsläufig einstellt; der Abzug von der eingeschwärzten Metallgravierung oder von der geschnittenen Holzplatte führt zu den bekannten Anfängen der Graphik. Heiligenbilder, insbesondere Erinnerungen an Wallfahrtsbilder und Blätter aus der Passion, stehen unter den Frühdrucken des Holzschnittes und der Metallpunzierung, dem sog. Schrotblatt, obenan. Primitive Wasserfarben ergänzen die Bildwirkung. Die „Helgen“ (Heiligen) treten ihre Wanderung in die Welt an, und der Begriff verwächst im Volk also, daß in einzelnen Gegenden, wie Niedersachsen, der Begriff „Hilligen“ zur Bezeichnung des Bilddruckes überhaupt, gleichviel welcher Darstellung, sei es Flugblatt, Bilderbogen oder Heiligenbild, noch im neunzehnten Jahrhundert in Übung bleibt.

Ein Großteil des Andachtbildes ist seit den Anfängen Klosterarbeit. Zu Festzeiten Heiligenbilder zu verschenken, wie das Christkind mit dem Glücksvogel, die Gabenbringerin Dorothea, die Maria auf der Mondsichel, den Pestpatron Sebastian oder den Pilgerherrn Jakobus, ist am Ende des fünfzehnten Jahrhunderts weitverbreitet. Das streitbare Flugblatt der Reformationszeit drängt das Andachtsbild wohl zurück, vermag es aber nicht zu ersetzen. Der abstrakte Gehalt des Lehrhaften verliert seine Schlagkraft, wo er nicht im Gewande der Satire auftritt, und verschwindet mit dem siebzehnten Jahrhundert oder wird zur Allegorie umgebildet. Alte, dem Mittelalter nicht fremde Vorstellungen, wie die Herz-Jesu-Mystik, die Jungfrau und der mystische Blumengarten, werden mit dem Barock neuerdings lebendig. Die graphische Produktion strahlt von zwei Brennpunkten aus: Antwerpen erobert die Rheinlande und einen Teil Niederdeutschlands, Augsburg überflutet den oberdeutschen Bereich. Unmittelbar neben dem volkstümlichen Kupferstich mit seinen Folgen von Blumenheiligen, Legenden und Gottesminne-Allegorien steht das handgemalte Pergamentbild, das nun in Frauenklöstern zu einem Mittelpunkt weiblicher Handarbeit wird: das Spitzenbild, die Stoffklebearbeit (Abb. 233), das Nadelstichbild, die ausgeschnittenen, zusammengesteckten und mit Metallfolie unterlegten Papierschnitte, wozu man nicht selten Kupferstiche verwendet, schließlich reine Materialspielereien, wie Bildchen auf getrocknetes Laub von Wallfahrtsstätten aufgeklebt, auf Seide oder Hausenblase gedruckt, gehen nebeneinander her. Persische Scherenschnitte sollen im sechzehnten Jahrhundert für den Papierschnitt die Anregung gegeben haben, die von der an aller Kleinarbeit begeisterten Bürgerkultur der nordischen Renaissance aufgenommen wurde; das fein geschnittene Pergamentbild des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts gehört zum höfischen Gebetbuch, wie der Galarock zur Tracht. Die pietistischen Bewegungen der Zeit tragen reichlich sentimentale Züge in den Vorstellungsbereich: das Christkind, das den Leidenswagen zieht, mit dem Lamm spielt, auf dem Kreuz schläft, die Schutzengelvorstellungen, um nur Bekanntes zu nennen. Neben der handwerklichen Produktion durch Stecher und der klösterlichen beschäf-

tigen sich dörfliche Schreibmeister mit dem Andachtsbild; ein „neu inventiertes Kunst-, Schreib- und Zeichenbuch“, das 1782 in Mülheim am Rhein erschien, beschreibt eingehend den Papierspitzenschnitt. Aus der Zeit zwischen 1796 und 1815 stammen zwei oberösterreichische Liederbücher, von einem dörflichen Schreibmeister in der Gegend von Stubenberg gesammelt, reich ausgeschmückt mit prächtigen Andachtsbildern, in denen sich mittelalterliche und barocke Vorstellung (vgl. Tafel VII) die Hand reichen. Die volkstümliche Bildproduktion trägt allerdings mit dem Rokoko den Blütenschimmer ihrer Einfalt zum letzten Male, die Romantik versuchte vergebens auf dem Wege einer Rückkehr zum vermeintlich „Altdeutschen“ eine neue Bahn, die erst um die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts da und dort zu Ansätzen eines Andachtsbildes führte, das aber gegen die industrielle Produktion der gestanzten Papierspitzenbilder mit ihren süßlichen Stahlstichen nicht mehr durchdrang. Mit dem Irrweg der mit allen technischen Errungenschaften verkleinerten Reproduktion von Kunstwerken der Malerei schließt — vorläufig — die Geschichte des kleinen Andachtsbildes ab; Bestrebungen nach einer Rückkehr zum Ausdruck des Persönlichen, das die innere Sprache des Andachtsbildes ausmacht, müßten aus dem Schoße des Handwerks selber aufwachsen, nicht aus verstiegenen Vorstellungen von akademischer Geltung.

---

## DORFKIRCHE, FRIEDHOF UND FLURDENKMAL

Die Baugeschichte der Dorfkirche folgt den Grundlinien der Stile: Rechteckraum mit Chorturm in staufischer Zeit, polygone Altarhäuser, Seitentürme und Kapellen in gotischer, Rundchor und Westturm im Barock. Auch die Gestalt der Raumdecken bleibt vorweg stilbestimmt mit den flachen Balkendecken, der Beliebtheit der Gewölbe im gotischen Raum, den stuckierten Schalen, die zumeist aus einem Lattengerüst bestehen, im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert. Aber schon das örtliche Festhalten an überlieferten Raumzusammensetzungen durchbricht die Stilgeschichte; der rechteckige Chorturm ist in manchen Gegenden Niederdeutschlands auch vom Barock nicht verdrängt worden. Und wer nun gar der Eigenart und Vielheit der Raumgebilde selber, ihren Proportionen und Gruppierungen nachgeht, der erfährt bald, wieviel die Stilgeschichte ihrerseits zuzeiten von volkstümlichen Bauwerken, wie Wallfahrtskapellen, empfangt; in der altdeutschen Kunst fast überall, in der Zeit nach dem Dreißigjährigen Krieg in den Stammländern mit katholischer Bevölkerung — ohne „Bründlkapellen“ ist das österreichische Land nicht denkbar.

Der Blockholzbau, der im ganzen Norden die Urform der Kleinkirche darstellte bis weit in staufische Zeit, ist fast nur in Oberschlesien erhalten geblieben (Abb. 234). Meist sind es bescheidene Anlagen mit kleinem Turmgerüst, nur bisweilen wagte man sich an größere Turmgezimmer. Die Langform mit Rundchor wird in den nordschlesischen Kirchen friderizianischer Zeit durch Zentralanlagen in Rund- oder Kreuzformen verdrängt, nachdem die „Friedenskirchen“, zum Gedächtnis des Friedensschlusses von 1648 errichtet (Schweidnitz, Jauer, Glogau), schon in dieser Art vorangegangen waren. Die Zentralanlage bildet auch den Grundtyp für die evangelischen Kirchen im Thüringischen, in Untersuhl, Waltershausen, Ohrdruf stehen nennenswerte Bauten dieser Art. Zumeist sind es in Thüringen Fachwerkbauten, im Inneren reich ausgestattet mit Emporen, in den guten behäbigen Ausmaßen ganz dem Gepräge des mitteldeutschen Dorfes angepaßt. Einzelstehende Holzgerüste für die Glocken begegnen in Westpommern und in der Mark.

Der Steinbau geht selten im dörflichen Kreis über das zwölfte Jahrhundert zurück. Er trägt in mittelalterlichen Zeiten vorwiegend das Gepräge des Wehrhaften; Turm und Friedhofmauer sind gleichzeitig die Festung des Dorfes. In spätgotischer Zeit besitzen größere mainfränkische und thüringische Dörfer regelrechte Friedhofzinger mit Toren und Türmen, wie Effeltrich in der Bamberger Gegend, Kraftshof bei Nürnberg, Einhausen bei Meiningen oder

in bescheidener Form Oberstreu im Tal der Fränkischen Saale, wo die Anlage der in Fachwerk gezimmerten Gaden innerhalb der Umfassungsmauer die Erscheinung der spätmittelalterlichen Fliehburg des Dorfes noch ganz erhalten besitzt (Abb. 238—239).

Bekannt ist die landschaftsbestimmende Erscheinung der Dorfkirche in einzelnen Gegenden. Im Pommerschen stehen die schweren geduckten Leiber der Findlingsteinkirchen (Greifenhagen, Pyritz), die bis in die Kolonistenzeit des dreizehnten Jahrhunderts zurückreichen; in der Mark, im Heideland Niedersachsens, auf den Marschen trifft man verwandte Bauwerke. Daneben breitet sich im Ostseegebiet, von Rügen ausstrahlend, der Backsteinbau mit seinen prachtvoll strengen, schweren Ausmaßen, der in der Mark Brandenburg im vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert einen Höhepunkt künstlerischer Formung erreicht; mit den stolzen, breitbrüstigen Turmwerken geht Hand in Hand eine kühne Wölbkunst mit reich gefächerten Zellengewölben. Im Rheinland und Thüringen, im Maingau ist der Spitzturm mit seinem Schieferkleid zu Hause, in reicheren Orten begegnet der Achteckhelm, von vier kleinen Ecktürmen begleitet (Marktsuhl); der Farbwechsel von Bunt- oder Rotsandsteinmauern und dem Blau der Schieferdächer wird zu einem der nachdrücklichsten Wahrzeichen der Landschaft. Sind die Proportionen der niedersächsischen Dorfkirche schwer und fast immer auf das Monumentale gerichtet (Wiek auf Rügen, Abb. 236), so herrscht im Fränkischen ausgesprochene Zierlichkeit; in Weinbergkapellen gotischer Zeit im Rheingau oder mainfränkischen Dorfkirchen des sechzehnten Jahrhunderts bedingt die Nähe zum dörflichen Schloßbau nicht selten die Stimmung der Landschaft.

In dem formbeharrlicheren Niederdeutschland liegt der Nachdruck stärker auf der mittelalterlichen Prägung, auch dann noch, wenn die Kirchen erheblich später gebaut wurden; die oberdeutsche Note der Dorfkirche wird in stärkstem Maße durch die barocke Erscheinung bestimmt. Schon im Farbwechsel: der weiße Kalkputz und das rote Ziegeldach oder die — selten gewordenen — farbigen Schindelhauben sind geradezu ein Element der bayrisch-österreichischen, der deutschböhmischen, der alemannischen Landschaft. Die farbig verputzte Wand war dort sicher schon dem späten Mittelalter vertraut, seit dem siebzehnten Jahrhundert ist die weißgetünchte Mauer für die Dorfkirche Norm, von der man nur notgedrungen abweicht. Hand in Hand bildet sich die reiche Konfiguration der Grundrisse aus, die vor allem Zusammenstellungen aus Polygon- und Rundformen liebt. Vierpaßanlagen, Rundbauten oder Zusammensetzungen aus Rechteck und Oval gehören zu den ständigen Bauformen der kleinen Feldkapellen und der dörflichen Wallfahrt; im dörflichen Kleinbau des siebzehnten Jahrhunderts wird die Vorarbeit geleistet für Raumkompositionen, wie sie mit den Asam, mit Jakob Prandauer u. a. im Großbau des achtzehnten Jahrhunderts zu bedeutsamsten Schöpfungen des deutschen Barocks aufwachsen. Untrennbar von dem lebensheiteren Bild der oberdeutschen Barockkirche ist die Zwiebelkuppel, die seit dem frühen

sechzehnten Jahrhundert (zuerst in Augsburg?) anzutreffen ist und mit der Zeit nach dem Dreißigjährigen Krieg geradezu das Sinnzeichen der Dorfkapellen in Altbayern, Tirol, Oberösterreich darstellt (vgl. Abb. 240—241).

Entsprechend der bewegteren Außenerscheinung ist auch der Innenraum der oberdeutschen Dorfkirche in der Regel bunter und farbenreicher als der ernste niederdeutsche mit seiner bemalten Balkendecke und dem meist sparsamen Gerät. Ausgezierte Räume von der Art der Dorfkirche zu Brietzig im Weizacker, die 1697 ein Müllerbursche unter dem Eindruck gotischer Erinnerungen ausstaffierte, sind nördlich der Mainlandschaften selten, selbst die reich gemalten schlesischen Holzdecken des siebzehnten Jahrhunderts (Langenöls, Leutmannsdorf) wirken im Vergleich zu einer dörflichen Ausstattung Oberdeutschlands derselben Zeit, vor allem in Tirol oder im Salzkammergut, fast noch wie frühes Mittelalter. Von vornehmer Baukultur kündeten die frühklassizistischen Dorfkirchen, die im Gebiete des Ansbachischen Markgrafentandes im Mittelfränkischen am Ende des achtzehnten Jahrhunderts erbaut wurden.

In alter Zeit steht die Dorfkirche fast immer inmitten des Friedhofes. Da der Platz beschränkt blieb, half man sich mit den Grabstätten dadurch, daß für die ausgeschachteten Gebeine alter Gräber eine besondere Gebeinkammer angelegt wurde, der Karner (carnarium); seit dem elften Jahrhundert ist die Sitte, über der Beinkammer eine Gedächtniskapelle anzulegen, überliefert. Meist sind die Karnerkapellen in der altertümlichen Rundform gebaut; am häufigsten begegnen sie in Österreich, Tirol und Kärnten (Abb. 241).

Die alten Grabzeichen werden in Holz oder Eisen erstellt. Die älteste Form, das Bahr Brett, das man ab und zu am Grabhügel aufstellt, ist aus bayrisch-böhmischem Gebiet bekannt. Die Formen der Holzkreuze oder Holzpfähle sind nur in seltenen Fällen erhalten, die Pfahlaufstellung kommt in verschiedenen Gegenden des deutschen Ostens bis nach Siebenbürgen vor. Aus dem Seelenkult wird das Bild der Krötenform bei den hölzernen Grabtafeln Ostpreußens erklärt, die altertümliche Gestalt des Herzens mit zwei Vögeln ist in der gleichen Landschaft zu Hause. Die altertümlichsten Eisenkreuze besitzen Pommern, die Mark Brandenburg und Schlesien: T-förmige Eisen mit drei Blumen, die an das Lebensbaumotiv erinnern. Mit dem siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert entfaltet sich ein großer Formenreichtum in ganz Oberdeutschland, Rankenwerk aller Art umgibt die in Eisenblech ausgeschnittene Mitteltafel für die Inschrift, Engel und Blumen, die in Eisenblech ausgeschnitten oder geschmiedet werden, sind eingeflochten, Malerei und Vergoldung beleben den dekorativ reichen Eindruck. Im Donaugebiet, Salzkammergut und in Tirol hat die Pflege der dörflichen Schmiedekunst eine besondere Höhe erreicht, neben dem Wirtshausschild (vgl. S. 127) gehört das Grabkreuz dort zu den Hauptleistungen einer reichen Handwerkskultur. In den Sandsteinlandschaften Frankens, in der Pfalz und im Elsaß gibt es viel gute dörfliche Steinhauerarbeit, Kreuze oder herzförmige Platten mit Inschriften und Blumenranken,

bisweilen Handwerkszeichen oder christlichen Symbolen. Der große Grabstein mit den Reliefs der Verstorbenen, der sich mit der Renaissance einbürgert, gehört in den seltensten Fällen in das Gebiet der Volkskunst, erwähnt sei der originelle Grabstein des Zimmermeisters Johann Holtermann in Trupe in Niedersachsen von 1790, der sowohl seine Familie wie die Geräte seines Handwerks in Reliefbildern verewigt (Abb. 248—249).

Das Steinkreuz in der Flur entstammt mittelalterlichem Rechtsbrauch. Zumeist ist es ein Sühnstein für Totschlag oder Unglück, seltener kommt es zur Bezeichnung einer Malstätte oder als Grenzmarke vor. Die Kreuzform ist aus der halbmannshohen Steinplatte ausgeschnitten oder in diese in Umrissen eingetieft, eingeritzte Zeichen, wie Beile, Schwerter, Pflugschar, Winzereisen, weisen auf das Mord- oder Unfallgerät. Inschriften kommen sehr selten vor, bisweilen Jahreszahlen; Symbole wie das Herz oder die heiligen Namen weisen auf späte Zeit — am verbreitetsten dürfte die Sitte der Steinkreuzsetzung zwischen dem vierzehnten und sechzehnten Jahrhundert gewesen sein. Mit vielen Steinkreuzen verknüpfen sich alte Sagen von Zweikampf oder Gewalttat, so gelten die sog. Musikantensteine in Falkenstein am Steigerwald (Abb. 252) als Denksteine der Stelle, wo sich fünf Dorfmusikanten im Streit erschlagen hätten. Figürliche Darstellungen sind selten, heraldische Abzeichen (Wappen, z. B. Crailsheim in Württemberg) trifft man bisweilen. Die Bußvorschrift, zum Gedächtnis des Totschlages ein Sühnekreuz zu setzen, ist mehrfach überliefert.

Der Flurbildstock, der namentlich im Mainfränkischen weitverbreitet ist, dürfte auf die gleichen Grundlagen zurückgehen; ein Bildstock bei Eibelstadt am Main aus dem späten vierzehnten Jahrhundert berichtet von einem Totschlag, zu dessen Sühne das Bild erstellt wurde. Die Form stammt von den Totenleuchten mittelalterlicher Friedhöfe; auf einem etwa mannshohen Schaft ruht eine Steinplatte mit dem Relief eines Heiligen oder einer Passionsszene. Diese Gestalt lebt durch das ganze sechzehnte Jahrhundert fort und erfährt im siebzehnten reichste Ausbildung. An Stelle des Sühnesteines ist die Flursegnung nun das bestimmende Motiv: der Dorfpatron oder Schirmherr der Flur, wie Urban als Weinbergspatron, Wallfahrtsbilder, wie das Walldürner Blutwunder, oder allgemeine Zeitvorstellungen, wie die Immaculata und die Heilige Familie, begegnen im Maingebiet zwischen Bamberg und Aschaffenburg im achtzehnten Jahrhundert in großer Zahl (Abb. 250). Die Bildkunst des dörflichen Steinmetzen erholt die Formen bei den Schnitzern, gewundene Säulen im Rankenwerk, kühn geschwungene Muschellinien und schließlich die eleganten Umrisse klassizistischer Prägung finden sich in den Sandsteinarbeiten der fränkischen und mittelhheinischen Bildhauer in allen möglichen Zusammensetzungen. Als städtische Wahrzeichen könnte man die Pestsäulen den fränkischen Bildstöcken zur Seite stellen; im Donaugebiet von Straubing abwärts, ausgehend von der berühmten Pestsäule Burnacinis (1679) am Graben in Wien, treten sie im Egerland und Mähren durch das ganze achtzehnte Jahrhundert auf.

Das Alpengebiet besitzt in den „Marterln“, die in Holz geschnitzt und zu-  
meist mit einer gemalten Schilderung des Unglücksfalles, zu dessen Gedächtnis  
das Mal errichtet wurde, ausgestattet sind, einen Ersatz für den verhältnis-  
mäßig seltenen Bildstock. Hölzerne Flurkreuze haben sich zahlreich erhalten,  
dem achtzehnten Jahrhundert entstammen die Symbolkreuze mit den Leidens-  
werkzeugen, die in der Oberpfalz und in Deutschböhmen noch vorkommen  
(vgl. Abb. 251). Wie bei den eisernen Grabkreuzen (vgl. S. 58) verschwindet  
mit der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts auch hier der persön-  
liche Charakter, um den Massenerzeugnissen des Eisengusses Platz zu machen.  
Die von *W. H. Riehl* zuerst beklagte Entseelung der Handwerksform durch die  
Industrie bedeutet aber schließlich nur einen äußerlichen Reflex innerer Wand-  
lung; die wesenhafte Bedeutung des sakralen Flurdenkmals lebte längst nicht  
mehr, als die Gußeisenarbeiten an die Stelle älterer Flurdenkmäler traten.

WERK UND GESTALT

Die Eigenart des deutschen Bauernhauses wird bedingt durch den Holzbau, dieser wieder hängt in seiner jeweiligen Erscheinung von der Dachform ab. Die Dachhütte, wie solche noch in urtümlichen Schafkoben der niederdeutschen Heide und in Dachkellern im Alpenland vorhanden ist, steht am Anfang der Formenreihe. Daß der Holzbau selbst ebenso seit Vorzeiten das Lebenselement des Bauens germanischer Völker darstellt, wie der Lehm- oder Steinbau im Bereich der Mittelmeerlandschaften seine Heimat hat, ist oft genug betont worden.

In Kleinbauten der Ostalpen, Holzfäller- und Ochsenhütten, ist eine der ursprünglichsten Dachformen als Prügellage über den Schmalwänden nach Art der nordischen Ansdächer erhalten. Den nächsten Schritt zur technischen Vervollkommnung, der mit der Vergrößerung der Räume in vorgeschichtlicher Zeit erreicht wird, dürfte das Pfettendach darstellen. Die Ausgangsform seiner Konstruktion besteht aus einem Firstbalken, der waagrecht auf zwei Pfosten oder Holzsäulen liegt; in dem altslawischen Gabeldach besitzen diese Pfosten noch die gabelförmige Zweigung, in denen der Längsbaum ruht. Der waagerechte Baum, die Firstpfette in der Zimmermannssprache, bildet die Stütze für die schräg seitlich niederlaufenden Stangen, die „Rofen“, wie sie im Alemannischen heißen, auf ihnen lagert die Dachhaut mit ihren Querlatten, Geflecht, Stroh oder Schindeln. Die Ausbildung dieses Pfettendaches mit Fuß- und Seitenpfetten begegnet bei den Blockwandhäusern des Alpengebietes innerhalb der Hallstattzeit, frühe Formen leben in rätschen und Walliser Heuhütten mit gestelztem Boden fort.

Eine zweite Möglichkeit der Dachkonstruktion entsteht in der Weise, daß die Schrägstangen, die Rofen oder Sparren, durch Gebinde im Scheitel paarweise miteinander verbunden werden; Grubenlöcher oder Steine sichern den Fußpunkt dieser Sparrendreiecke. Tritt an Stelle der primitiven Verschnürung im Scheitel ein Querbalken im oberen Drittel des Gerüsts — der spätere „Hahnenbalken“ —, so kommt ein festes Gefüge aus zwei Sparren und einem Binder zustande, das als Kehlbalkendachstuhl in geschichtlicher Zeit in verschiedensten Zusammensetzungen zu einer Hauptform aller Dachkonstruktionen geworden ist. In der ursprünglichen Dachhütte spreizte man, um das Umfallen der hintereinander aufgestellten Sparrendreiecke zu verhindern, an das erste und letzte Gebinde ein Schrägholz im rechten Winkel zu den Sparren, in Schäferhütten und verwandten Altformen des Holzbaues ist der bisweilen auftretende sechsseitige Grundriß eine Erinnerung an diese Art, die Hütte zu bauen.

Der große Vorzug des Sparrendaches gegenüber dem reinen Pfettendach liegt vor allem darin, daß der Binnenraum des Sparrendachbaues von Innenstützen frei bleibt, während die Firstpfette bei größeren Anlagen der Unterstützung durch Säulen bedarf, um die Last der Rofen und der Dachhaut zu tragen. Wer diese Hauptstütze, den „Firstbaum“, beschädigt, zahlt nach der *lex bajuvarica* die höchste Buße: er zerstört das Haus. An alemannischen Bauernhäusern im Bodenseegebiet und Hotzenwald hat zuerst *Otto Gruber* ein Gerüstsystem dieser Art aufgefunden und mit diesem die Gestalt des in dem bayrischen Stammrecht beschriebenen Hauses der Völkerwanderungszeit als Säulenhäuser mit Pfettendach wiederhergestellt.

Von der Sparrendachhütte leitet das niedersächsische Haus seine Grundform ab. Die Längsaufschließung dieses Daches vom Giebel gegenüber der Queraufschließung von der Traufseite bei den oberdeutschen Säulenhäusern, wie sie durch die beschriebenen Konstruktionsweisen bedingt wird, ergibt eine der grundsätzlichen Gruppierungsmöglichkeiten für die vielen bestehenden Hausformen Deutschlands. Die technische Ausgestaltung des Sparrendachstuhls, die von der Erkenntnis der tragenden Kraft des Gespärres ausgeht, durch Stuhlsäulen, Böcke oder Zangen besitzt in Niederdeutschland ihre reichste Geschichte, deren Anfänge bis in karolingische Zeit zurück verfolgt werden können. Noch heute stehen die Hamburger Zimmerleute als Erben der alten niedersächsischen Handwerküberlieferung mit ihren kühnen Konstruktionen an der Spitze.

Wie die Dachbildung muß die Herstellung der Wand in ihren Erstformen in der Vorgeschichte aufgesucht werden. Wieder kann man zwischen zwei Hauptarten unterscheiden. Die Wurzel des Wortes „Wand“ weist auf das Geflecht — im Wort „Leinwand“ lebt die Urbedeutung noch. Wand ist ein Gebilde aus Ruten- und Reisiggeflecht, das zu seiner Stützung ein Stangengerüst erhält, die Elemente des Fachwerks sind in dieser Weise entstanden zu denken. Errichtet man dagegen die Hauswände aus senkrechten oder übereinandergelagerten Stämmen — zuerst wohl in Verbindung mit gerammten Pfosten, dann in bloßer Schichtung, die durch eine Eckverzahnung, das „Stricken“, wie es im Allgäu genannt wird, dem Gefüge Festigkeit gibt —, so bilden sich die verschiedenen Formen der Block-, Riegel- und Bohlenwände heraus. Für das Auftreten der jeweiligen Konstruktionsform spielt das Vorkommen geeigneter Hölzer jedenfalls seit der Zeit, da man zu größeren Bauten überging, eine wesentliche Rolle, in Laubholzgebieten überwiegt die Fachwerkbauweise der Gehöfte, in den Waldgebieten mit Nadelhölzern, sei es der nordgermanische Raum bis Norwegen oder der alpenländische, sind die Riegel- und Blockwandformen zu Hause. Auch hinsichtlich der Wandbildung stehen sich heute das niedersächsische Fachwerk- und das alpenländische Blockwandhaus als Grenztypen gegenüber, wenschon in der Fülle der Entwicklung eine so einfache Scheidung nicht mehr erkennbar ist; Gerüstformen des Ständerbaues haben sich im Bauernhaus der letzten Jahrhunderte in fast allen deutschen

Landschaften durchgesetzt. Insbesondere wurde durch den Vorzug einer freieren Grundrißbildung, der dem Fachwerkbau zukommt, in weiten Gebieten das Blockhaus zurückgedrängt. Der Fachwerkbauer vermag auch relativ große Raumflächen zu umbauen, er bleibt zuletzt nur durch die Breitenspannung seines Sparrendaches eingeschränkt, während der Blockwandbauer Wünschen nach umfänglicherer Raumausdehnung lediglich durch eine Vermehrung der einzelnen Raumzellen, d. h. der Blockhäuser selbst, entgegenkommen kann. In der Tat hat der Einbau der Niedersachsen in seiner Umformung im friesischen Heuberg die großräumigsten Hausgebilde erstellt, die es im Gebiet der europäischen Bauernhäuser überhaupt gibt. Aus der Durchdringung der beiden Grundformen des westgermanischen Einbaues und des Hofbaues bei den Ostgermanen und in den Alpenländern ist in geschichtlicher Zeit die bau- und wirtschaftstechnisch vollkommenste Hofform geworden, das mitteldeutsche oder sogenannte fränkische Gehöft, das sich ebensogut als Sprengung eines Einbaues zugunsten der Scheidung von Wohnung und Stall wie als eine planmäßige Ordnung der im Haufenhof willkürlich gelagerten Einzelzellen zu einem wehrhaft geschlossenen, burgartigen Gebilde ausdeuten läßt.

Die Voraussetzungen für die Grundformen des fränkischen Gehöfts sieht *Haberlandt* (Jahrb. f. hist. Vk. III/IV, 27) in einem westeuropäischen Langhausbau keltischer Zeit, der unter dem Einfluß der römischen villa rustica seine planmäßige Ordnung erhalten habe und etwa zuerst in karolingischen Anlagen erkannt werden könne. *Schier* (*Spamer*, Deutsche Volkskunde, I, 506) verlegt demgegenüber den Nachdruck auf die Bedeutung der Anlage als Wirtschaftsform in Gegenden mit Feldwirtschaft seit vorgeschichtlicher Zeit. Jedenfalls ist die Ausbreitung des mitteldeutschen Gehöfts stärker durch die Vorzüge der übersichtlichen Wirtschaft gegenüber dem Einbau als etwa durch Stammeseinflüsse begründet. Im Gegensatz zum ostgermanischen Zwiehof mit seiner grundsätzlichen Scheidung zwischen Wohnhaus und Viehställen war das Zusammenhausen von Mensch und Tier unter einem Dach im Gesamtraum des innerdeutschen Bodens einmal die Regel, im Einbau des oberdeutschen Hauses hatte der Flur zwischen Wohnung und Stall zuerst verbindende, nicht trennende Bedeutung. Die höhere Form des Baugedankens im Hofbau wurde für die intensiven Wirtschaftsformen im mitteldeutschen Raum entscheidend, das Wesen des fränkischen Gehöfts liegt in der umschlossenen Hofstelle mit ihrem Raum für Düngerhaufen und Kleinviehstallungen und dem durch die Baulichkeiten selbst gesicherten Abschluß des Besitztums gegen die Nachbarschaft, der in dem dichter besiedelten Mitteldeutschland viel früher zur geschichtlichen Notwendigkeit wurde als im landweiten Osten.

Besondere Bedeutung inmitten des Vorganges der Verschmelzung von Einbau und Haufenhof kommt der Ausbildung der Stube zu, d. h. dem in sich geschlossenen Ofenraum gegenüber der offenen Herdstelle. Ihre Entstehung wird heute allgemein von den urtümlichen Gehäusen des Schwitzbades abgeleitet, auf dem Weg über Burg- und Stadthäuser sucht man ihr Eindringen

in das Bauernhaus, das zuerst in Oberdeutschland erfolgt. Die Zwiehofanlage der Ostgermanen kannte bereits in ihrem „Feuerhaus“ eine Vorform, die in ostalpenländischen Höfen fortlebt. Im Anschluß an dieses Feuerhaus, das zum Kochraum im Flur wird, entsteht die Stube mit ihrem wie bei den römischen Hypokaustanlagen als „Hinterlader“ gebauten Ofen, dessen Grundelement, die „Kachel“ (cacabus), nicht zufällig als Lehnwort in die deutsche Sprache eingegangen ist. Die niederdeutschen Höfe nehmen die Stube kaum vor der Jahrtausendwende auf, wahrscheinlich wesentlich später; als deutlich erkennbares Anhängsel wird sie an der von der Zufahrt abgekehrten Hinterseite dem Wohnstallhaus angefügt. Wann immer die Bereicherung des deutschen Bauernhauses durch die Stube erfolgt sein mag, ihr Eindringen in den älteren Einraum mit seinen bescheidenen Ansprüchen an Wohnlichkeit als selbständig ausgeschiedenes Kastengehäuse und die planmäßige Ordnung der Einzelbauten, der Wohnräume, Ställe, Scheuern, Speicher, zu einem geschlossenen Gehöft sind die großen Vorgänge der Formungsgestaltung, die zur Ausbildung der einzelnen Hauslandschaften führen. Die „Aufstockung“, d. h. die Vergrößerung der Raumzahl durch Errichtung eines Obergeschosses über dem ursprünglich allgemeinen Erdgeschoß — etwa in der Art des Allgäuer und Schweizer Hauses, wo im Erdgeschoß die Ställe, im Obergeschoß die Wohnräume liegen —, spielt dagegen in der Gesamtentwicklung des deutschen Bauernhauses eine verhältnismäßig begrenzte Rolle. Die Zahl der mehrgeschossigen Haustypen ist in Oberdeutschland weit größer als in Niederdeutschland und kennzeichnet damit in etwas das alte Verhältnis von Eigenform und Lehnform; dem Wesen nach steht das mehrgeschossige Bauernhaus dem romanischen Kulturbereich nahe.

Während die Stube vom Süden nach Norden wanderte, ging die Ausbreitung des Sparrendaches den umgekehrten Weg, aus der niedersächsischen Heimat strahlt die Form nach allen Seiten aus und dringt über den Donauroaum bis in die Steiermark vor.

Zu Anfang des zweiten Jahrtausends n. Chr. ist der Austausch zwischen ober- und niederdeutschen Elementen in vollem Fluß, das Zeitalter der Ostkolonisation im zwölften und dreizehnten Jahrhundert trägt in die älteren Hauslandschaften des Ostens wesentliche Neuerungen durch das Eindringen des fränkischen Gehöfts. Der hohe praktische Wert des umbauten Rechteckhofes greift aber noch viel später immer wieder umgestaltend in ältere Formbereiche ein; der Hofbau Niederbayerns und die „Vierkanter“ des niederösterreichischen Donaulandes haben wahrscheinlich nicht vor der Zeit der Landreformen unter Maria Theresia bestanden, am niederbayrischen Viereckhof kann man ein Vordringen nach Süden — in die Gebiete der Hochebene am Alpenfuß entlang der Innlinie — bis auf den heutigen Tag verfolgen.

Richtet man nun unter Berücksichtigung der geschilderten Formentwicklung der Dachkonstruktionen und der Wandbildung, ferner des Austausches zwischen Wohnstallhaus und Zwiehof den Blick auf eine Karte der deutschen

Bauernhausformen, so ergibt sich im großen das Bild einer Aufteilung in drei Zonen, die in west-östlicher Richtung den deutschsprachigen mitteleuropäischen Raum durchziehen. Die nördliche Zone zwischen Niederrhein und Memel erscheint wesentlich geschlossen, die südliche zwischen Vogesen, Schweizer Jura und der ungarischen Donauebene ist reich durchsetzt von verschiedenen Formlandschaften. Zwischen diesen beiden Streifen lagert der mächtige Block des mitteldeutschen Gehöftbaues. Im Westen liegen seine Grenzen gegen das Lothringer Steinhaus etwa in einer Linie von Aachen zum Rheinknie bei Basel, im Osten spaltet sich die Breite in zwei Äste, nach Nordosten dringt das mitteldeutsche Gehöft mit zahlreichen Abwandlungen bis zur Baltengrenze, nach Südosten reicht es bis zum Mittellauf der Drau und Save. Der nordöstliche Arm schließt viele Enklaven des ostdeutschen „Vorlaubenhauses“ ein, dem südöstlichen ist das Gebiet der „Rauchstubenhäuser“ der Steiermark vorgelagert, beides Typenformen von uralter, zum Teil ostgermanisch-slavischer Prägung.

Die Vorstellung von einer räumlichen Einheit der Stammes-, Mundart- und Hausgrenzen, die in der älteren Volkskunde eine begriffliche Wertschätzung erfuhr, läßt sich nach dem heutigen Stand der noch keineswegs abgeschlossenen Forschung nicht mehr aufrechterhalten. Wohl kann man einen niedersächsischen, alemannischen, bayrischen Haustypus unterscheiden, aber schon die weite Ausbreitung des fränkischen Gehöfts hat mit dem Begriff der Stammeslandschaft nichts mehr zu tun. Dabei ist nicht zu übersehen, daß eine Hausformenkarte von heute höchstens für die letzten zwei Jahrhunderte gilt. Änderungen der Wirtschaft, wie Viehhaltung oder Ackerbau, werden zu keiner Zeit durch Stammesgrenzen aufgehalten. Aufbau nach Kriegen, wie den Türkeninvasionen in Österreich oder den Feldzügen Friedrichs des Großen, bedingt gelegentlich ein wesentlich neues Bild. Die Neigung zum Praktischen liegt mit dem Empfinden für Herkommen im Hausbau und in der Lebenshaltung stets in stärkerem Kampf als im Bereich volkstümlicher Glaubensvorstellungen, das Zeitmaß von Übernahme und Beharren ist dazu bei einzelnen Stämmen recht verschieden — nicht nur aus Wirtschaftsgründen steht dem städtischen Rheinland der Bauernraum Westfalens und Niedersachsens gegenüber. Vielleicht darf man in dem stärkeren Beharren bei Altformen in der Nord- und Südzone gegenüber der mitteldeutschen etwas wie Spiegelung der größeren Beweglichkeit der mitteldeutschen Stämme im Herzen des Reiches gegenüber den Grenzländern erkennen.

Von den wichtigsten Altformen des deutschen Bauernhauses seien genannt: im Norden das Wohnstallhaus der Niedersachsen und die Friesenhöfe, in denen hinter niedersächsischer Umformung sich alte Elemente nordgermanischer Haufenhöfe bergen, im Süden die vielen Einhaustypen bei den Alemannen in der Schweiz und im Schwäbischen, bei den Bayern in Altbayern, Tirol und dem Salzburger Land, der Oberpfalz und Oberösterreich und die Zwiefhofbauten Kärntens. Landschaftliche Einpassung ist von jeher als ein Wesensmerkmal

des deutschen Gehöfts hervorgehoben worden, es wäre Angelegenheit der Handwerksforschung, hier die Triebkräfte aufzusuchen. Sicherlich bedeutet die Wahrung des Bodenständigen im Bauernhaus Wesentliches am Gepräge eines Volkstums überhaupt. Wo das Gefühl für den Charakter im Hausbau verloren geht, beginnen auch die anderen Gestaltformen volkstümlicher Schöpferkraft abzusterben oder werden zur Maske.

Das Niedersachsenhaus ist in seiner stolzen Einheit oft geschildert worden. Nach außen die Wucht der mächtigen Steildachkörper, innen der ehrwürdige Raum der Diele mit Viehstand, Getreideboden und dem heiligen Herdfeuer am Ende, im Raum das Flet — es gibt in der Tat kaum eine zweite Baugestaltung, die das Schicksal des Bauern in so elementarer Erscheinung ausprägte. Karg in den Einzelformen, auch dann noch, als längst die Entwicklung die Stube, die Nebenräume und zeitbestimmte Ornamente in den Baueinheiten gebracht hatte und damit die ursprüngliche Erscheinung bereicherte, ist das Niedersachsenhaus — genau wie der uralte große Sinnbilderschatz seiner Einfahrtstore — ein wahres Abbild eines selbstbewußten, hart schaffenden und tief erlebenden Menschenschlags.

Die Friesenhöfe sind umfangreicher als das Niedersachsenhaus, sie sind reicher in der inneren Gestaltung. In den „Haubargen“ der Eiderstädter Gegend wohnen Bauernfürsten, also der Anblick und das Raumgefüge (Abb. 261). An Stelle der einfachen Längsteilung des Niedersachsenhauses geht der Grundriß der friesischen Gehöfte von dem in der Mitte stehenden Gezimmer der „Haubarge“ aus, dem Vierkant, der vom Boden bis zur Decke mit dem Fruchtstapel gefüllt ist: „das Friesenhaus birgt Erdlast, während das Sachsenhaus Balkenlast birgt.“ (Peßler, Handb. d. d. Vk. III, 221.) Diele, Ställe, Stuben und Kammern reihen sich nach allen vier Seiten um den Mittelschober. Einst waren die Einzelräume selbständige Baukörper eines Haufenhofes, der bei den Nordgermanen in Skandinavien beheimatet ist. Auch nach der — spätmittelalterlichen? — Vereinigung unter einem Hauptdach, die durch niedersächsischen Einfluß erfolgte, haben die Einzelteile die Bezeichnung „Haus“ für jeden Raum (veehus, mulhus, middelhus) beibehalten. Das Äußere wirkt bei den Eiderstädter Haubargen und dem Nordfriesenhaus weitaus städtischer als beim Niedersachsenhaus, seit Jahrhunderten herrscht der Backsteinbau an Stelle des niedersächsischen Fachwerks.

Der westfälische und niederrheinische Hof unterscheiden sich vom niedersächsischen in der reiferen Konstruktion des Gerüsts. Im alten Niedersachsenhaus wird die Diele von den beiden seitlichen Ständerreihen begrenzt, die Abseiten, d. h. die Seitenschiffe mit den Viehställen, lehnt man als einfache Schleppdächer an den Dielenraum. Der westfälische „Vierständerbau“ setzt das Dach auf vier Säulen in einer Reihe, die zwei inneren umhegen die Diele, die äußeren die Seitenschiffe, für die auf diese Weise höhere Räume entstehen, die über den Viehständen mit kojenartigen Nutzräumen unterteilt werden konnten (vgl. Abb. 260).

Östlich der Elbe breitet sich eine Reihe niedersächsischer und mitteldeutscher Mischformen bis an die Weichselniederung aus. Niedersächsische Einbauten mit verkümmerter Gangdiele, im Geviert angelegte Hofbauten mit stirnseitigem Eingang und kurzer Diele nach altsächsischer Art kommen in der Mark, Querdielehäuser in Mecklenburg vor. An der Südgrenze um den Mittellauf der Spree bis in die Gegend von Thorn tritt das Vorhallenhaus (vgl. S. 72) in dichter Reihe auf.

Das mitteldeutsche oder fränkische Gehöft hat seine stattlichsten Bildungen in Thüringen, die zierlichsten im Winzergehöft am Mittelrhein, der Mosel und in Niederschwaben mit den charakteristischen rundbogigen Hof-toren und der Schlupfporte daneben aufzuweisen. Im Reichtum der äußeren Erscheinung unterscheidet es sich auf den ersten Blick von der strengeren Haltung des Niedersachsenhauses. Der Fachwerkbau erlebt seine vollste Ausgestaltung, Schrägstreben, Büge und Schrägkreuze geben den Fachwerk-giebeln und -wänden den Anblick eines gestickten Kleides. In Niedersachsen begegnen vielgestaltige Zierformen nur in den Backsteinsetzungen, mit denen der Vierländer seine Gefache ausmauerte, im mitteldeutschen Gehöft werden Muster, die entweder konstruktiv aus dem Fachwerkgerüst entstehen, wie der „wilde Mann“, oder dekorative Zusammensetzungen in Gestalt des Sechs- und Achtspeichenrades der Giebel in Franken und Hessen zu den Kennzeichen einzelner Landschaften. Die Lehmfüllung der Gefache ist größtenteils mit Kalk-tünche überzogen, in Hessen belebt man ihre Fläche durch in die Tünche ein-geritzte Bilder, die überwiegend Verwandtschaft mit den Motiven der Braut-gaben und der Stickerei aufweisen, Dreisprosse, Blumen — vor allem Tulpen-muster —, Fabeltiere und Figuren begegnen im Laufe des neunzehnten Jahr-hunderts (Abb. 267). Einzelheiten der Wirtschaftszwecke, wie die Zwischen-dächer zum Trocknen von Mais und Tabak in Franken und der Rheinpfalz, ergeben reizvolle Unterteilungen. Der Stirngiebel kann geradezu als Sinnbild der fränkischen Gaue genannt werden, der Unterschied zwischen den schmuck-vollen Formen des Bauernhofes und der monumentalen Erscheinung bei alten Rathäusern im ganzen Westen von Mittel- und Oberdeutschland ist nur ein äußerlicher, die Sprache des Formgefühls ist die gleiche. Reichgliedrig wie die äußere Erscheinung ist der Grundriß des mitteldeutschen Gehöfts. Wesentlich für die Mehrzahl der Landschaftstypen ist die Mittellage der Küche zwischen Stube und Stall. Der Herdraum, der in alten Anlagen noch bis zum Dach durchgeht, bedeutet nach *Schier* das ursprüngliche Element in der Entwicklung des westdeutschen Wohnstallhauses; in alten fränkischen und alemannischen Bezeichnungen des Flurraumes zwischen Stube und Stall als „Haus“, „Ern“ oder „Fletz“ liegt eine Erinnerung an seine einstige Ausgangsstellung. In Klein-formen des mitteldeutschen Hauses in der Eifel (Abb. 264), der Pfalz, in Hessen, Mainfranken bis hinüber nach Schlesien findet sich das System des dreiteiligen Einbaues mit der Stube in der Stirnwand, der Küche im Flur in der Mitte, dem Stall und der Scheune auf der Rückseite in verschiedenen Abwandlungen, die

gelegentlich, wie bei dem Pfälzer Stallhaus, durch Übernahme des Steinbaues zu doppelgeschossigen Anlagen werden. Im Hofbau mit seinen drei bis vier Firsten bleibt die zentrale Stellung der Küche und des Flureingangs auf der Längsseite stets gewahrt, soweit der Einfluß der mitteldeutschen Anlage reicht. Im Rheinland in der ganzen Ausdehnung vom Elsaß bis zum Niederrhein, in Hessen, Thüringen, Franken, dem schwäbischen Unterland betritt man vom traufseitigen Eingang des Wohnbaues unmittelbar Küche und Stube. Die mitteldeutschen Mischtypen der Mark, die in der Linie Magdeburg bis Havelberg sich ausbreiten, die oberdeutschen Spielarten im Egerland, in Niederbayern und Oberösterreich bis zu den Vierkantern unterhalb der Enns zeigen im wesentlichen die gleiche Ordnung des Wohnbaues, so verschieden der Zusammenschluß der Scheuern und Ställe und die Bauweise als Fachwerk, Block- oder Steinbau gestaltet sein mag. Das reiche Fachwerk der Egerländer Höfe (Abb. 266), die schweren Steinmauern des Mühlvierteler Dreiseithofes und die geschlossene Burggestalt der niederösterreichischen Vierkanter gehören neben dem eleganten Winzergehöft der Rheinlande (Abb. 265) zu den kennzeichnenden landschaftlichen Sonderbildungen der mitteldeutschen Gehöftformen.

Die Mehrzahl der Haustypen in den Landstrichen vom Süd-Elsaß bis zum Oberlauf der Donau, in der Nordschweiz, im Gebiet der Voralpen und im Alpenland selbst bis zur Enns läßt sich unter der Sammelbezeichnung des oberdeutschen Einbaues zusammenfassen. Wohnraum, Stall und Scheuer liegen unter einem Dach oder in einem Haupthaus, das durch zwei Feuerstätten, den Herd in der Küche und den Stubenofen, gekennzeichnet wird. Die Herkunft der einzelnen Landschaftstypen ist geschichtlich aus verschiedenen Wurzeln abzuleiten. Das Wohnstallhaus, ähnlich dem mitteldeutschen Einhaus, begegnet in Oberschwaben als „Mitterstallbau“. Im Alpenland steht ihm der „Mittertennbau“ in seinen verschiedenen Varianten gegenüber, der aus einer ursprünglichen Zwickhofanlage mit selbständigem Feuer- und Futterhaus nachträglich — in der Hauptsache seit dem Mittelalter — unter einem Dach zu einem Einbau zusammengefaßt wurde. Im Tiroler Mittertennbau (Abb. 272) zieht die Tenne, d. h. der Flur, von Giebel zu Giebel durch das ganze Haus, auf der einen Seite der Tenne liegen die Wohnräume, auf der anderen die Ställe. Die Heubühne liegt über dem Stall, als Oberboden für das Getreide hat sie freien Rauchzutritt von der Küche her; das Durchräuchern des Getreides, das in Niedersachsen und im alemannischen Haus stellenweise üblich ist, begegnet im Salzburger Land. Die Ansicht der Tiroler und alpbayrischen Bauernhöfe (Abb. 273) wird bestimmt durch das Blockwerk der Wände, das flache, als Wetterschutz weit überstehende Pfettendach und durch die Ausstattung der Obergeschosse mit vorspringenden Galerien, Laube oder Schrot genannt. Der Mittertennbau hat seine Hauptverbreitung im Raum der Nordalpen vom westlichen Allgäu bis in das österreichische Traunviertel, gegen das Flachland schließt sich der Mitterstallbau der schwäbisch-bayrischen Hochebene und der schon genannte Vierseithof im Donauland zwischen Lech und Enns an. Im Westen vom

Schwarzwald bis in die Urschweiz reicht die Herrschaft des alemannischen Hauses mit seinen Abarten. Seine Konstruktion als Säulenhause mit Pfettendach wurde bereits (S. 64) erwähnt. Als Blockständerbau mit massivem Sockelgeschoß für die Viehställe, den darüberliegenden Wohnräumen und der Heubühne im Dach wird das Schwarzwaldhaus um Hornberg und Triberg durch die mächtigen, mit Stroh gedeckten Walmdächer gekennzeichnet, im „Hotzenhaus“ des Hauensteiner Landes (um Waldshut und Säkingen am Rhein) ist die Vorderwand als „Schild“ mit einer vollständig verbretterten Laube ausgestattet, im Bodenseegebiet mit den anliegenden Schweizer Landschaften, im Aargau, in Luzern, Solothurn wird der Fachwerkbau nicht selten für die Wandbildung verwendet (Abb. 268). Im Allgäu erscheint über dem Blockbau des Stockwerkhauses mit seinem Webkeller ein feingitteriges Fachwerk im Giebel, das im bayrisch-tirolischen Hause durch das sogenannte Bundwerk ersetzt wird, eine Balkenkonstruktion nach Art der Fachwerke ohne Füllung. Im Salzachgebiet nördlich Salzburg treten diese Bundwerke in besonders reicher Ausbildung an Stall- und Scheunenbauten hervor, im Inntal kommen sie nordwärts von Innsbruck vor. Unter südlichem Einfluß bürgert sich längs der Innlinie und von da in die Nebentäler in Tirol und Bayern ausstrahlend im achtzehnten Jahrhundert der Verputz der Holzbauten mit seinen Malereien ein (vgl. unten S. 74), selbst der Steinbau, der in den rätischen Häusern der Ostschweiz zuerst heimisch gewesen sein dürfte, tritt dort schon früh auf, wenn auch erst im Laufe des neunzehnten Jahrhunderts der entscheidende Lebenskampf zwischen Zimmermann und Maurer um die Vorherrschaft im alpenländischen Hausbau einsetzt.

Jenseits der Westgrenze der oberdeutschen Einhausbauten liegt das Lothringer Haus mit seinen Steinhäusern und Pfettendächern. In dem Grundriß, der dem Mittertennbau nahesteht, sieht *Schier* (*Spamer*, D. Volkskunde I, 496) in der Wohnküche und Stallscheune Elemente, die im ostgermanischen Wohnspeicherhaus (vgl. S. 72) geläufig sind. Die Ausläufer reichen bis in die Westeifel, ins Saarland und zum Nordrand der Vogesen, wo die Formen des alemannischen Hauses und das Wohnstallhaus in der Art mitteldeutscher Einbauten aufeinanderstoßen.

Das Gebiet der Ostalpen in Südsteiermark, Kärnten, in Südtirol und der benachbarten Schweiz bewahrt eine Gehöftform des ostgermanisch-slavisches Vielhaussystems, das in der schon erwähnten Zwiehofanlage mit Feuerhaus — in romanischer Übersetzung als „casa de fö“ in Graubünden und den Nachbargebieten nachgewiesen — und Futterhaus seine Ausgestaltung erfuhr. Im Gefolge der Zwiehofanlagen blieben in der ostalpinen Rauchstube im Raum zwischen Klagenfurt und Graz frühe ostgermanische Hauselemente erhalten. Die Bezeichnung „Labn“ = Laube für den Flur enthält die Erinnerung an das ursprüngliche Vorhallenhaus, das nachträglich zu einem dreiteiligen Gehäuse mit der alten Rauchstube im Kernbau und der jüngeren Kachelstube auf der Gegenseite der Laube wurde; die flache großräumige Gestalt des Rauchstubenherdes unterscheidet sich grundsätzlich vom Stubenofen des Tiroler oder

bayrischen Hauses. Neben der Bezeichnung „Labn“ im Wohnbau ist der Name „Hof“ für den Flur in zwei nachträglich unter ein Dach vereinigten Stall- und Scheuerbauten ein wichtiger Hinweis auf die ursprüngliche Selbständigkeit der einzelnen Gebäude, die in den Gruppenhöfen des kärntischen Lesachtals mit ihren nebeneinandergetürmten Blockbauten am markantesten hervortritt (Abb. 276). In den Häusern der Innerschweiz, dem „Länderhaus“ (Länder = Schindel) zwischen Oberrhein und Rhone, den Ostschweizer Abarten bis ins Vorarlberg und zum Teil den schon genannten alemannischen Typen des Schweizer Flachlandes, läßt sich das Zwiefhofsystem in der Trennung von Haupthaus und Scheuer und der häufigen Vereinigung von Scheuer und Stall erkennen. Dem Ansehen nach zählt das Innerschweizer Haus (Abb. 270) mit seinen Blockriegelwänden, den vielenstrigen Wohngeschossen und seinen Außentritten, dem vorragenden Dach über dem rundbogig verschalteten Stirngiebel zu den stattlichsten Erscheinungen der alpenländischen Hausformen. Besitzt das Tiroler Haus stärker ländliches Gepräge, das vielleicht überhaupt als Merkmal der alpin-bayrischen Höfe genannt werden darf, so entscheidet in der Schweiz die größere Nähe zum Städtischen — ein alemannischer Grundzug, der einst in Anbetracht der überwiegenden Holzbauten der vielen kleinen Städte sicher noch unmittelbarer das volkstümliche Gesicht der Schweizer Gaue bis ins Berner Gebiet bestimmt hat als heute.

Das Schicksal der Deutschen im Osten von der Save bis zur Weichsel spiegelt sich in den ostdeutschen Hofformen (*Schier*, in *Spamer*, D. Vkde. I, 511 ff.). Zunächst zeigt das Bild der Hausformenkarte eine weite Ausdehnung der mitteldeutschen Gehöftbauten als lebendiges Denkmal der deutschen Ostkolonisationen seit dem zwölften Jahrhundert. In ihrer Mitte eingestreut tauchen die vielen Inseln des Vorhallenhauses auf, das zumeist in den Slawensiedelungen erscheint, in seinen Kernformen aber über die Umgestaltungen der slawischen Nachwanderung hinweg zu den Elementen der Hausformen der ostgermanischen Völkerwanderung führt. Diese Kernformen sind in der Vorlaube des Hauses, die bei *Ulfilas* erwähnt wird und in nordgermanische Frühzeit hinaufreicht, ferner in der „schwarzen Küche“ als Mittelpunkt der Hausanlage, einer Umbildung des ostgermanischen Feuerhauses durch die Slawen, festgestellt. Die wichtigsten Inseln des Lauben- oder Vorhallenhauses erstrecken sich von Ostpreußen in ostwestlicher Richtung vom Danziger Werder durch Preußen längs der Grenze bis in die Gegend von Frankfurt an der Oder, sporadisch tauchen sie in Oberschlesien, gegen das Elbgebiet Böhmens und am Südrand der Wendenhöfe in der Lausitz auf. Entwicklungsgeschichtlich entstand das Vorhallenhaus aus einer Viehhofanlage, die durch Einwanderung des dreigliedrigen Wohnstallhauses der Westgermanen mit Wohnbau, Küche und Stallung und des ostgermanischen zweigliedrigen Vorhallenhauses ihre endgültige Form erhielt. Längst vor Abschluß dieses Verlaufes besaßen die Slawen das Vorhallenhaus neben ihren selbständigen Speicherbauten; aus der Vereinigung beider unter dem Eindruck des westgermanischen Wohnstallhauses

wurde das ostdeutsche Wohnspeicherhaus mit dem Vorratsraum über der Vorhalle.

Die Erscheinung des alten Einfeuerhauses ist in den oberschlesischen Blockholzbauten mit dem massiv gebauten Flur, der ursprünglich den Namen „Haus“ trägt und als fensterlose, „schwarze Küche“ bis in das neunzehnte Jahrhundert fortlebt, klar zu erkennen. Das Auftreten der „Umgebände“, d. h. der blinden Lauben im Erdgeschoß der Blockwandbauten, im Spreewaldhaus, in Westpreußen, Schlesien und Nordböhmen wird als Einführung einer Stützkonstruktion für die Obergeschosse nach Art der „gestelzten“ Häuser Oberdeutschlands erklärt.

Im Ordensland des Weichsel-Nogat-Deltas hat sich das regelmäßig geordnete Gehöft aus einer Umbildung des bescheidenen slawischen Haufenhofes unter dem Eindruck der mitteldeutschen Gehöftformen der Kolonisationszeit zu einer vierseitigen Anlage mit der Stirn- oder Querlaube des Wohnbaues entwickelt (Abb. 278). Der alte Slawenhof ist im Memelgebiet als Zweifirstanlage mit dem aus Rauchhaus und Stube vereinigten Wohnbau und der danebenliegenden Klete, dem unheizbaren Schlaf- und Speicherhaus, erhalten. Die kurischen Fischer- und Masurenhäuser (Abb. 279) mit ihren verbretterten Giebeln, die Blockholzbauten der Kaschubei in Pommern, die nach drei Seiten um einen Binnenhof liegen mit der „schwarzen Küche“ in der Mitte des Wohnbaues, die wendischen Blockbauten des Spreewaldes mit senkrechten Bretterverkleidungen und die schlesischen und böhmischen Mittelgebirgshäuser mit den zum Teil getünchten Blockwänden im Erdgeschoß, den Fachwerkaufbauten im Obergeschoß, den Schopfwalmdächern und Umgebänden verkörpern weitere Typen und Abwandlungen der slawischen Hausformenreihe. Alle sind sie gekennzeichnet durch die geduckte und anspruchslose Erscheinung im Vergleich zu der ansehnlichen Gestalt der altpreußischen oder märkischen Vorhallenhäuser mit ihren stattlichen vier- bis siebenachsigen Lauben, dem reichen Fachwerk-giebel und den umfänglichen Wohnbauten mitteldeutscher Ordnung. Der selbständige Speicherbau als Berge- und Schlafhaus findet sich in den lehmbeschlagenen oberschlesischen Speicherbauten mit ihren primitiven Balkengefügen. Besondere Hervorhebung verdienen die Dorfstraßen mit ihren Laubenreihen in der Grafschaft Glatz, die monumentalste Ausgestaltung des Straßenlaubenmotivs in dörflicher Prägung.

Die burgenländischen Höfe an der ungarischen Grenze mit ihren Blockbauten in Lehmverkleidung haben als „Streckhöfe“ die Einzelbauten in einer Linie hintereinandergereiht, Strohdächer mit Schopfwalm bilden die Bedachung.

Die Gegenwart und Zukunft der deutschen Bauernhäuser wird bedingt durch die Vorherrschaft des Gehöftbaues und seine Vorzüge für rationelle Wirtschaft, wo immer die Anlage über die Verhältnisse des Kleinbauern hinausgeht. Innerhalb der geschichtlichen Entwicklung des Volkstums prägt sich dieser Verlauf seit langem durch „den Siegeszug des mitteldeutschen

Gehöfts“ (*Schier*) aus. Die geschichtliche Bedeutung des Bauernhauses für die Volkskundeforschung liegt in den vielen Restformen alter Kultur und ihren Zusammensetzungen. Der Gegensatz des westgermanischen Wohnstallhauses und der ostgermanischen Zwiehofanlagen mit ihren umfangreichen Umlaufställen, einer Erinnerung an die urtümliche Hürde, die Geschichte der Herdstellen und Kochöfen bis zum Kachelofen der Stube, die Verschmelzung der alten bei den Nordgermanen erhaltenen Speicher mit Wohnbau und Gehöft bezeichnen einige der Grundzüge, die in der verwirrend vielgestaltigen Entwicklung der einzelnen Landschaften als Grundelemente der inneren Organisation herrschen. Weniger geographisch gebunden als das eingangs (S. 64) erwähnte Auftreten der Konstruktionen des Blockbaues oder Fachwerkes, durch Wanderung der Volksstämme und ihrer Lebensgewohnheiten stärker bestimmt, ist die Baugeschichte der Bauernhäuser dem Wesen der Mundarten zunächst vergleichbar; wie in diesen wird aus Stamm- und Lehnformen erst das Gepräge der Sprache.

Kurz sei der schon S. 71 erwähnten oberdeutschen Hausmalerei gedacht. In den erhaltenen Werken reicht sie kaum über das Barock des achtzehnten Jahrhunderts zurück, obschon es naheläge, einen Zusammenhang zwischen den städtischen Hausmalereien oberdeutscher Spätgotik und Renaissance und der ländlichen Hauszier des achtzehnten Jahrhunderts anzunehmen. Nachweisbar ist eine solche Kontinuität nicht, Einzelfälle, wie das frühe Vorkommen der Sgraffito- (d. h. Kratzputz-) Technik in der Innerschweiz im sechzehnten Jahrhundert, beweisen nicht viel für das Auftreten der tirolisch-altbayrischen Hausmalerei in breiter Flut, das vor 1700 nicht begegnet und zuletzt doch nur als Stilerscheinung — ähnlich wie die ein halbes Jahrhundert später einsetzende Hauptblüte der dörflichen Möbelmalerei in den gleichen Landschaften (vgl. S. 84) — begriffen werden kann. Es ist der große Aufschwung der Kunst der Freskomaler, der um die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts in Oberdeutschland beginnt und zwei Generationen später mit Meistern, die überwiegend auch als Kirchenmaler bekannt sind, auf das Land wandert. Augsburg und Innsbruck stehen am Ausgangspunkt der Bewegung. Reutte in Osttirol, Oberammergau und Mittenwald sind als Sitz einzelner Meister oder ganzer Malergeschlechter bekannt, gegen die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts erreicht das Handwerk mit seinen Scheinarchitekturen, Heiligenbildern und Rokokoornamenten den Höhepunkt (Tafel VIII). Weniger der Kampf der Aufklärungszeit, so heftig er auch gelegentlich gegen die dörfliche Heiligenbildmalerei vorging, als vielmehr die allgemeine Geschmackswandlung des Klassizismus, die noch bisweilen mit Zierbäumchen und Rankenwerk einen schüchternen Dekorationsversuch am Bauernhaus wagt, bringt die Hausmalerei in den ersten Jahrzehnten des neunzehnten Jahrhunderts zum Erliegen.

Neben der farbigen Erscheinung des Fachwerks, die landschaftlich verschieden in Dunkelrot, Grün, Silbergrau, seltener Blau und Schwarz die

Balken gegen den Erd- und Lehmton der Wände abhebt, begegnet Schieferverkleidung im Thüringer Wald und in Schlesien; aus hellen und dunklen Schiefern zusammengestellte Muster sind wie die Bretterverschalung in den ostdeutschen Bauernhaustypen häufiger zu treffen als im Westen. Die reichste Wandverzierung besitzt Hessen, namentlich die Ziegenhainer Gegend, mit den schon erwähnten Kratzputzmustern (Abb. 267), den letzten Ausläufern des Sgraffito, das neben der Schweiz in den Vierlanden früh erscheint; das weiße Fugenmuster der zu Sinnbildern und Ornamenten zusammengesetzten Ziegel verdrängt dort im achtzehnten und frühen neunzehnten Jahrhundert den älteren Kratzputz. Einfache Strichmuster in Schwarzlot, Zinnober und Weiß verwenden Tiroler und altbayrische Zimmerleute zur Auszier ihrer Bundwerke und Pfettenköpfe am Dachgiebel oder als Belebung der Galerien und ausgeschnittenen Brüstungen der Lauben; unter den Sinnbildformen dieser Malerei kommen neben dem Hakenkreuz in Wirbelform und dem Sechsstern Rankenwerk, Kreuz und Kelch und Monogramme vor.

Als selbständiges Balkengerüst mit hoher Einfahrt für den Erntewagen und schmaler Pforte für den Fußgänger, abgedeckt durch ein schmales Simsdach, begrenzt das Hoftor im nördlichen Niedersachsen die Hofstelle (Abb. 255); in ganz ähnlicher Gestalt erscheint es bei den Siebenbürger Sachsen um Hermannstadt. Verwandte Anordnung besitzt das meist gemauerte fränkische Hoftor mit rund- oder korbogiger Einfahrt, die Steinpfosten tragen oft eingeritzte Hausprüche und Blumenwerk. Der Rhythmus der Anlage, der in Schlesien und in Siebenbürgen wiederkehrt, dürfte zu den ältesten Erscheinungen im deutschen Hausbau gehören; *Phleps* bezeichnet das niedersächsische Einfahrttor und seine Abarten geradezu als den „germanischen Triumphbogen“.

Im Bereich der Dorfschaften lebt die geschnittene Dorflinde mit den Gemeindesitzen oder das gezimmerte Brunnenhäuschen noch in Franken und Thüringen. Kelterbauten mit mächtigem Balkengerüst stehen in Oberschwaben, Glockengerüste kommen in der Mark vor. Die Ausgestaltung von Zaun und Hag war ehemals ein Wahrzeichen weiter Landstriche. In den lebenden Gestrüppzäunen im Westrheinischen und den Stangen- und Schrankenzäunen der Alpenländer erhielten sich Überreste alter Zaunformen; der „Etter“, d. h. Geflechtzaun, der einmal in Niederdeutschland, Ostdeutschland und Siebenbürgen vorherrschend war, ist längst den Stacheldrahtgehegen gewichen.

Ihrem Ursprung als Kastengehäuse innerhalb des Ganzen des Hauskörpers gemäß bewahrt die Bauernstube in allen ihren Spielarten den Charakter des in sich geschlossenen Raumes. Nicht in den von Hausrat und Kuriositäten überladenen Stuben der Heimatmuseen, die infolge von Raumnot und aus falscher Romantik selten ein wirkliches Bild des bäuerlichen Wohnens geben, sondern in Gemälden von Gestaltern der Heimat, bei Hans Thoma, Karl Enhuber, Edmund Harburger, einigen Düsseldorfer Malern oder Zeichnern der Spätromantik, wären die echten Abbilder der Bauernstube zu suchen. Es wird kein Zufall sein, daß in diesen Darstellungen aus dem Zeitraum zwischen

1830 und 1890 das oberdeutsche Motiv überwiegt, wie ja auch das sogenannte Schweizer Haus zuerst als Architekturform für Landsitze schon um 1820 Eingang in den Bereich städtisch bestimmter Baugedanken fand.

Innerhalb der ganzen Volkskunst ist die Bauernstube die monumentalste Schöpfung zu nennen. Nirgends fand der Wesensausdruck des mit seinem Boden schicksalhaft verwurzelten Menschen so unmittelbare Gestalt und blieb alles Übernommene, sei es hinsichtlich der Auszier des Raumes oder seiner Formung selber, nur Beiwerk, gemessen an der stets wirksamen, werkhafte schöpferischen Kraft des Wohngefühls, das im bescheidenen Raum schlesischer Stuben nicht weniger als im ansehnlichsten des friesischen Pesels lebt.

Wie bei allen Werken der Volkskunst sind es geschichtliche Einwirkungen, Bedingungen von Wirtschaft und Austausch, die außer den Voraussetzungen des Bodens als gestaltende Zeitformen hinter die Urformen treten, stets klarer erkennbar und eindrucklicher wirkend als diese selbst und darum so leicht als allein entscheidend angesprochen. Erst wenn einmal die Lebensgeschichte des ländlichen Wohnraums derart geschrieben sein wird, wie das *August Grisebach* für die alte deutsche Stadt getan hat, mag die ganze Bedeutung dessen, was als stammhaftes Eigentum den sinnfälligen Zeitformen das innere Leben verleiht, erkennbar werden.

Die Schweizer und Tiroler Stuben, die schwäbischen, die fränkischen und mitteldeutschen, die wendischen im Osten und endlich die Wohnräume der Niedersachsen und Friesen heben sich deutlich erkennbar voneinander ab. Das vertäfelte Gezimmer im Engadin, in Tirol, im Salzburger Land und im bayrischen Alpengebiet, nicht selten mit stichbogig gewölbter Decke ausgestattet, hat sich seit dem späten Mittelalter kaum verändert. Einmal reicher hinsichtlich der handwerklichen Formen, wie die prachtvollen Graubündener Zimmerwerke mit ihren Flachschnitzfüllungen (Abb. 281), andernorts weiträumiger und mehr das Farbige pflegend, wie in Tirol oder in Altbayern, bleibt als bestimmender Eindruck eine geruhsame Stille und Abgeschlossenheit, verwandt dem Temperament seiner Bewohner. Die schwäbische Bauernstube verrät im ganzen größere Stadtnähe, im Wesen der gesamten schwäbischen Volkskunst spricht der Anklang an das bürgerlich Gepflegte deutlicher als in der farbenbunteren bayrischen. Schwäbische Malereien im Allgäu oder in der Baar (vgl. Abb. 282) kommen an Sauberkeit der Form städtischen Räumen des achtzehnten Jahrhunderts nahe, dörflisches Temperament wirkt sich am reinsten in den verkachelten Ofenwinkeln der Schwarzwälder Stuben aus. Noch weiter in Hinsicht auf städtische Eleganz gehen die in Nußbaumholz mit geschwungenen Füllungen vertäfelten Stuben im Elsaß und deren Verwandte in der Pfalz. Der eingebaute Alkoven für die Bettische und der Eisenofen mit seiner verzierten Hinterwand, dem Ofenstein, zum Schutz des Fachwerks fallen in den Pfälzer Stuben zuerst in die Augen.

In den Stuben des fränkischen und thüringischen Bauernhauses sind die Raumausmaße in der Regel geringer als in Altbayern und Tirol. Die Höhe der

Stube wird durchschnittlich etwas stärker betont, die Fenstergruppen mit der umlaufenden Bank, die Lattendecke und der Bett-Alkoven mit seinen Vorhängen heben sich von der hellgetünchten Wand. Tafelstuben mit reichbemalten Decken sind die sogenannten „Herbergstuben“ in Oberfranken, von denen das Kulmbacher Museum gute Beispiele besitzt. Schwere Balkendecken und weiträumige Ofenwinkel mit mächtigen Kachelöfen gibt es in Thüringen (Abb. 294) in der Lobensteiner Gegend.

In den nordböhmischen und schlesischen Stuben schmückt der über den Fenstern umlaufende Rechen mit den vielen bunten Krügen, der auch in Ober- und Niederösterreich beliebt ist, den breitgelagerten Raum mit seinen stichbogigen Fensternischen. Die Riesengebirgstube ist durch die gekalkten Fugen des Blockwerkes, das unverputzt wie am Außenbau erscheint, und durch wuchtige Balkendecken charakterisiert (Abb. 286). Die Strenge und Anspruchslosigkeit der Ausstattung tritt noch stärker in den wendischen Wohnräumen der Mark, u. a. im Spreewald (Abb. 287), entgegen, wo Koch- und Wohnraum unmittelbar ineinander übergehen — eine Umformung der urtümlichen Rauchstuben unter Einfluß des Stubenofens.

Der Wohnraum im Flet des niederdeutschen Hauses, hervorgehoben durch den in Steinmosaik verzierten Estrich, hat seinen Mittelpunkt in der Herdstelle mit der Kachelwand und dem Rähm, der als gezimmertes Gehäuse den Funkenflug der Feuerung aufnimmt (Abb. 288); der Schwenkbaum des Kesselhakens, im Niederrheinischen die Prunkteller auf dem Gesims des Herdrahmens vervollständigen die Ausstattung. Die Fletnischen zu seiten der Herdstelle ergeben die Plätze für Tisch und Stühle, für Anrichte und Küchengerät. Schlafkojen treten in den an das Flet sich anschließenden Hinterstuben mit ihrem Sprossenwerk der Gruppenfenster auf, im Marschland der Elbe und in Schleswig-Holstein entwickeln sich diese Stuben zu vertäfelten Prunkräumen, denen man die Nähe der Hauptstädte und ihrer hohen Wohnkultur ansieht (Abb. 290). In der Repräsentationstube, dem „Pesel“, im nordfriesischen Gehöft erreicht die Bauernstube ihre größten Ausmaße und hinsichtlich der schweren, in barocken Formen erscheinenden Ausstattung die aufwendigste Ausgestaltung, die im deutschen Bauernhaus überhaupt begegnet (Abb. 291). In Pommern sind die „Bettluchten“ der Jamunder Stuben mit ihrem hellblauen Anstrich, die an Schiffskojen erinnern, von Dänemark herübergewandert; in Ostpreußen spielen Kachelwände, die an holländische Vertäfelungen erinnern, bei den großen Höfen eine Rolle.

Mag der Einfluß des städtischen Handwerks in der Ausstattung der dörflichen Stube mit seinen Stilelementen des achtzehnten oder frühen neunzehnten Jahrhunderts unverkennbar sein, die Dominante der Raumformen bleibt stets die stärkere Kraft. Von ihr allein kommt ein erheblicher Anteil an der schöpferischen Neuformung des Wohnwesens in Kleinbau und Siedlung unserer Zeit.

---

---

# M Ö B E L U N D H A U S R A T

Gleich dem Gezimmer der Stube lag die Herstellung des Möbels zuerst in den Händen des Zimmermanns. Noch verrät die Bauernstube des achtzehnten Jahrhunderts, daß der ursprüngliche Typenschatz nicht groß gewesen ist: die Truhe, der Schragentisch, die Bank mit Brettfüßen und Brettlehne, der Schemel und das Kastenbett ergeben die geläufige Ausstattung. Bis in das frühe neunzehnte Jahrhundert hinein erinnern die Zunftstreitigkeiten zwischen Zimmerleuten und Tischlern an die alten Handwerksrechte, die schließlich in der Weise festgelegt werden, daß dem Zimmermann verbleibt, was man aus stumpfen Hölzern zimmermannsmäßig zusammenfügen kann: Bockgestelle, Schragen und Läden, daß hingegen jede Arbeit, die auf Rahmen und Füllung gearbeitet wird, die Leim und Hobel benötigt, nur vom Schreiner, Tischler oder Kistler ausgeführt werden darf. Der Drechsler, der schon sehr früh unter den Handwerkern auftaucht — aus gedrehten Stücken zusammengesetzte Bänke, Stühle und Bettgestelle kennen wir aus romanischen Abbildungen des elften und zwölften Jahrhunderts —, tritt als Möbelbauer seit dem späten Mittelalter stark zurück, um schließlich ganz für das Land sich mit seiner Arbeit zu bescheiden, gedrehte Stühle aus zusammengesteckten Stäben werden in Niederdeutschland bis in die Gegenwart gefertigt.

Die Möbeltypen, die heute den Schatz unserer Volkskunst in Bauern- oder Zunftstuben ausmachen, sind ihrer Erscheinung nach ausnahmslos aus bürgerlichem Handwerk herzuleiten. Nicht die eigene Erfindung von Typen, wohl aber deren längeres Nachleben im Bereich der „Bauernkistler“ und in besonderem Maße die Art ihrer Ausschmückung bestimmen die volkstümliche Formenwelt. Zu den hervorstechenden Eigenschaften gehört das Gepräge des mit dem jeweiligen Raum fest verbundenen Geräts und damit die Einheit der Erscheinung ganz besonders in der Bauernstube, bedingt durch die einmalige Anschaffung, zumeist bei Begründung eines neuen Hauswesens, und gefördert durch die Handwerkstradition, die bis herauf zum Fabrikmöbel des späten neunzehnten Jahrhunderts bestehen blieb. Ein Großteil der zu verwahrenden Gegenstände im Haushalt wird in der Bauernstube in Behältern untergebracht, die in Bau und Täfelung ausgespart und verarbeitet sind, für Kleider genügte lange die Truhe als Aufbewahrungsort, der Bettkasten stellt zumeist ein Kammerfach im Raum selbst dar. Die Hand des Kistlers verspürt man stärker an der Auszierung als an der Arbeit selbst, feinere Profilierungen oder gar Schnitzerei sind altes Schreinergut; dem Schreiner allein gestehen Zunftsatzen das Recht zu, seine Arbeiten mit dem Schnitzmesser, mit

verleimten Füllungen oder mit Verkleidung wie Einlagearbeit auszustatten. Der Streit, der wegen der farbigen Ausstaffierung an manchen Orten, z. B. in Tölz im bayrischen Oberland, im achtzehnten Jahrhundert ausgetragen wird, besagt, daß auch die Elemente der Möbelmalerei weithin von den Schreincrn beherrscht wurden und mehr die besonderen Ausführungen den Malern verbleiben. Im ganzen bedingen sich geschnitzte oder gemalte Verzierungen am dörflichen Möbel wechselseitig; in Gegenden, wo man mit Hartholz arbeitet, wie in Niederdeutschland, bleibt die ältere und ursprünglichere Erscheinung des Naturholzes und Kerbschnittes am längsten lebendig. Mitteldeutschland und die Rheinlande bevorzugen im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert die Schnitzerei aus dem Runden in weichen Hölzern, wie Wassereiche, Linde, Pappel oder selbst Kastanie. In den Nadelholzgegenden der Alpengebiete und der Waldgebiete des Ostens bis nach Schlesien überwiegt das Weichholzmöbel mit Malerei. Dementsprechend kann man ein Vorherrschen einzelner Möbeltypen feststellen, der ältere Zimmermannscharakter der Stollentruhe ist ebenso für Niederdeutschland kennzeichnend wie die schreincrmäßig gebaute Sockeltruhe für Oberdeutschland.

Geschichtlich betrachtet, stellt die Truhe den ältesten Möbeltyp dar. Ihre Grundform ist der ausgehöhlte Baum als Behälter, der im Einbaum der Schiffe und etwa noch im Sarg — „Dotabom“ (Totenbaum) heißt er im vorarlbergischen Montafon — die Erinnerung an die früheste Gestalt festhält. Die ursprünglichen Sinnbildformen der Glück- und Abwehrzeichen kommen kaum bei einem anderen Möbel in so reicher Zahl vor wie bei den Truhen, ein bedeutsamer Hinweis auf die altartige Erscheinung des Geräts. Tröge, wie sie im Haushalt zum Zubereiten des Brotteiges gebraucht werden, haben etwa am besten die Urform bewahrt. In kleinen Trüherln, den „Trögle“ der Alemannen, die aus einem Stück geschnitten und mit einem Schiebedeckel geschlossen werden, lebte die Erinnerung an die einstige Herstellung des aus dem Klotz geschnittenen Hohlkörpers am längsten fort. Der alte Platz der Truhe ist in der Stube; oft dient ihre Fläche gleichzeitig als Sitzgelegenheit, die Bankbehälter mit aufklappbarem Deckel, die seit dem fünfzehnten Jahrhundert vorkommen, stellen eine Weiterbildung der Kistentruhe dar. In der Gestalt der nach unten eingezogenen Kiste mit gewölbtem Deckel bildet die Truhe den Behälter für Hab und Gut der wandernden Dienstboten, besonders im deutschen Osten, wo sich diese Form am reichsten ausbildet. Gelegentlich mit Rädern versehen, mit Beschlägen verziert oder mit Malerei ausgestattet, begegnet die Dienstbotentruhe in Ostpreußen, in Schlesien und in vielfacher Gestalt in Polen; im Südosten ist sie in der Steiermark, bei den Krainern und im Burgenland zu Hause.

Die Altform der ansehnlichen niederdeutschen Truhe, die seit dem vierzehnten Jahrhundert in allen ihren Verwandlungen verfolgt werden kann, ist die in eichenen Planken gefügte Stollentruhe mit gestelzten Eckpfosten (Abb. 306). An Stelle der Pfosten kommen seltener volle Seitenbretter vor, in

die Stirn- und Rückwand eingezapft werden. Die nächste Stufe bezeichnen die Fußschwellen, die sogenannten Kufen, denen man u. a. im nördlichen Westfalenland begegnet. Mit dem Barock tritt an Stelle der Kufen bei den niederdeutschen Truhen der Kugelfuß; ähnlich ist der Verlauf in der Schweiz.

Eine zweite Typenreihe nimmt ihren Ausgang von der Satteldachtruhe, für die römische Herkunft vermutet wird. Die Form ist den römischen Sarkophagen verwandt; am längsten blieb sie bei kirchlichen Reliquienbehältern erhalten, als Gebrauchsstücke begegnen mittelalterliche Stücke in den Alpenländern, vor allem in Graubünden.

In Oberdeutschland wird in gotischer Zeit die Sockeltruhe ausgebildet, bei der die Hebung des Behälters — um ihn vor Feuchtigkeit und Ungeziefer zu schützen — durch eine vorspringende Bretterzarge hergestellt ist, die in spätgotischer Zeit zuerst mit ausgeschweiften Linien, wie Kielbogen, verziert wird, um diese Konturen dann gelegentlich bis zum neunzehnten Jahrhundert beizubehalten (Abb. 316, 2).

Der ursprüngliche Dekor der Truhen ist das Kerbschnittmuster, das uns in den schönen Schweizer Möbeln (Abb. 142—143) entgegentritt; sie werden dem späten Mittelalter angehören, wirken in ihrer elementaren Gestalt aber viel älter. Die Spätgotik hat in einzelnen Gegenden, wie dem tirolischen Alpengebiet, den Flachschnitt mit farbiger Ausgründung besonders ausgebildet; Zaddelranken, Rosenmuster, gelegentlich Fabeltiere sind beliebt. Seit dem sechzehnten Jahrhundert erhalten die Truhenkörper vorgeblendete Leistengliederungen, die Rahmenarbeit vortäuschen, an Stelle der Eisenbänder gotischer Zier. Die Rahmenwerke werden besonders in Friesland mit Schnitzereien verziert, den westfälischen Kufentruhen wird eine Sockelschublade angefügt, in den reichen Vierlanden verkleidet man im achtzehnten Jahrhundert die Truhenkörper mit Einlegearbeit, wie sie in Oberdeutschland (vor allem Tirol) nur bei städtischen Ausstattungsstücken begegnet. Der Motivkreis weist in den Elbmarschen auf die Nachbarschaft Hollands, besonders die beliebten Vasen mit Tulpen und Rosen. Nachbildungen der Architekturmotive lombardischer Einlegearbeiten werden uns in Oberdeutschland in der Möbelmalerei (vgl. S. 85) begegnen.

Auf der Christus-Magdalena-Szene des Tiefenbronner Altars von 1431 ist der Tisch als ein Bockgestell, auf dem die Platte ruht, zu sehen. Das Bockgerüst der schräggestellten Tischfüße des bürgerlichen Tisches hat sich allmählich aus dieser Frühform entwickelt; es ist mit der Tischplatte fest verbunden, in der Regel wird der Raum zwischen den Querlagern der Böcke für die eingehängte Schublade ausgenutzt (Abb. 298). Die Platte mit Mulden für Speisen, die an das uralte Speisebrett erinnert, kommt kaum noch vor, wohl hat sich der Rest einer Erinnerung in Einlegearbeiten mit Speisegeräten, Teller, Messer und Löffel usw. in bäuerlichen oberdeutschen Werken erhalten (Abb. 299). Neben dem oberdeutschen Schragentisch kommt in den Küstenländern eine Stollenform mit senkrechten Pfosten und runder Platte vor, die auf Holland

weist. Durchweg galt der alte Tisch als Zimmermannswerk, was die Schwere seines Gefüges erkennen läßt, erst die Spätrenaissance und vor allem das achtzehnte Jahrhundert hat leichtere Formen mit umlaufenden Zargen und gedrehten Füßen eingebürgert. In der alpenländischen Bauernstube gehört der Tisch zum „eisernen Bestand“, der im Falle des Besitzwechsels nicht veräußert wird, sein Platz ist heilig, wie die Stätte am Kesselhal im niedersächsischen Haus (vgl. S. 68). In Westdeutschland (Elsaß, Baden) kennt man seit der Spätrenaissance Tischplatten mit eingelegtem Schiefer, manchmal werden sie mit Spieltafeln für das Mühlespiel ausgestattet. Tischplatten in poliertem Kelheimer Stein sind in Altbayern und Oberösterreich anzutreffen als bescheidene Abwandlung der Prunktische in gleichem Material mit eingezätzten Darstellungen, die in fast keiner Schloßausstattung des Innviertels fehlen.

Der dörfliche Hausrat besitzt zwei Stuhlformen: den Armlehnstuhl, der gleichzeitig in der Regel den Ehrensitz darstellt, und den einfachen Schemel mit eingezapften Füßen und Brettlehne. Der älteste erhaltene Typus der Armlehnstühle wird in der Königsberger Gegend zu finden sein; aus gedrehten Rundhölzern zusammengesteckt, erinnert er unmittelbar an romanische Lehnssessel, die in der Miniaturmalerei begegnen (Abb. 300). Als Entstehungszeit dieser im Volk so genannten „Bußstühle“ darf man das sechzehnte bis siebzehnte Jahrhundert annehmen; in Süd-Skandinavien, dessen Volkskunst am längsten romanische Formerscheinungen in Europa bewahrt hat, lassen sich ähnliche Zusammensetzungen auch für Bank- und Bettgerüste nachweisen. Reiche Kerbschnittverzierungen oder eingeritzte Muster geben meistens den niederdeutschen Stühlen, die besonders in Niedersachsen, Nordfriesland und im Marienburger Werder in rassigen Formen erhalten sind, älteres Ansehen; die auf den Stücken angebrachten Jahrzahlen verweisen dagegen auf das achtzehnte oder frühe neunzehnte Jahrhundert. Die Ausmaße der Armlehnstühle dörflicher Prägung sind fast immer breit und standfest (Abb. 302—303), Kerbschnitt oder Aussägearbeit mit alten Sinnbildern verzieren die Rücklehne, Bast- und Rohrgeflechte bilden den Sitz; verschiedenste Flechtmuster sind im unteren Elbland heimisch. Als einfache Sessel ohne Armstützen erscheinen die Brautstühle, die in zwei Gegenden, im Weizacker und in Oberhessen, besonders charakteristische Formen besitzen; die reichen Schnitzereien oder Malereien mit Glückssymbolen (Stern, Rad, Lebensbaum) kennzeichnen ihre Bedeutung (vgl. Abb. 184—185).

Der Hocker mit gedrehten Füßen und Brettlehne ist über ganz Deutschland verbreitet; als Spinnstuhl mit einseitiger Armlehne begegnet er ebenso in Niedersachsen wie im Salzkammergut. Neben der Pfostenstütze der Rücklehne mit ausgesägten oder geschnitzten Spangen ist die Brettlehne beliebt, die im Alemannischen wohl die originellste Ausformung erhält, das Brett wird als zwei verschlungene Schlangen oder als Herz, seltener als Doppeladler ausgeschnitten; die seit dem siebzehnten Jahrhundert auftretenden Formen vermischen sich im Laufe der Jahrhunderte schließlich zu Phantasiegebilden, die das späte Empire vasenartig gestaltet (vgl. Abb. 157 und 297).

Einfache Pfostenbänke sind die schwäbischen „Schranken“, die um den Ofen stehen. Der Haushalt des Allgäuer Bauern besitzt eine Bettbank an der gleichen Stelle mit Laubsack als „Gautsche“. Verwandt ist die niedersächsische „Reckbank“ am Herd, die gleichfalls den Platz des Bauern bestimmt. Als „Sittel“ kommt eine Truhenbank mit Gitterlehne im Odenwald vor, als Banksofa erscheint eine elegante Form mit klassizistischer Schnitzerei in Oberschwaben (Abb. 305). Ursprünglich dient die Bank im dörflichen Haushalt gleichzeitig oft als Kinderbett.

Die älteste Form der Bettstellen zeigt aus gedrehten Stäben zusammengesteckte Gerüste; ihre Eckpfosten erhalten sich in der Himmelbettstatt auf dem Lande bis in das neunzehnte Jahrhundert; im Alpenland gibt es noch die in Boden und Decke eingelassenen Pfosten, die das Bett als festes Gerät im Haushalt kennzeichnen. Fast immer wurde auf dem Lande die Bettstelle als kastenartiges Gezimmer gebaut, das einen vollkommenen Abschluß von der Umgebung ermöglicht, entweder durch Holzläden, wie die „Durken“ im Sauerland, die „Butzen“ in der Wand zwischen Flet und Stube — die in der Geest, im Alten Land, in der Winser Elbmarsch durch Schiebetüren verschlossen werden können —, oder durch Vorhänge. In Oberdeutschland ist das ganz geschlossene Gehäuse seltener; mit reicher Malerei, die Marmorierungen aufweist, ist ein Stück der Art — allerdings als Aufbewahrungsgerät für Bettstücke bezeichnet — aus der Ortenburger Gegend bei Passau (Abb. 316, 1) bekannt. Die geläufige Form des Himmelbettes mit erhöhter Rücklehne und geschnitzten Verzierungen läßt sich verschiedentlich belegen: in Bielefeld, in der Osnabrücker Gegend, am Niederrhein, in Bautzen sind schöne Stücke erhalten, die nach den Jahreszahlen zwischen 1820 und 1840 in Formen, die im wesentlichen an das achtzehnte Jahrhundert erinnern, von Landschreibern angefertigt wurden (vgl. Abb. 304).

Eingehend hat sich die volkskundliche Forschung mit der Gestalt der Kinderwiegen beschäftigt, vor allem mit der Erscheinung der sog. „Querschwinger“, bei denen die Kufen eine Bewegung von rechts nach links bedingen (Abb. 319), während die seltener vorkommenden „Längsschwinger“ — sie sind für Oberhessen, Süd-Westfalen und das benachbarte Rheingebiet nachgewiesen — die Schwingung von oben nach unten ausführen. Die ältere Art der Kinderwiege bestand in einem zwischen Stühlen gespannten Tuch, das im Osten (Süd-schlesien, Masuren, Siebenbürgen) vorkommt, oder einem Schaukelgestell mit Korb, das im sächsischen Elbland bezeugt ist. Ständerwiegen, bei denen sich der Bettkasten zwischen Pfosten bewegt, sind im Mecklenburgischen und in Vorpommern bekannt. Bei der Ausstattung der Wiegen sprechen sinngemäß Glückssymbole, wie der Sechsstern, Herzen oder christliche Sinnzeichen, mit; der Fünfstern („Drudenfuß“) kommt in Tirol und der Schweiz vor.

Das heute in volkskundlichen Sammlungen hervorstechendste Möbel, der Schrank, ist unter den Typenformen wohl die jüngste. An oberdeutschen Schränken des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts vermag man die

Entstehung aus zwei übereinandergestellten Truhen, deren Stirnwand in zwei Türflügel umgeändert wurde, noch zu erkennen. An Schrankformen Sachsens, vor allem der Lausitz, hat sich eine Erinnerung an ehemalige Wandgestelle mit durchgehenden Seitenbrettern oder Stollen in den Brettfüßen erhalten (Abb. 330); aus dem Mittelalter ist diese Form für Sakristeischränke bezeugt. Der alte Platz des Schrankes in Oberdeutschland war auf dem Flur oder im Hausgang, im allgemeinen wanderte er selten vor dem achtzehnten Jahrhundert in die dörfliche Stube. Es scheint, daß er im bäuerlichen Hausrat mit der Spätrenaissance, an der Wende vom sechzehnten zum siebzehnten Jahrhundert, sich eingebürgert hat; die Art der Ausstattung weist darauf hin, daß zuerst nur die reichen Haushaltungen, wie die großen Hofgüter, den Möbeltyp einführten. Bezeichnenderweise sind es wieder zuerst Gründe des Repräsentationsbedürfnisses, die modische Erscheinungen bürgerlicher Kultur übernehmen, so die „Schenkenschieve“, d. h. Anrichten mit heruntergelassener Platte, die am Niederrhein im spätgotischen Haushalt der Städte beliebt sind und im sechzehnten Jahrhundert aufs Land wandern. Ebenso ist in den am Niederrhein in besonders reichen und schönen Formen erhaltenen „Milchschränken“ auf dem Lande (Tafel IX) eine kennzeichnende Umbildung städtischer Kredenzschränke aus dem achtzehnten Jahrhundert zu erkennen.

Der Fassadenschrank des sechzehnten Jahrhunderts mit seinen Architekturgliederungen besitzt in niederdeutschen Heimatmuseen eine große Zahl ländlicher oder kleinbürgerlicher Umbildungen; in der Bückeburg-Ravensberger Gegend liebte man Leistenwerk und viele Verkröpfungen, in der Hamburger Gegend und an der Ostseeküste entlang treffen wir seit dem späten siebzehnten Jahrhundert Abwandlungen der Hamburger und Danziger „Schaps“, der anscheinlichen barocken Hochschränke mit mächtigen Kranzgesimsen und geschnitzten Füllungen in den schweren Türen (Abb. 312). Niederländische Anklänge stellen sich am unteren Westrhein, in der Aachen-Lütticher Gegend ein; das leicht zu schnitzende Wassereichenholz führt im späten achtzehnten Jahrhundert zu reichen Mustern mit Umbildungen von Rocaillekartuschen, mit dem Fischschuppenmotiv oder kleingliedrigen Blumenschnitzereien, die auch auf den Wärmestövchen, den Uhrkasten, Handtuchhaltern und dem anderen Kleingerät der Haushalte eine wesentliche Rolle spielen. Die Formen bürgerlichen und dörflichen Hausrates gehen dort im achtzehnten und neunzehnten Jahrhundert so ineinander über, daß sich kaum noch eine Grenze ziehen läßt.

In Mittelfranken begegnen reicher geschnitzte oder mit aufgeleimten Furnieren verzierte Schränke mit Spätrenaissanceformen seit dem siebzehnten Jahrhundert (Abb. 313), die Vierteilung der Felder erhält sich bis in das späte achtzehnte Jahrhundert. Einlegearbeiten, die den ausgestochenen Grund als die ältere, vor allem niederdeutsche Zierform verdrängen, sind in Lothringen und besonders im Alten Land, von Hamburg ausgehend, im achtzehnten Jahrhundert beliebt.

Die dörfliche Gestalt der Anrichte hat sich aus dem Wandbrett ent-

wickelt. Im Weizacker und in den Lausitzer Brotschränken, die meist farbig behandelt wurden, in verwandten Möbeln der Dresdener Gegend, in den Tellerschränken, wie sie in Sachsen zu Hause sind, und in den Schwarzwälder Anrichten haben sich Stücke volkstümlicher Art erhalten, die reichen Schweizer Büfette kommen städtischen Arbeiten am nächsten. Das Rokoko bürgert das verglaste Eckschränkchen ein, das fast in allen Landschaften auftritt: als „Prahlhans“ ist es z. B. in der Hamburger Gegend, als „Glaskastl“ in Österreich bekannt. Selten ist dagegen die Kommode im dörflichen Haushalt vor der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts heimisch geworden, reichere alte Arbeiten sind aus der schwäbischen Baar und dem Odenwald bekannt.

Seit der Zeit nach dem Dreißigjährigen Krieg treffen wir die Uhr in der bäuerlichen Wohnung. Eines der berühmtesten Herstellungsgebiete ist der badische Schwarzwald; von der Uhrmacherfamilie Kreuz auf dem Glashofe bei Waldau soll die erste Stubenuhr um 1640 hergestellt worden sein. Die Zahl der Uhrmachergeschlechter im Schwarzwald und in der Westschweiz ist nicht gering, der Übergang vom Hausfleiß zur Industrie hat sich dort im neunzehnten Jahrhundert unmittelbar vollzogen. Die Stadt Sankt Georgen war ehemals einer der Mittelpunkte. Eine Reihe origineller Bastler und Sinnierer ist unter den Schwarzwälder Uhrmachern, die nebenher auch Musikinstrumente und mechanische Spielereien anfertigten, groß geworden. Die künstlerische Erscheinung der Schwarzwälder und Schweizer Stubenuhren geht von den „Schildmalern“ aus; Zifferblätter mit Blumen, Dorfbildern oder Landschaften in Lackmalerei geben der Schwarzwälder Uhr im Raum nicht weniger schmückende Bedeutung als die mit reichen vergoldeten Bleigußmustern verzierten Uhrgehäuse in Ostfriesland (Abb. 332—333).

Die Möbelmalerei wird aus zwei Quellen gespeist. Zuerst ist es das Kleingerät der Zierschachtel, das als Schmuckkassette seit dem Mittelalter bekannt war; berühmt sind seit dem sechzehnten Jahrhundert die Ulmer Schachteln mit ihren Wismutmalereien gewesen. Die zweite Anregung kommt aus dem Wunsch nach ansehnlicherer Erscheinung, ein Zug, der sich im achtzehnten Jahrhundert überall in Deutschland im Volksleben bemerkbar macht und naturgemäß in den Gegenden, wo das geschnitzte Möbel sich nicht eingebürgert hatte, hervortritt. So ist in den Alpenländern, in Bayern-Tirol, in Oberösterreich, im Bayrisch-Böhmischen Wald, in Schlesien, in der Lausitz die Möbelmalerei zu einem besonderen Merkmal der Volkskunst geworden. Das Farbmöbel ist außerdem in Pommern und Ostpreußen bekannt, mehr aber bestimmt dort die Farbe als solche mit ihren grellen oder strengen Tönen als die Mustermalerei die Erscheinung.

Die Geschichte der Möbelmalerei beginnt im großen erst mit dem siebzehnten Jahrhundert. Wohl gibt es in Sachsen schablonierte Musterung auf Sakristeischränken, wie sie schon für das späte Mittelalter bekannt sind, in die volkstümliche Möbelmalerei ist aber die Technik der mehrfarbigen textilen Schablonenmuster fast nie übergegangen. Die altbayrische Möbelmalerei der seltenen

Beispiele aus dem sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert (eine Emporenbrüstung in Glonnbercha in Oberbayern ist 1577 datiert) erweist sich durch ihre Formen als Nachbildung und Ersatz für die Einlegearbeit; die Vorherrschaft der Konturen, die bisweilen an Aufnäharbeiten erinnert, erhält sich bis in das achtzehnte Jahrhundert, die Blütezeit der altbayrischen Möbelmalerei.

Während man im späten sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert den Holzgrund nur lasierend, meistens braun („Nußfarb“ lautet die alte Bezeichnung) behandelte, so daß die Maserstruktur mitspricht, geht man seit der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts zur völligen Übermalung („Bleiweißfarb“) über; als Grundfarben werden Dunkelgrün, später Blau bevorzugt. Die Malerei selbst gibt die rahmenden Umrisse auf und erscheint nun frei modelliert, erst damit beginnt die eigentliche Vorherrschaft des bemalten Möbels. Im Zeitraum zwischen 1760 und 1840 erfüllt sich ihre Geschichte.

Die ältere Stufe der Strich- und Mustermalerei erhält sich am längsten im Zimmermannswerk; Balken- und Stirnbretterverzierungen in roten und schwarzen Linien mit Rankenwerk, Sternen und Wirbeln auf blankem Grund treffen wir am alpenländischen Bauernhaus bis ins neunzehnte Jahrhundert (vgl. S. 75). Möbeldekor mit „welschen Zügen“, Arabesken- oder Laubwerkmotiven, die aus Schablonen zuerst in Schwarzlot aufgemalt werden, zeigen die Tölzer Kästen des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts. Parallelen dazu sind die Schwarzlotornamente auf Kirchendecken und Kanzeln. Figürliches ist selten, es beschränkt sich meist auf die Brustbilder Christi und Mariens, die offenbar zuerst in primitiven bemalten Holzschnitten aufgeklebt und dann in Konturen nachgezogen und mit deckenden Farben gemalt wurden (Abb. 324). Neben ihnen treten die Blumenvase und das Stadttormotiv im siebzehnten Jahrhundert in Erscheinung, grelle und pastose Farben wie Zinnoberrot, Hellblau, Schwefelgelb erscheinen, die rein flächenfüllende Bedeutung in der Art von Verkleidung herrscht vor. Sowohl bei den Blütenstauden wie dem vor allem im Miesbacher Bereich anzutreffenden Stadttormotiv, dessen Herkunft *Torsten Gebhard* eingehend untersucht hat, steht die Intarsia des Stilmöbels der Renaissance als Ausgangspunkt im Hintergrund. Die Renaissanceform der Kugelvase, die Modeblumen, vor allem Rosen und Nelken, die Architekturperspektiven eines Straßenplatzes mit Turm — ganz deutlich auf einer Rosenheimer Truhe (Abb. 318, 1) in Farben übersetzt — bezeichnen den Ablauf der Motiventwicklung. Im Berchtesgadener Land tritt an Stelle farbiger Behandlung vorwiegend die Verzierung mit ausgeschnittenen und aufgeleimten Furnieren, die Architektur der Schränke behält bis in das späte achtzehnte Jahrhundert die altertümliche Form der Frührenaissance mit betontem Brettsockel und Kranzgesims. Aus dem Tirolischen dürfte die Verzierung mit geschnitzten und aufgeleimten Figuren, vor allem Adlern, stammen. Um die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts sind die Anfänge des charakteristischen Alpbacher Möbelstiles in Nordtirol mit seinen Blumen- und Tierbildern auf Blankgrund anzusetzen; im späten achtzehnten Jahrhundert erreicht er seinen Höhepunkt (vgl. Abb. 316, 2).

Die Zeit nach 1750 hat im Raum zwischen Lech und Salzach eine weite Reihe von Werkstätten ins Leben gerufen, unter denen sich nun auch einzelne Künstlerfamilien abheben, wie die Perthaler (Anton Perthaler aus Degerndorf bei Brannenburg ist um 1780 bis 1800 tätig) im Inntal (Abb. 326), die Böheim im Mangfallgau, vor allem Miesbach, der originelle Johann Nepomuk Bichler (seit 1770) in Schliersee, die Pockschütz (Nachkommen eines schon im sechzehnten Jahrhundert erwähnten Schreinergeschlechtes) und andere in Tölz, Wolfratshausen, Lenggries, Beuerberg, der „Lechmaler“ Johann Bader, dessen Sakristeischrank im Kloster Polling bei Weilheim zu den feinsten Schöpfungen volkstümlicher Malerei überhaupt gehört.

Im Mittelpunkt der Produktion dieser Zeit steht das Tölzer Serienmöbel, mit dem die Schreiner die Münchener Märkte beschickten, gelegentlich isarabwärts bis in die Donaugegend vordrangen und jedenfalls auf die oberbayrische Möbelmalerei im Flachland nachhaltigen Einfluß übten. Einzelne Werkstätten behalten für ihre Kästen, Bettstellen und Truhen als Grundfarbe den braunen Kammstrich bei, in der Mehrzahl überwiegt der tiefgrüne, seit etwa 1780 der blaue Grund. Kennzeichnend sind die stark leuchtenden Farben, wie Zinnoberrot mit Weißmodellierung, Gelb und sattes Blau, das volle Saftgrün. Neben Blumensträußen (Tafel XII) bevorzugten einzelne Maler der Tölzer Gegend die Jahreszeitenbilder, daneben begegnen Heiligenfiguren, vor allem die Bauernpatrone, wie Leonhard. Bleiben die Malereien vor 1800 bei aller satten Derbheit lebendig, so beginnt die Zeichnung um 1820 zu erstarren, in den vierziger Jahren geht man von der Blumenmalerei ab, Braunlackmöbel mit kolorierten Lithographien um 1850 bedeuten das Ende.

Im Bereich des Rupertiwinkels (Ruhpolding, Berchtesgaden) erscheint die Rokokomalerei zarter und feingliedriger, Streublumenmotive und feine Bandlinien sind kennzeichnend, die Wirkung geht stärker vom Eindruck des städtischen Intarsiamöbels aus. Leuchtend bunte Farben haben in Tölz und Ostbayern den Vorzug gegenüber den stumpfen Tönen im Lechrain (Ammergau, Werdenfeller Land), wo die groben breiten Kammstriche für den Grund vorherrschen. Im Gebiet des unteren Rottals tauchen im späten achtzehnten Jahrhundert Möbel mit Architekturansichten von berühmten Wallfahrtsorten der Gegend (Altötting, Gartlberg bei Pfarrkirchen) auf; den Ausgangspunkt der Schildereien bildeten primitive Holzschnitte. Im Bayrischen Wald und in der Oberpfalz findet sich in der Zeit um 1800 eine große Zahl einzelner Werkstätten, das farbige Gepräge erinnert an das benachbarte Innviertel: Marmorierungen oder grellbunte Kammzüge, dünn gemalte Blumenranken oder stark hervortretende Kartuschenbilder mit reichem Bandwerk und Rankenmuster. Die Erscheinung ganz neuer Grundfarben, wie Rosa, Hellgelb und Wassergrün, verweist auf die Nähe böhmischer Landschaft, wo Wallern einen Mittelpunkt darstellte.

Die reiche Entwicklung der österreichischen Möbelmalerei harret noch eingehender Untersuchung, prachtvolle Arbeiten mit leuchtendem Blau, weißen

Gittermustern und zarten Streublumen gibt es im Gebiet der Welser Heide. Aus der Gegend von Kremsmünster stammen Stuhlrücken mit Bauerntanzszenen in Rot und Grün; mit der Leichtigkeit von Porzellanmalerei gezeichnet, gehören sie zu den elegantesten Werken oberdeutscher Möbelmalerei. Im Salzburgischen trifft man schwere Marmorierungen und pralle Formen. Reiche Blumendekorationen auf durchscheinendem Holzgrund bezeichnen den Alpbacher Stil, feine Rankenwerke die Zillertaler Möbel. Der Barockcharakter mit viel Marmormustern, ausgesparten hellen Kartuschen und kleinen Blumenbüscheln — Motive, die ähnlich wie in Ostbayern aus dem Zusammenhang mit der Marketerie der Stilmöbel zu erklären sind — scheinen im österreichischen Donauland (Abb. 328) den Grundton zu bestimmen.

Im bayrischen Schwaben, wo Kaufbeuren einen alten Mittelpunkt der Möbelmalerei bildete, bevorzugte man gegenüber dem altbayrischen bunten und lebhaften Kolorit blasse Farben; ein kaltes, ins Graue spielendes Hellblau fällt besonders auf. Wie die Formen sich stärker an das bürgerliche Stilmöbel anschließen, so bleibt auch die Stilistik der Zeichnung zurückhaltender, das Kalligraphische überwiegt gegenüber dem unmittelbaren Ausdruck der Tölzer Blumenmaler. Wesensverwandt ist die alemannische Schweiz. Ähnlich wie in Schwaben spielt die bemalte Schnitzerei, die im bayrischen Oberland selten begegnet, eine Hauptrolle; die schweren Formen der italienischen Spätrenaissance und des Frühbarocks bleiben sehr lange geltend (Tafel XI) und werden von einem eleganten städtischen Rokoko mit zierlichen Rocaillesranken und figürlicher Staffierung abgelöst. Darstellungen aus dem Berufsleben: der Schreiner in der Werkstatt, der Bauer bei der Feldarbeit und selbst Ansätze der Porträtierung kommen vor (Abb. 320); als Hauptorte der Maler, die auch viel Wanderarbeit leisten, werden Appenzell, Burgdorf bei Bern und Thun genannt. Für den Schwarzwald scheinen derb bemalte Anrichten neben der schon (S. 84) erwähnten Schildmalerei der Uhren ein besonderes Merkmal zu bedeuten. Reichverzierte Schränke mit Rokokomustern kommen in der Baar vor (Abb. 329), vielleicht eine Nachwirkung der Fürstenbergischen Hofhaltung; die Farben behalten die kühlen Grundtöne der schwäbischen Landschaft, die auch im Bodenseegebiet zu Hause sind.

Die fränkische Möbelmalerei hat nie die Bedeutung der Schnitzarbeit erreicht, nur in einzelnen Landschaften, wie im Oberfränkischen (Kronacher Truhnenbrett, Abb. 319, 1), trifft man lebendigere Bildung mit grellen Farben und origineller Zeichnung. Die Odenwaldgegenden beherrschen zinnoberrote oder braune Grundfarben mit sparsamer Zeichnung; ein merkwürdiger Odenwälder Schrank des Karlsruher Schloßmuseums von 1830 mit Blumen, Frauen und Vögeln mit Menschengesicht ist wohl eher als Sonderleistung eines Einzelgängers zu bezeichnen, für ein echtes Werk der Volkskunst fehlt die Unmittelbarkeit der Anschauung.

Ein in sich geschlossenes Gebiet der Möbelmalerei stellen die sächsischen Landschaften dar, unter denen das Dresdener Elbgebiet, die Vogtlande und

die Lausitz wohl die bedeutsamsten Arbeiten aufzuweisen haben. Altertümlicher als in irgendeiner anderen Gegend bleibt die Form, die von einem spätgotischen Typ des hochrechteckigen Schreines mit seitlich durchgehenden Bretterpfosten herkommt und sich in dieser Gestalt, mit ausgeschnittenem Sockel, bis in das neunzehnte Jahrhundert erhält. Auf einem schablonierten Schrank aus der Kirche in Klingenberg, der schon S. 84 erwähnt wurde und der dem sechzehnten Jahrhundert angehört wird, ist in Form und Muster der Zusammenhang mit gotischen Kirchenmöbeln noch unmittelbar gegeben. Truhen und Kleiderschränke des siebzehnten Jahrhunderts weisen lasierten oder Masergrund auf, die Blumenmotive, Tulpen, Sternblumen und granatapfelartigen Formen, die konturiert auf hellen Grund gesetzt werden, erinnern entfernt an Stechervorlagen des frühen Barocks. Bis in die Spätzeit des achtzehnten Jahrhunderts lebt die Konturmalerei mit gelben Linien auf braunem Grund fort; eine schöne Brauttruhe mit Tulpenvasen in den fünf Rundbogenfeldern der Wandung, die 1720 datiert ist, besitzt das Dresdener Museum. Die Farbgrundierung scheint wie im Alpenland in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts die einfach gemusterten braunen Holztöne zu verdrängen. Figürliche Malerei ist verhältnismäßig selten, der ungewöhnlich reich gemalte Schrank des Oskar-Seyffert-Museums vom Jahr 1783 mit dem Schäferpaar Jakob und Rachel vor einer Berglandschaft, auf blauschwarzem Grund mit rotbraunen gewundenen Säulen, ist wohl als Sonderleistung eines besonders begabten Landschaftsmalers anzusehen. In der Pirnaer Gegend wurden um die gleiche Zeit sehr lebendig ausgezierte und ganz buntfarbige Schränke hergestellt, die Gründe wechseln in Rot, Gelb, Braun und Blau, die Blumenranken sind, wie in der Schachtelmalerei, mit weißen Lichtern und Konturen flüchtig aufgesetzt (Tafel XIII); bisweilen erinnert die Stilistik, die auch in der Lausitz vorkommt, an Malhornarbeit, wie sie in der Keramik verwendet wird. Eine buntbemalte Truhe der Löbauer Gegend von 1785 und ein doppel­türiger Schrank mit dunkelgrünem Grund und Schriftfeldern zwischen geschweiftem Blätterwerk von 1756 (beide im Dresdener Oskar-Seyffert-Museum, vgl. Abb. 330) dürfen unter die vornehmsten Schöpfungen volkstümlicher Möbelmalerei gerechnet werden. Im Vogtland erinnern Aufbau und Bemalung mit stark betonten Kammzügen an ähnliche Erscheinungen im Bayrisch-Böhmischen Wald. In der Lausitz sind rotbraune und tiefblaue Grundfarben und grelle Blumenmuster bezeichnend; neben Streublumensträußen in Malhornmanier begegnen Landschaften holländischen Stils auf Brotschränken und Himmelbetten. Die Form der Brotschränke mit Unterschrank und Aufsatzkasten, eintürig zwischen breiten Seitenstollen aufgebaut, erhält sich bis in die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts, den klassizistischen Blumenschmuck verdrängen zuletzt Tupfenmuster mit spärlichen dünnen Blütenmotiven.

Ungewöhnliche Grundfarben, wie Gelb oder Rosa, und buntfarbige Kammstriche begegnen auf schlesischen Schränken (Abb. 331); die Parallelen kommen in böhmischer und polnischer Volkskunst vor. Nach dem Osten weisen ferner

Truhen mit Stadtmotiven, bei denen die Häufung von Türmen mit bunten Zwiebelhelmen auffällt; in Thüringen, Nordböhmen und in Ostsachsen finden sich einzelne Stücke dieser Art. Im allgemeinen bevorzugen die schlesischen Möbel helle Farbzusammenstellungen, wie hellgrüne Malerei auf blaugrünem Grund, Gelb auf Weiß; neben den farbigen Kammstrichen besitzt die Marmorierung große Bedeutung. In den Landschaften des Nordostens verstärkt sich das Grelle der Erscheinung noch mehr, die Blumenranken stehen wie Silhouetten in bunten Farben auf maseriertem oder gekämmttem Grund, kleinblütige Sträuße in Vasen überziehen die ganze Fläche; ausgesägte Füllungen, die an litauischen Arbeiten wieder begegnen, sind bei Schränken und Küchenspinden der Insterburger Gegend nachgewiesen. Vorlagenzeichnungen mit Blumen und Tieren aus der Frühzeit des neunzehnten Jahrhunderts in der Art von Schreibmeisterarbeiten verwahrt das Schlesische Museum in Breslau.

Die farbige Erscheinung der Möbel und Raumausstattung im pommerschen Weizacker und im Darß kann, wie erwähnt, mit der oberdeutschen und österreichischen Malerei nicht eigentlich verglichen werden. In diesen Gegenden des mit Dänemark, Schweden und England in stetem Austausch befindlichen Schifferlandes der Ostseeküste geht es nicht um Bemalung, sondern um farbigen Anstrich, der, ähnlich wie etwa in Holland, auf grelle und pralle Erscheinung Wert legt: Rotbraun und Grellrot neben Schwarz bilden die Kennzeichen in der Erscheinung der Darßer Möbel, in Hellblau und warmes Rot sind die „Bettluchten“ und Brautstühle der Jamunder Gegend gekleidet, leuchtendes Blau oder tiefsatte Farben, zu denen die gelben und weißen Flecken der Rosetten- und Tulpenmuster in betontem Gegensatz stehen, geben etwa die Farbenreihe im Weizacker an. Grundsätzlich ist die Farbe in dem ganzen Gebiet der pommerschen Landschaften und ihrer Nachbarschaft nicht der vorherrschende Schmuckakkord, der vielmehr der Schnitzerei verbleibt, für die das Farbige nur Hebung und Bereicherung bedeutet.

Die Ausstattung des kleinbürgerlichen und dörflichen Hausrates mit Kleinmöbeln tritt im allgemeinen in Niederdeutschland reicher auf als in Oberdeutschland. Neben dem „Glaskastl“ im Herrgottswinkel, dem Schlüsselrahmen und Löffelbrett der oberdeutschen, insbesondere alpenländischen Stuben gehören Handtuchhalter, Pfeifenreck, Löffelrahmen, Ofenhecks und Wärmestövchen zu den ständigen Begleitern des niedersächsischen, nieder-rheinischen und nordostdeutschen Heimwesens. In viel stärkerem Maße als in Oberdeutschland bedeutet die Erscheinung des niederdeutschen Kleingeräts und seiner Gestaltung geradezu einen Gradmesser für die ansehnlichere oder bescheidenere Lebenshaltung ihrer Besitzer; der ehrwürdigen Form des westfälischen Salzkastens hat Oberdeutschland kaum etwas Ähnliches zur Seite zu stellen. Für die Sinnbildforschung ergibt die Ausschmückung der Kleinmöbel die reichste Fundquelle, was vor allem darauf zurückzuführen ist, daß die Hauptzahl dieser Geräte als Geschenke, Minne- oder Brautgaben, ent-

standen sind oder daß zum mindesten der Bilderschatz der Minnegaben, wie ihn das weibliche Handarbeitsgerät trägt, in weitem Maße zur Weiterbildung und Nachahmung angereizt hat.

Verhältnismäßig selten kommt der gerahmte Wandspiegel im dörflichen Haushalt vor. Der prachtvolle Rahmen des Baseler Museums (Abb. 335) scheint nach seinen Wappenzeichen aus einer großen Mühle zu stammen. Aus den Glasmacherländern des Ostens, vor allem der Mark und Schlesien, kommen verzierte Spiegel mit Ätzung, Schliff oder Hinterglasmalerei, von denen das Berliner und Dresdener Museum eine Reihe aus dem achtzehnten Jahrhundert besitzt. Mit dem Biedermeier verbreitet sich der hohe schmale Pfeilerspiegel mit Naturholzrahmen und aufgelegtem Goldzierat in den oberdeutschen Landgasthäusern.

Schüsselrahmen begegnen überall; reich geschnitzte Arbeiten mit Hirschjagd und Bauern aus der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts wurden in der Ausseer Gegend in der Steiermark hergestellt (vgl. Abb. 337), auch Oberammergau hat sich mit ähnlichen Arbeiten befaßt. Hölzerne Pfannenknechte mit Kerbschnittverzierung sind in schwäbischen Museen anzutreffen. Das Ofenheck zum Trocknen der Schüsseln im Holsteinischen zeichnet sich wie ein Tiroler Tellerkorb des Münchener Nationalmuseums (Abb. 338, 2) durch die werksichere Art der einfachen Arbeit aus. Elegante Pfeifenrecks hängen in den Stuben der Schifferlandschaften Holsteins (Abb. 336, 2), eine große Zahl von Löffelbrettern mit einer wahren Musterkarte von Sinnbildern begegnet im späten achtzehnten und frühen neunzehnten Jahrhundert am Niederrhein und im benachbarten Westfalen. In den gleichen Landschaften ist die Feuerkieke zu Hause, der geschnitzte Behälter des Kohlenbeckens wird reichlich mit Kerbschnittmustern, gelegentlich mit vollrunder Reliefschnitzerei in Eichenholz ausgeziert, das Vogelpaar und der Wirbel stehen unter den Ziermotiven obenan. Der alte Salzbehälter hat in Westfalen Hausform; als Wandbehälter zum Aufhängen begegnen Salz- und Gewürzmetze fast überall mit altertümlichen Schmuckmotiven; sie sind beliebtes Hochzeitsgeschenk im Volk bis heute. Wetterhäuschen oder Wandschränken zum Aufbewahren der Handkäse gibt es im Vogtland und im sächsischen Elbgebiet. Flache Holzkästchen mit Schiebdeckel für Schulbücher kennt unter dem Namen von „Schultafeln“ Niedersachsen, namentlich das Osnabrücker und ostfriesische Land, die Schnitzereimotive entstammen dem frühen neunzehnten Jahrhundert.

In vielen Gegenden ist seit alters der Stubenvogel beliebt, für den in der Steiermark zierliche Bauer in Korbform geflochten wurden. Die schönsten Vogelbauer aus Holz- und Drahtgittern kommen in Thüringen vor (Abb. 340). In Niederbayern stellten die Kröninger Hafner Käfige aus grün glasierten Tonstäben her (Abb. 341), das Pfarrkirchner Museum besitzt sogar ein weniger zweckmäßiges als imponierendes Vogelgehäuse in Form der in der Gegend heimischen fünftürmigen Wasserschlösser mit Kuppeln.

Der in Holz geschnittene Buttermodel mit seinen Blumen, Stern- oder Tier-

sinnbildern hat im Elsaß, in Tirol und in Pommern besonders reich behandelte Formen aufzuweisen, die alte, seit dem Mittelalter bezeugte Freude des Volkes an Schauessen hat hier wie bei den Festgebäcken sich ganz besonders entfalten können; Buttergebilde in Gestalt von Tierformen erscheinen auf der ländlichen Hochzeitstafel in Niedersachsen und bei den Sudetendeutschen.

Schüsseln aus gedrehtem Holz wurden besonders prächtig in Südtirol aus Edelkastanienholz gemacht; verzierte Lindenholzschüsseln sind im Alpengebiet verbreitet, im Oberösterreichischen (Steyr) sogar gelegentlich mit Bemalung. Der geschnitzte Löffel begegnet in allen Gestalten von primitiver Hirtenkunst bis zu Kabinettschnitzereien, wie solche in Oberammergau und Berchtesgaden hergestellt worden sind, seit dem späten Mittelalter. Brautpaare und Scherzfiguren verziern den Stiel entsprechend seiner Bedeutung als Werber im Liebesleben und als Brautgeschenk. Zu den lebendigsten Schnitzereien echt volkstümlicher Prägung gehören die Milchlöffel des Walliser und Freiburger Gebietes in der Schweiz und die steirischen Sterzlöffel.

Die vielen Formen der Beleuchtungskörper werden bei der Metallbearbeitung (s. S. 107) noch zu erwähnen sein, Holzgeräte als Lampenständer oder Kerzenträger sind häufiger in Dorfkirchen als in der Wohnung zu finden. Geschnitzte „Krüselketten“ aus Holz zum Aufhängen von Ölfunzeln stellen einen Teil niedersächsischer Hirtenkunst dar, tönerner Lichthalter in primitiven Formen gibt es in Thüringen.

Die Arbeit des Büttners, die in ihren Frühformen dem Drechsler nahesteht, liefert für den Haushalt die Holzgefäße, die Geräte für die Milchwirtschaft schließlich die Fässer für Wein und Most. Die hölzerne Trinkkanne wurde als Bitsche in Franken und Thüringen in schlanken und schweren Formen gebaut, aus verschiedenfarbigen Hölzern zusammengesetzt oder bemalt spielte sie im Zunftleben eine Rolle und wurde zum Humpen bei den Jenenser und Erlanger Studenten. Altertümliche Binde- und Henkelformen für Holzschaff, Eimer oder Korb waren im Bereich der skandinavischen Volkskunst heimisch, in Ostpreußen sind Einzelstücke erhalten, und in den Alpenlandschaften tauchen bisweilen ähnliche Schnitzereierwerke mit Pferdekopfhenkeln (Abb. 346) auf. Der Holzschöpfer, der in der Südsteiermark vorkommt, scheint slawischer Abkunft zu sein, die reichsten Ausformungen besitzen jedenfalls Dalmatien und Rußland. Milcheimer und Butterfässer, mit Ritzmustern verziert und sogar mit Messingeinlagen ausgestattet (Abb. 339), sind Schweizer und Tiroler Werk, die Verzierung holt ihre Motive aus dem Sennenleben und der Viehhaltung. Ein Großteil der Arbeit, jedenfalls der Verzierungen, gehört dem Hausfleiß an, als Winterarbeit der Sennen gilt sowohl die Schnitzerei der Melkeimer (Abb. 153) wie das Gerüst der Melkstühle in der inneren Schweiz und der Wetzsteinkumpf, der den Sensenstein birgt, in Tirol. Zu besonders reichen und phantastischen Formen erheben sich die Schellenringe der Schafschellen in Tirol, an denen Innsbruck eine reiche Sammlung besitzt (Abb. 145); einfachere Hausmarken für Schafe schnitzten die Berner Hirten und Sennen.

Der Mustervorrat am ländlichen Gerät, bei den Spinnstecken, Werggabeln oder Flachsschwingen, für Schaufel- oder Peitschenstiele, für Eimerjoch und Rinderstirnhölzer, läßt sich in den Einzelheiten kaum beschreiben. Fast in allen Gegenden spielt der eingeritzte oder gekerbte Dekor die entscheidende Rolle, bisweilen kommt noch primitive Färbung hinzu; Einlagen in buntem Wachs geben den Mönchsguter Flachsschwingen (Abb. 144) ihr besonderes Gepräge. Die Arbeit an solchem Gerät ist fast immer Heimwerk, das von Knechten, Hirten oder wandernden Bastlern hergestellt wurde, der Bilderkreis entstammt meist dem täglichen Leben. In dem bildlichen Niederschlag der Umgebung, der in seiner Unmittelbarkeit zu den packendsten Schilderungen des Volksgutes gerechnet werden darf, steht in den Ritzzeichnungen steirischer Peitschenstecken, ostpreußischer Hirtenstäbe und den Aussägearbeiten der kurischen Schiffswimpel (Abb. 168) ein treues Abbild von dem Dorfleben dieser Gegenden und seiner Vorstellungswelt vor Augen.

Die Bedeutung der Minnegaben für die weiblichen Handarbeitsgeräte wurde schon anläßlich der Sinnbilder (S. 25 ff.) gewürdigt. Hier sei noch einmal eine kurze Zusammenstellung der Hauptgruppen versucht, die ja fast in jedem Heimatmuseum zu den wesentlichsten Sammelgeräten gehören. Da ist zunächst die Schar der Spinnrocken von dem einfachen gekerbten Spinnstecken in Franken bis zu den reichen, mit federnden Schnitzvögeln und Glocken verzierten „Sprögelwocken“ im Weizacker (Abb. 188), den ostpreußischen Kratzenstöcken oder den mittelfränkischen Rockenspitzen mit ihrer zierlichen Feinschnitzerei. Dazu gehören ferner die mancherlei Arten von Spinnrädern, die als kleinstädtische Drechslerarbeit im Lande verhausiert wurden; ein besonderer Anlaß mag zu Tiergestalten, wie dem Spinnrad in Hirschform im Ahrtal im Westrheinischen, geführt haben. Garnweifen mit vielbildigen Schnitzereien (Abb. 343) kommen im Mainfränkischen vor, geschnitzte und bemalte Garnhaspel sind aus Ostpreußen bekannt. Die Mehrzahl dieser Geräte, unter denen die Brautleuchter des Weizacker (Abb. 187) mit ihren Tierköpfen noch einmal erwähnt seien, gehört der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts an, die älteren Stücke, die in ihren Motiven nicht wesentlich anders ausgesehen haben werden, sind längst zugrunde gegangen, wie es ja — von den reinen Schauwerken abgesehen — altes Schicksal des Hausrates ist.

Allein auf dem Gebiet der Mangelhölzer läßt sich die Formgeschichte in erhaltenen Denkmälern bis zum Mittelalter verfolgen. Die Hauptlinie zeichnet sich in Niederdeutschland ab, wo dieses Gerät in Holstein, in Friesland und bei den Niedersachsen am reichsten mit hochaltertümlichen Kerbschnittmustern verziert, mit dem doppelköpfigen Pferdeleib in Schleswig und Pommern (Abb. 154) dem Fischweib oder Engelskopf im Alten Land als Griff ausgestattet wurde. Die oberdeutschen Mangelhölzer, die meist einen Stiel für die Handhabung besitzen, unterliegen stärker den Zeitmoden, Roll- und Bandwerkmotive schmücken elsässische und fränkische Arbeiten, Bemalung tritt im Alpenland hinzu. Herz und Stern, Blumen, Reichsadler bilden die Haupt-

motive der oberdeutschen Schnitzerei dieser Geräte. Parallel mit den Mangelholzschnitzereien verläuft die Auszierung der Webkämme, deren reichere Gestaltung gleichfalls Niederdeutschland aufweist (vgl. Abb. 167, 190).

Neben dem geschnitzten Gerät für die Handarbeit stellt die bemalte Spanschachtel einen Hauptteil der Minnegaben und Brautgeschenke. Die Verwendung ist mannigfach; als Behälter für Schmuck oder Andenken wurden die „Gadeln“, wie die kleinen Spanschachteln in Berchtesgaden heißen, gemacht, als Spielzeug- und Haubenschachteln sind die größeren, bis zu einer Elle im Durchmesser gebauten runden oder ovalen verwendet worden. Als Hauptherstellungsort der Spanschachtel ist Berchtesgaden bekannt, das eine richtige Zunft der Gadelmacher besaß; Heimarbeit ist aus dem Bayrischen Wald, aus Schlesien und Sachsen nachweisbar. Berchtesgadener Emigranten sollen 1734 das Gewerbe in Altdorf bei Nürnberg aufgetan haben. Der Mittelpunkt des Vertriebes ist im späten achtzehnten Jahrhundert Sonneberg in Thüringen. Dort wird in einer Verordnung von 1764 die Bemalung eines Satzes von Schachteln — zumeist wurde eine Reihe der verschiedenen Größen ineinandergesteckt als unbemalte Rohware auf den Markt gebracht — als Meisterstück verlangt. Die Bezeichnung Wismutmalerei, die oft für die Schachtelmalerei überhaupt gebraucht wird, trifft streng genommen nicht zu, die eigentliche Malerei auf Wismutgrund ist fast nur in großen Städten, namentlich Ulm und Nürnberg, und anscheinend nur im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert gepflegt worden, während bei den ländlichen Arbeiten lediglich die Malerei auf Kreidegrund und auch diese nur in einzelnen Gegenden und für feinere Arbeiten nachgewiesen werden kann; die einfache Berchtesgadener Schachtel begnügt sich mit braunlasierem Holzgrund, auf den die Muster in gelben und weißen Linien aufgetragen werden. Da die Hauptschmuckmotive: Tulpen, Maiblumen, Spiralranken, zuerst auf den berühmten Ulmer Schachteln vorkommen und auch die Hauptmuster figürlicher Darstellung: Brautpaare oder Damen in modischem Kostüm an diese erinnern (Abb. 344), so kann man daran denken, in Ulm einen der Ausgangspunkte für die Schachtelmalerei, die seit dem siebzehnten Jahrhundert sicher als volkstümliches Handwerk begegnet, zu suchen. Neben Berchtesgaden kennen wir als einen Hauptsitz der oberdeutschen Malerei das bereits genannte Sonneberg, für die reichen sächsischen und schlesischen Bilder sind Herstellungsmittelpunkte, die vor allem im Vogtland, im Erzgebirge und in der Lausitz zu suchen wären, nicht sicher bekannt. Einzelne Maler werden, wie die sehr rassig gezeichneten Malereien des Museums Celle (Tafel XIV) bezeugen, an den verschiedensten Orten gesessen haben. In Berchtesgaden entwickelt sich der Malbetrieb im späten achtzehnten Jahrhundert zu einer ähnlich weitausgedehnten Produktion wie die Schrankmalerei in Tölz; zu den Hochzeitpaaren in Festtracht und den Blumenmalereien kommen Heiligenbilder (Abb. 345), Soldatenszenen und bisweilen Inschriften. Um die Wende zum neunzehnten Jahrhundert tritt die Strohklebearbeit mit der Farbmalerei in starken Wettbewerb, nachdem sie schon

früher ab und zu als Ersatz für Intarsia auf Handarbeitskästchen verwendet wurde.

Ältestes Volksgut ist die Korbflechterei. Strohgeflechte, wie sie der Hausbau für Dach, Wand und Matten benötigt, werden in Ostpreußen bis in die Gegenwart erzeugt. Im Schwarzwald war die Feinstrohflechterei für Hüte im späten achtzehnten und frühen neunzehnten Jahrhundert eine gewinnbringende Heimarbeit. Die Weidenflechterei für Körbe ist im Böhmer Wald, im Weserland um Dahlhausen, in Hessen und Oberfranken heimisch, Lichtenfels am Main und Burgkunstadt verdienen den Ruf der bedeutendsten Leistung. Im späten achtzehnten Jahrhundert haben sich die Meister dieser Gegend in Michelau zu einer Zunft zusammengeschlossen, die 1795 nicht weniger als 138 Meister zählt. Spezialarbeiten der Korbflechterei am Obermain sind Körbchen und Schalen aus geschälten Weiden. Die Feinheit des Flechtwerkes und Zierlichkeit der Form, wie sie um 1800 erreicht worden ist, stellt die Erzeugnisse ebenbürtig neben japanische Flechtarbeiten (Abb. 348). Als der Hauptmeister der Michelauer Werkstätten gilt der Feinflechter Johann Puperd, der 1773 Meister wurde; Michelauer Arbeiten wurden im späten achtzehnten Jahrhundert nach Nordamerika und Ägypten ausgeführt. In Thüringen ist Themar als Mittelpunkt bekannt, eine Besonderheit waren dort die zierlichen, kugelrund geflochtenen „Böllerkörbchen“; in Hessen spielen die Brautkörbe als Schmuck der Kammerwagen eine Rolle. Die schweren Holzspankörbe für die Feldarbeit: die „Wannen“ in Niederdeutschland, „Kürben“ in Oberdeutschland wurden allerorts hergestellt, aus dem Bayrischen Wald und Westfalen sind einzelne Wannemachergeschlechter bekannt, die bayrisch-böhmischen „Kürbelzäuner“ gehören zu den Gestalten im Volksleben, deren sich volkstümliche Bildneri in geschnitzten Scherzfiguren oder gemalten Bildern seit dem achtzehnten Jahrhundert angenommen hat. Schöne Fischreusen aus Korbgeflecht von der Oberweser besitzt das Volkstumsmuseum in Hannover. Bast- und Strohkörbe mit buntem Lederbezug in Form einer Viertelkugel oder als Tasche sind Erzeugnisse ländlicher Sattlerei; in Tirol, Altbayern und Schwaben begegnen sie als geläufiges Beiwerk zur Tracht seit dem siebzehnten Jahrhundert (Abb 349). Die Rohr- und Binsenflechterei für Stuhlsitze ist in Niedersachsen (Scheeßel, Zeven) Hausbetrieb.

Den Backsteinbau in seiner monumentalen Gestalt, wie er seit der Zeit Heinrichs des Löwen in der Mark und den Nachbarländern erscheint, als Volkskunst anzusprechen — was bisweilen geschah —, heißt den eigentlichen Begriff der Volkskunst allzusehr auszuweiten. Wohl gibt es innerhalb des räumlich und zeitlich großen Gebietes der niederdeutschen und ostdeutschen Backsteinbauten in gotischen Formmustern, unter denen die tauförmig gewundenen Modelsteine obenan stehen, mancherlei Beziehung zu volkstümlichem Kleinhandwerk; die wesentliche Erscheinung der Bauwerke, die mit dem vierzehnten Jahrhundert etwa ihren Höhepunkt erreicht, kann man jedoch nicht aus dem Bezirk der Stilkunst abtrennen. Nicht nur bei den Backsteinbauten ist die Einheit von bodengebundener Form und Volkstum ein Grundelement mittelalterlichen Schaffens. Erst Sonderbildungen, die zuerst dem Brauchtum ihr Dasein verdanken, wie die allgemein seit dem siebzehnten Jahrhundert erscheinenden „Sonnenziegel“, die als Heischegabe den Arbeitsbeginn im Jahreslauf andeuten, oder die späten Modelmuster mit Figuren und Heiligendarstellungen, die ab und zu vorkommen (aus Hohenberg bei Lenggries im Tölzer Museum), gehören in den Bereich der Volkskunst. Dorthin darf man vielleicht noch die in der Mark Brandenburg erhaltenen Grabplatten des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts, die bisweilen aus Formziegeln mit Inschriften zusammengesetzt wurden, einreihen. Jedenfalls stehen sie dem Arbeitsbereich der Fliesenkeramik nahe, die seit romanischer Zeit einen großen Schatz halb volkstümlicher, halb literarischer Motive birgt: Kentauren, Meerfrauen, Blumenmuster mit dem Lebensbaum, Greif und Löwe, Schlingknoten und Sterne sind bekannte Zierbilder auf den mittelalterlichen Bodenfliesen (Abb. 369), die in Niedersachsen bis in das zehnte Jahrhundert, im Rheinland, besonders im Elsaß, bis in das zwölfte Jahrhundert zurückreichen; in gotischer Zeit hat die Ziegelwerkstatt zu St. Urban bei Winterthur in der Schweiz besonders reiche gemodelte Formen hergestellt. Eine Reihe von Vorstellungen, wie der Hirsch mit der Wurzel im Maul, lebt in den bemalten Wandfliesen des Schwarzwaldes, am Niederrhein, in Thüringen fort für andere Aufgaben. Die Kachelwand der Schwarzwälder Bauernstube (Abb. 293) oder der niederdeutschen Diele bedient sich im achtzehnten Jahrhundert dieser Schmuckform, von der städtischen Ratsstube wanderte die Fliesenverkleidung in das Bauernhaus. Reines Volksgut ist der figürlich verzierte Firstziegel, der in frühen Beispielen in Lübeck und in schwäbischen Städten (Villingen, Schwäbisch-Gmünd) in der Art von Steinmetzdrolieren mit derben Figuren vorkommt; Neid-

köpfe oder Reiter, Jagdzüge und sogar Zeitgestalten wie Napoleon bildeten die hessischen Ziegler am Vogelsberg.

Die Ofenkachel hat ihren Ausgangspunkt im Topf, der in frühen Ofenbauten der Alpenländer nachgewiesen ist. Von ihm leitet sich zunächst die Form der Schüsselkachel her, deren Verbreitung in gotischer Zeit allgemein in Oberdeutschland begegnet. Glasuren werden seit dem vierzehnten Jahrhundert bekannt, in der Mehrzahl bleiben für die Ofenkacheln des dörflichen Ofens die einfachen Lehm- und Mineralglasuren, wie Gelb, Moosgrün oder Schwarz, in der Überzahl, nur in der Schweiz und in Südostdeutschland treten schon mit dem fünfzehnten Jahrhundert Buntglasuren auf, die aber mehr der städtischen Hafnerei zugerechnet werden müssen. Modelformen mit figürlichen Bildern bürgern sich in großer Zahl seit der Renaissance ein, Inschriften und Reime kommen, ähnlich wie bei den Wandfliesen, mit buntgemalten Stadtbildern, Tieren, Bauernszenen in ober- und mitteldeutschen Landschaften vor; besonders seien die Elsässer Ofenhafner (Kolmar und Rufach), die Schwarzwälder, von deren Erzeugnissen das Freiburger Augustiner-Museum und Karlsruhe (Abb. 292) eine reiche Sammlung besitzen, die Württemberger in Weil der Stadt und die hessischen in Marburg an der Lahn erwähnt. Bei den Siebenbürger Sachsen ist das Motiv des Lebensbaumes zwischen dem Brautpaar im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert als Kachelschmuck verbreitet. Am Niederrhein und in Niedersachsen hat sich der Kachelofen gegenüber dem Eisenofen im Bauernhaus nicht durchgesetzt, die Kachelwand mit ihren Fliesen, die im friesischen Haus an Reichtum der Formen hinter den holländischen Stubenverkleidungen mit Delfter Platten nicht zurücksteht, ersetzt dort gewissermaßen die behagliche Erscheinung des oberdeutschen Ofenwinkels mit seinem breitgelagerten oder kugelig aufgebauten Wärmespender, der, umstellt von dem Trockengerüst, der Herdbank und etwa den Hühnerställen, aus der Bauernstube der Alpen oder des Böhmer Waldes kaum wegzudenken ist (vgl. Abb. 294).

Die Grundformen der Gefäßkeramik würden zurückführen bis in die Jungsteinzeit. Über den Zusammenhang hinaus, wie er durch allgemeine Gebrauchsformen der Schüssel oder des Schöpfers bedingt ist, wird man aber eine stämmliche Einheit von Sonderbildungen nur in Einzelfällen als charakteristisches Volksgut ansprechen dürfen. So etwa die sächsischen Bombentöpfe in vor- und frühmittelalterlicher Zeit, die fränkischen Stempelmuster der Völkerwanderung oder die langlebigen Ritzverzierungen der wendischen Keramik, die in der Jabelheide (Mecklenburg) ihre Linienornamente bis in die Gegenwart zu erhalten vermochte. Die Entstehungsgeschichte der keramischen Grundtypen aus dem Kürbis oder Lederbeutel ist mehr eine Angelegenheit der Völkerkunde als der Volkskunde. Letztere tritt überall schon mit fertigen Formen auf; an die Gestalten mittelalterlicher Ton-Aquamanilien in Tierform (Abb. 132, 2) oder die altertümlichen Formen der in Leipzig früh bezeugten Igeltöpfe (Abb. 135) sei erinnert. Der Hauptvorrat erhaltener volkstümlicher Ge-

brauchsgeschirre aus mittelalterlicher Zeit weist geringe Varianten auf, Grabungsfunde aus Burgen bringen fast immer wieder eine verhältnismäßig bescheidene und anspruchlose Grauware zutage. Die wirkliche Geschichte der volkstümlichen deutschen Keramik beginnt mit den Versuchen des Hartbrandes, dem sogenannten Steinzeug, dessen älteste Reste vielleicht in das dreizehnte, sicher in das vierzehnte Jahrhundert gehören. Anscheinend taucht die Erfindung des Hartbrandes, bei dem der Ton einen klingenden, mit dem Eisen nicht mehr ritzbaren Scherben ergibt, an verschiedenen Gegenden etwa gleichzeitig auf. Dreihausen bei Marburg oder Eulershausen, wie der mittelalterliche Name des Ortes hieß, und Köln sind im vierzehnten Jahrhundert mit Frühwerken belegt, die niederrheinischen Werkstätten führen im fünfzehnten Jahrhundert ihre Erzeugnisse nach den Niederlanden aus, wo sie auf spätgotischen Bildern dargestellt werden.

Das Vorkommen des Steinzeuges ist an die dafür geeigneten Tone gebunden, die den hohen Brand, ohne zu verglühen, aushalten; die technische Zurüstung erforderte demgemäß eine weitgehende Erfahrung. Gestattete die Möglichkeit farbiger Glasuren, die den Brand vertragen, nur die schmale Reihe von Kobaltblau bis Manganviolett, so half man sich dafür durch reichlichste Verwendung von Ritz-, Stempel- und Auflegemustern; die Kunst des Model- und Stempelschneidens ist demgemäß bei den „Krugbäckern“ seit dem fünfzehnten Jahrhundert allenthalben heimisch. Einzelne Landschaften schmückten später ihre Gefäße mit Bemalung auf kaltem Weg oder mit Emailmalerei. Der Nachdruck der Erscheinung der Steinzeuggefäße liegt in den braunen, grauen oder weißen Grundfarben des Tonkörpers, dem Glanz der farblosen Salzglasuren und in der Geschlossenheit der Werkformen mit ihrem eleganten oder gewichtigen Aufbau sowie dem wohlerprobten Wechselspiel der Lichter zwischen Grundfläche und metallfeinen Reliefbildern, unter denen die rheinischen Werkstätten an der Spitze stehen. Neben Köln sind Frechen und Raeren die Hauptorte der niederrheinischen Produktion; schlanke profilierte Kannen mit welligem Standring und die berühmten Bartmannskrüge gehören zu den Kennzeichen der rheinländischen Krugbäcker. Als das vornehmste Erzeugnis galten seit alters die hohen zylindrischen „Schnellen“, die Siegburger Gefäße, deren Ton fast weiß brennt; die bedeutendsten Siegburger Kannen und Ringkrüge mit ihren Modelreliefs im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert stellen allerdings weit mehr städtische Leistung als Volkskunst dar. Diese ist in den Westerwälder Erzeugnissen im weitesten Maße vertreten; Höhr und Grenzhausen haben sich ganz auf die Massenherstellung von Bauchkrügen, Flaschen, die in ihrer Form mittelalterlichen Drechselarbeiten nachfolgen, vierkantigen Schraubflaschen, einfachen Walzenkrügen und Tellern eingestellt; Ritz- oder Metallstempelmuster und Blaudekor bilden die Verzierung (Abb. 161, 1 und 371, 2). Die Form der doppelhenkeligen Einmachkrüge und der Butterbüchsen wurde ähnlich in Betschdorf im Elsaß, in Wattenheim (Abb. 371, 1) und Bröhl in der Rheinpfalz im achtzehnten Jahrhundert ausgebildet, Ranken,

Vögel oder Löwen in eingeritzter Konturzeichnung fallen unter den Mustern auf.

Früh beginnt die sächsische Steinzeuggbrennerei; Waldenburg wird seit 1530, Zeitz 1584 mit Steinzeugwaren genannt, die Waldenburger Krüge bezeichnet eine Chronik von 1589 als „die fürnembsten in ganz Deutschland“. Als Hauptwerke begegnen dort große, leicht gebauchte Walzenkrüge mit umlaufendem Fuß. Der Körper wird mit aufgelegten Modelmustern, Rosetten, Sternen und figürlichen Medaillons verziert; viele Anklänge des Modelmusters erinnern an Siegburger Arbeiten. Ein besonderes Waldenburger Erzeugnis sind die „Essig-Seue“, Fäßchen mit vier Fußzapfen. Igeltöpfe mit stachlig gemustertem Leib und Perlverzierung, die durch aufgelegten Grobsand erzielt wurde, sind im späten sechzehnten Jahrhundert in Waldenburg und Penig bezeugt. Nach einer Pause während des Dreißigjährigen Krieges blüht das Handwerk im achtzehnten Jahrhundert erneut auf, noch 1824 verfügt Waldenburg über eine stattliche Produktion. Die grauen Zeitzer Krüge mit Blaumusterung scheinen ihre größte Verbreitung im späten siebzehnten Jahrhundert zu haben, schwere Walzenkrüge mit figürlichem Dekor, wie biblische Szenen und Kaiser, und Trinkstiefel sind Zeitzer Werk. Neben der eigenen Produktion blühte in Zeitz der Handel mit anderen, besonders rheinischen Steinzeugwaren. Altenburg ist durch seine Perlkrüge bekannt, Schraubflaschen und Model für Sülzen und Gebäck kommen unter den sächsischen Steinzeugen verschiedentlich vor. Annaberg im Erzgebirge ist im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert ein führender Mittelpunkt der Keramik, in der Lausitz spielt das Muskauer Steinzeug, das seit 1654 nachgewiesen werden kann, eine wichtige Rolle. Melonenkrüge in Kugelform, Kannen mit Auflagemustern und Steinlung wurden dort hergestellt; Liebespaar, Doppeladler, Tulpenmuster und Blumenranken finden sich unter den Verzierungen.

In Mainfranken hat das Kreußener Steinzeug mit seinen Apostelkrügen in Emailmalerei oder Reliefmusterung größten Ruf, die Blütezeit der Manufaktur währt vom sechzehnten bis zum achtzehnten Jahrhundert. Angeblich wurde sie durch Mitglieder einer österreichischen Bossierfamilie Vest um 1512 begründet, die plastische Verzierung überwiegt im späten sechzehnten Jahrhundert, die Emailmalerei im siebzehnten. Am Untermain ist Klingenberg bei Miltenberg, an der Saale Neustadt zu nennen, die Gebrauchswaren nach Art der Westerwälder herstellen, vereinzelt Werkstätten kommen in Nordfranken und Thüringen vor (Abb. 370, 2). Als „Pottländer“ bezeichnet ein alter Spottname die Münsterländer, die einige alte Steinzeugwerkstätten besitzen. Warendorf an der Ems scheint der Mittelpunkt gewesen zu sein; Formen und Dekor erinnern an rheinische Arbeit des achtzehnten Jahrhunderts.

Die „Schwarzhafnerei“ der Graphittonkrüge im Donaugebiet um Passau setzt in ihren schweren Gefäßen der Krautfässer, Essighafen und Kannen mittelalterliche Formen bis in das neunzehnte Jahrhundert fort, der Dekor beschränkt sich auf Fingertupfenmuster und aufgelegte Bänder (Abb. 372, 1). Dem Scherben

nach gehören diese Erzeugnisse zu den Weichbrandwaren, die als Hafner- oder Irdenware einen Hauptbestand der volkskundlichen Sammlungen ausmachen.

Glasuren und Malhornarbeit dienen dem Hafner zur Verschönerung seiner Ware, das „Aufgarnieren“ von Reliefs ergibt beim Weichbrand meist nur unbestimmte Formen und wird dementsprechend seltener verwendet als beim Steinzeug; Einritzen von Konturen gebrauchte man häufiger, um das Auslaufen der Farben zu verhindern, als für reine Schmuckzwecke. Zwischen den Irdenwaren mit hellen Lehmglasuren und den sogenannten Halbfayencen, die mit weißem Tonschlicker und der durchsichtigen Bleiglasur überzogen werden, läßt sich nicht immer, namentlich bei den alpenländischen und siebenbürgischen Geschirren, eine feste Grenze ziehen. Die unglasierte Hafnerkeramik, die bis in das vierzehnte Jahrhundert das einzige Hafnergut blieb, wird durch das Aufkommen der Glasuren, die zuerst im Süden und Westen heimisch wurden — Schlettstadt im Elsaß gilt als eine der frühen Importstätten der burgundischen Glasuren —, auf Gebrauchswaren, wie Röhren und Wassertöpfe, Fischhalter u. a. eingeschränkt.

Unter den Gefäßformen gehört die flachrunde Pilger- oder Feldflasche mit der Brustwarze im Mittel der Wandung, die rundliche tiefe Napschüssel, der bauchige Krug mit Kleeblattausguß und etwa noch die Röhrenkanne zu den Gebilden, die von dem frühen Mittelalter an immer wieder erscheinen. In Halberstadt, Braunschweig, Helmstedt sind unter dem Namen „Welfenkeramik“ frühe Krug- und Kannenformen erhalten. Neben dem Geschirr entstehen seit dem sechzehnten Jahrhundert figürliche Geräte für den Tisch, wie Salz- und Pfefferfässerträger, Hand in Hand mit der Kachelbäckerei; aus dem achtzehnten Jahrhundert sind Spielzeugtiere und Figürchen, selbst Krippenfiguren als Werk dörflicher Hafner in der Schweiz, in Schwaben, Tirol, Sachsen und Schlesien bekannt. Die Landhafner „auf dem Kröning“ nordöstlich von Landshut in Niederbayern kamen um die Wende vom achtzehnten zum neunzehnten Jahrhundert mit ihren Erzeugnissen für die Hausandacht, wie Heiligenfiguren, Weihwasserkesseln, Leuchtern, und ihren aus feingedrehten Tonstäben hergestellten, kalt bemalten Körbchen für Handarbeit bis nach Südtirol, in die Oberpfalz und nach Schwaben. Besonderes Kennzeichen ist die milchblaue Außenglasur ihrer Geschirre, die innen in der Regel mit gelben Lehmglasuren überzogen sind. Mit aufgelegten Blumen und Tonschnüren ausgezierte Geräte, vor allem Kaffeekannen und Schreibzeuge, haben die Schopflocher Hafner in Mittelfranken im frühen neunzehnten Jahrhundert hergestellt. Auch in anderen Landschaften wird die spielende Behandlung der Tonaufgaben in der Zeit um 1800 Mode, vielfach wollte der Bauernhafner damit offenbar einen Ersatz für die Porzellanmodellierung des Rokoko schaffen. Durch die Überschneidung von Rokokoformen mit den antikischen des beginnenden Klassizismus, die in der ländlichen Hafnerei noch in den ersten Jahrzehnten des neunzehnten Jahrhunderts nachweisbar sind, entstehen bisweilen für die Volkskunst besonders charakteristische Schöpfungen (Abb. 389, 1).

Eine eingehende Statistik der Hafnerorte, die für eine Geschichte der volkstümlichen Irdenware in Betracht kommen, würde hier viel zu weit führen, sie ist auch trotz der zahlreichen Vorarbeiten, unter denen die Arbeit *W. Heyms* über die Dorfkeramik in Westpreußen (Jahrbuch f. hist. Volkskunde, III/IV, 85ff.) besonders erwähnt sei, noch kaum zu geben. Es mag genügen, im nachfolgenden die bekanntesten und kennzeichnenden Erzeugnisse der volkstümlichen Irdenwaren kurz zu benennen.

In der Schweiz ist Heimberg bei Thun mit seinen vielfarbig bemalten Schüsseln, Terrinen und Krügen besonders im frühen neunzehnten Jahrhundert weitverbreitet (Abb. 374, 2). Ziegelrot und lebhaftes Gelb auf rotbraunem Grund, seltener mit roter und grüner Blumenmalerei, bezeichnen etwa die Erscheinung der Geschirre; daneben fanden figürliche Arbeiten, wie Spielzeugtiere, Soldaten, Reiter, die auch in Graubündener Werkstätten hergestellt werden, guten Absatz. Langnau fällt durch seine schweren Ornamente in Relief auf, St. Antönien in Graubünden durch religiöse Motive, in Simmental wurden reich bemalte zylindrische Butterfässer und tiefe Milchsüsseln hergestellt. Im Elsaß sind Betschdorf und Sufflenheim mit Spielfiguren, Uhrgewichten für Kastenuhren, Kuchenformen (Lamm, Krebs, Aalschüsseln) als besonderen Erzeugnissen bekannt, Löffelhalter in Paartopfform, Kammladen und Weihwasserbecken hat man dort im frühen neunzehnten Jahrhundert gemacht. Pfälzer Werkstätten in Haßloch und Dirmstein stehen unter Elsässer Einfluß mit ihren Backformen. Aus dem Schwarzwald kommen schön bemalte Geschirre, wie zylindrische Krüge und Teller mit dunkelbraunem bis schwarzem Grund und leuchtendbunten Blumen (Abb. 385); Villingen und Kandern sind vielgenannte Hafnerorte. Unter den schwäbischen Erzeugnissen verdienen die behäbigen Mostkrüge der Bodenseegegend (Rottweil), die Kalwer und Herrenberger Krüge und Schüsseln Erwähnung, im Allgäu begegnen flache Schüsseln mit hellem Grund und Blaumalerei, die an Schweizer Majoliken erinnern. Verwandte Arbeiten, bei denen die Blaumalerei besonders bezeichnend ist, finden sich in Tiroler Museen, im Salzkammergut und in Österreich. Der Übergang zwischen Irdenware und Majolika hebt sich im Gebiet der Ostalpenländer durch ihren Zusammenhang mit der Lombardei besonders klar von anderen deutschen Landschaften ab; bis nach Ungarn und Siebenbürgen bleibt die farbige Erscheinung mit ihrer leuchtendbunten Malerei kennzeichnend. Zu den prachtvollsten Werken bäuerlicher Hafnerarbeit gehören die Sterzschüsseln der Südtiroler Täler mit moosgrünen, braunen oder schwarzen Glasuren und eleganter Linienzeichnung in Gelb oder Weiß (Tafel XVI); vereinzelte Jahreszahlen weisen die Mehrzahl der Stücke dem achtzehnten Jahrhundert zu. „Gescheckte Glasur“, d. h. Fleckenmusterung, meist in Braun, Grün und Gelb, begegnet im Salzkammergut und in Ostbayern (Chiemsee). Aus Franken sind Treuchtlingen, Weißenburg, Feuchtwangen und Schopfloch bekannt, besonders die sogenannten „Spruchschüsseln“, die für den Volkswitz und die Bauernerotik erhebliche Beiträge liefern; schöne dunkelfarbige Reliefaufgaben heben

die Treuchtlinger Arbeiten des frühen neunzehnten Jahrhunderts hervor. Das Würzburger Luitpoldmuseum besitzt eine besonders reich bemalte Schüssel mit Tierjagd auf gelbem Grund aus dem achtzehnten Jahrhundert (Abb. 377, 2). In Oberfranken sind Bayreuth, Turnau mit seinen verbreiteten gelb und braun glasierten Geschirren oder derbem Blaumuster auf Gelb und Wunsiedel mit unglasierten Essigkrügen bekannt. Tupfenmuster kennzeichnen die Bürgeler Keramik des neunzehnten Jahrhunderts in Thüringen. Römhild, Ummerstadt, Sondershausen und Naumburg waren einmal größere Mittelpunkte der vielverzweigten Thüringer Produktion; aufgelegte bunte Verzierungen haben Marjöß, Butzbach und Treysa für ihr Geschirr verwendet.

Bunzlau in Schlesien, das 1547 zum erstenmal erwähnt wird, erlangte durch die Erfindung der bleifreien Glasur, die dem Töpfermeister Altmann (1795) zugeschrieben wird, größten Ruf. Haupterzeugnisse sind Kaffeekannen und Geschirre mit tiefbrauner Außen- und weißer Innenglasierung (Abb. 388, 1). In den Formen ist das benachbarte Naumburger und Queißer Geschirr verwandt.

Schöne Schüsseln mit Blumenmustern aus großblütigen Kaiserkronen und Tulpen, Zwiebelblumen oder Türkenbundlilien kommen in Sachsen vor (Abb. 380, 1); die Zittauer Schüsseln mit Stadtbildern auf weißem oder gelbem Grund und die Lausitzer Fischschüsseln mit grünem Zwiebelblumenmuster aus dem siebzehnten Jahrhundert seien besonders hervorgehoben. Leipzig verfügte seit dem Mittelalter über eine beträchtliche keramische Produktion, zu deren frühesten Erzeugnissen die phantastischen Igeltöpfe (Abb. 135) gehören. In Niederschlesien sind wahrscheinlich in Liegnitz große Prunkwaschbecken im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert als Nachbildungen von Fayencewaren entstanden.

Den künstlerischen Höhepunkt der Hafnerkeramik bedeuten die nieder-rheinischen Töpferwerke der Gegend zwischen Krefeld und Cleve; hinsichtlich Reichtum der Zeichnung und Pracht der farbigen Erscheinung kommt keine andere Landschaft den niederrheinischen Prunkschüsseln des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts gleich (vgl. Abb. 378—379). Die Grundfarben werden durch rotbraune und graue Töne bestimmt, für die Malfarben und Engoben wurden Kupfergrün und Manganbraun verwendet, ein leuchtendes Blau begegnet in Schaephuysen. Hüls, Tönisberg, Schaephuysen, Rheurdt, Sevelen, Issum und Sonsbeck, westlich von Krefeld, ferner Vluyn und Helenabrunn bei München-Gladbach sind die wichtigsten Orte. Die Produktion blüht nach dem Dreißigjährigen Krieg auf, erreicht ihren Höhepunkt um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts und versiegt mit den ersten Jahrzehnten des neunzehnten. Überwiegend bestimmt die Malerei, nur in Issum ist die aufgelegte Relieifarbeit, freihändig und mit Modelformen arbeitend, die bevorzugte Technik. Neben Handwerkerbildern, Gestirnzeichen und dem Reichsadler begegnen religiöse Darstellungen, wie Simson mit dem Löwen, das Abendmahl, die Kreuzigung, die Madonna von Kevelaer auf den Issumer Schüsseln. Nürnberger Messingbecken mit ihren Treibarbeiten sollen zuerst das Vorbild abgeben

haben, die Schlüsselbäckerei läßt sich in Issum seit dem siebzehnten Jahrhundert nachweisen. Ein beliebtes Motiv bilden die Ständeschüsseln mit langen Inschriften, die sich auf die zuerst in Flugblättern des sechzehnten Jahrhunderts im Volksleben geläufigen Vorstellungen von den vier Ständen (Geistlicher, Soldat, Bauer und Rechtswalter) beziehen, in Schaephuysen hat Paul Hammekers um 1750 eine Reihe solcher Arbeiten geliefert. Mit rassig gezeichneten und reich ausgezierten Blütenstauden (Tulpen, Sternblumen und Trauben) hat man in Hüls im späten siebzehnten Jahrhundert die Prunkschüsseln verziert; in Wickrath erzeugt Derk Hamanns mit seinen Jagd- und Reiterbildern (Tafel XVII) und Madonnendarstellungen zwischen Maikrügen um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts die vornehmsten Werke der nieder-rheinischen Malerkeramik. Die Fülle seiner Farben wie die Lebendigkeit der Stilisierung — charakteristisch sind die Sechssternräder und Zackenbogen der Randmuster gegenüber der gewellten Blumenranke in Schaephuysen — gehört zu den glänzendsten Schöpfungen deutscher Volkskunst überhaupt. Kavalier und Trompeter, der Prinz Eugen als Türkenbezwinger und Kreuzritter (Abb. 378, 1) oder Heiligenszenen schmücken die gleichzeitigen Arbeiten in Sevelen, wo Gerrit Bonen seit etwa 1730 genannt wird. Zuletzt hat Frechen Grauschüsseln mit Stilleben, Soldatenbildern, Modepaaren und dem hl. Hubertus im Zeitkostüm von 1820 bemalt.

Die rheinischen Reliefschüsseln haben eine Parallele in den westfälischen Arbeiten, die aus Ochtrup, einem alten Töpferort im Nordwesten des Landes, bekannt sind. Rote Glasuren mit gelben Blumen in Renaissancestil begegnen dort bei den älteren Werken; Heiligenfiguren, aufgelegte Köpfe werden im späten achtzehnten Jahrhundert bevorzugt; die Modellierung wird durch Eindrücken von der Rückseite, wie bei Metallprägungen, erzielt (Abb. 379, 2). Neben den Prunkschüsseln hat Ochtrup Vasen, Weihwasserbecken und Nachbildungen der Kevelaerer Madonna aufzuweisen. Stadtlohn und Lünen sind neben Ochtrup alte westfälische Töpferorte.

Die frühen niedersächsischen Töpfereien der sogenannten „Welfenkeramik“ wurden bereits erwähnt. Hagen im Osnabrückischen, Stade, Fredelsloh im Solling, Osterode am Harz und Lüneburg beschäftigten bis ins neunzehnte Jahrhundert eine größere Zahl von Meistern. Das Hagener Geschirr mit weißem Grund und Blumenmustern gehört neben Braunschweiger Schüsseln mit Malhornverzierung auf unglasiertem Grund zu den bezeichnenden Erscheinungen; Lüneburg war durch seine Ofenkacheln im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert berühmt.

Die Töpferstadt Tolkemit und einzelne Töpferorte zwischen Kadinen und Elbing, Werkstätten in Mühlhausen und Preußisch-Holland verzeichnet die volkskundliche Forschung in Ost- und Westpreußen. Ein verbreitetes Erzeugnis der preußischen Töpfer ist der Paar- oder Seiltopf, der in seinen zwei Behältern das Essen für die Feldarbeiter enthält. Sirup-Töpfe, „Kuffeln“ (nur inwendig glasierte Melkgeschirre), Henkelkannen und Handwasserfässer sind

durch ihre altertümlichen Formen von den mehr städtischen in der Mark Brandenburg zu unterscheiden. Delfter Vorbilder liegen den mit Zinnglasur verzierten und bemalten Fliesen und Tellern der unteren Weichselgegend um Danzig-Stolzenberg zugrunde, ganz farbig mit grünem und blauem Beguß ausgestattete Geschirre können vielleicht mit Salzburger Emigranten, die im achtzehnten Jahrhundert auftauchen, in Zusammenhang gebracht werden.

Majolika und Fayence, bei denen die Zinnglasur an Stelle der Engoben und Bleiglasuren tritt, spielen in der Volkskunst gegenüber der reinen Hafnerware nur eine bescheidene Rolle; die Pinselmalerei mit ihren feineren Farben kommt im dörflichen Hausrat gegenüber der stärkeren Erscheinung der Malhornarbeit nicht auf (vgl. Abb. 392—395). Bezeichnenderweise bleiben die ländlichen Majolikaarbeiten der Schweiz, in Österreich, Mähren, Nordungarn und Siebenbürgen mit ihrer Malerei den derben Formen und lebhaften Farben der Irdenware nach Möglichkeit nahe. In Nürnberg kommt die Fayence schon 1526 vor, in der Schweiz ist sie in Winterthur seit der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts nachweisbar. Im siebzehnten Jahrhundert hat sich die volkstümliche Herstellung im Salzkammergut (Salzburg seit 1650, Gmunden nach 1760), in Ober- und Niederösterreich und Mähren ausgebreitet. Blau und gelb gemusterte Birnkannen und zylindrische Gefäße mit Blumenmustern besitzt die siebenbürgische Keramik in ihren Mostkrügen in besonders markant dekorierten Stücken. Von Holland her verbreitet sich die Fayencekunst in Niederdeutschland; Stralsund kommt mit seinen Paartöpfen und Milchschüsseln für die Volkskunst am ehesten in Frage; die märkischen und schlesischen Werkstätten, wie Potsdam oder Frankfurt an der Oder, bleiben viel stärker im Rahmen der städtischen Produktion. Als ländliche Ware dürfen die bunten Geschirre aus Sufflenheim im Elsaß mit ihren grellroten Blumen bezeichnet werden. Das in England (Wedgwood) erfundene Steingut, das zuerst in den deutschen Küstenländern auftaucht, besitzt am Ende des achtzehnten Jahrhunderts Manufakturen in ganz Deutschland. Die Ähnlichkeit mit Porzellanformen hat es im niederdeutschen Haushalt seit 1800 rasch eingebürgert; in Oberdeutschland sind erst die im Umdruckverfahren mit Stichen (Landschaften, Stadtansichten und Modebildern) ausgestatteten Teller und Kaffeegarnituren seit 1820 auf dem Lande wirklich heimisch geworden. Porzellan ist in volkstümlichen Formen bei den Thüringer „Porzellanern“ (Kloster Veilsdorf, Limbach, Ilmenau u. a.) zu Hause, Scherzfiguren treten mit den im Grund unmittelbaren Erfindungen der Zizenhausener und Ulmer Bilderhafner (vgl. S. 126) und den geschnitzten Erzeugnissen aus Oberammergau um die Wende zum neunzehnten Jahrhundert in Wettbewerb. Das echte Gepräge einer Volkskunst, wie es die Hafnerarbeiten darstellen, konnte sowohl werkmäßig wie hinsichtlich der künstlerischen Erscheinung in den viel zu sehr auf den städtischen Geschmack eingestellten Porzellanmanufakturen des achtzehnten Jahrhunderts nie richtig heimisch werden.

In der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts ist fast überall ein

Erliegen der Hafnerarbeit festzustellen. Für den Gebrauch im kleinen Haushalt verdrängen die Emailgeschirre das Tongerät; der Eisenofen nimmt dem Kachelofen den Raum. Wie in allen Handwerkszweigen bedeutete schließlich die Einführung der Gewerbefreiheit, die dem erfahrenen Kaufmann gegenüber dem Dorfhandwerker von vornherein das Übergewicht verlieh, den Todesstoß. Es läßt sich kaum ausdenken, daß der alte Handwerksrhythmus je wieder eingeschaltet werden könnte in seine alten Bahnen. Inzwischen hat sich der Lebensquell echter Volkskunst dem Künstler der Gegenwart erschlossen; im Betrieb der Münchener und Wiener Werkstätten hat der gute Geist alter Keramik viel neues Leben wachgerufen, das berufen sein kann, echtes Volksgut zu werden.

Holzreichtum, Kiesel- und Quarzsande sind die Voraussetzung für den Glasmacher, seine ursprüngliche Heimat ist dementsprechend immer gebirgiges Waldland. Klösterlicher Betrieb dürfte die Kenntnis des Technischen von spätrömischer Zeit gerettet haben; in Kloster Tegernsee weisen Nachrichten schon um das Jahr 1000 auf das Vorhandensein einer Glasmacherwerkstatt, die *Schedula* (Unterweisung) des Roger von Helmershausen beschreibt im zwölften Jahrhundert eingehend die Herstellung der Glasfenster. Das „Waldglas“, wie man die grünen oder hell bernsteinfarbenen Glasflüsse des Mittelalters benennt, lebt in den kleinen Waldhütten bis in das achtzehnte Jahrhundert fort. Die Form der Erzeugnisse wird durch das Blasen des Körpers, seine Modellierung durch die Zange und das Aufsetzen von gekniffenen Tropfen bestimmt. Die bauchigen Enghalsflaschen, „Guttere“ und „Budele“, wie sie im Schwarzwald heißen, die zylindrischen „Krautstrünke“ mit ihren Nuppen und die Schnapsflaschen in phantastischen Tierformen sind echtes Werk des Waldglasers, der mit seinen Formen auch den städtischen Bedarf versorgt und lange Zeit beherrscht (Abb. 396—397). Die frühe Form des Spitzbechers, die an das Trinkhorn erinnert, begegnet in prachtvollen tiefgrünen Gläsern im Rheinland, der kelchförmige „Römer“ soll zuerst in Böhmerwaldhütten gemacht worden sein.

Früh sind die schlesischen Hütten beurkundet, Schreiberhau wird 1360 erwähnt. In der Grafschaft Glatz erscheinen Kaiserswalde und Schreckendorf im Anfang des sechzehnten Jahrhunderts. Eine Spessarter Arbeitsordnung der Glaser besteht seit 1406, die Fichtelberger Glasmacher werden sogar schon 1340 erwähnt. Die Schwarzwälder Hütte im „Äule“ bei Schluchsee ist im sechzehnten Jahrhundert in Betrieb, Schwarzwälder Meister aus St. Blasien begründen 1723 die Schweizer Werkstätte Hirsegg im Entlibuch. Die Zeit nach dem Dreißigjährigen Krieg ist überall dem Aufkommen der Manufakturen günstig. Wie in der keramischen Industrie verzeichnet die Glaserzeugung im späten siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert eine stattliche Anzahl von Betrieben im ganzen Reich. Böhmisches Glasmacher begründen in Thüringen Gräfental, das dann nach Lauscha, einem der berühmtesten Glashüttenwerke,

wandert, in Gehlberg in Thüringen hat man seit 1644, in Ilmenau etwas später gearbeitet. Die Abtei St. Blasien im Schwarzwald ruft eine Reihe von Werkstätten, darunter Altglashütte (1634) und Herzogenweiler (1723), ins Leben, im Allgäu ist eine Familie Schmid in Schmidfelden seit dem siebzehnten Jahrhundert tätig, in Tirol entsteht Kramsach (1638) als Ableger von Hall. Im Bayrisch-Böhmischen Wald um Zwiesel und Furth im Wald lebt die Produktion ununterbrochen seit dem späten Mittelalter.

Die Veredelung des Glaskörpers durch helleren Fluß und durch aufgeschmolzene Fäden wurde in Schreiberhau seit 1594 betrieben, im siebzehnten Jahrhundert erscheint sie fast allerorts. Die Emailmalerei entwickelt sich im Fichtelgebirge zu großer Blüte; in Bischofsgrün ist sie seit 1561 bezeugt; die „Ochsenkopf“-Becher (Abb. 398) in Gestalt walzenförmiger Humpen mit Darstellung des Berges, von dem die vier Flüsse Main, Eger, Saale und Naab entspringen, sind im siebzehnten Jahrhundert ein Hauptwerk der Fichtelberghütten. Die Verzierung durch den „Riß“, d. h. mit dem Diamanten eingeritzte Zeichnung, dann durch Schleifen kommt im Laufe des siebzehnten Jahrhunderts in Böhmen und Schlesien zur Entfaltung, im achtzehnten Jahrhundert erreicht der Glasschliff in schlesischen Hütten (Warmbrunn bei Schreiberhau) seinen Höhepunkt. Spiegelverzierungen, „Ewige Kalender“ und reich mit Blumen- und Rankenwerk ausgezierte Pokale wurden hergestellt, der Aufstieg von einfacher Handwerksarbeit zur städtischen Kunst ist beim Glasschliff lückenlos zu verfolgen. Für den dörflichen und ländlichen Gebrauch bleibt die Buntmalerei mit Emailfarben (Abb. 400) oder mit Lackfarben die beliebteste Erscheinung; die Schnapsflasche oder das Trinkglas mit Blumen, Tierbildern und Sinnsprüchen ist im achtzehnten Jahrhundert wohl in fast jeder Glashütte hergestellt worden; die Weißmalerei mit ihren Maiblumenstauden ein Charakteristikum ist, die zierlichen „Fadenzainle“ (Behälter für Nähgerät) der Schwarzwälder seien hervorgehoben. Von den verschiedenen Verfeinerungen der Industrie im achtzehnten Jahrhundert übernimmt die Produktion für das Land vor allem das Milch- oder Beinglas mit bunter Bemalung, das in seiner Erscheinung dem Porzellan am nächsten kommt (Abb. 401). Neben dem Krug und Becher wird das Beinglas in Lauscha und im Bayrischen Wald zur Herstellung von Spielzeug: Tiere, Glasteufel, kartesianische Taucher und Christbaumschmuck verwendet. Im Bayrisch-Böhmischen Wald sind die „Paterlmacher“ (Paternoster-, d. h. Rosenkranzkugeln) mit ihren bunten Glaskugeln und die in allen Farben aus Glasresten zusammenschmolzenen Schnupftabakflaschen heimisch, Glasknöpfe wurden im Fichtelgebirge gemacht. In die Mark Brandenburg hat der Große Kurfürst böhmische Glasmacher gerufen; Joachimsthal, Potsdam und Zechlin pflegen besonders die Spiegelherstellung mit Ätzung und Hintermalung, von der sich noch viele Erzeugnisse in märkischen Museen finden. „Lauensteiner“ Gläser wurden im achtzehnten Jahrhundert in Osterwald im Amt Lauenstein in Niedersachsen erzeugt.

Die Hinterglasmalerei, die im Gebiet des Bayrisch-Böhmischen Waldes und in Schlesien ihre Mittelpunkte im achtzehnten Jahrhundert besaß, wurde schon in anderem Zusammenhang (vgl. S. 49) beschrieben. Glasscheiben mit Diamantritzung und Schliff an Stelle der älteren Wappenscheiben begegnen innerhalb der Schweizer Volkskunst (Abb. 405) und bei den „Fensterbierscheiben“, die zur Einweihung des neugebauten Hauses gestiftet werden, in Niedersachsen; ländliche Szenen, Schiffsbilder und Denksprüche in Ritzarbeit oder Schwarzlotmalerei bilden die Auszier (Abb. 404).

Neben den Waldglasformen, unter denen mittelalterliche Vorstellungen am längsten sich erhalten haben, bedeutet für die Volkskunst die bunte Emailmalerei auf den Gläsern des achtzehnten und frühen neunzehnten Jahrhunderts die wichtigste Leistung. Neben der bunten Irdenware, dem bemalten Möbel und dem Buntdruck der Stoffe bestimmt sie das farbige Leben in der ländlichen Stube.

Der Schmied gehört zu den ältesten Handwerkergestalten der Volkssage, sein Schalten mit dem Feuer, seine Gabe, dem Schwert besondere Schärfe zu verleihen, und sein Können als Erfinder von Schmuck und Zier ist aus Dichtung und Märchen aller Länder wohlbekannt. Die Kenntnis um Heilkräfte und die Vertrautheit mit dem edelsten Tier der germanischen Volkssagen, dem Pferd, gibt ihm den Nimbus des Heilkräftigen und Zaubersers.

Das „norische Eisen“ der Steiermark wird von den Römern gerühmt; Hammerwerke, die aus dem Roheisen die Grundformen für die Verarbeitung schlagen, gehen in den Alpenländern weit in das Mittelalter zurück; schon karolingische Zeit räumt dem Waffenschmied unter den Werkleuten des Metalls besondere Stellung ein.

Kesselketten aus gewundenen Stäben, die im Wallis bis zum Jura vorkommen, und „Feuerhunde“ (vgl. S. 30) treten mit ihren mittelalterlichen Formen neben das Bänder- und Schienenwerk der Beschläge, die seit romanischer Zeit sich erhalten haben. Gotische Türbeschläge mit Lilien- und Rankenmustern, mit aufgenagelten Klammern in Tier-, selbst Menschengestalt besitzt noch manche Dorfkirche (Abb. 151, 162). Die Sitte, Hufeisen als Glückszeichen auf Türen anzuschlagen, dürfte bis in das fünfzehnte Jahrhundert verfolgt werden können. Schmied und Zimmermann sind bis in das siebzehnte Jahrhundert im Volksleben die sich stets ergänzenden Handwerker; viele Sinnbilder, wie der Wirbel oder Lebensbaum, haben in beider Bereich gleiche Verbreitung.

An Stelle der Kesselkette hängte man in Niederdeutschland den Kessel auf einer verstellbaren Zahnstange über den Herd. Das „Hal“ in Westfalen und Niedersachsen zeigt diese Form (Abb. 354), im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert wird es zu einem Hauptstück der Diele ausgestaltet, entsprechend seiner symbolischen Bedeutung: der Sohn des Hofbauern in der Lüneburger Heide legt den Daumen auf den Kesselhaken als Sinnbild der Übernahme der Herrschaft über den Besitz. „Was solchermaßen an der Feuerstätte geschah, galt als Eid“ (Spamer, D. V. k. II, 289). Eingeschnittene Jahreszahlen, geätzte Verzierungen mit Sinnbildern, Brautpaaren und Blumenranken verzieren die Hale in Westfalen und am Niederrhein im achtzehnten Jahrhundert; die Tragstangen der Wendehale, die es ermöglichen, den Kessel vom Herd zum Tisch zu schwenken, erscheinen in Gestalt der Hausschlange.

Bekannt sind die zahllosen Formen der schmiedeeisernen Beleuchtungsgeräte, die als Stangen oder Handleuchter mit Klemmfedern für den Kienspan

geschmiedet werden (Abb. 358, 2 und 359, 2). In verwandten Formen bildet spätgotische Handwerkskunst die Rechen, Ställe und Hängereifen für Kerzen in den Kirchen, die Grundelemente der Verarbeitung mit gedrehten Kanteisen, spiralig gebogenen Rundstäben und breit geschlagenen Blättern bleiben in der volkstümlichen Arbeit der Wirtshaus- und Zunftschilder, der Grabkreuze und Gitter bis in das neunzehnte Jahrhundert bestehen. Die Werkformen des Schmiedeeisens führen zu ähnlichen Verarbeitungen in den Pfannenknechten und Rösten, unter denen in Niedersachsen, Ostfriesland und Schwaben reichgemusterte Stücke in Herzform mit Doppelgittern begegnen (Abb. 356—357).

Ein großer volkstümlicher Motivschatz ist in den Waffeleisen erhalten. In Westfalen, der Mark und Niedersachsen finden sich eingeschlagene Muster mit dem Hakenkreuz (vgl. S. 27), dem Lebensbaum, Adam und Eva unter dem Paradiesbaum, der Meerfrau, der Hirschjagd und dem Osterlamm (Abb. 159). Die Vorbilder für die Zeichnung sind in frühen Holzschnitten nachzuweisen, Brauchtum und Technik erhalten die altertümliche Stilisierung bis in das frühe neunzehnte Jahrhundert. In Oberdeutschland (Tirol, Niederösterreich) ist das Klemmeisen im Bauernhaus gegenüber den Handgebäcken und Modelformen selten.

Taschenfeitel, Bestecke mit zugehörigen Leder-, Holz- oder Eisenbehältern gingen aus den Ennstalwerkstätten (Steyr und Trattenbach) ihren Weg weit ins Reich (Abb. 355). Für die Herstellung der Klappmesser mit figürlichen Darstellungen (Jäger und Fuhrleute, Handwerksgerät) auf den Scheiden in Holz oder Bein und den magischen Kreuz- oder Halbmondstempeln auf der Klinge hatte Sterzing in Südtirol einen Namen. In Thüringen wird Ruhla früh genannt. Silberfiligraneinlagen auf den Griffen kommen in der Hamburger Gegend und auf Rügen vor. Aus den Vierländer Kirchen kennen wir die Huthalter in Leuchterform mit Ranken und Blumen in bunter Bemalung als Zeichen der Hofbesitzer, sie sollen seit 1700, zuerst wohl als Lichthalter, im Gebrauch sein. Die Wetterfahnen in Eisenblech mit dem Hahn, den Sirenen oder Posaunengelnen begegnen vielfach auf dem Lande in der Mark; in der Lüneburger Heide kommen sie zwischen den Giebelbrettern vor. In kleinen österreichischen Wallfahrtskirchen sind Helmknöpfe mit Madonnen oder Heiligenfiguren unter die Wahrzeichen der Ortsbilder zu rechnen. Die Grabkreuzformen, die vor dem neunzehnten Jahrhundert neben den Holzkreuzen allgemeines Gut der Dorffriedhöfe seit der Spätgotik darstellen, wurden in anderem Zusammenhang (vgl. S. 58) erwähnt. Unter den Gußeisenarbeiten sind die Plattenöfen der Pfälzer Hütten (Bergzabern, St. Ingbert, Wattenheim) in Westdeutschland auf dem Lande verbreitet; für den niederdeutschen Beilegerofen hat die Soester Gegend, für Franken und Schwaben die Hütte in Wasseralfingen das Hauptmaterial geliefert. Die Darstellungen biblischen oder antikischen Inhalts werden von der barocken Allegorie weitgehend beherrscht, für die Vorlagen dürften Augsburger Stiche in großem Maß in Betracht kommen. Rheinische Ofenplatten gibt es bereits im späten fünfzehnten Jahrhundert, die älteren

Holzmodellformen berühren sich inhaltlich nicht selten mit den Vorwürfen der Bilder, die von den Töpfern für das Steinzeug verwendet wurden. Die „Tafelplatte“ hinter dem Herdfeuer, die als Wärmespenderin für die Stube dient, war in der Eifel und am Niederrhein im Gebrauch.

Der Kupferschmied ist der Volkskunst mehr durch seine rassigen reinen Werkformen der Kessel, Kannen, Siebe und Platten als durch Ziergeräte vertraut, der Kessel mit der getriebenen Darstellung der Geschichte vom Reineke Fuchs des Berliner Museums (Abb. 361, 1) ist eine seltene Ausnahme. Kupferne Ofentüren mit eingeritzten oder getriebenen Bildern, unter denen die Sirene öfter vorkommt, finden sich in der Mark Brandenburg. Wenig hat sich von den kupfernen Winzerbütteln Mainfrankens und den vielen oberdeutschen Backformen für Kuchen oder Braten (Spanferkel- und Lamm-Model) erhalten.

Aachen und Nürnberg sind die alten Mittelpunkte, die Messing verarbeiten. Die Nürnberger Beckenschläger waren im fünfzehnten Jahrhundert nicht weniger gerühmt als die Kölner Bortenweber oder flandrischen Tuchmacher. Die Geschichte der spätgotischen Messingfabrikation steht zwischen Stadtkunst und Volkskunst mit ihren Erzeugnissen in der Mitte, erst seit der Renaissance wird die Trennung zwischen dem ansehnlicheren Gerät für die Städte und den einfacheren Arbeiten für das Land immer schärfer betont. Die zahlreichsten Typen sind seit dem siebzehnten Jahrhundert am Niederrhein und in Niedersachsen anzutreffen: die schön ausgeschnittenen und getriebenen Wärmepfannen mit ihren Blumen nach Stichvorlagen (Tafel XV), die „Stövchen“ für das Kohlenbecken mit Sternen, Knotenrosen und Vogelbildern, die Tabakschachteln mit gravierten oder getriebenen Zeitdarstellungen (Friedrich der Große, Stadtansichten, Schiffe). Gegossener Messingschmuck für Pferdegeschirr hat eine große Reihe ältester Symbole (Sonne, Mond, Sterne) bewahrt.

Die Solothurner Zinnkannen mit Röhrenausguß (vgl. Abb. 362), die ovalen Neuenburger Kannen, die glockenförmigen Schraubkannen der Innerschweiz und die doppelhenkeligen Eßschalen („grellets“) stehen unter den begehrten Werken der Schweizer Zinngießer obenan. Elsässische und Nürnberger Kannengießer sind im sechzehnten Jahrhundert berühmt. Volkstümliche Arbeit findet sich öfter in Thüringen mit den Zinnbeschlügen der Holzbitschen (Abb. 360) und in Schlesien. An Stelle der reliefierten Bilderplatten, die in Nürnberg durch die Schweizer Zinngießer Briot und Enderlein zu einem angesehenem Prunkwerk der Spätrenaissance wurden, treten auf dem Lande gravierte Arbeiten mit Bauerntanzszenen oder religiösen Darstellungen (Abb. 365). Da das Zinngeschirr vielfach durch wandernde Zinngießer der Zeitmode entsprechend umgegossen wurde, haben sich alte Gebrauchsgeräte, wie der gotische Teller mit kugeligem Boden und flachem Rand oder die Enghalskanne, im dörflichen Hausrat nur selten erhalten, obwohl es bis in das neunzehnte Jahrhundert in weitesten Kreisen als Stolz der Hauswirtin galt, in ihrer Küche die Schlüsselrahmen mit spiegelndem Zinn glänzen zu sehen.

Der dörfliche Schmuck, selten aus früherer Zeit als dem achtzehnten Jahrhundert erhalten, erhält seine Bedeutung fast stets erst durch die Tracht. Wie diese in der Hauptsache bunte Farben und volle Formen bevorzugt, so ist auch die ländliche Schmuckkunst zumeist bis zur Überladung hinsichtlich der Größe und Fülle der Teile, wie Ketten, Filigran, Halbedelsteine oder Glasfluß, ausgestattet. Gold findet sich sehr selten reiner Goldschmuck (Abb. 366) wurde nur in Ostfriesland getragen. Der Anhänger in Herzform, als „Hatjen“ auf Helgoland, „Brut-Hart“ im Alten Lande bezeichnet, wurde in Silber und Bernstein mit verschiedenen Anhängern: Münzen, Glücksgenien, Schiffen, zu einem großen Gehänge, das die ganze Brust überdeckt, ausgebildet (Abb. 166). Die Rundscheibe, deren Vorläufer im nordischen Schmuck der Völkerwanderungszeit und im frühen Mittelalter in der großen Mantelspange bekannt sind, ist im Brautschmuck Niederdeutschlands (Westfalen, Niedersachsen) und in Siebenbürgen erhalten (Abb. 368, 2), für die Auszierung dient oft Filigran. An Größe kommen die handgroßen „Florschnallen“ der Dachauer Gegend (Abb. 368, 1), die auf dem schwarzen Halsflor getragen wurden, den niederdeutschen Rundhaften nahe. Neben dem Bernstein verwendet ostpreußischer Schmuck Beinschnitzerei. Glassteine, „Perlen“, bis zur Größe von Vogeleiern trug man im Braunschweigischen. Schweizer und österreichischer Schmuck des achtzehnten Jahrhunderts fällt durch die Doppeladlerform und Emailverzierungen auf. Der Haarpfeil und Geschnürstecker in beträchtlichen Ausmaßen gehört wie das Miedergeschnür zu den alpenländischen Trachten an der Wende zum neunzehnten Jahrhundert, während man im Alten Land silberne Brustplatten, den „silbernen Busen“, trug. Mittelpunkt der Filigranherstellung für ganz Oberdeutschland und eine Großzahl anderer Landschaften ist seit dem siebzehnten Jahrhundert das viele Meister beschäftigende Gewerbe in der Reichsstadt Schwäbisch-Gmünd, wo auch die silbernen Schuhschnallen und Gürtelschließen in verschiedensten Formen gemacht wurden. Kleinstädtische Goldschmiede sind aus Niedersachsen (Stade, Elmshorn) und Schlesien bekannt. Oft hat sich dörflicher Schmuck für Ringe oder Brautkronen (vgl. S. 122) mit geringem Material, wie Zinn, Flittern und Glasflüssen, begnügt; der Farbenprunk der Erscheinung gilt neben den Dimensionen der Form und der Umständlichkeit der Arbeit, der gerade das Filigran am stärksten entgegenkommt, für wichtiger als Zurückhaltung, die auch im städtischen Schmuckwesen eigentlich erst mit der Vorherrschaft der englischen Moden um die Wende vom achtzehnten zum neunzehnten Jahrhundert bestimmend wird.

---

---

# G E W E B E U N D N A D E L A R B E I T

Im Winter, wenn auf dem Lande die stille Zeit für die Feldarbeiten herangekommen ist, zieht der Weber mit seinem Gerät von Hof zu Hof. Unter den Störarbeitern, dem Schneider, Schuster oder Sattler, ist seine Geschichte die älteste. Voraus geht ihr nur das Heimwerk der Frau in den Anfängen unserer Kultur überhaupt.

In primitiven Techniken, wie Brettchen- und Kammweberei, bleibt das Handwerk in Händen von Frauen und Kindern bis heute. Bänder, die in den Trachten für Gürtel und Träger gebraucht werden, hat man so in einfachster Webetechnik hergestellt, in ihrem Bereich bleiben dementsprechend die alten Muster am längsten bewahrt. Siebenbürgen, die Alpentäler und der niederdeutsche Küstenraum bergen davon Reste.

Hanf, Flachs und Wolle sind die alten Werkstoffe unserer Gewebe. Als „Fries“ hat das schwere Wollengewebe des westlichen Niederdeutschland schon in karolingischer Zeit einen Namen ähnlich wie Jahrhunderte später die flandrische Leinwand. Der Zwilch, das Mischgewebe aus Leinen und Wolle, beliebt für den Gebrauch durch seine Haltbarkeit, wird nicht jünger sein seiner Entstehung nach. In der Volkskunst erlangen die Zwilchgewebe Bedeutung mit der Damast- und Beiderwandweberei; beide treffen wir im späten Mittelalter. Die Mischung von Leinen und Baumwolle, die Kattunweberei, und schließlich die reine Baumwollweberei ist seit dem vierzehnten Jahrhundert in Schlesien beheimatet, 1318 wird der Brieger „Parchan“ (Barchent) erwähnt. Im siebzehnten Jahrhundert bildet Landeshut den Mittelpunkt der berühmten schlesischen Bildgewebe; in Ostfriesland und im Oldenburgischen hat die altertümlichere Beiderwand als Heimarbeit die längste Dauer. Als Gewerbe für ländlichen und städtischen Bedarf steht die Hausweberei Niederdeutschlands immer noch allen deutschen Landschaften voran, 40 000 Webstühle zählte eine Statistik im Jahre 1911 in der Provinz Hannover.

Der Werkvorgang des Webens und seiner Bindungen ergibt von selbst das geometrische Ornament. Der Rhythmus der Kreuzungen von Kettfaden und Einschlag ist der Grundzug aller textilen Ornamentik von der Zacken- und Winkellinie bis zur Übersetzung der Umrise von Pflanzen- und Tierformen in den textilen Stil. Daß die Urelemente der Bild- und Sinnzeichen des Lebens: der Dreisproß und Lebensbaum, die Dreigruppe, die Ranken, die Sagentiere, wie Hirsch und Vogel, im Bereich einer Arbeit, die ganz im Bannkreis der Frauen groß geworden ist, ihre vollste Macht entfalten, wird niemand überraschen; tiefer als beim Töpfer, Glaser und Schnitzer senken sich noch die

Wurzeln des Bildwerdens im Volke hinunter in den Urgrund bei der webenden Frau, der Glanz der Mythe umgibt die Spinnerei.

Die Bildung schmaler Bänder durch eine Webkette, deren Fäden vermittels aufeinandergelegter verschiebbarer Bretter mit Ösen das Fach bilden, ist seit der Eisenzeit nachgewiesen; im Ostseegebiet kannte man die Bretchenweberei noch im neunzehnten Jahrhundert. Die nächste Stufe der Entwicklung besitzt den Webkamm für das liegende Fach, der größere Breiten, bis etwa zu einer Handspanne, zu weben ermöglicht. Webkämme und dazugehörige Handstühle sind in Nieder- und Ostdeutschland allgemein verbreitet, als Minnegabe bildet der verzierte Webkamm das Prunkstück in der Volkskunst der Ostseeländer (vgl. Abb. 167). In der Schweiz, in den österreichischen Landschaften ist die Kammweberei bekannt, in der Wende vom achtzehnten zum neunzehnten Jahrhundert stand die Bänderweberei als Heimgewerbe im Böhmer Wald in großer Blüte.

Die Zeugweberei des Bauern und Kleinbürgers bleibt reine Gebrauchsarbeit mit Werkmustern, wie sie die Bindung von Kette und Schuß je nach ihren Lagen erzeugt, bis ins siebzehnte Jahrhundert. Die Kunst der Bildweberei ist Stadtwerk, das vor der allgemeinen Hebung der Lebensansprüche seit der Renaissancezeit kaum im unteren Volk gesucht werden kann. Das Auftreten der Modelbücher, die zuerst das komplizierte Bildmuster in einfachen technischen Formen darstellen, bezeichnet etwa den Anfang; das von Sibmacher in Nürnberg ist 1597 erschienen. Es gibt wohl frühe, einfach gemusterte Mischgewebe aus Leinen und Seide in Regensburg schon im dreizehnten Jahrhundert, als „Volkskunst“ kann man diese Regensburger Halbseidenstoffe schwerlich ansprechen.

Die Blütezeit der volkstümlichen Beiderwandweberei, bei der Grund und Muster entsprechend der doppelten Kette auf den beiden Seiten wechseln, sind das siebzehnte und achtzehnte Jahrhundert. Viele der Bildmotive erinnern an italienische Brokatgewebe, mit diesen und den Modelbüchern werden sie aus dem Süden eingewandert sein; neben Nürnberg ist Augsburg unter den Verlagsorten der Modelbücher zuerst zu nennen. Tiere und Pflanzen aus dem Norden und Süden: Hirsch und Einhorn Pfau und Pelikan, Rebe und Eichblatt, Nelken und Tulpen gehören zum Altbestand (Abb. 409). Bald reihen sich den großformigen Blumenmustern Bilderzählungen an: das Paradies mit dem Lebensbrunnen, Judith und Holofernes, David und Bathseba, die Opferung Isaaks, die Samariterin, der verlorene Sohn (Abb. 410), d. h. biblische Geschichten, die an die Mittelstellung der Bibeltexte seit dem Zeitalter der Reformation erinnern. Allegorien aus naturwissenschaftlichem Bereich, wie die Weltteile, die Himmelsphären, oder antikische Novellen, z. B. Pyramus und Thisbe (Abb. 411), kennzeichnen den Weg der Renaissanceform, der über Augsburg und die Schweiz nach Mitteldeutschland, über Salzburg nach dem Osten, über Holland nach Westfriesland und in die niederdeutschen Landschaften verläuft. Die Damastweberei, die einen komplizierten Webstuhl und geschulte

Handwerkslehre voraussetzt, blieb seit ihrem Auftreten als „Blauweberei“ immer in Händen von Spezialisten. Frühe Muster sind aus Augsburg bekannt, 1576 sollen niederländische Auswanderer in Dresden die Damastweberei bekannt gemacht haben. Volkstümlich wird sie eigentlich nur in Schlesien; 1666 haben Schlesier aus Hennersdorf bei Grüßau in der sächsischen Lausitz in Groß-Schönau die älteste Werkstatt eröffnet, durch das ganze achtzehnte Jahrhundert bleibt Schlesien mit seinen Damasttüchern für Tischzeug an der Spitze. Schweizer Seidenweberei für Trachtenstoffe, zuerst in Zürich, Basel und Genf genannt, begegnet als Hausindustrie im achtzehnten Jahrhundert.

Einen Ersatz für die kostbare Bildweberei schuf sich das Kleinhandwerk durch den Zeugdruck. Bilderdrucke in Gold und Silber auf Seide gibt es in romanischer Zeit, Abdrucke von Holzschnitten auf Stoff begegnen mit den Anfängen der Graphik. Umgekehrt wie der mittelalterliche Bildruck verfährt die Zeugdrucktechnik seit dem sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert. Der Druckstock mit dem Bild wird mit einer farbabweisenden Masse aus Wachs- oder Seifenlösungen auf das Tuch geprägt und dieses hernach eingefärbt, nach dem Auswaschen bleiben die weißen Muster auf dem dunklen Grund (Abb. 412, 2). Den Zeugdruck haben als Nebenarbeit Färber, Weber und Tuchscherer ausgeübt, den Modellschnitt besorgen Wandermeister. Augsburger Drucker stehen im späten siebzehnten Jahrhundert an erster Stelle, im Verlauf des achtzehnten Jahrhunderts wird die Zeugdruckerei in Sachsen und Schlesien, im Harz (Osterode), in der Mark zur ländlichen Kunst mit all ihrem Zierwerk, den „Bohnen und Erbsen, Pfeffer und Salz, Fliegen und Ameisen“ usw. — wie man die vielerlei Streumuster benennt. Durch das Batikverfahren seit dem späten neunzehnten Jahrhundert geht altes volkstümliches Handwerksgut in das neuzeitliche Kunstgewerbe über. Als Parallele zum Zeugdruck sei der gemodelte Lederdruck erwähnt, der in Mittelfranken einmal ausgeübt wurde. Feuchtwangen besitzt eine stattliche Reihe von Lederdruckplatten, die wie die alten Zeugdruckmodel in Holz geschnitten sind (Abb. 164).

Als Volkskunst begegnet die Bildwirkerei in Niederdeutschland; der Norden kennt sie seit früher Zeit, was die Reste des Osebergfundes beweisen. Man wird zwar mittelalterliche Bilddecken, wie die bekannten Schweizer Rücklaken, nicht als Volkskunst ansehen, daß sie aber diesem Bereich sehr nahe kommen, zeigt ihr Bilderschatz mit den Fabeltieren und den Schildereien, z. B. die Frau Venus und der getreue Eckart, die, aus den Volksbüchern bekannt, im frühen Flugblatt wiederkehren. In den Niederlanden hat die Bildwirkerei im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert ihre erste große Blütezeit. Niederländische „Tapissiers“ kommen im siebzehnten Jahrhundert nach Schleswig-Holstein; mit ihnen wird die Kunst auf dem Lande für Kissenplatten (Abb. 414), Wagendecken und verwandte Stücke des ländlichen Prunkes eingebürgert. Die Motive bewegen sich in ähnlichen Kreisen wie die Damastweberei, Fabeltiere und seltene Blumen stehen voran, König und Königin erscheinen auf einem Hochzeitskissen der Insel Röm.

Die Strickerei, die heute, abgesehen von einzelnen Schäfern, fast nur als Frauenarbeit bekannt ist, wurde in gotischer Zeit zunftmäßig betrieben. Das Elsaß kennt Zünfte der Hosen- und Haubenstricker seit dem sechzehnten Jahrhundert, als Meisterstück galt eine im Ausmaß von etwa drei Ellen im Geviert gestrickte Decke, wie eine solche in Kolmar von dem Stricker Buob vom Jahre 1745 erhalten ist (vgl. Tafel XIX). Als Ausgangsort für die Zunftsatzungen der Stricker wird Prag genannt, wo vielleicht der alte Mittelpunkt gesucht werden müßte; neben dem Elsaß ist die Teppichstrickerei für Schlesien feststellbar. Die Muster: seltene Zierblumen, das Paradies mit Adam und Eva, die Wildtiere, beruhen auf einem Formenschatz, der am ähnlichsten bei den Zeichentüchern (vgl. unten) auftritt. Die Musterstrickerei für Trachtenstücke, wie Strümpfe oder Ärmel, ist überall verbreitet, die markantesten Arbeiten dürften in den Alpenländern zu Hause sein.

Der Knüpfteppich als Heimarbeit begegnet in Ostpreußen in der Landschaft Sudauen. Die Untersuchungen von *K. Hahm* machen es wahrscheinlich, daß die Teppichwirkerei dort seit der Ordenszeit bekannt gewesen ist. Gleich den skandinavischen Ryen wurden Teppiche als Schlafdecken, später als Wagendecken und im Brauchtum bei der Hochzeit verwendet. Der alte Name für schwere rauhe Woldecken, „Kotz“ oder „Kotze“, der auch im Alpengebiet für grobe Wollgewebe verwendet wird, und die Sitte, den Teppich als Minnegabe zu knüpfen, berechtigt zu der Annahme, daß der Knüpfteppich vor dem Tatareneinfall von 1656, den man bisher als Anlaß für die Entstehung der ostpreußischen Knüpfteppiche ansah, schon vorhanden war. Die gebräuchlichen Muster, wie der Hirsch, der Elch mit dem Vogel auf dem Rücken, Schaf und Kuh, Kogge und Turm mit drei Zinnen — von *Hahm* als Kirche gedeutet —, endlich das Brautpaar, gehören dem alten niederdeutschen Motivschatz an, das antike Kapitell einiger Stücke kommt aus der Teppichweberei des Westens. Die kräftigen Pflanzenfarben gaben den alten Stücken des achtzehnten Jahrhunderts die Schönheit orientalischer Gewebe.

Unter den Fadenarbeiten haben Stickerei und Aufnäharbeit eine alte Geschichte, Durchbruch- und Netznadelarbeiten werden die Vorläufer für die Nähspitze, der schließlich die Klöppelspitze und die Häkelei folgen.

Der Kreuzstich mit seinen geometrischen Mustern ist in allen Volkstrachten anzutreffen, altertümliche Muster besitzen die Alpenländer und Siebenbürgen. Fast in jedem Heimatmuseum findet man die „Muster-“ oder „Zeichentücher“ — „Lettertücher“ heißen sie in Ostfriesland — aus Stramin oder Leinen mit den in Kreuzstich aufgesetzten Alphabeten, dem Paradiesbaum mit Adam und Eva, den Kundschaftern mit der Traube, den verschiedenen Tieren, Häusern u. a. (Abb. 418, 1); in dem schon genannten Modelbuch Sibmachers (vgl. S. 112) wird eine der Hauptquellen zu suchen sein. Die künstlerisch bedeutsamsten Arbeiten für Tracht und Schmuck liefert die Schwarzweißstickerei, die in den Vierlanden, im bayrischen Labertal, in Tirol begegnet, in zartem Hellrot wird der Kreuzstich in hessischen Trachtenstücken verwendet, in

sattem Blau in Siebenbürgen (Abb. 163, 1). Von den vielen anderen Sticharten begegnet der Plattstich am häufigsten. Die Prunkhandtücher verwenden ihn, soweit sie nicht als gemusterte Gewebe erscheinen, mit Vorliebe; leuchtende Farben und bisweilen schwere Formen, wie im Spreewald oder in Tiroler Tälern, spielen für die Ausstattung eine wesentliche Rolle. Die Muster beherrschen den ganzen volkstümlichen Vorstellungskreis; der Hahn als Fruchtbarkeitssymbol begegnet oft, eine Bauertanzszene kommt auf einem schwäbischen Prunkhandtuch vor (Abb. 416), religiöse Motive finden sich vielfach im Alpengebiet.

Ausgeschnittene Stoffbilder, auf andersfarbigen Grund aufgenäht, ergeben einen wirkungsvollen Ersatz für die schwierigere Arbeit der Bildweberei (Abb. 415); durch Stickerei, Verwendung von Litzen und Schnüren läßt sich in der Aufnäharbeit der Eindruck des prunkvoll Ansehnlichen erzielen. Für Kissenbezüge oder Kammtaschen (Abb. 165) fand sie in den Vierlanden und in Hessen Verwendung. Das Aufnähen von Flinserln oder Glasperlen wird in den Bauerntrachten des achtzehnten Jahrhunderts in weitestem Maße geübt (Abb. 420).

Durch Ausziehen von Kettfäden aus dem Gewebe ergeben sich die Anfänge der Durchbrucharbeiten, die in mittelalterlichen Frauenklöstern zu suchen sind. Die Verfeinerung der Durchbrüche durch Fadenstickerei bürgert sich mit der Renaissance ein (Tafel III); der Ersatz des Stoffgrundes durch das gestrickte Netz, die Filetarbeit, bezeichnet die nächste Stufe. Ausgeschnittene oder in verschiedensten Verfahren in Leinen eingestickte Muster beleben den Netzgrund barocker Handarbeiten, die als Kirchenzier bei den Hungertüchern Westfalens (Abb. 224), für den Haushalt in den Kissenbezügen der Vierlande mit prächtigen Schildereien (vgl. Abb. 170) aus dem siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert erhalten sind. Ein dürftiger Rest der hochentwickelten Netz- und Knüpfarbeiten mit ihren Füllstichmustern lebt in der dörflichen und kleinbürgerlichen Häkelarbeit bis in unsere Zeit weiter, von der selbstbewußten Gepflegtheit einstiger Volkskunst blieb ein kümmerlicher Rest scheinbarer Repräsentation in der Häkeldecke auf dem ländlichen Sofa.

Die Spitzenindustrie kommt aus dem Süden. Sowohl die Klöppelei mit ihren Fadengeflechten wie das Geschlecht der Nähspitzen ist als volkstümliche Arbeit ähnlich landschaftlich gebunden wie etwa die Hinterglasmalerei, durch den Grundstoff, in diesem Fall die feinen Flachsgarne, die in Schlesien zuerst nach Art der berühmten Brabanter Garne gesponnen werden. Durch Wanderkrämer wird das Klöppeln im Erzgebirge im sechzehnten Jahrhundert bekannt, die Waldlandschaften im Osten: Böhmer Wald, Ostbayern, später das Harzgebiet (St. Andreasberg) und das Weserland nehmen es als Heimenerwerb im siebzehnten Jahrhundert auf. In Schleswig und den Marschen hat die Beziehung zu Holland eine große Entwicklung der Feinspitzen zur Folge, in Jamund gibt es Point-lace- und Filetspitzen ähnlich den friesischen im frühen neunzehnten Jahrhundert. Die Schweizer Heimarbeit (Abb. 421) erreicht in der gleichen Zeit neben der sächsischen und schlesischen Industrie ihre weiteste Ausdehnung.

Die Feinstrohflechterei der Innerschweiz für Hüte gehört vornehmlich der Biedermeierkultur an, im Schwarzwald um Triberg und in der Lindener Gegend im Allgäu entstanden Ableger, im Sächsischen Erzgebirge (Müglitz, Weißeritz) wird sie ähnlich betrieben. Gleich der Spielzeugindustrie hängt ihr Lebensraum von dem Wettbewerb mit der Maschinenarbeit ab, mit der sie nur durch die weitverzweigte Arbeitsteilung, die alle Mitglieder des Heimwesens heranholt, den Kampf zu führen vermag.

Wie die Bildwirkerei der Frauenklöster des Mittelalters zwischen Stilkunst und Volkskunst in der Mitte steht, der ersten zugehörig durch ihre Abnehmer, der zweiten durch das Ideengut ihrer Muster, so kommt dem Spitzengewerbe der Barock- und Rokokozeit ähnliche Bedeutung zu. Zwar wird der Fachmann zwischen städtischer und dörflicher Arbeit bei den Näh- und Klöppelspitzen scheiden je nach der Geschlossenheit oder Unbestimmtheit des Stilistischen, der künstlerische Reiz der Spitze, die erst in ihrem Zusammenhang mit der Tracht zur vollen Geltung kommt, hebt solche Unterschiede nicht nur auf, sondern gibt dem dörflichen Werk mit seinen Taufdecken, Frauenhäubchen und Halskrausen nicht selten den Vorrang.

---

---

# D I E V O L K S T R A C H T E N

Die geschichtliche Tatsache der Volkstrachten hat ihren Sinn und ihre Begründung im Unterscheidungswillen ihrer Träger. Wenn die Bewohner eines Tales, eines Gaues, einer Landschaft sich gleich kleiden, so bekunden sie damit — bewußt oder unbewußt — ihre Zusammengehörigkeit als Gemeinschaft und ihren Abstand gegenüber allen, die dieser Gemeinschaft nicht angehören. Darin liegt gleichzeitig der tiefste Grund, warum es heute fast keine Volkstrachten mehr gibt, seit die Aufteilung Deutschlands in ein Mosaik von Gaulandschaften nur mehr als Erinnerung fortbesteht. Anders verhält es sich allein bei den Arbeitstrachten, die es immer gab und geben wird, und den etwa vorhandenen geringen Unterschieden zwischen Großstadtmoden und ländlichem Geschmack. Um so mehr Bedeutung kommt den noch vorhandenen Trachtenresten zu, wo immer die besondere Lage einer Landschaft und das besondere Überlieferungsbewußtsein der Bewohner den Ton bestimmen — es gibt deren nicht gar viele im Reich, wie das Trachtenbuch von *Retzlaff* und *Helm* beweist.

Auf den Altöttinger Motivbildern und der Florianswallfahrt von Altdorfer kann man den Unterschied zwischen städtischer und ländlicher Tracht am Ende des Mittelalters verfolgen, gleichzeitige niederdeutsche Bilder Westfalens und niederrheinische Bildschnitzereien könnten zur Ergänzung herangezogen werden. Die Geschichte der Kleiderordnungen der Städte seit dem sechzehnten Jahrhundert, die auf Herkommen und ständische Unterscheidung abgestellt sind, würde weiteres Material liefern, namentlich für den zu allen Zeiten wirksamen Zug des Einströmens städtischer Elemente in die ländliche Tracht. Geschichtliche Gegebenheiten, wie neue Zusammenschlüsse und Trennungen durch Landesherrschaft oder Konfession, erweitern das Bild seit dem Dreißigjährigen Krieg. Nie gibt eine Landschaft ihre alte Tracht völlig mit einem Schlag zuliebe einer neuen auf, zumeist bürgern sich erst Einzelheiten, wie Rockschnitt oder Hutform, ein und wachsen schließlich mit älteren Resten zu einem Trachtengebiet zusammen. Die Werktagstrachten bleiben durchweg beharrlicher bei den Altformen als die Festtagstrachten mit ihrem Ziel, zu repräsentieren; in manchen Gegenden hält die Männer-, in den meisten die Frauentracht stärker an Herkommen und Brauch fest. Verkehr und Binnenwanderung, z. B. bei den reformierten Auswanderern, lassen neue Erscheinungen inmitten geschlossener Trachtenlandschaften auftauchen, schließlich haben Fremdenverkehr und Industrie seit den ersten Jahrzehnten des neunzehnten Jahrhunderts weitgehend das alte Bild der Volkstrachten verfärbt.

Überschaut man diesen vielverschlungenen Weg von Beharren und Übernahme, so zerfließt die Romantikervorstellung von Stammes- und Urtrachten ähnlich wie die Parallele von Stammesformen am Bauernhaus. Wohl können Klima und Lebenshaltung, insbesondere örtlich bedingte Rohstoffe, die lokale Färbung lange beeinflussen, können praktische Erfahrungen — wie bei dem Brüstling oder dem Tiroler „Bauchranzen“ (Abb. 423) — Geltung haben, das Gesamtbild der Trachten folgt den städtischen Moden. Das Zeitmaß der Übernahme in seinem verschiedenen Rhythmus, bei dem Stammeseigenschaften noch am ehesten mitsprechen, und die persönliche Phantasie des Dorfschneiders innerhalb der Umbildung bestimmen die schließliche Prägung. An den Formen der Brautkronen läßt sich etwa am deutlichsten ersehen, wie zwei Altformen: Kranz und Gebände, im Lauf von etwa drei Jahrhunderten zu einer großen Reihe verschiedenster Gestalten angewachsen sind (vgl. S. 122). Erst 1910 ist die ihrem Wesen nach mittelalterliche Trauertracht der Frauen auf der Insel Föhr abgestorben, inmitten einer Umgebung, deren Trachtenerscheinung kein Jahrhundert mehr alt ist.

Sinngemäß ermöglicht eine Übersicht über die Geschichte der deutschen Volkstrachten nur die Hervorhebung typischer Einzelzüge in bedingter landschaftlicher Gruppierung. Denn wie es keine bayrische oder schwäbische oder niedersächsische Tracht schlechthin gibt, sondern immer nur solche zu bestimmten Zeiten in bestimmten Gegenden, wird eine erschöpfende Schilderung der Trachteneinzelheiten stets nur lokale Bedeutung haben und nur dann für die allgemeine Entwicklung zu verzeichnen sein, wenn sie durch besondere Eigenarten der Form oder Farbe längere Zeiten überdauert, wie etwa das Geschlecht der fränkischen Spitzhauben, oder zu den Wahrzeichen einer Gegend gehört, wie die Zaddel- und Kugelmützen der Bäuerinnen im Vorarlberg.

Das Wesen jeder echten Volkstracht wird bedingt durch ihren Stil. Alles, was Anpassung oder Bequemlichkeit verlangt, beherrscht wohl die Arbeits-trachten; innerhalb der Festtrachten hat es keinen Raum. Wenn das Land seit Anfang des neunzehnten Jahrhunderts immer stärker die städtischen Kleider übernahm, so redet neben den Wirtschaftsbedingungen die Vorstellung vom Städtischen als dem Ansehnlicheren entscheidend mit — die einstige Holzknechttracht der kurzen kniefreien Lederhose ist erst auf dem Umweg über den städtischen Fremdenverkehr wieder zu einer Bauertracht in Fremdenverkehrsgebieten geworden. Schon *W. H. Riehl* hat einmal hervorgehoben, daß es mit Praktischem denkbar wenig zu tun habe, wenn die Mägde in der Wetterau mit mehreren Röcken übereinander zur Heuarbeit gingen, und wer das Extrem der ländlichen Trachtengesinnung feststellen will, der braucht sich nur der neun Jacken des Hofschulzen in Immermanns „Oberhof“ zu erinnern. Schwere und feierlich überladene Erscheinung, Häufung von Material und Zier begegnet bei den alten Bauertrachten stets, sei es der Dachauer Kittel mit seinen zahllosen plissierten Falten, der den Leib wie eine Rüstung umpanzert, der Kopfputz einer hessischen Braut oder der ehemalige überlange

Schoßbrock des Altbauern im Weizacker oder im Rottal. So wenig wie die städtische Mode, vielleicht noch weniger, ließ sich die dörfliche gehen; nicht zufällig ist der Kampf gegen die ländlichen Trachten im neunzehnten Jahrhundert zuerst in Kreisen des vierten Standes, der Proletarier, eröffnet worden.

Altformen der Tracht bleiben manchmal im Brauchtum erhalten, häufiger sind sie bei den Alltagstrachten als bei den Festtrachten zu treffen. So der „Wetterfleck“ in den Alpenländern aus dichtem Loden mit dem Schlupfloch für den Kopf oder das ungebleichte, rupfene Hemd mit Kapuze der Schweizer Sennen. Die „Regenrolle“ der Spreewälderinnen (Abb. 426), die zum Kennzeichen der Ausgangstracht geworden ist, hat von dem alten Wettetuch die Wandlung zum reinen Beiwerk, das nicht mehr verwendet wird, durchgemacht; der Schultermantel der Frauen in Westfalen und Hessen, der als Trauertracht über den Kopf gezogen wird, hält den hochmittelalterlichen Brauch des verhüllten Hauptes fest. In einzelnen Gegenden war bis gegen Ende des neunzehnten Jahrhunderts der lange, ärmellose Schultermantel der Männer in Kragenform Abzeichen des freien Bauern, des „mantelmäßigen“ Mannes, wie es einmal im Bayrischen Wald hieß. Der Fuß- und Beinschutz der Wickelgamasche hat in den „Beinhösln“ der Alpen allgemeinste Ausbildung erlebt, die Bezeichnung „Hemat“ (= Hemd) für die Lodenjoppe in Südtirol erinnert an eine Zeit, wo der Hemdkittel noch das allgemeine Obergewand gewesen ist.

Zu den allgemein verbreiteten Männerkleidern der Bauerntrachten gehören Schoßbrock, Brüstling und Kniehose. Die kurze Jacke ist vorwiegend Burschen- oder Wirtshaustracht; der Brüstling — als Schlupfjacke oder Wolltuch ohne Ärmel mit seitlichem Verschuß eines der ältesten Kleiderstücke — wird im Lauf des achtzehnten Jahrhunderts von der Weste verdrängt. Die ältere Form der Kniehose in den deutschen Bauerntrachten ist die weite Pumphose aus weichem Leder oder schwerem Tuch, wie sie einmal im Pyritzer Weizacker, im Egerland, im Flachland der bayrischen Hochebene getragen wurde. Zu ihr gehören in der Regel hohe Schaftstiefel, während die enganliegende Kniehose mit Bändern, in Leder oder Tuch hergestellt und gelegentlich mit Stickereien verziert, vorwiegend zusammen mit Strümpfen und Halbschuhen erscheint. In dieser Art begegnet die gelbe oder dunkle Lederhose in der Schweiz und Tirol, in Franken, im Altenburgischen und in den Vierlanden, als weiße Tuchhose in der Schwalm; aus dunklem Zeug in besonders elegantem Schnitt besaß sie die sehr altertümliche Hauensteiner Tracht im Schwarzwald. Die Langhose mit den seitlichen Knopfreiheiten der französischen Revolutionszeit wird zuerst in der Pfalz und im Elsaß übernommen, um sich von dort her in wenigen Jahrzehnten in ganz Deutschland auszubreiten; um 1850 gibt es fast keine Bauerntracht mehr, die sie nicht übernommen hätte.

An die Form der Schauben des sechzehnten Jahrhunderts erinnern der kurze schoßlose Rockschnitt im Hauensteiner Land, zu dem eine weiße Halskrause gehörte, und der eine oder andere Joppenschnitt in Südtirol. Die Mehrzahl der dörflichen Rockformen mit ihren langen Schößen, aus blauem, grünem oder

schwarzem Tuch mit grellrotem Futter, je nach der Gegend mit oder ohne Kragen, mit Haften oder Knöpfen besetzt, kommt von den Militäruniformen des achtzehnten Jahrhunderts her; älter ist wohl der lange ungefütterte weiße Leinenrock, den einmal die Rieser Bauern trugen, und der helle, bestickte Wollmantel der Siebenbürger in der Bistritzer Gegend. Gleich dem Schoßrock kommt die Weste aus dem Bereich der Kavaliernmoden; der alte Brustfleck, unter den farbigen Hosenträgern oder dem Bauchgurt getragen, blieb in Trachtenbezirken Tirols, Altbayerns, Frankens stellenweise erhalten. Die vorherrschende Farbe der Brüstlinge und Brustflecke war Grellrot, bei den Westen tritt an Stelle der älteren roten Farbe hauptsächlich Blau oder Schwarz. Die Ausstattung mit Knöpfen in Messing, Silberfiligran oder Geldstücken spielt eine dem Ansehen ihres Trägers entsprechende Rolle. In der Schwalm trug man bei Hochzeiten zwei Westen, eine rote und blaue, übereinander.

Das Geschlecht der breitkrepfigen Männerhüte, der Zwei- und Dreispitze, ist bis auf den Südtiroler Schlapphut fast verschwunden. Die schmalkrepfigen kugeligen Hüte, die im schwäbischen Ries und in Thüringen (Osterland) üblich waren, kommen in der ersten Landschaft noch vor, der grüne Filzhut des bayrisch-tirolischen Inngebietes ist als Fremdenmode wieder eingebürgert worden. Die Schweizer Sennenkappe mag man gelegentlich noch antreffen, während die schönen Pelzmützen im Elsaß und in Hessen Museumsstücke geworden sind.

Der ursprüngliche hemdartig geschnittene Frauenrock mit Schlupfloch für Kopf und Ärmel besteht als Rest in Trachtenformen weiter, bei denen Mieder und Rock zusammengearbeitet sind, so in dem dunkelblauen Rock mit ärmellosem Leibchen, zu dem Schlupfärmel („Slieven“) gehören, bei den Friesen, dem aus einem Stück geschnittenen Leibrock im Bregenzer Wald oder dem an Schulterbändern getragenen Leinenrock in Siebenbürgen. Bei einem Großteil der ländlichen Frauentrachten erhielt sich der reichgefaltete Rock, den die städtischen Renaissancetrachten aufweisen, sogar die Sitte, das Vorderblatt, auf dem die Schürze liegt, durch einen groben billigen Stoff zu ersetzen, z. B. den „Gutgenug“ der Grünberger Gegend in Schlesien. Gegen die Tuchverschwendung des Faltenrockes nehmen Kleiderordnungen der Barockzeit öfters Stellung; nicht weniger als zweihundert Falten hat der Festtagsrock im fränkischen Gauland um Ochsenfurt. Die Rocklänge wechselt; in Schaumburg-Lippe, auf Rügen, im Elsaß, in der Nordschweiz begegnen Langröcke, die fast nur die Fußspitze sehen lassen, im Osterland in Thüringen und im Gailtal der Steiermark erreicht der Saum gerade noch die Kniekehle, im Pyritzer Weizacker, in Mainfranken, im schwäbischen Oberland war es Brauch, daß der Rock die halbe Wade bedeckte, wie bei der Mehrzahl der sog. „Miesbacher“ Trachten. Zu einem mächtigen abstehenden Bausch wird der Rock durch die vielen Unterröcke, die um Finger- oder Handbreite vorstoßen, in den Schwälmer Trachten. Hüftpolster hatte u. a. der alte „Pollenkittel“ der Dachauerin, die Reifrockmode ist in dem weiten Faltenrock der Banater Schwaben in Ungarn

erhalten. Die Zahl der Miederformen und Ärmeljacken, der Brusttücher, Halsgoller und Geschnüre wechselt mit Landschaft und Zeit zu Hunderten von Formen. Der Zuschnitt des Halsgollers im Kirnbachtal (vgl. Abb. 429, 2) im Schwarzwald stammt aus der Renaissance, die Geschnürmieder mit Bändern und Ketten im Elsaß, in der Schweiz, in den Ostalpen bilden sich im achtzehnten und frühen neunzehnten Jahrhundert aus. Steif wattierte Jacken mit Schinkenärmeln — eine Umbildung von Moden der Biedermeierzeit — gehören zur Bauerntracht im Ochsenfurter Gau, reich in Seidenstoff gearbeitete „Leibstücke“ und Jacken haben die Vierländer und Egerländer Trachten; in Ober- und Niederösterreich und in Schlesien treten sie im neunzehnten Jahrhundert auf. Gelegentlich gesellt sich ein Schultermäntelchen mit Rüschen oder schwerer bunter Stickerei hinzu, wie im Weizacker. Hohe Spitzenkragen schmücken die lippesche Tracht, eine breite Krause mit Fältelarbeit, Stickerei und Spitzen gehört im Spreewald bei den Wendinnen zur Festtracht, als Halskrausen kennt sie Schlesien. Die Schürze schließt in ihrer farbigen Erscheinung das Gepräge der Leibtracht; reichgeblümete Seidenstoffe verwendete man in Westfalen, im Elsaß, in Mainfranken, blaues Leinen im Egerland und in den Vierlanden, weiße Fältelschürze zur schwarzen Tracht trägt die wendische Braut.

Band und Schleifen sind die Grundstoffe fast aller Frauenhauben. In Siebenbürgen lebt das mittelalterliche Schleierruch noch, in den binnenländischen deutschen Trachten wurde es früh durch das Haubentuch oder eine Schleierhaube verdrängt, die man unter der Kappe oder dem Hut aufsetzte; nicht selten trägt man letzteren als Kennzeichen der Ausgehtracht unterm Arm. Unter den Festtagshauben haben zwei Formen weite Verbreitung: die spitzkegelförmige „Frankenhaube“, wie man nach ihrer bezeichnendsten mittelalterlichen Form die Bänderhaube mit der Spitze auf dem Scheitel nennt, und die Schleifenhaube, die im Elsaß und Breisgau ihre reichste Gestalt aufzuweisen hat. Schwere gestrickte Wollhauben, in der Form Flaschenkürbissen ähnlich, wurden in Tirol (Ötztal) und im Vorarlberg getragen, im Montafon war einmal eine der eigenartigsten und kleidsamsten Mützen, das „Mäbli“, in Gestalt einer kronenartig in Fransen nach oben verbreiteten Wollhaube (vgl. Abb. 433) heimisch. Ableger städtischer Prunkmoden sind die goldenen Flügelhauben der Passauer und Linzer Gegend aus der Zeit um 1800, die bis in das Hausruckgebiet Oberösterreichs vordringen, an Feinheit der Arbeit und Ansehnlichkeit der Erscheinung werden sie von den oberschwäbischen Radhauben (Abb. 422) noch übertroffen. Gestickte weiße Kopftücher über einem breiten Gestell sind ein Kennzeichen wendischer Spreewaldtrachten, schwarze, im Nacken geknotete, aus schweren Seidengeweben bürgerten sich in Niederbayern und Oberösterreich im neunzehnten Jahrhundert ein. Der Filzhut mit Rüschen, Schulterbändern oder Tressen der Tiroler und Kärntner Frauenhüte (Abb. 432) gehört zu den bekanntesten Trachtenstücken, ein weitkrepfiger Strohhut mit großen Wollrosen, der sog. „Bollenhut“, kennzeichnet die Sonntags-tracht im Schwarzwälder Gutachtal (Abb. 429, 2).

Im Mittelpunkt aller ländlichen Trachten steht die Hochzeitstracht, von der noch manche der reichen Brauttrachten, etwa die in der Schwalm und im Hüttenberger Land in Hessen (Abb. 428), im Lindhorster Trachtengebiet in Schaumburg-Lippe, im wendischen Spreewald und bei den Schwarzwäldern, getragen wird. Von den schwarzen Tuch- oder Seidenkleidern heben sich die bunten gestickten Bänder ab, gestrickte Prunkärmel oder Pelzbesatz, schwere Brautgehänge mit Flitterstickereien, fein gearbeitete Spitzenkragen in Radform erzielen das Gepräge des feierlich Bedeutsamen, das die langsamen Bewegungen, die durch die Fülle des Aufputzes bedingt sind, noch besonders unterstreichen. Der Hauptnachdruck liegt in der Form der Brautkronen (Abb. 424), die im achtzehnten und früheren neunzehnten Jahrhundert bisweilen in Zylinderform von nahezu einer halben Elle Höhe gearbeitet und mit einer Flut von gesticktem Blumenwerk, Perlen, Glaskugeln und Spiegeln ausgestattet werden; in ihrer Art stellen sie eine der bezeichnendsten Erscheinungen volkstümlicher Schmuckkunst in brauchgeschichtlicher Hinsicht dar.

Die Geschichte der Brautkronen geht nach den Untersuchungen von *O. Bamm* (Jahrb. f. hist. Volksk. III/IV, 163) auf die mittelalterlichen Grundformen von Kranz und Schapel zurück, die durch den gotischen Kronentyp zuerst an Stelle des alten Hauptbandes den schweren Aufbau mit aufgesteckten Blättern erhalten. Im Barock wächst sich die ursprünglich oben offene Form zu kugeligen oder bienenkorbartigen Mützen aus, die eine letzte Vergrößerung in der Übergangszeit zum neunzehnten Jahrhundert erleben. Die Namen „Bändl“ oder „Borta“, die neben der Bezeichnung „Schappel“, „Schäppeli“ verschiedentlich begegnen, bezeichnen den verschiedenen Gang der Entwicklung, je nachdem man in dem Jungfrauenkranz oder der Hauptbinde das wichtigere Attribut sah. Für die Ausgestaltung spielen die Kronenformen der Marienmystik im späten Mittelalter zuerst eine große Rolle; die fränkische Krone des Berliner Museums (Tafel XX) ist eines der sehr seltenen Stücke dieser Gattung. Die Verwendung von Perlstickerei, Stoffblumen und Flinslerlbehang wird seit der Spätrenaissance allgemein üblich und erreicht im Barock, Hand in Hand mit den „Klosterarbeiten“ (vgl. S. 46), ihren künstlerischen Höhepunkt. Die Bänderschapel der Schwalm, das „Kränzchen“ im hessischen Hüttenberger Land, die hohe Zylinderkrone mit ihren acht Bändern der Lindhorster Tracht (Schaumburg-Lippe), die prächtige Kronenhaube aus Burg im Spreewald und das weit ausladende Kranzgebäude der Schwarzwälder Schapel in St. Georgen stellen heute die wichtigsten Restformen dar, die noch im Gebrauch sind. In der Regel wurden die Kränze der Brautbegleiterinnen ähnlich reich ausgestattet. „Prangerkränze“ kommen bei den Prozessionsjungfrauen katholischer Gegenden — in Schlesien, Franken, Tirol — vor (Abb. 427), der Brauch hängt mit dem Festschmuck der Kommunionstracht zusammen (Abb. 431). Totenkronen in Metall waren in Franken und im Egerland als Sinnbild der Jungfrauen üblich, im Fläming tritt eine Myrtenkrone an ihre Stelle.

Die Goldfitter- und Glasperlenstickerei findet in den Brustlätzen vielfältige Verwendung (Abb. 420), gestrickte Ärmelstulpen, Handschuhe und Strümpfe kommen in Ostpreußen, in den Alpenländern und Siebenbürgen hinzu. Die Sticharten und Namen der Muster bei den Stickereien haben teilweise, wie in der Ausseer Gegend, ihre eigene Geschichte gleich den Musternamen der Klöppelspitzen im Erzgebirge. In Tirol und Siebenbürgen war die Lederstickerei der Bauchgurte der Männer mit gespaltene Federkielen oder farbigen Lederbändern (Abb. 423) ein eigenes Gewerbe. Die älteren „Bauchranzen“ in Tirol und Altbayern, die im achtzehnten Jahrhundert vorkommen, sind mit Zinnstiften beschlagen, das Hauptziermotiv ist der Doppeladler.

Die alten Trachten waren nach Stoff und Arbeit fast stets für die Dauer eines Lebens, ja manchmal für mehrere Geschlechter bestimmt. Farbe und Schnitt dienten dem Ansehen ihres Trägers und damit dem Stand. Wenn Kirchenakten des frühen neunzehnten Jahrhunderts berichten, daß unherkömmlich Gekleidete vom Gottesdienst weggewiesen wurden, so äußert sich darin am deutlichsten die Macht der Gemeinschaftssitte mit ihren ungeschriebenen Gesetzen. Mit dem Gefühl für das Herkommen lebt und stirbt jede echte Volkstracht.

---

## ZÜNFTISCHE UND KLEINBÜRGERLICHE BILDNEREI

Aus dem Gewerbe des Briefmalers löst sich im Laufe des fünfzehnten Jahrhunderts mit der Erfindung des Holzschnittes der Flugblattdruck als Massenerzeugnis. Mit einfachen Farben koloriert, in der Darstellung von der drastischen Anschaulichkeit der Spätgotik getragen, mit Beischriften versehen, die lange Zeit stärker der Bildzier als der Erklärung dienen, beherrscht der Flugblattstil bis in das achtzehnte Jahrhundert die volkstümliche Erzählungswelt. Zuerst begegnet das Heiligenbild, vielfach als Wallfahrtsandenken, wie die Maria von Einsiedeln des Monogrammisten E. S., dann folgen Bilder moralisch-belehrenden Inhalts und gegen 1500 Einzelblätter mit profanen Themen: ein Bildverzeichnis des Hausrates, das ein junges Ehepaar zur Aussteuer braucht, seltene Tiere oder Mißgeburten, Naturereignisse und schließlich in der Umgebung der Schedelschen Weltchronik Bilder von fremden Völkern und Ländern. Schon steht Nürnberg im Zeitalter Dürers an der Spitze des Druck- und Verlagwesens der Massenerzeugnisse, die mit der Reformation mächtig anschwellen. Neben das Flugblatt tritt der Bilderbogen, der seine älteste Wurzel in den Moralbildern und -ermahnungen als Niederschlägen der volkstümlichen Predigtliteratur hat, aus ihrem Kreise und den beginnenden humanistischen Strömungen naturwissenschaftlicher Richtung stammen bekannte Bildmotive, wie die Altersstufen, der Jungbrunnen, die astrologischen Bilder. Bis in die Wiederaufbauzeit nach dem Dreißigjährigen Krieg bleiben Flugblatt und Bilderbogen allgemeines Volksgut. Mit der „à-la-mode“-Bewegung gegen 1700 tritt eine Scheidung ein; der primitive Holzschnitt auf schlechtem Papier mit altmodischen Lettern behält als Erzeugnis der Winkeldrucker auch weiterhin das Gepräge des Massengutes und bewahrt die alten Bildthemen im Bilderbogen bis zu den Neuruppiner Drucken im neunzehnten Jahrhundert, während der Kupferstich mit seinen Modeblättern mehr für die oberen Stände arbeitet. Auf dem Gebiet der politischen Karikatur wendet sich mit dem Aufkommen neuer Techniken, der Lithographie und des Holzstiches, der Bilderbogen der vierziger Jahre des neunzehnten Jahrhunderts noch einmal an das ganze Volk; in der Spätzeit des neunzehnten Jahrhunderts tritt die illustrierte Zeitung schließlich an seine Stelle. In den steirischen „Manderlkalendern“ des Verlags Leykam in Graz hat sich der letzte Rest mittelalterlicher Bildersymbolik bis in unsere Zeit erhalten, soweit nicht in der Spielkartenindustrie Erinnerungen an die spätgotischen Typen noch fortleben.

Ansätze zu einer dörflichen Bildindustrie kennt, abgesehen von dem

Andachtsbild (vgl. S. 53), erst das späte achtzehnte Jahrhundert; ursprünglich lag sie wohl vorwiegend in Händen von Schreiblehrern. Der psychologische Grund ihrer Entstehung liegt in der großen, noch nirgend erschöpfend erklärten Vorstellungswandlung vom Sinnbild zum konkreten Abbild, die sich in weitesten Volkskreisen im Laufe des achtzehnten Jahrhunderts endgültig auswirkt — die Anfänge gehen viel weiter, bis zur Renaissance (vgl. S. 21), zurück. Anlaß zu bildlichen Versuchen geben vor allem die Andenkenblätter, wie die Patenbriefe, die im Elsaß gedruckt, im Egerland geschrieben und gemalt, im frühen neunzehnten Jahrhundert verbreitet waren, ferner die Soldatengedenkblätter, die um 1800 allgemein üblich werden. Bunte Auszier, die gelegentlich von der ganzen Liebe einer Bastelarbeit umgeben ist (vgl. Tafel IV), und die Herstellung als Massenerzeugnis, bei dem nach Bestellung der jeweilige Kopf eingesetzt wird, kennzeichnen ihr Gepräge, das im Hausschmuck des einfachen Volkes im Laufe des neunzehnten Jahrhunderts Bedeutung hat.

Zwei Gebiete sind als Mittelpunkte der Bildindustrie genauer bekannt: das Egerland mit Hochzeitsbildern (Abb. 446), Brautwagen und sogar gelegentlichen Porträts sowie den weitverbreiteten „Federbildern“ und die sächsischen Fuhrmannsbilder des Dresdener Oskar-Seyffert-Museums, wie sie Samuel Erler aus Colmnitz bei Freiberg um 1840 malte. Die „Federbilder“, die um 1800 aufkommen, bildeten für zahlreiche Egerländer Familien ein lohnendes Gewerbe, dessen Erzeugnisse im biedermeierlichen Hausrat der bürgerlichen Stube nicht selten angetroffen werden können. Der Stil der aus gefärbten Federn inmitten gemalter Staffage auf glänzendem Kreidepapier aufgesetzten Vögel erinnert an die kolorierten Blätter naturwissenschaftlicher Werke des späten achtzehnten Jahrhunderts. Die Arbeit war wie bei der Hinterglasmalerei geteilt: der „Aufleger“ lieferte die Vogelkörper im Rohen, der „Zusammenputzer“ sorgte für Verfeinerungen, der Maler endlich für den Hintergrund.

Weitverbreitet ist zu Beginn des neunzehnten Jahrhunderts das Strohkleebild, dessen Anfänge als ornamentaler Ersatz für Intarsia bei Spannschachteln schon im siebzehnten Jahrhundert vorkommen. Unter den Hauptgebieten zur Herstellung im großen sind die ostpreußischen Fischerdörfer zu nennen, wo die Bilder als Winterarbeit entstanden. Materialspielereien, wie Blumensträuße aus geflochtenen Haaren, Binsenmarksträuße, die in Schlesien gemacht wurden, u. a., sind durch das ganze neunzehnte Jahrhundert anzutreffen. Erwähnt seien in diesem Zusammenhang die aus Papier und Metallfolien geschnittenen und geklebten Hausbilder des Westschweizers I. I. Hauswirth, der als Köhler und Tagelöhner die Kunst des Scherenschnittes in seinen Dorffesten und Volksszenen mit seltener Begabung für das volkstümlich Unmittelbare ausübte. Porträtmalerei begegnet bisweilen in der Hinterglasmalerei (vgl. S. 50) an der Wende vom achtzehnten zum neunzehnten Jahrhundert neben den schon genannten Andenkenblättern in Schwaben (Abb. 447) und im Egerland. Besonders aber wendet sich in biedermeierlicher Zeit die Wachsbossierkunst dem Porträt zu; die Modellierung entwickelt sich

gemeinsam mit dem Modelschnitt (vgl. S. 38), der vielfach seit alters von den Wachsziehern als Meisterstück verlangt wurde. In Oberammergau kommt das Wachsrelief als Wandbild im späten achtzehnten Jahrhundert auf, Motive aus Bilderbogen begegnen im frühen neunzehnten. Lebzelter- und Konditorarbeit sind die Tragantbildnereien Schwabens, die u. a. in Aalen hergestellt wurden; eine Übersetzung des Flugblattes von der „Teueren Zeit“ als Tragantrelief ist neben Einzelfigürchen öfter anzutreffen.

Aus der Schnitzindustrie für die Hausandacht, wie sie in Oberammergau, Berchtesgaden und im Grödnertal betrieben wurde, entwickelt sich mit dem Rokoko die profane Kleinfigurenbildneriei, die einen Ersatz für die Porzellanfigur der Zeit schaffen will. Die „vier Jahreszeiten“ (Abb. 442) und die „Türkenkapellen“ der Ammergauer Schnitzer und die Schäferszenen der Grödnier besitzen noch ganz den eleganten Zug des ausklingenden galanten Zeitalters, mit dem frühen neunzehnten Jahrhundert überwiegt die Massenproduktion mit ihren Taschenuhrständern, Wetterhäuschen und Rahmen. Das Originellste lieferte damals die Zeitkarikatur oder das Genre; neben den Industrieorten leben begabte Einzelschnitzer, wie der Kammerdiener des Fürstabtes von St. Blasien, Anton Beck († 1818), mit seinen Hotzenwälder Trachtenfiguren oder der Hallstätter Salzarbeiter Joh. Gg. Kieninger († 1899), der außer seinen Krippenbergen durch die überraschend lebendigen Schilderungen seiner Umwelt und mit Karikaturen (z. B. Napoleon als Trommler) am besten den Typ des Volkskünstlers, wie deren im frühen neunzehnten Jahrhundert viele lebten, verkörpert.

Mit Nachbildungen von Wallfahrtsbildern hat der Schreiner Franz Josef Sohn aus Kümmerazhofen im Allgäu († 1802) seine Tonbilderindustrie mit ihren aus Modeln geformten und gebrannten Figuren begonnen; sein Erbe Anton Sohn, „der Bildermann von Zizenhausen“, hat mit Hilfe des Baseler Verlegers I. R. Brenner den Betrieb zu großer Blüte gebracht. Den Totentanz, die Schweizer Trachtenfiguren, Charaktertypen, für die der Baseler Maler Hieronymus Heß die Entwürfe lieferte, Zeitsatiren, wie die Wucherer- und Dirnenbilder, enthält die Bilderliste der Zizenhausener Terrakotten, die um 1840 auf nahezu tausend Modelformen angewachsen war (Abb. 445, 1). Ursprünglicher als die schon mit Absicht auf das Massenschlagwort eingestellten Bildnerereien des Anton Sohn sind die vermutlich unter dem Eindruck der Zizenhausener Arbeiten entstandenen Tonreliefs und -figürchen der Ulmer Hafnerfamilie Rommel, die um 1800 mit ihren Bürgerwehrfiguren, Husarenbildern, Ständeschildereien und Szenen aus dem städtischen Leben begegnen (Abb. 444, 445, 2). Nonus Rommel († 1821) und Septimus Rommel († 1846) sind die Hauptmeister. Primitive Figurenbildneriei mit Salz- und Pfefferträgern und Scherzfiguren hat die dörfliche Keramik der Biedermeierzeit an vielen Orten betrieben, erwähnt seien die „Kapuziner“ als Blumentöpfe bei den Kröninger Hafnern in Niederbayern und die Tischfiguren der mährischen Töpfereien in Wischau und Eibenschütz mit ihren lebendigen Glasuren.

Das Zunft- und Herbergszeichen steht seiner Erscheinung nach in der Mitte zwischen Volkskunst und Kunsthandwerk. Den Großteil städtischer Zunftzeichen, wie Humpen, Insignien, Zunftladen, wird man dem Kunsthandwerk zuweisen müssen, nicht minder die Meisterwerke der Schmiedekunst in den Wirtsschildern, Herbergs- und Hauszeichen. Aber die Auswirkung dieser Abzeichen macht sich seit der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts stark genug auch im Land mit eigenen Formen geltend (Abb. 437, 2) und spricht endlich im Bild der dörflichen Wirtsstube des neunzehnten Jahrhunderts so stark mit, daß man ihre Erscheinung nicht völlig von der Volkskunst abtrennen kann. Schließlich folgt das Wesen des Zunft- und Hauszeichens alter Volksvorstellung; Jahrhunderte vor der abstrakten Buchstaben- und Nummernbezeichnung des Hauses lebt die Bezeichnung nach einem Kennbild, die in Urkunden weit ins Mittelalter zurückgeht und als Wirts- und Apothekenzeichen heute noch allgemein bekannt ist. Für die Geschichte der Bildervorstellung im Volksleben ergeben Hausbild und Schankzeichen wertvolles Material; Fabel- und Sagentiere, wie Bär und Einhorn, begegnen früh, biblische Bilder, wie die Männer mit der Traube, und Gestalten der Volksbräuche, wie der Wilde Mann, tauchen im sechzehnten Jahrhundert auf; Personen der Geschichte, wie Friedrich der Große und Napoleon, geben einzelnen Landschaften im frühen neunzehnten Jahrhundert besonderes Gepräge. Das Wirtshausschild in geschmiedetem Eisen ersetzt den grünen Kranz als Schankzeichen; stellenweise, wie in der Pfalz, künden Zunftinsignien als Wirtsschilder gleichzeitig den Sitz der Zunftherberge (Abb. 437, 1). Die Schmiedearbeit hat in Tirol und dem Elsaß im achtzehnten Jahrhundert ihre reichsten Arbeiten aufzuweisen.

Im Bereich zünftischen Brauchtums spielen die Schützenscheiben (Abb. 441) eine erhebliche Rolle seit dem Barock. Die Schützenbruderschaften selbst gehen weit zurück, sie entstehen mit dem Zunftwesen im Zeitalter der beginnenden Stadtkultur im dreizehnten und vierzehnten Jahrhundert; die Schützenscheibe für die Feuerwaffen ersetzt seit dem späten siebzehnten Jahrhundert den älteren Abschießvogel der Armbrustschützen. Besonders beliebt sind die Scheibenbilder in den Ostalpen und in Oberdeutschland seit der Empirezeit. Die Mehrzahl der Motive des frühen neunzehnten Jahrhunderts bringt Szenen aus Volksleben und Volkswitz neben Stadtansichten und Landschaften, während die älteren Scheiben — eine des Schießstandes Hallein im Salzburger Museum trägt die Jahrzahl 1680 — barocke Allegorien bevorzugen.

Nach Inhalt und Form kann man die Schnitzereien der Faßböden (Abb. 440) und Faßriegel (Abb. 160, 2) in den Rheinlanden, in Mainfranken und in Niederösterreich dem Bilderschatz der Scheiben zur Seite stellen. In den Reliefs der Faßriegel findet die Bilderwelt der Fachwerkschnitzereien eine Parallele. Motive wie Fisch, Drache, Meerfrauen und Nymphen entstammen dem Formenschatz des Zimmermanns der spätmittelalterlichen und Renaissancezeit, Schäferszenen treten im achtzehnten Jahrhundert hinzu. Die Schnitzereien der Faßböden bringen den fröhlichen Zecher, Weinleseszenen, Wappen der Besitzer und

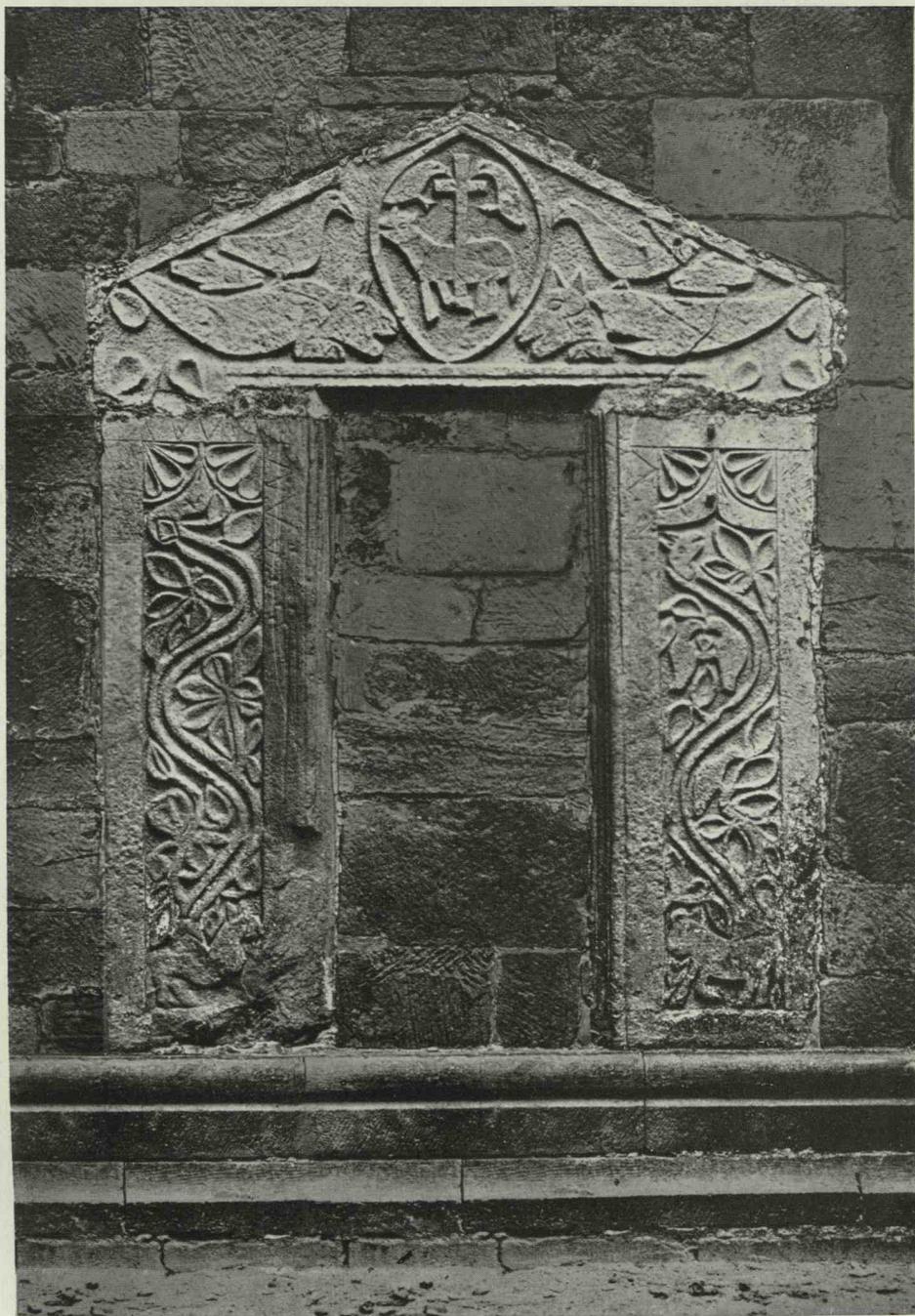
Verwandtes; ein Faßboden des Darmstädter Gewerbemuseums zeigt den auf dem Hahn reitenden Fuchs und Jagdbilder. Der Stil der Schnitzerei bewegt sich vom einfachen Flachschnitt, verwandt den Zierbildern der Hoflore, bis zum feinen Relief des zünftigen Bildhauers; das Historische Museum in Speyer und das Würzburger Luitpold-Museum besitzen davon reiche Proben.

Botenstab und Hirtenstecken sind alte Erzeugnisse des Einzelgängers im Volk. Aus seltenem Naturspiel, einem Wurzelknorren oder wuchernden Ast, erwächst manches phantastische Gebild, Menschen- und Tiergestalten verflechten sich wie bei den Perchtenmasken. Vieles davon ist in die Auszier der geschnitzten Pfeifenköpfe übergegangen mit ihren Bauernmasken bis zum dörflichen Kleinbild; in den Alpenländern fand diese Bastelarbeit in den letzten Jahrhunderten besondere Pflege. Zur kleinstädtischen Produktion wird sie im achtzehnten Jahrhundert in einzelnen süddeutschen Städten, unter denen Ulm einen besonderen Namen hat. In den Bildspielereien der Hirten- und Schäferkunst berühren sich die Kreise sogenannter Volkskunst mit dem ursprünglichen Bildtrieb menschlicher Phantasie überhaupt, die Grenzen zwischen absichtslosem Abbild und bedeutsamem Zeichen, zwischen Spielform und Sinnbild, gehen untrennbar ineinander über. Im Reich der Kinderzeichnung wird man Vergleichbares feststellen können und nicht minder innerhalb der Welt der sogenannten Primitiven. Nichts wäre unrichtiger, als von dieser Ebene her das Wesen der Volkskunst überhaupt erklären oder gar bestimmen zu wollen. Nicht die Formen primitiver Kunstübung als solche, das Gesetz der zeitlosen Vorstellungsbilder und der ihnen eingeborene Drang zur Verkörperung hat für das Wesen der Volkskunst Bedeutung — als einer der vielen Wege ihrer Gestaltung.

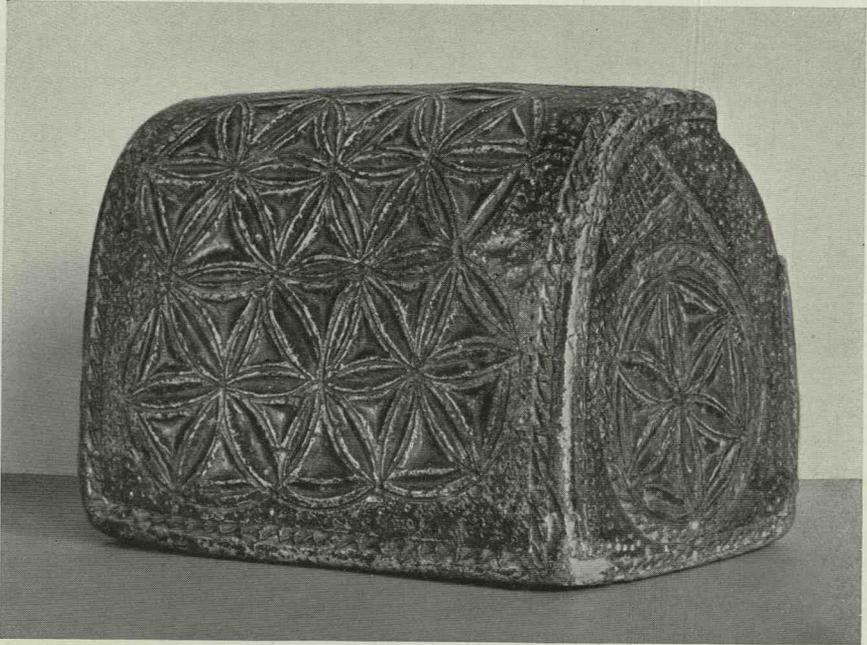
---

A B B I L D U N G E N

URFORM UND ZEITFORM  
SINNBILDER DER VOLKSKUNST  
GEBILD DES BRAUCHTUMS  
SPIELZEUG UND ANDENKEN



Romanisches Portal mit Fabeltieren, Gotteslamm und Ranke mit Tierhaupt.  
12./13. Jahrhundert. Ronnenberg (Hannover)



Fränkisches Reliquienkästchen aus Ton mit Sechssternmuster.  
Vorkarolingisch. Hannover, Kestner-Museum



Ton-Aquamanile in Tierform. Donaugegend. Mittelalterlich.  
München, Nationalmuseum



Rundfenster aus Fliersch (Oberinntal).  
Maßwerk aus Wolfshäuptern. 15. Jahrhundert



Mittelalterlicher Kopfbecher aus Graphitton.  
Augsburg, Maximiliansmuseum



Mittelalterliche Tonlampe in Hartbrand.  
Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe



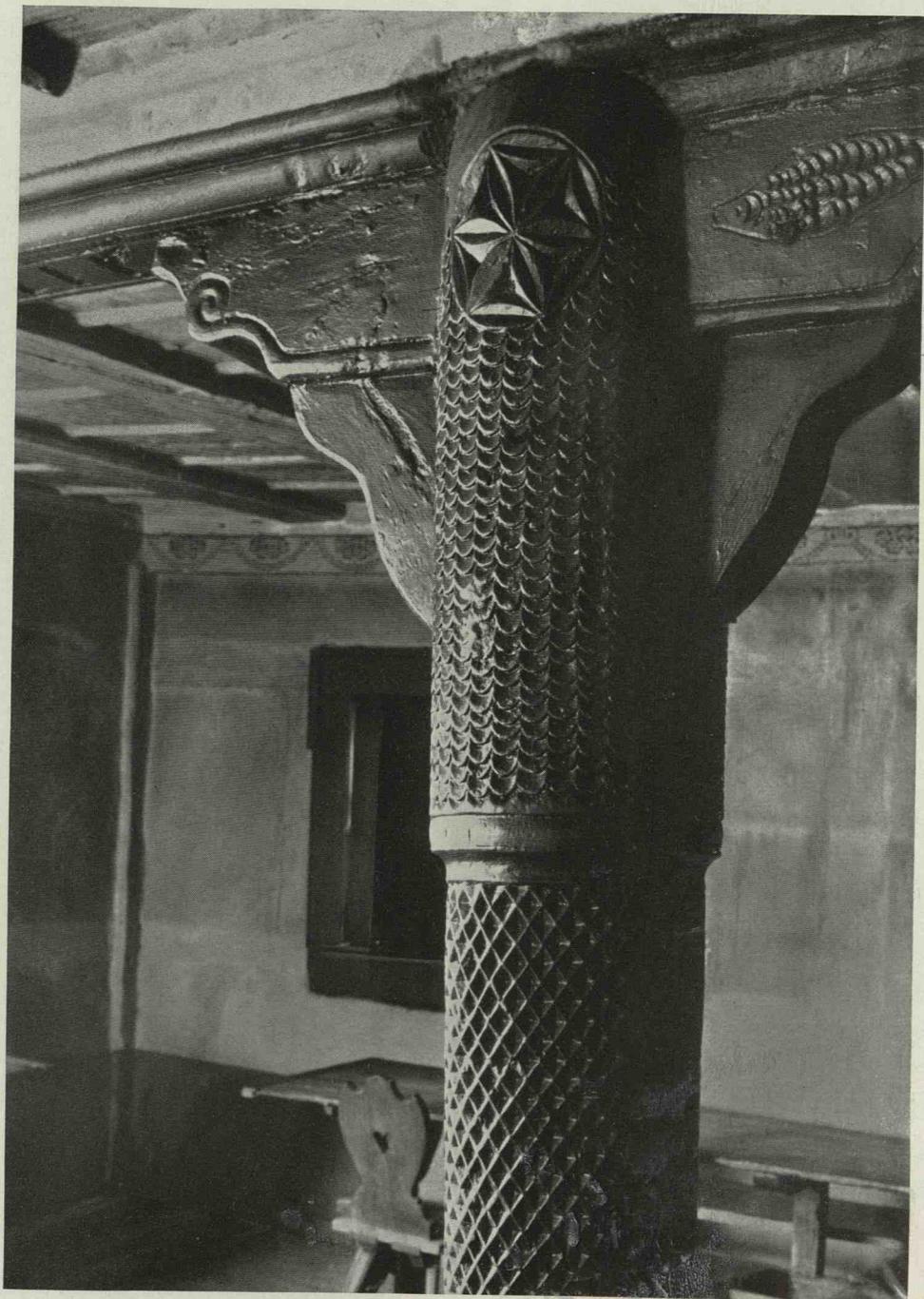
Sogenannter Igeltopf aus Ton. 15. Jahrhundert.  
Leipzig, Stadtgeschichtliches Museum



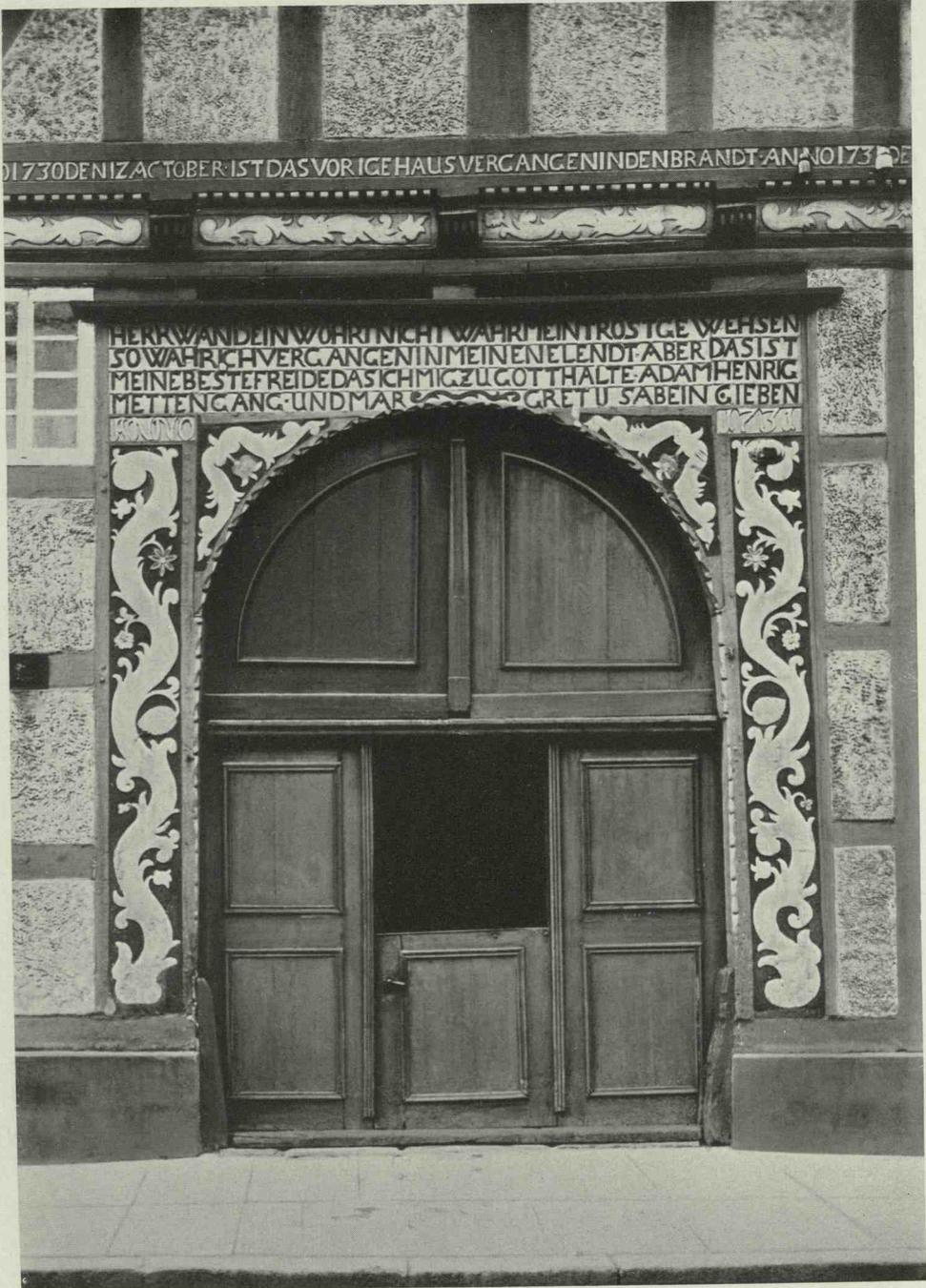
Stadelbrett mit Wirbelmotiv: Drei Hasen. Nachmittelalterlich.  
Ruhpolding (Oberbayern), Heimatmuseum



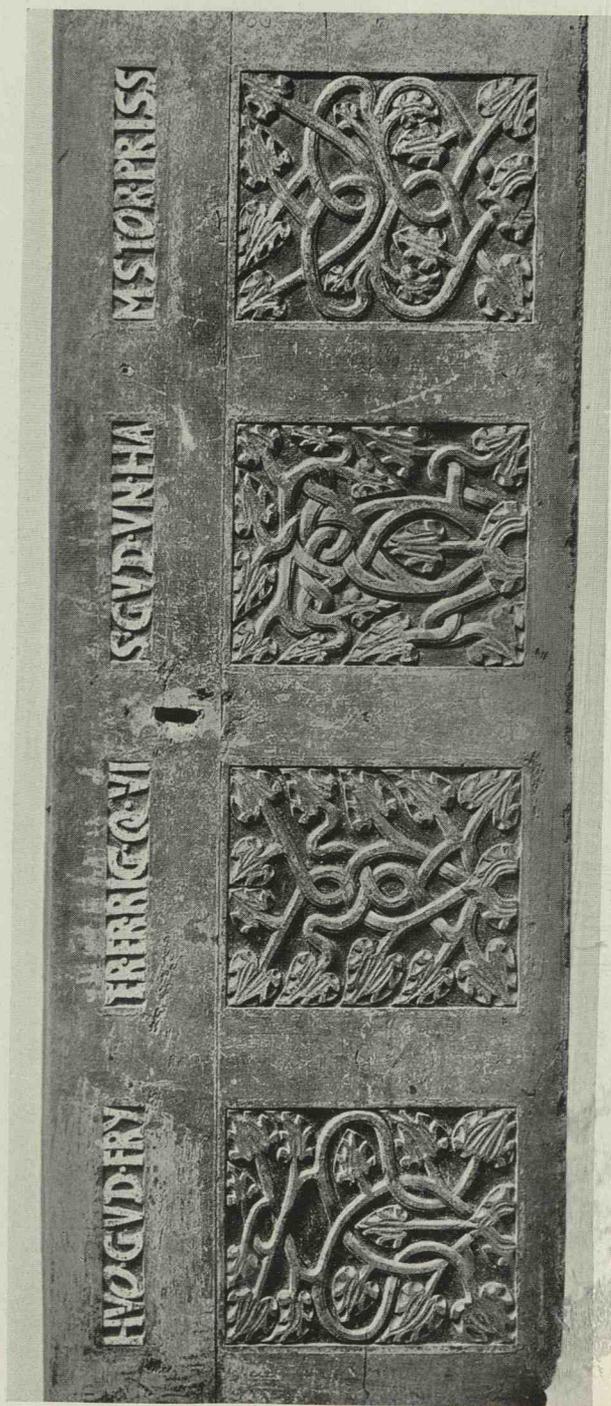
Zwei Fachwerkpfosten :  
Baumeisterbild, 1609. Kolmar. Gewappneter, um 1580. Gerolzhofen



Unterzugpfosten mit Sechsstern und Fisch in Kerbschnitt.  
Forst in Unterfranken



Westfälisches Haustor mit Ranken und Delphinen in Flachschnitt.  
Horn (Kreis Detmold)



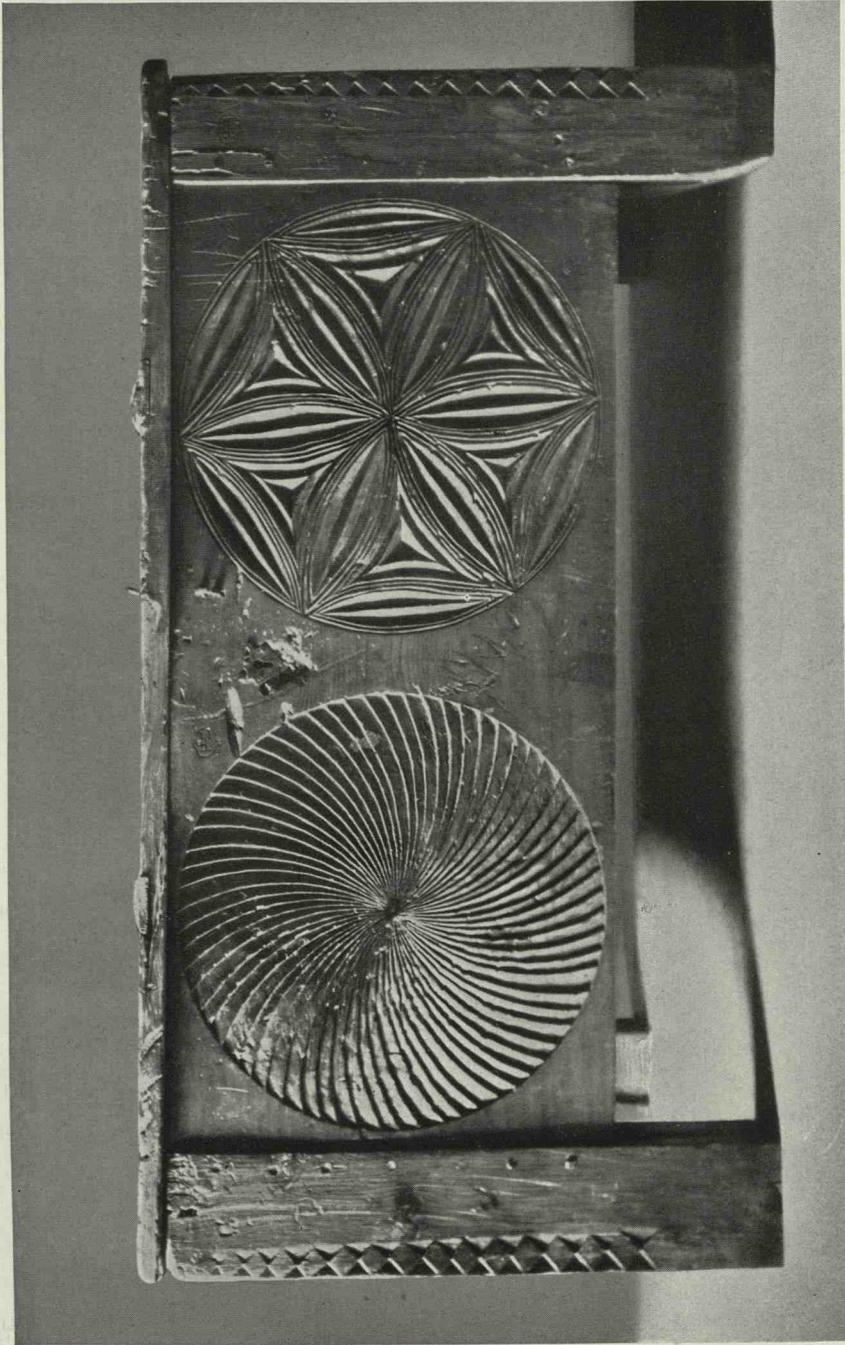
Nordfriesische Truhentirn mit Lebensbaum- und Geflechtmuster.  
17. Jahrhundert. Handewitt (Kreis Flensburg)



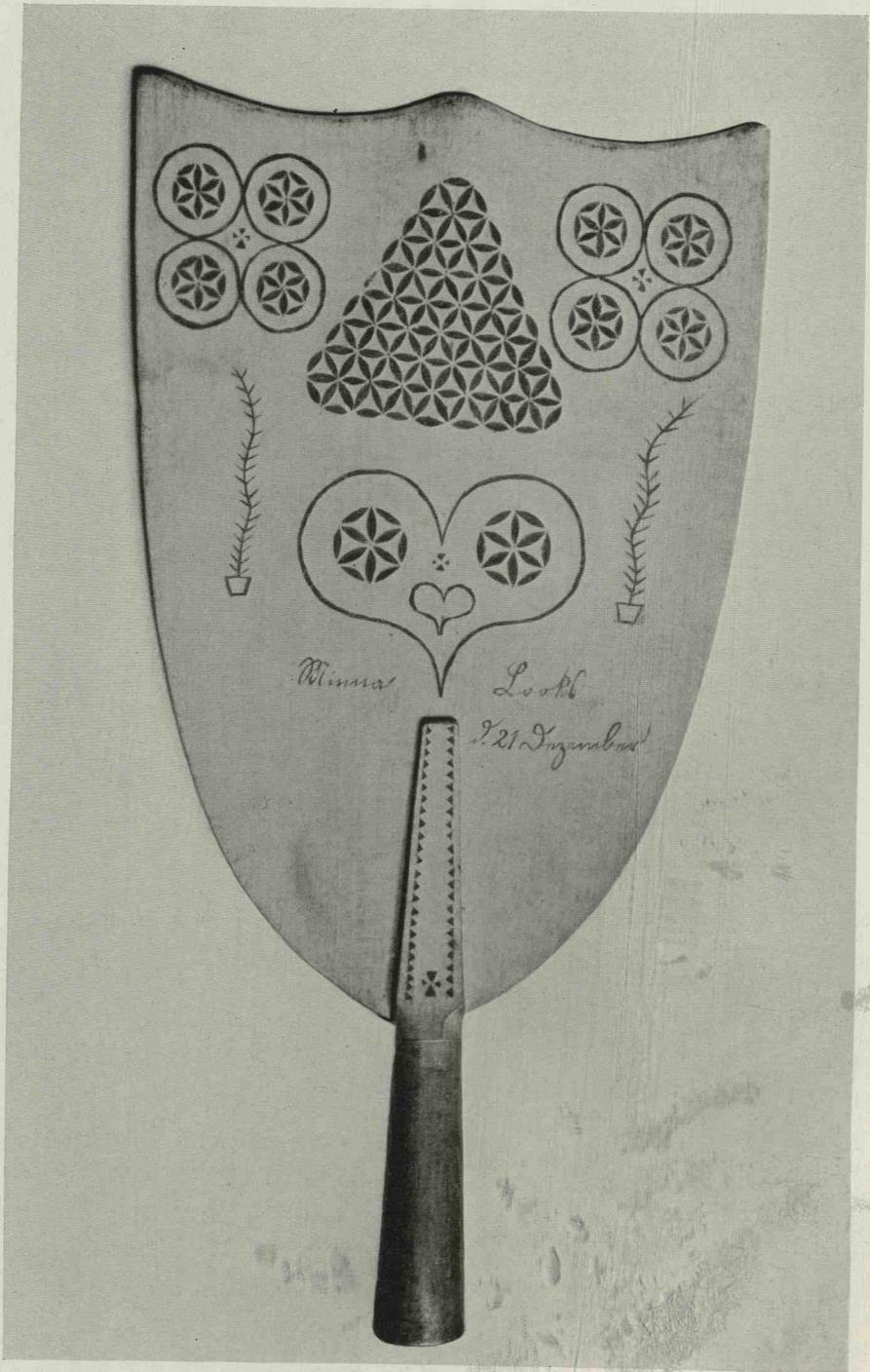
Netzstickerei einer Altardecke mit Fabeltieren. 17. Jahrhundert. Eisenach, Museum



Schweizer Pfostentruhe mit Sechssternen als Ritzmuster. 16./18. Jahrhundert.  
Berlin, Schloßmuseum



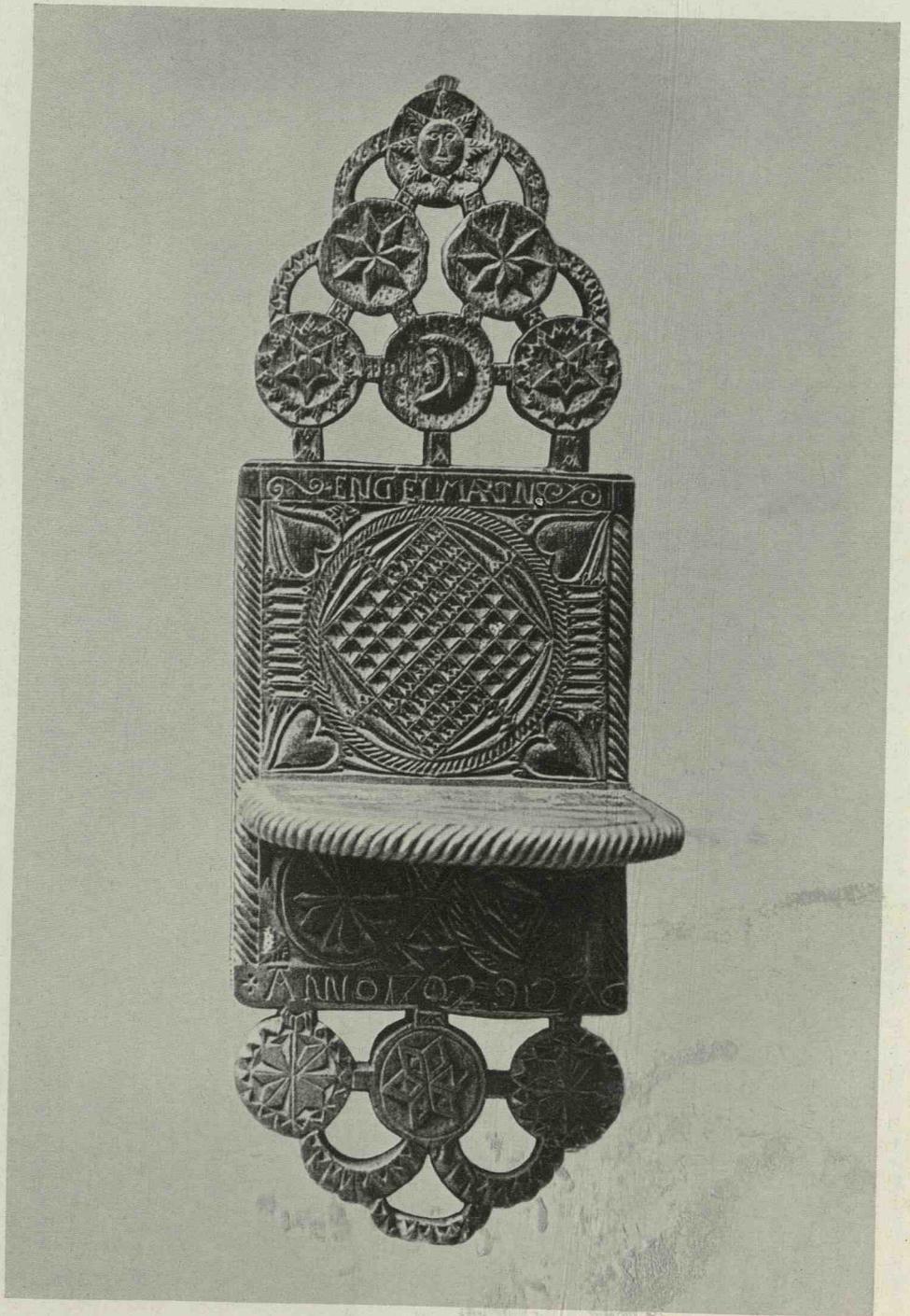
Graubündner Truhe mit Wirbel und Sechsstern in Kerbschnitt.  
16. Jahrhundert. Zürich, Landesmuseum



Mönchguter Flachsschwinge. Sechsstern-Ritzmuster mit Wachseinlagen.  
19. Jahrhundert. Stralsund, Museum



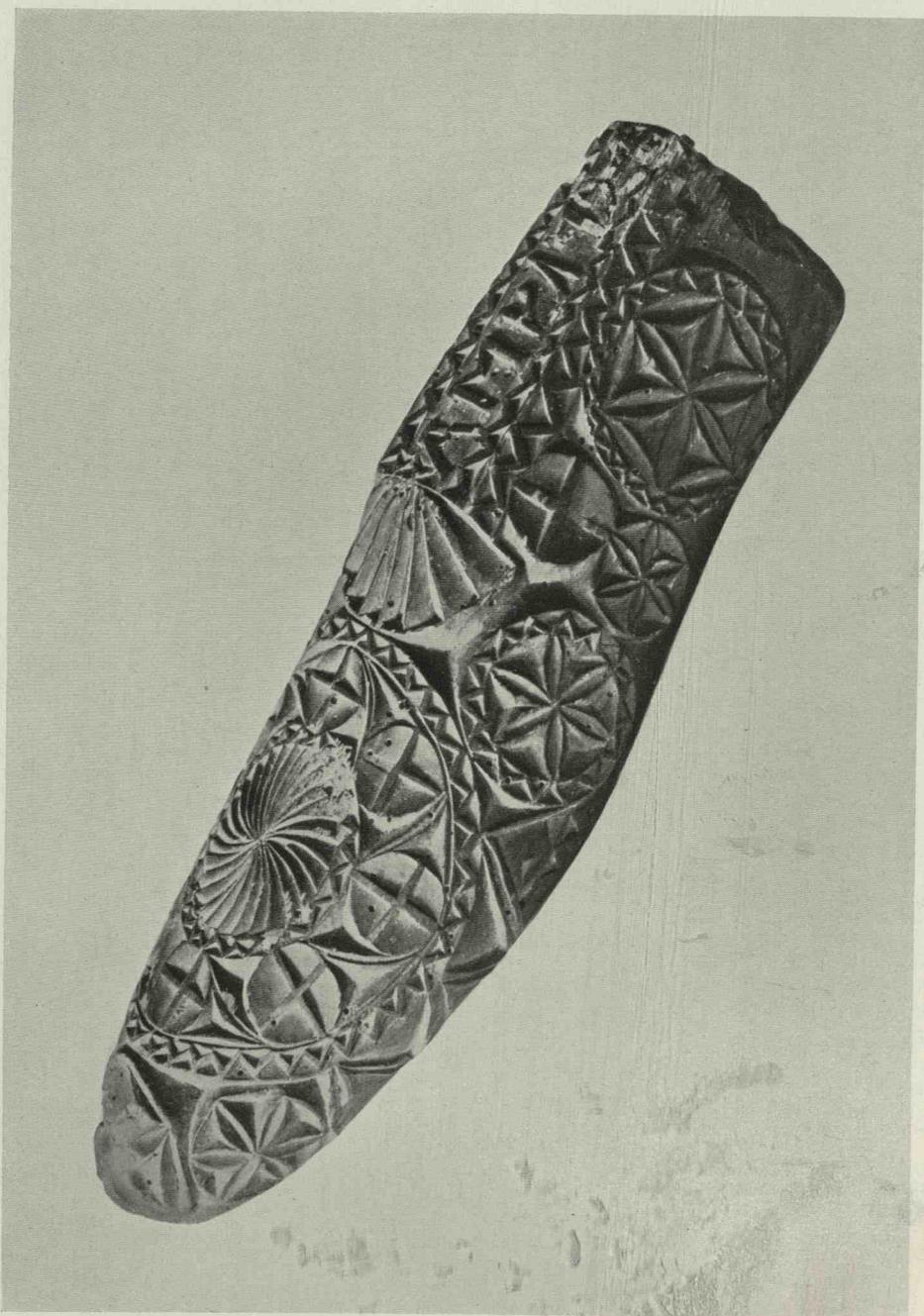
Schellenring einer Schafschelle aus Holz mit Kerbschnitt.  
18./19. Jahrhundert. Innsbruck, Volkskunstmuseum



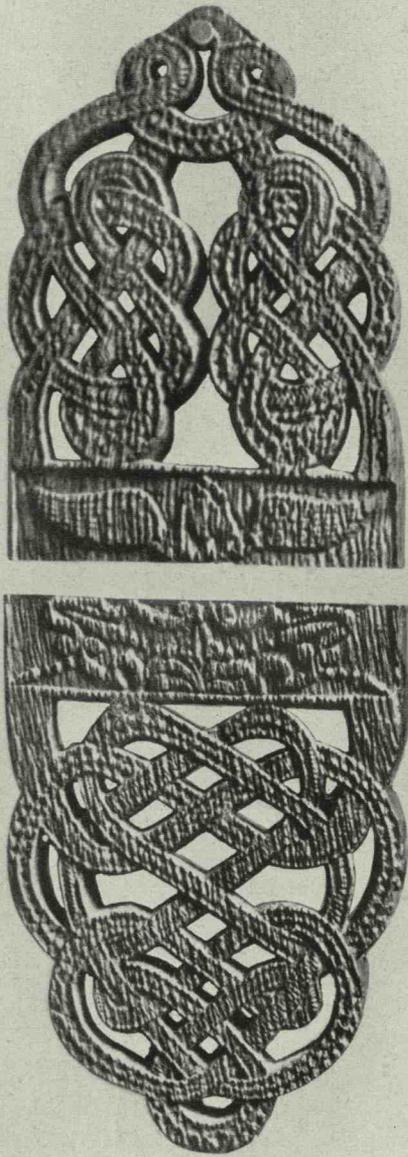
Löffelbrett mit Kerbschnittmuster. Dithmarschen, 1702  
Lübeck, Museum für Kunst- und Kulturgeschichte



Alpenländische Gewürzmetze mit Kerbschnitt.  
18./19. Jahrhundert. München, Nationalmuseum



Schuhleisten aus Ganserin (Pommern) mit Glückszeichen in Kerbschnitt.  
18. Jahrhundert. Stettin, Landesmuseum



Friesisches Mangelbrett mit einem Muster aus Zauberknoten.  
17./18. Jahrhundert. Berlin, Staatl. Museum für Deutsche Volkskunde



Waffeleisen aus Schlenzer mit den Simmbildern Hakenkreuz und Lebensbaum. 1825.  
Berlin, Staatliches Museum für Deutsche Volkskunde



Sakristeitür mit Schmiedeeisenbeschlägen (Ausschnitt). Hakenkreuz und Hufeisen.  
1566. Genhofen (Allgäu)



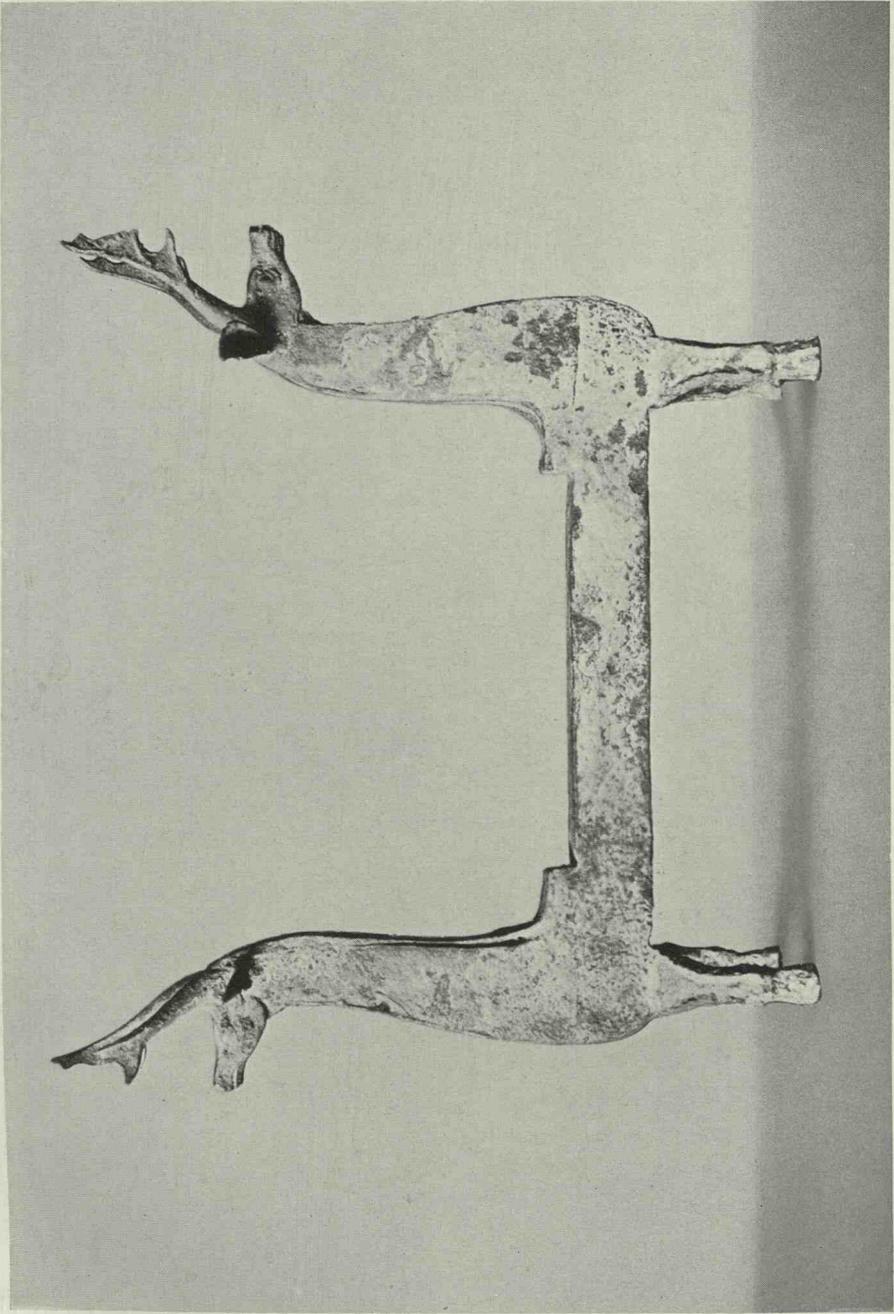
Stuhllehne aus der Oberlausitz. Ritzmuster mit Wachs: Lebensbaum.  
1839. Berlin, Staatliches Museum für Deutsche Volkskunde



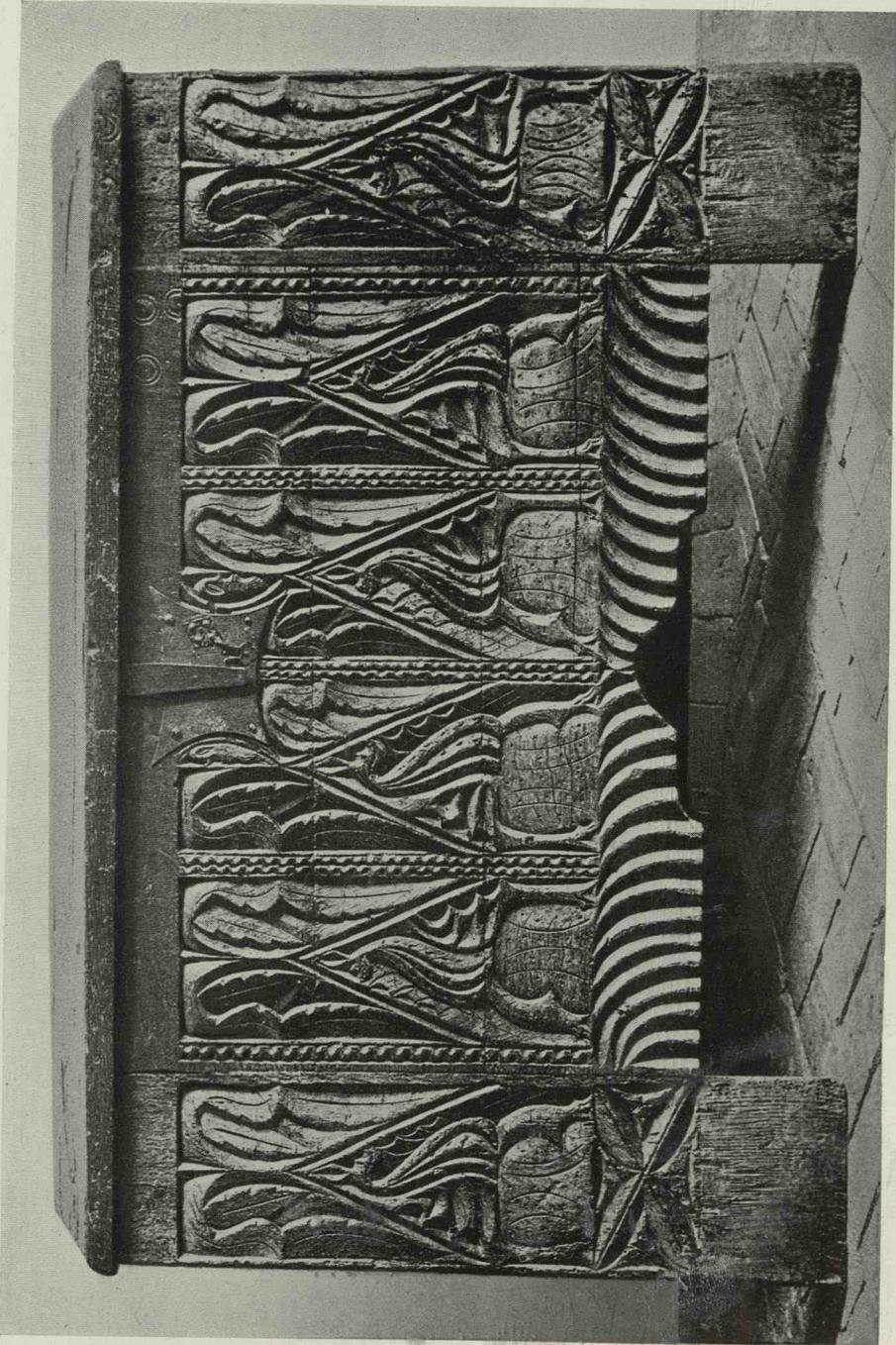
Bernischer Melkkübel mit Ritzmuster: Senn mit Alphorn, Weidevieh und Lebensbaum. 1749. Zürich, Landesmuseum



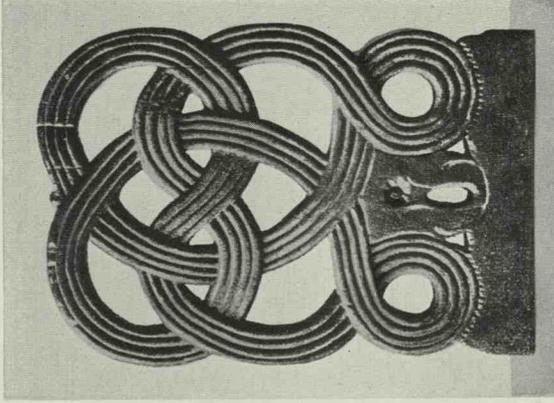
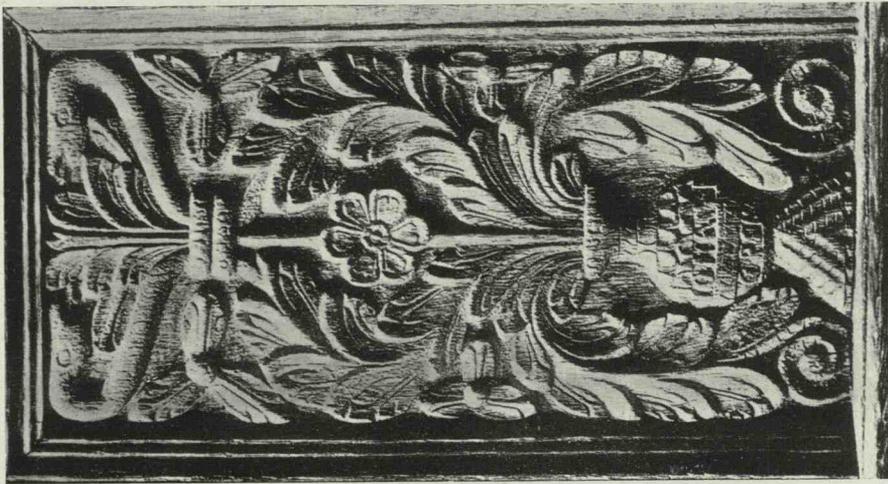
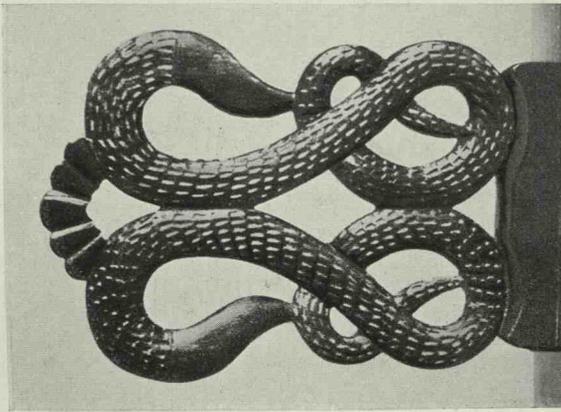
Niedersächsisches Mangelholz. Kerbschnitt und doppelköpfiges Roß.  
18./19. Jahrhundert. Celle, Bomann-Museum



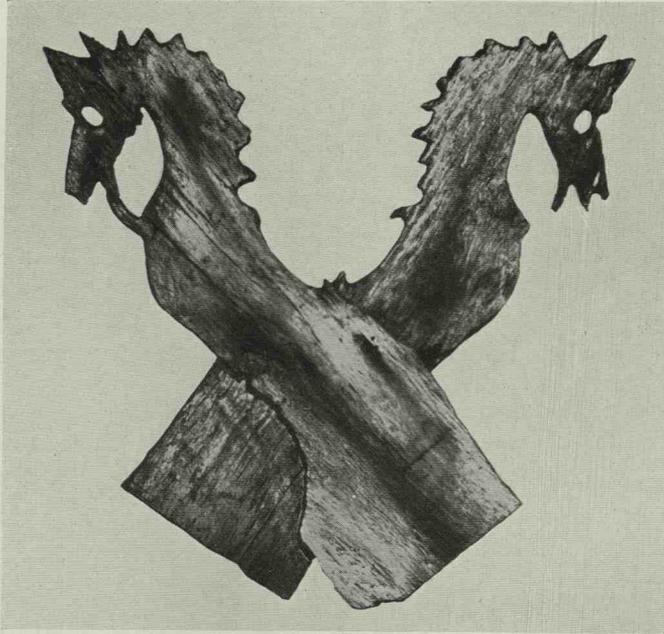
Feuerbock mit Hirschköpfen aus Schmiedeeisen. Spätmittelalterlich.  
München, Nationalmuseum



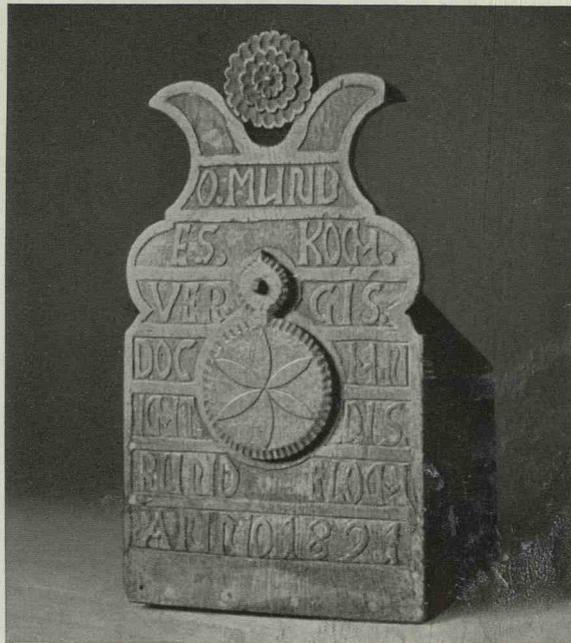
Stollentruhe aus Holzacker in Flachschnitt mit Flügeldrachen.  
Spätgotisch. Flensburg, Museum



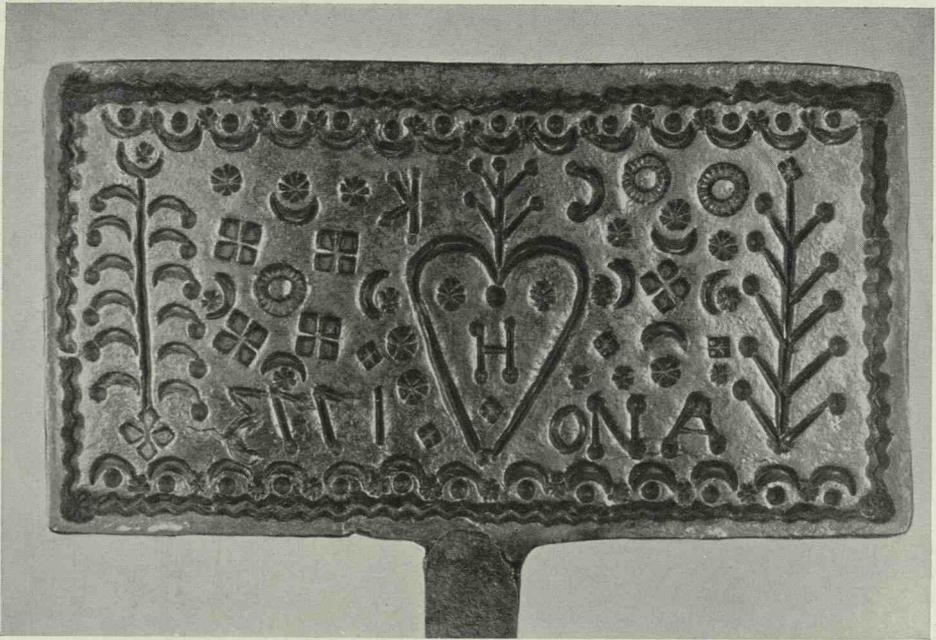
Schlangen- und Geflechtmuster  
Mitte: Schrankfüllung aus Kolding (Schleswig). Rechts und links: Schemelrücken aus Freiburg



Pferdeköpfe als Giebelzier.  
Hannover, Niedersächsisches Volkstummuseum



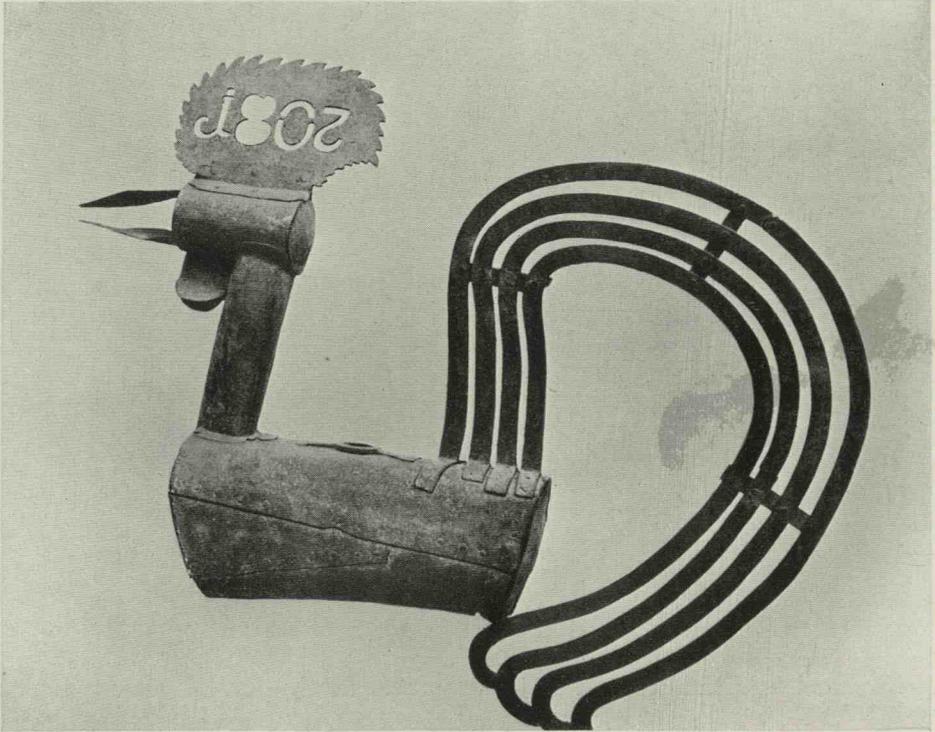
Salzfaß in Hausform.  
Bochum, Städtisches Museum



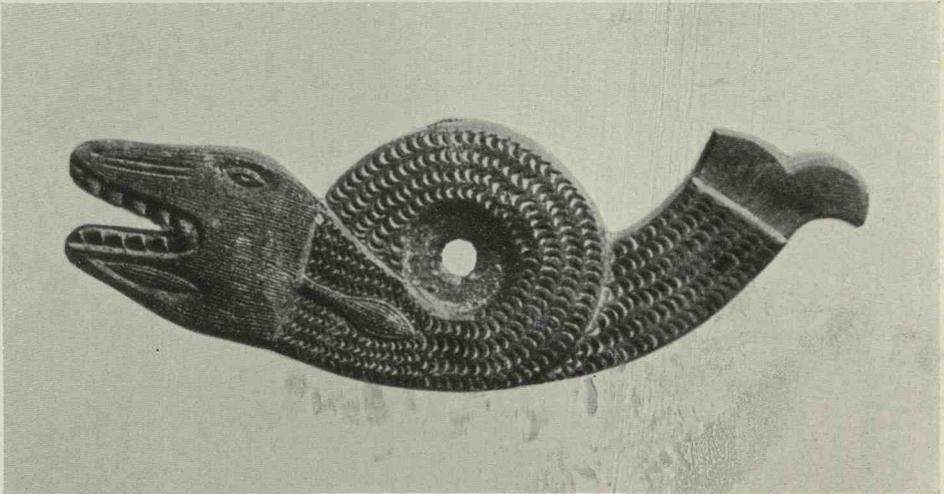
Klemmeisen mit Herz und Lebensbaum. Schwetig (Kr. Weststernberg)



Waffeleisen mit Sechsstern und Lebensbaum. Osnabrück, Museum



Schmiedeeiserner Turmhahn. 1807.  
Hermannstadt (Siebenbürgen), Bruckenthal-Museum



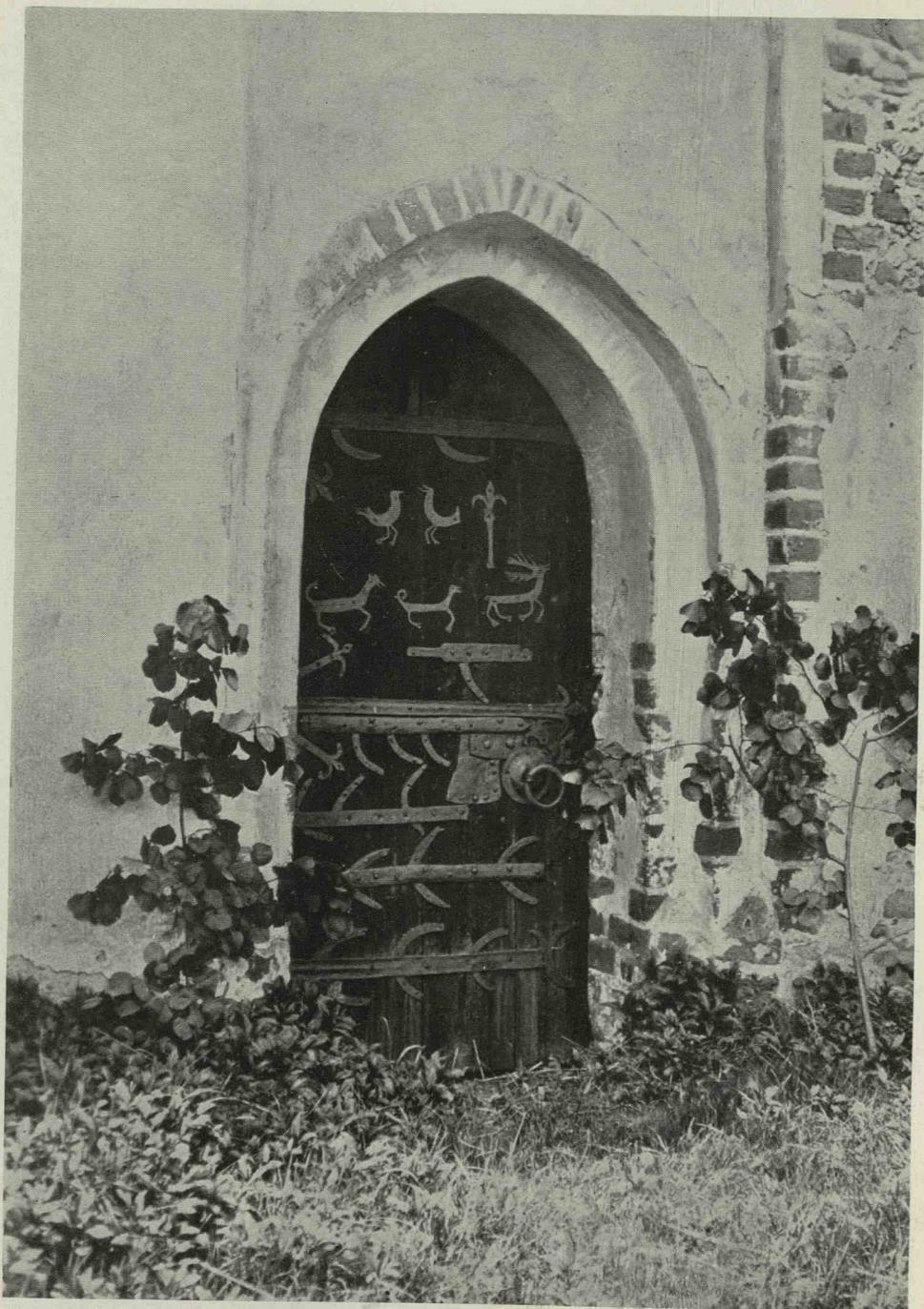
Faßriegel in Fischform. Freiburg i. Br., Augustinermuseum



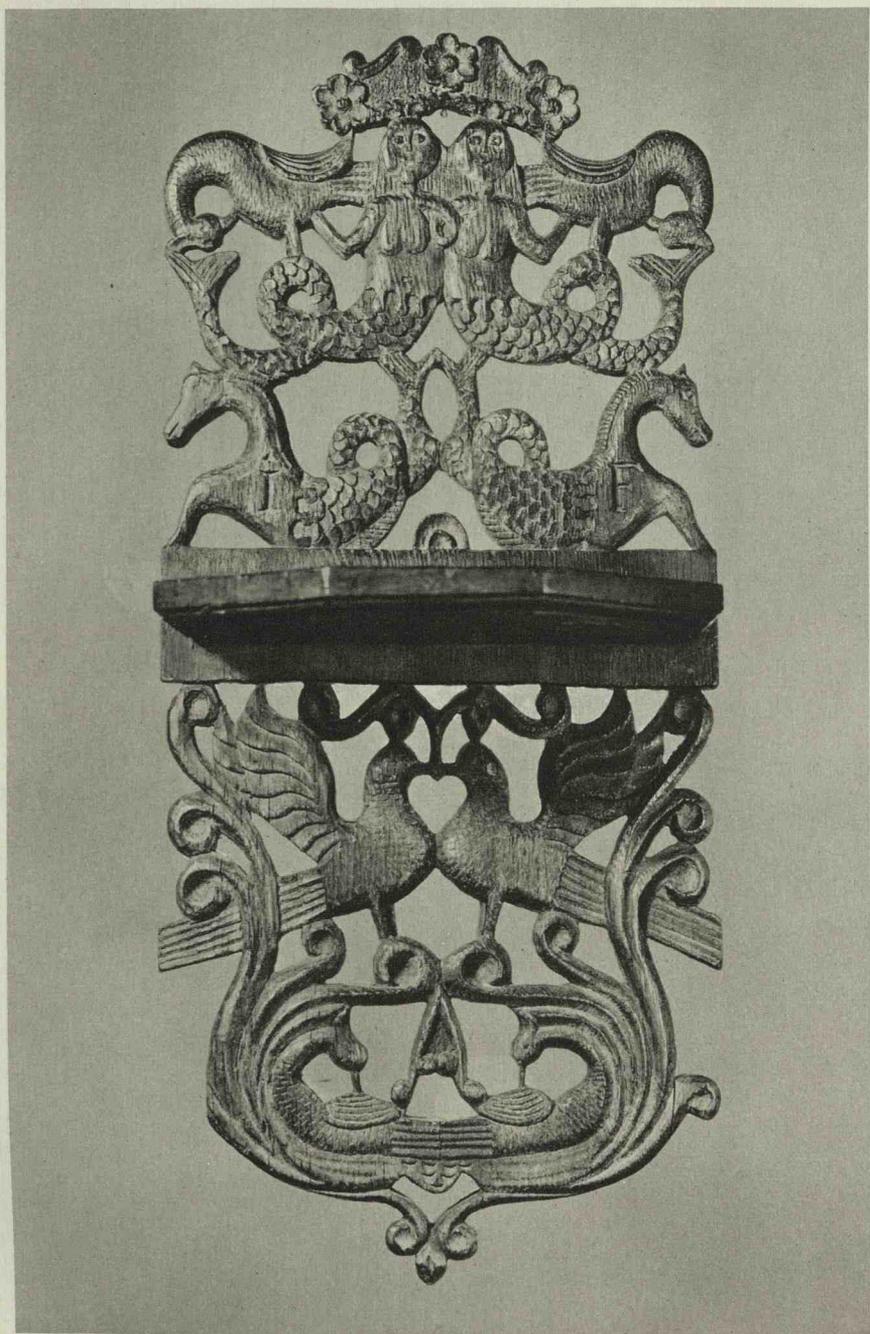
Westerwälder Steinzeugteller mit Hahn.  
18./19. Jahrhundert. München, Privatbesitz



Balkenkopf in Löwenform. Alpenländisch. Wohl 18. Jahrhundert.  
München, Nationalmuseum



Sakristeitür mit Schmiedeeisenbeschlägen: Hirsch, Hunde und Hähne.  
Niederherzogswaldau (Schlesien). 15. Jahrhundert



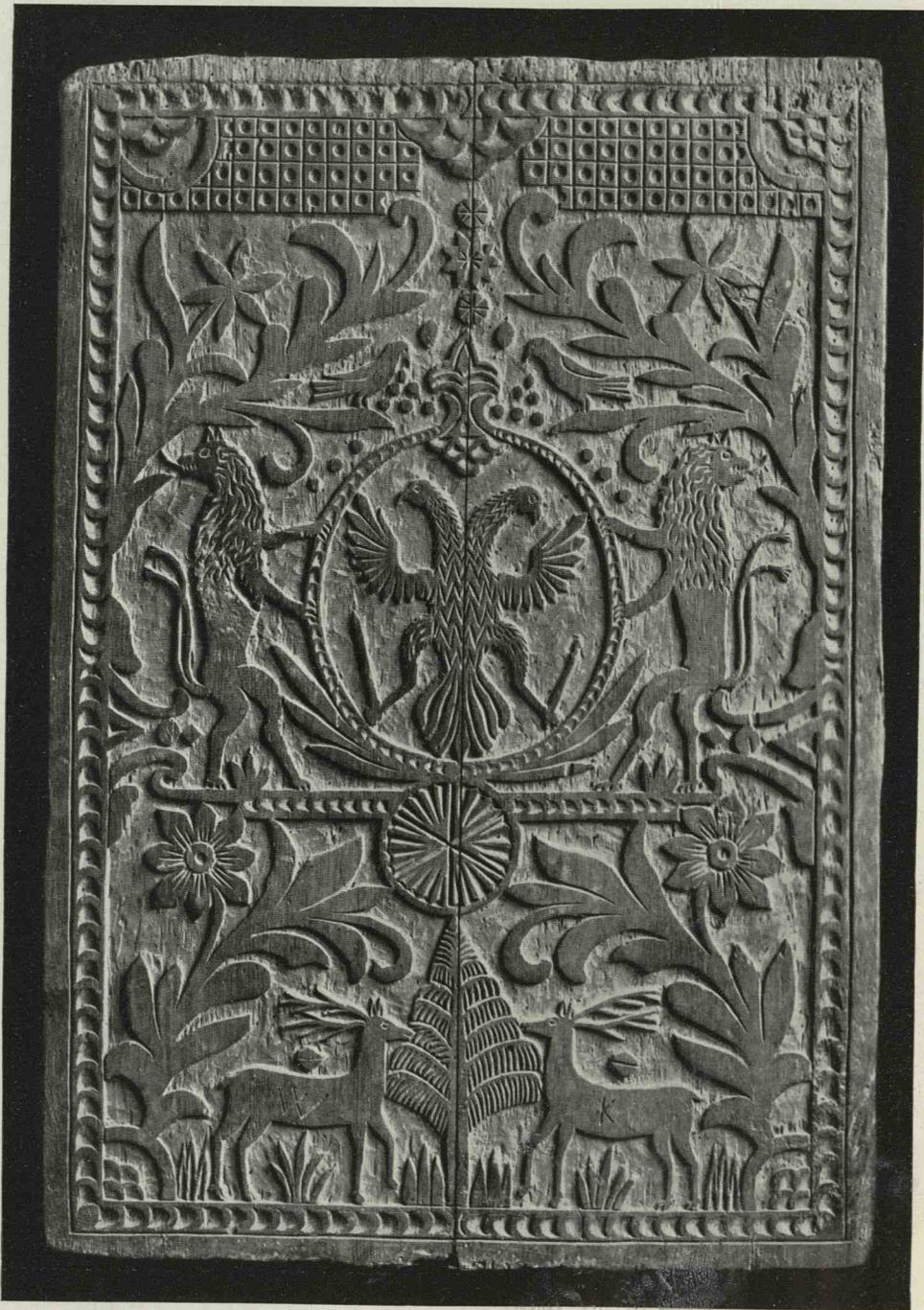
Löffelbrett. Nordfriesland. 18. Jahrhundert.  
Berlin, Staatliches Museum für Deutsche Volkskunde



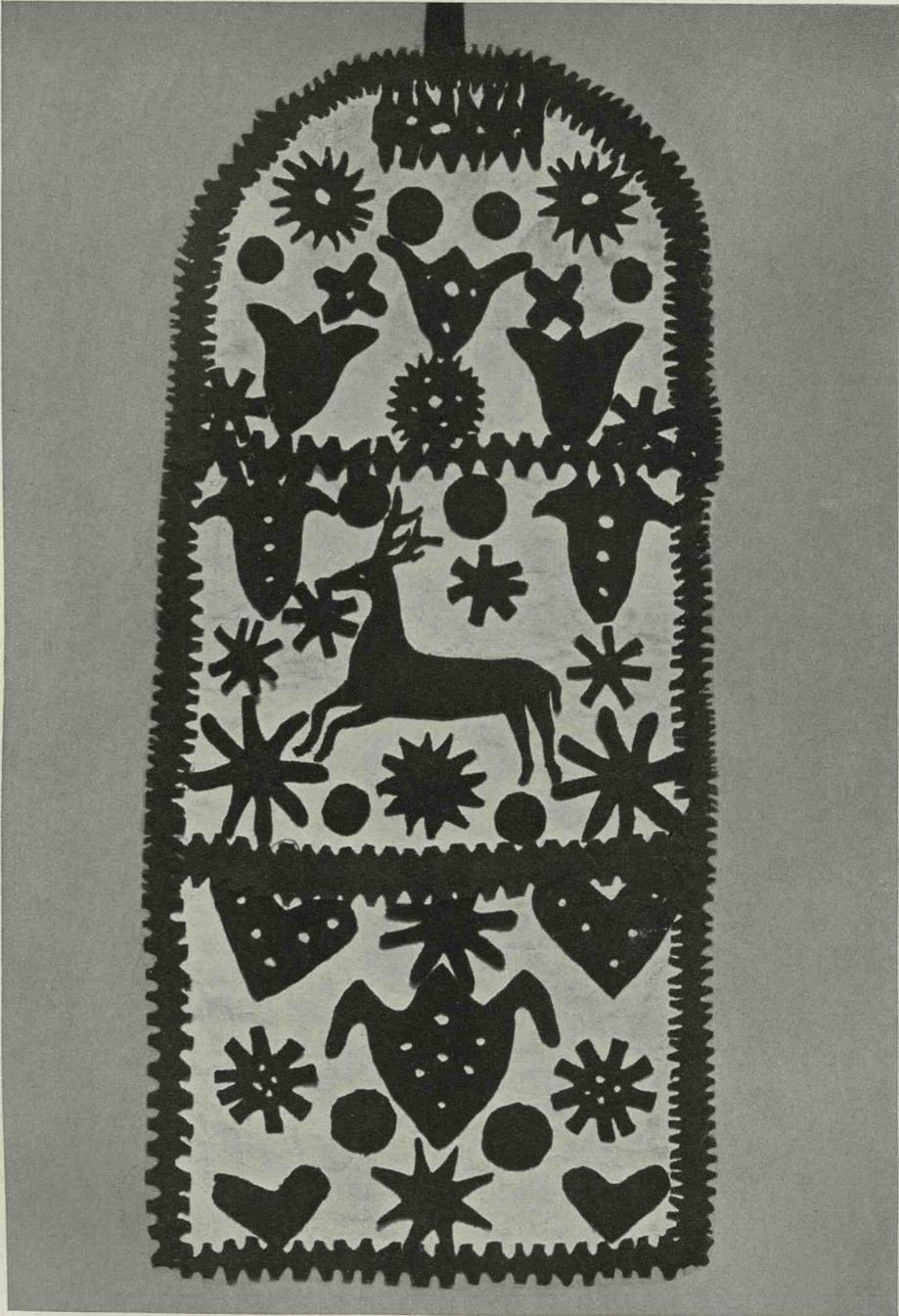
Stangentuch mit Kreuzstichmuster: Hirsch mit Vogel auf dem Rücken.  
Aus Siebenbürgen. Berlin, Museum für Deutsche Volkskunde



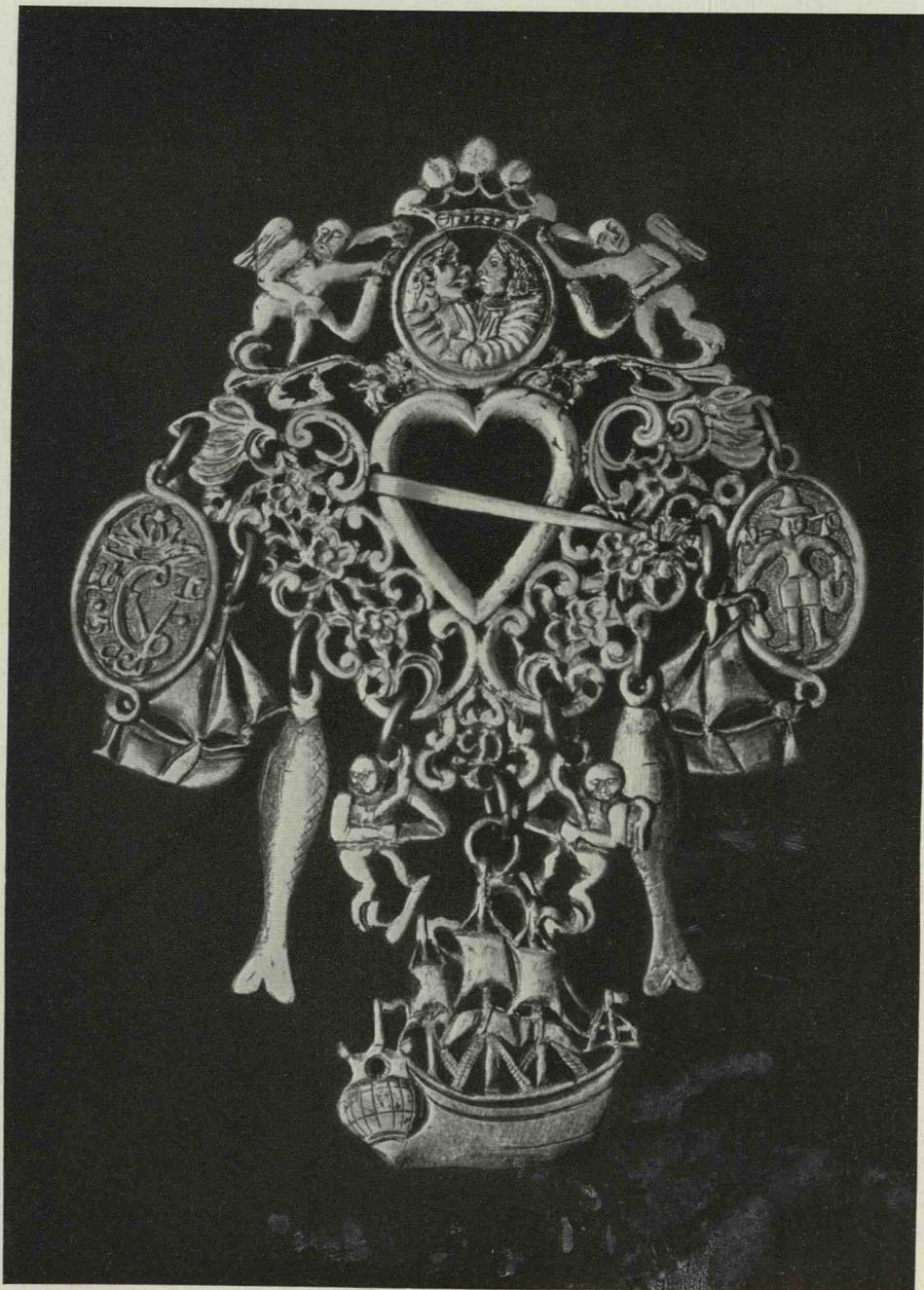
Zeugdruckmodel mit Wildtieren im Wald.  
18. Jahrhundert. Darmstadt, Landesmuseum



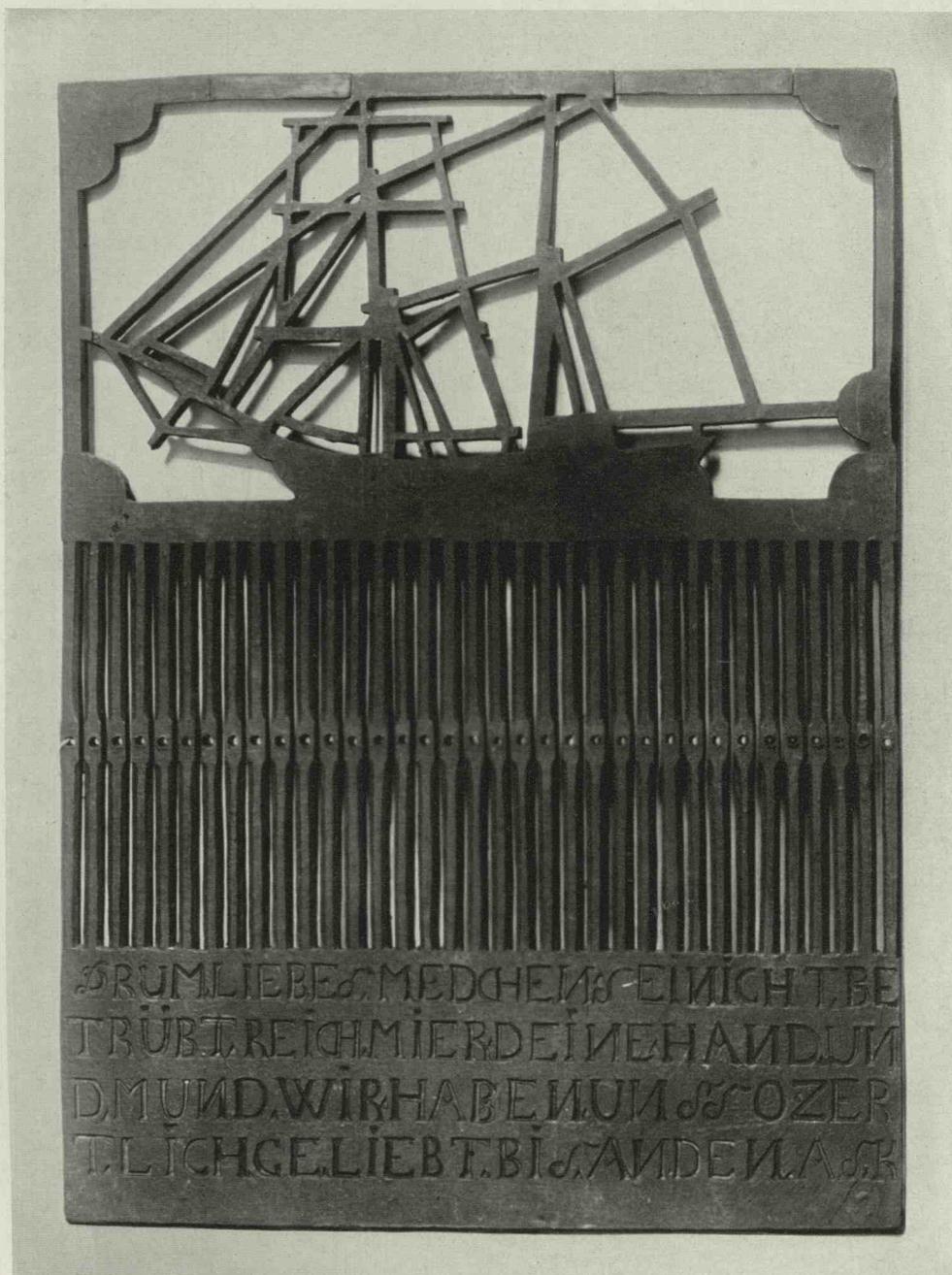
Lederdruckmodel. Wappen, Baum mit Sonne und paarige Hirsche  
Nach 1800. Feuchtwangen (Mittelfranken), Heimatmuseum



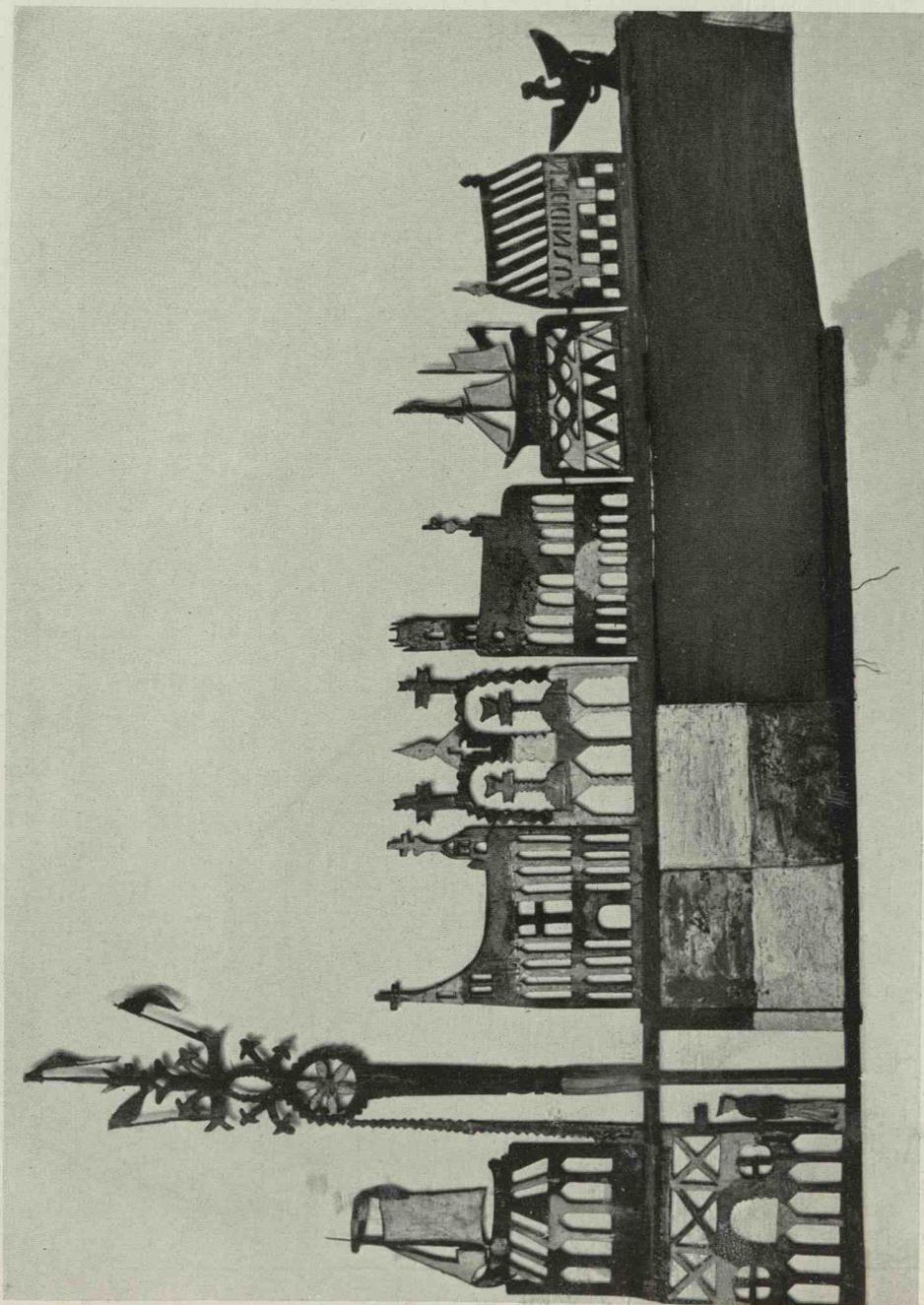
Holsteiner Kammtasche mit Aufnäharbeit. Glückszeichen:  
Sterne, Herzen und Hirsch. Berlin, Museum für Deutsche Volkskunde



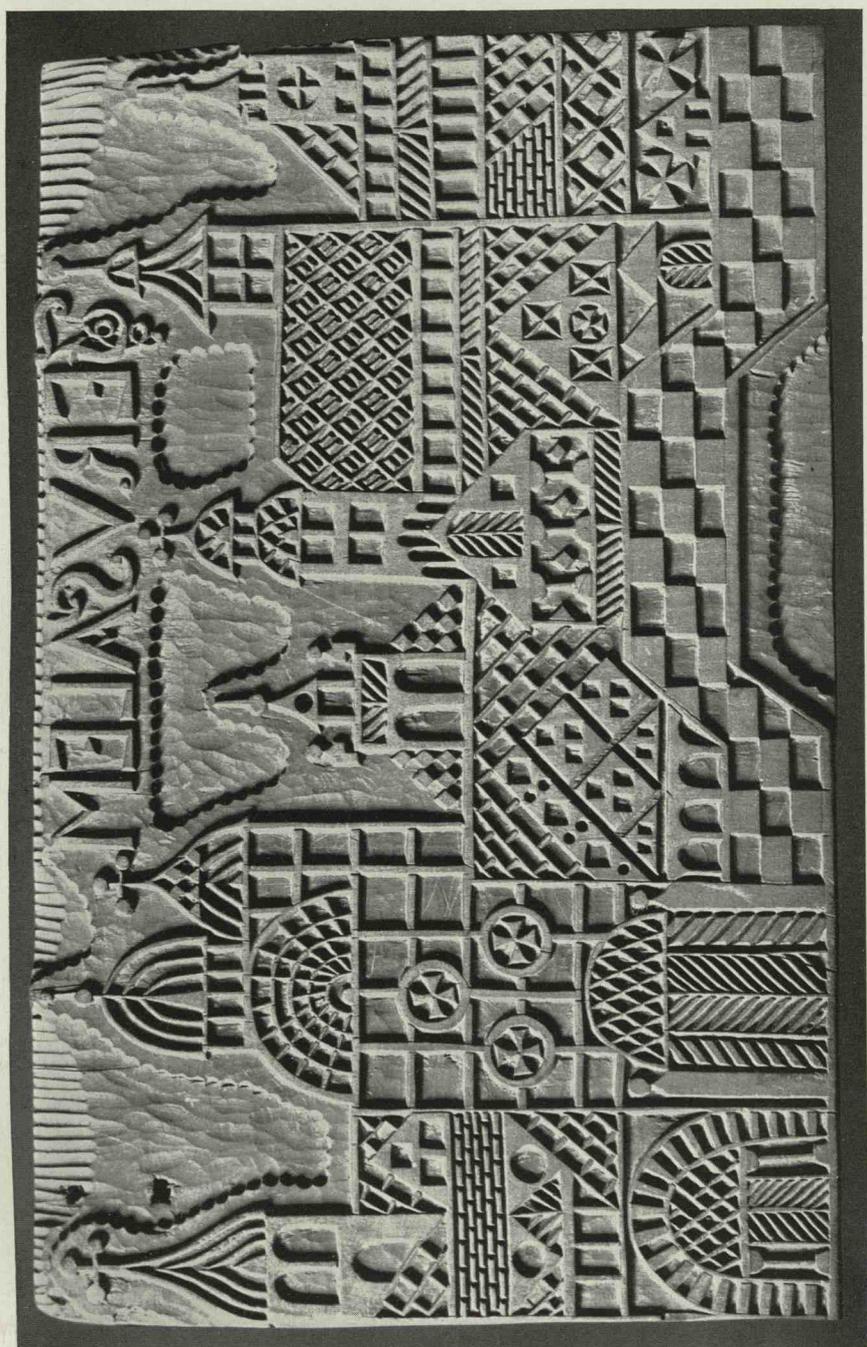
Helgoländer Brustschmuck („Hatjen“) aus Silber. 18./19. Jahrhundert.  
Berlin, Staatl. Museum für Deutsche Volkskunde



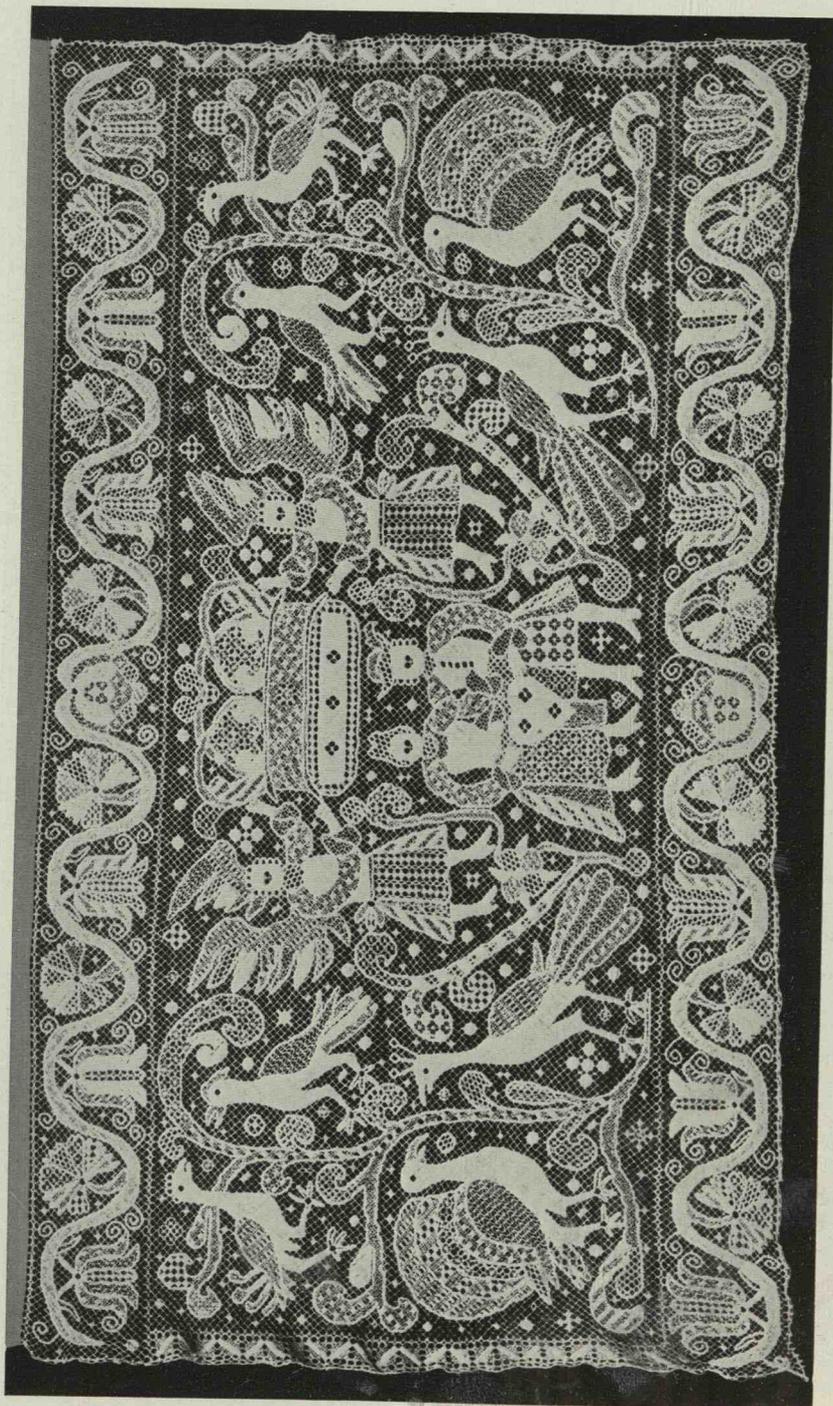
Webekamm mit Schiff, aus Rügen.  
19. Jahrhundert. Berlin, Staatl. Museum für Deutsche Volkskunde



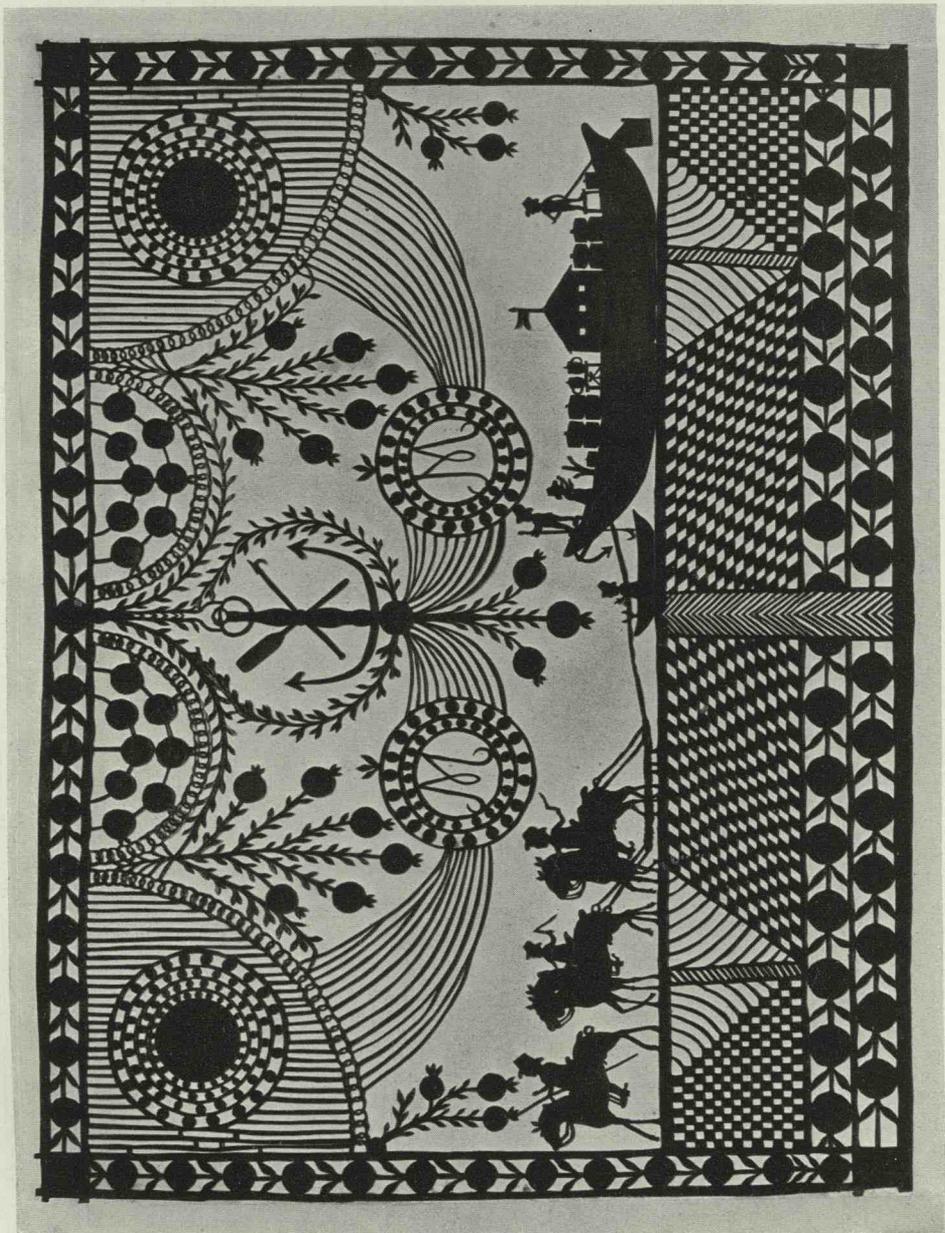
Kurischer Schiffswimpel aus Holz mit Kirchen und Häusern. Sägearbeit, bemalt.  
19. Jahrhundert. Königsberg, Prussia-Museum



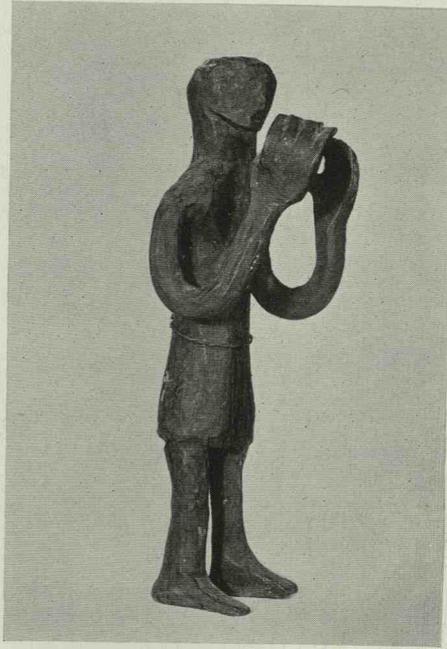
Zeugdruckmodel mit der Stadt Jerusalem. Wohl 18. Jahrhundert. Jena, Museum



Vierländer Brauttuch in Netzstickerei mit Brautpaar, Ziervögeln und „Modeblumen“.  
18. Jahrhundert. Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe



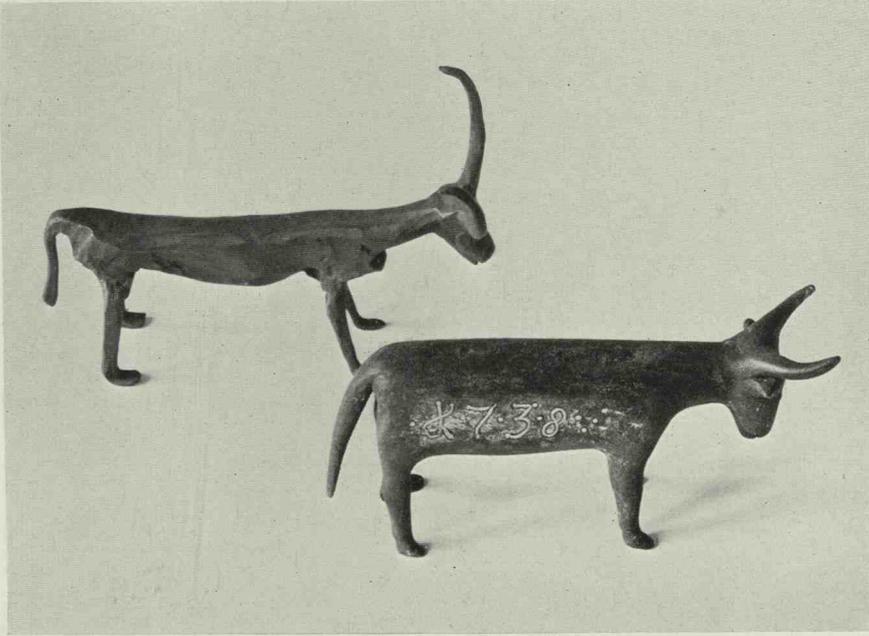
Schiffszug auf der Salzach. Scherenschnitt. 19. Jahrhundert.  
München, Nationalmuseum



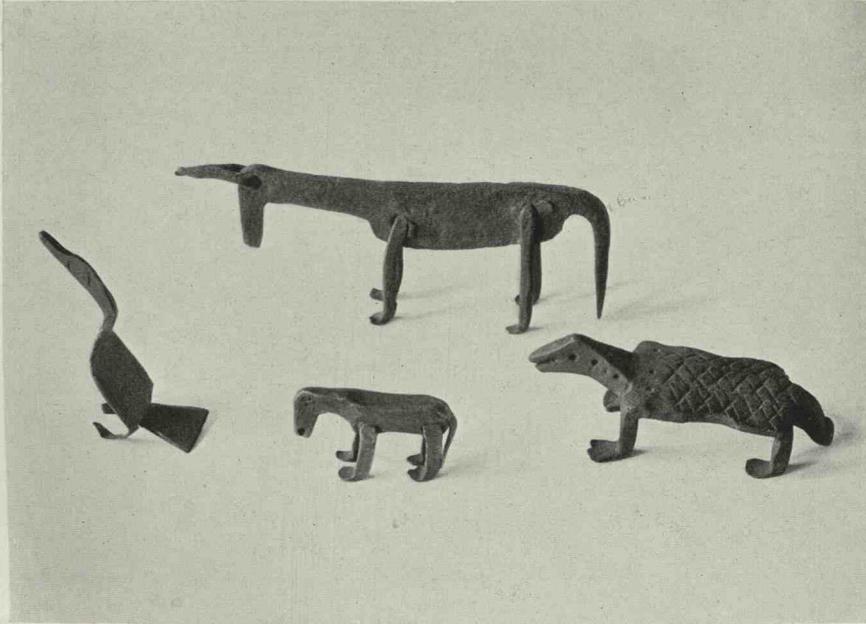
Schmiedeeiserne Opferfigur. Wohl 16./17. Jahrhundert.  
München, Nationalmuseum



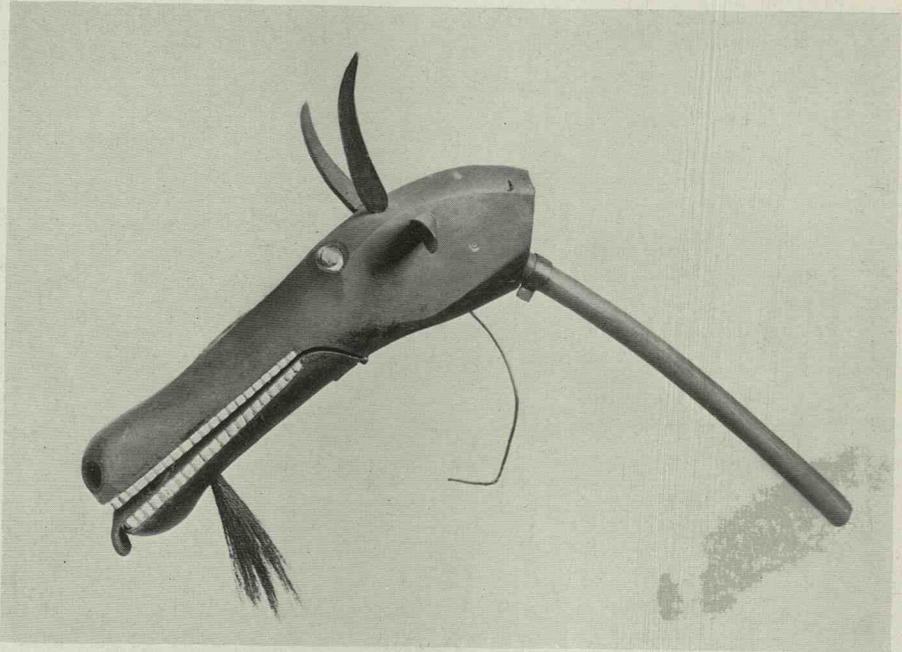
Schmiedeeiserne Opferfiguren. München, Nationalmuseum



Geschmiedete Opferrinder.  
Rechts bezeichnet: 1738. München, Nationalmuseum



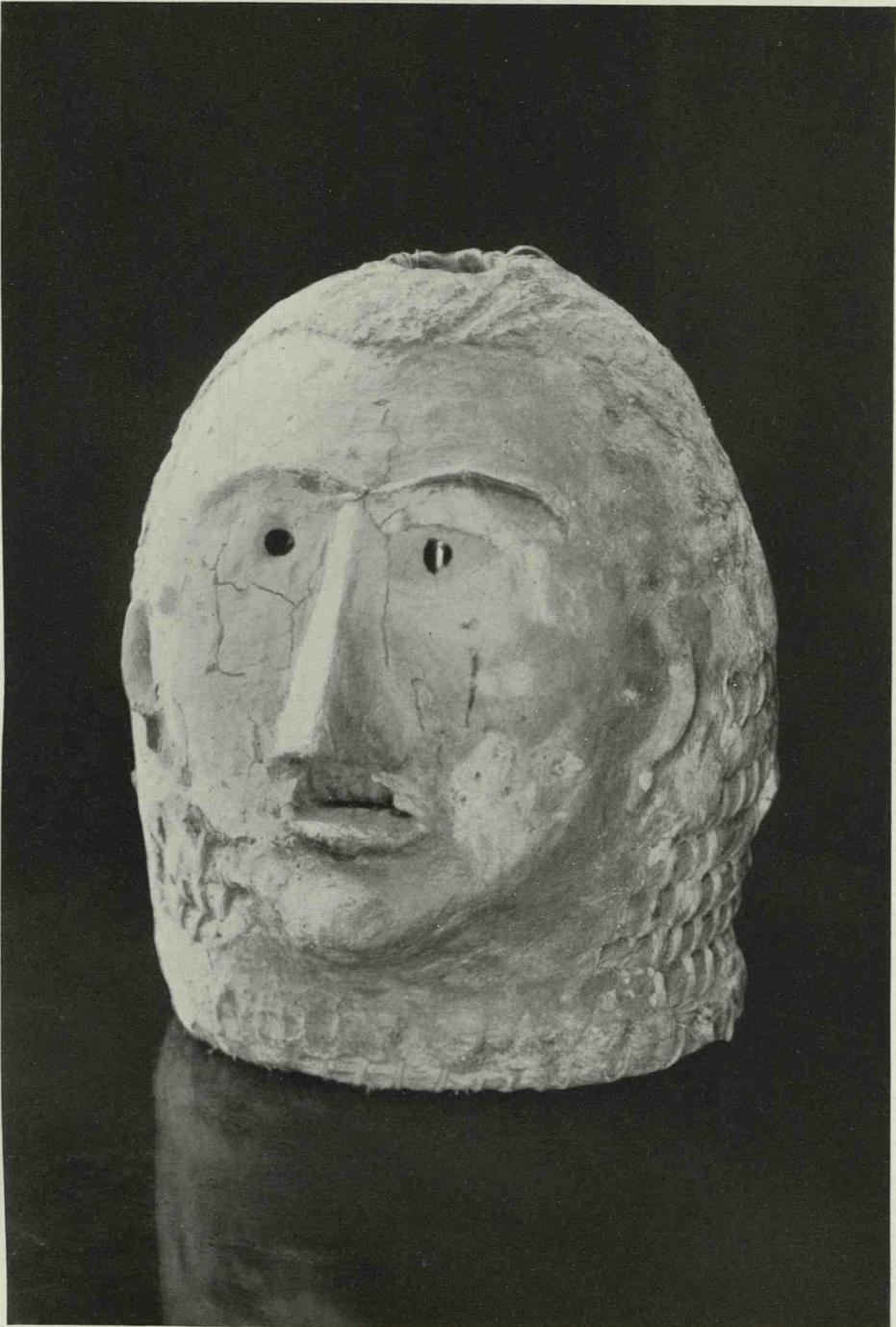
Eiserne Opfertiere: Gans, Rind, Hund und Kröte.  
18./19. Jahrhundert. München, Nationalmuseum



Tiermaske, sogenannter „Schnabbuk“. Stettin, Landesmuseum



Perchtenmaske. Phantastischer Tierkopf aus Holz und Leinwand.  
18. Jahrhundert. Salzburg, Volkskunde-Museum



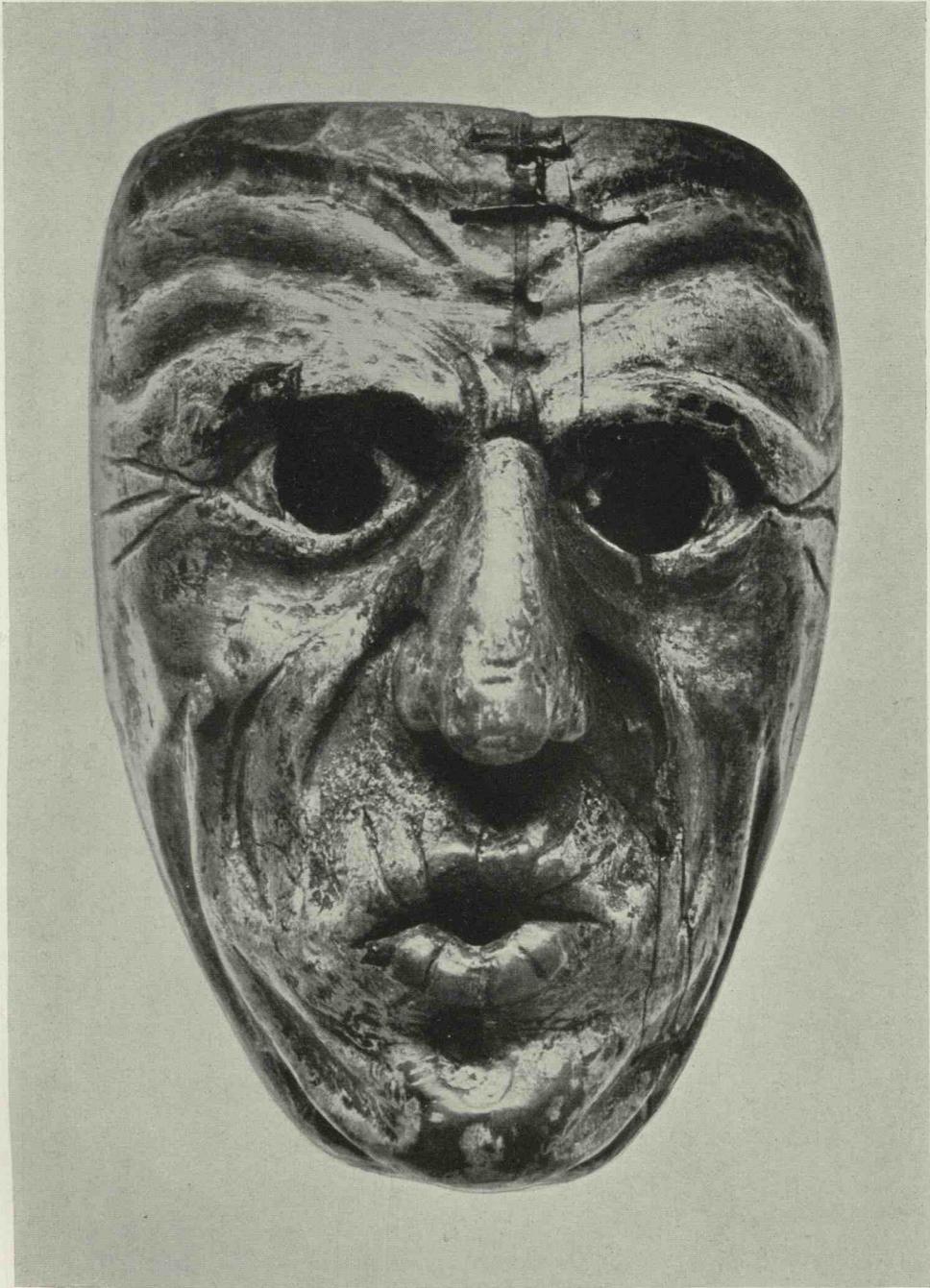
„Immenwächter“. Bienenkorb mit Gesichtsmaske.  
Havelberg, Prignitz-Museum



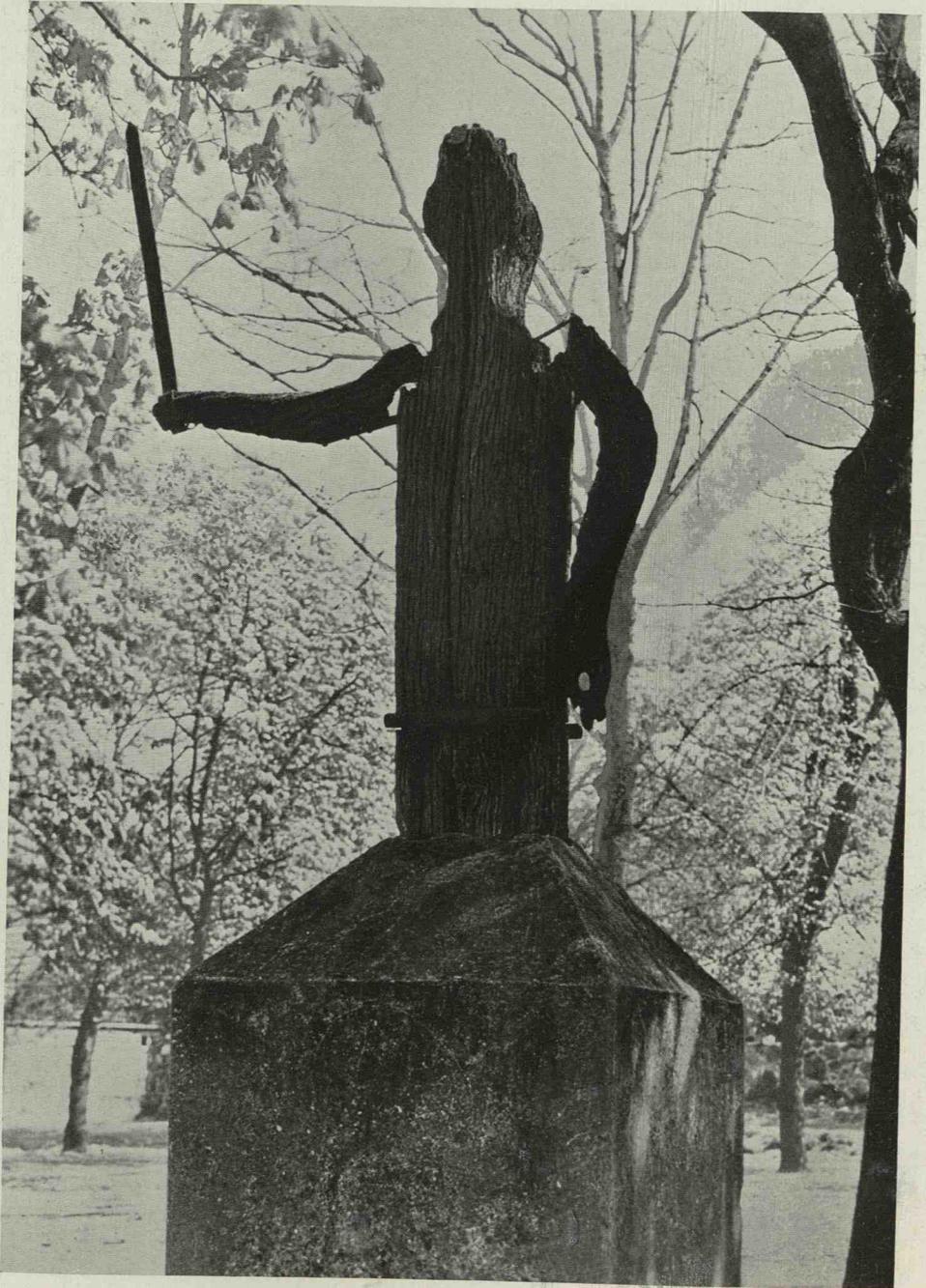
Fastnachtsmaske aus Holz. Aus dem St. Galler Oberland  
Zürich, Privatbesitz



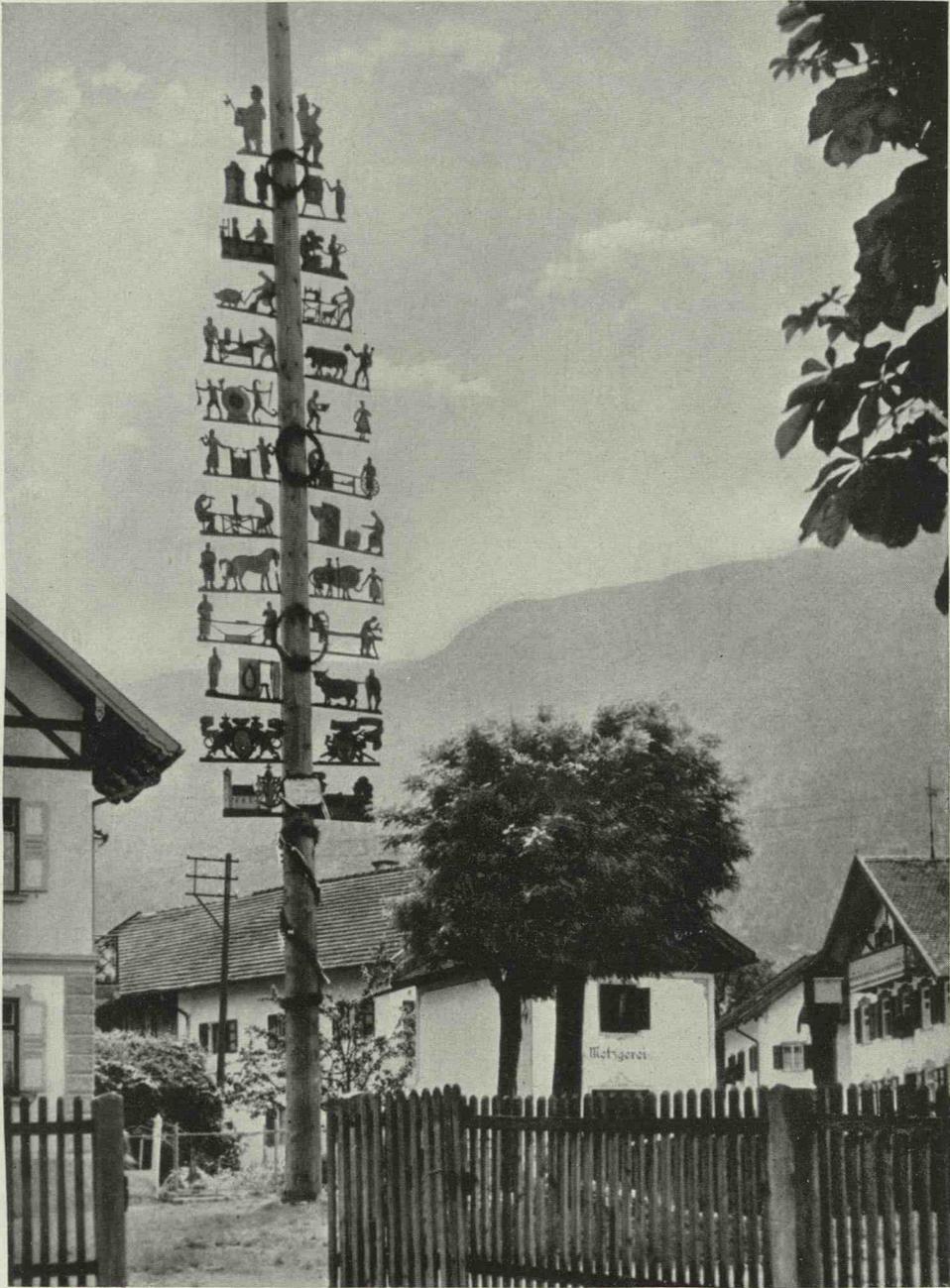
Perchtenmaske. 18. Jahrhundert. München, Nationalmuseum



Werdenfelser Fastnachtmaske aus Holz.  
19. Jahrhundert. Partenkirchen, Heimatmuseum



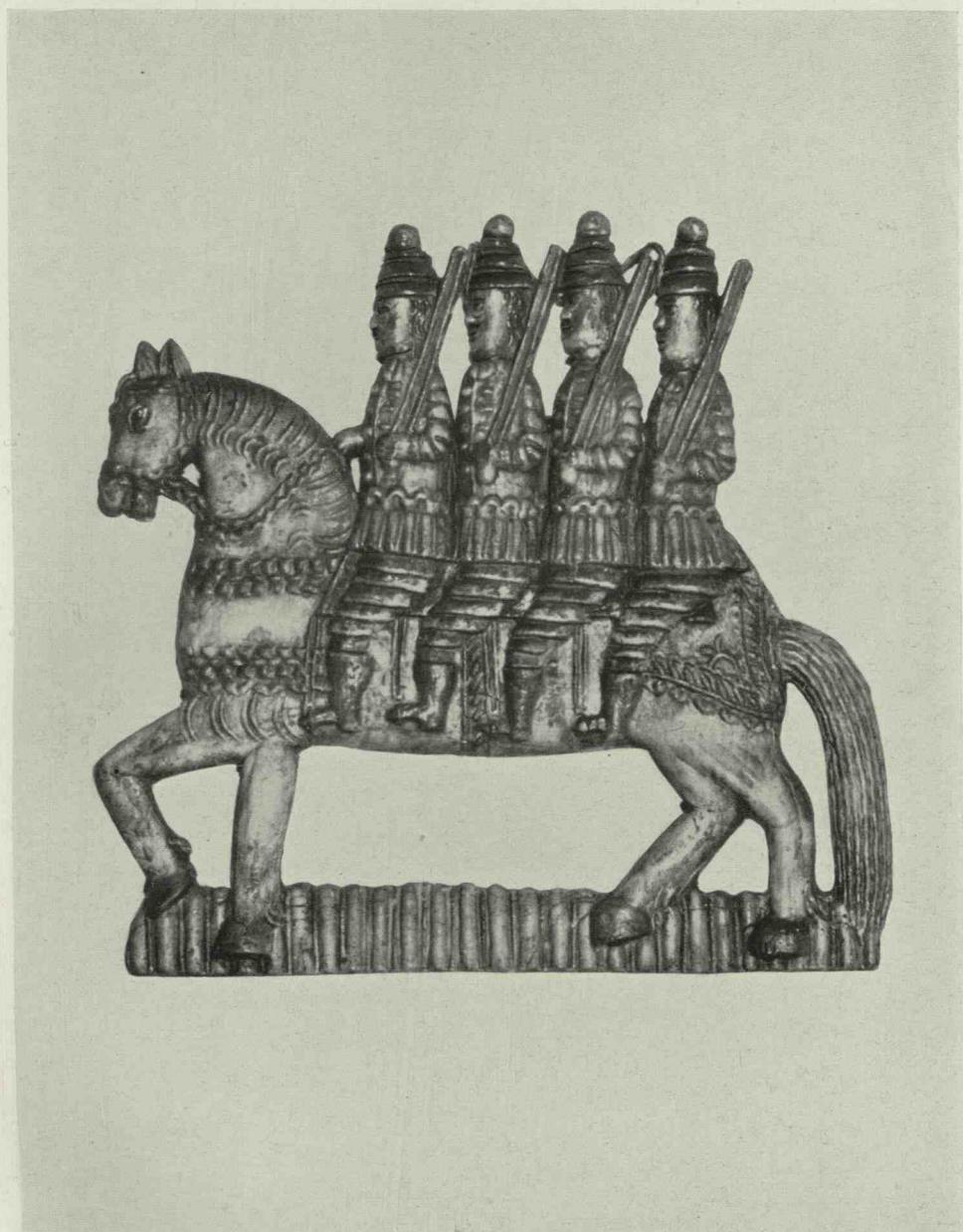
Der h6lzerne Roland auf dem Kirchanger. Potzlow (Kr. Prenzlau)



Maibaum mit Dorf- und Handwerksbildern.  
19. Jahrhundert. Ohlstadt (Oberbayern)



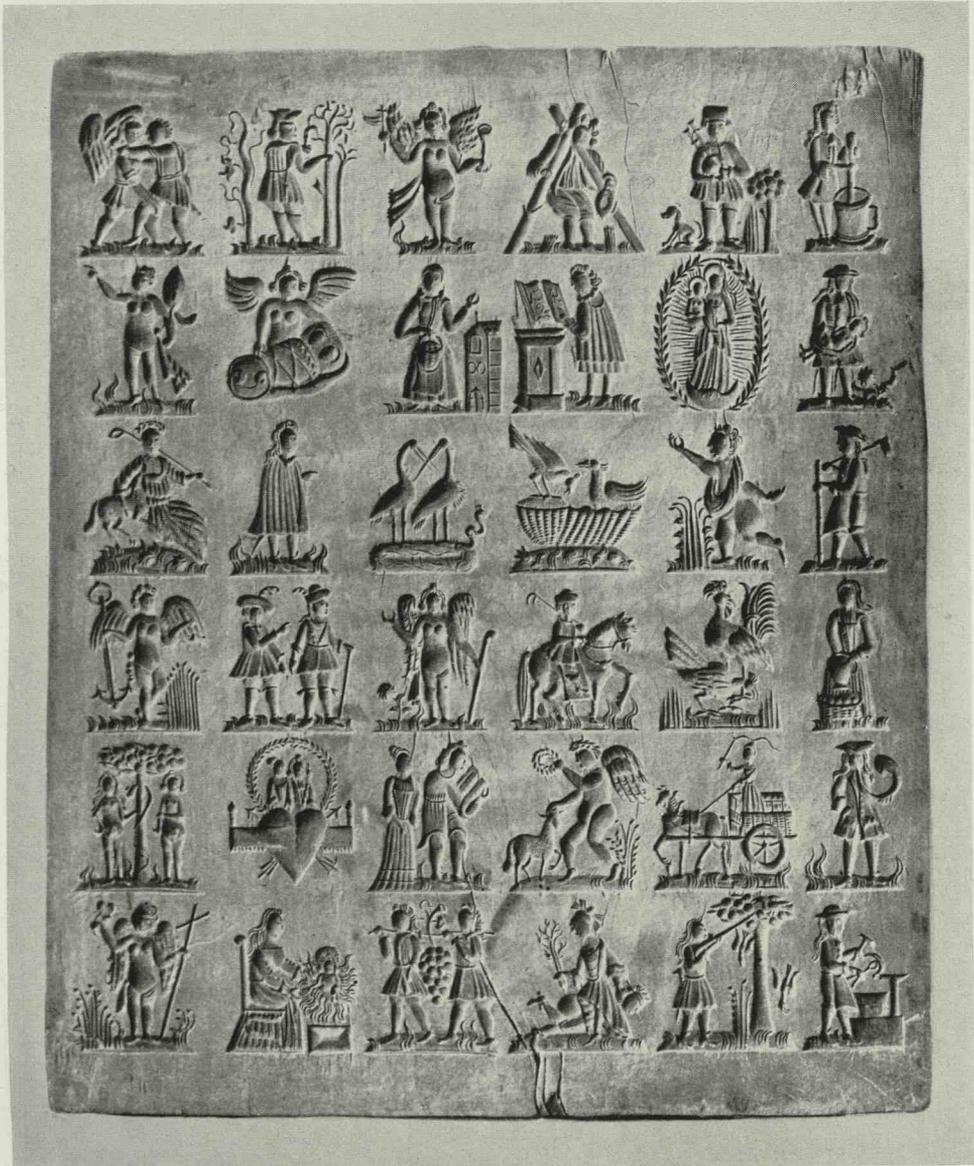
Die drei Heilrätinnen. Backmodell. Alpenländisch.  
18./19. Jahrhundert. München, Privatbesitz



Die vier Haimonskinder. Spekulatiusmodel. Niederrhein.  
19. Jahrhundert. München, Privatbesitz



Lebkuchenmodell mit Figuren aus dem ständischen Leben.  
Um 1800. Landau (Rheinpfalz), Heimatmuseum



Lebkuchenmodell mit „Devisen“ (Glückwunsch- und Geschenk Bildern).  
19. Jahrhundert. Stuttgart, Altertümersammlung



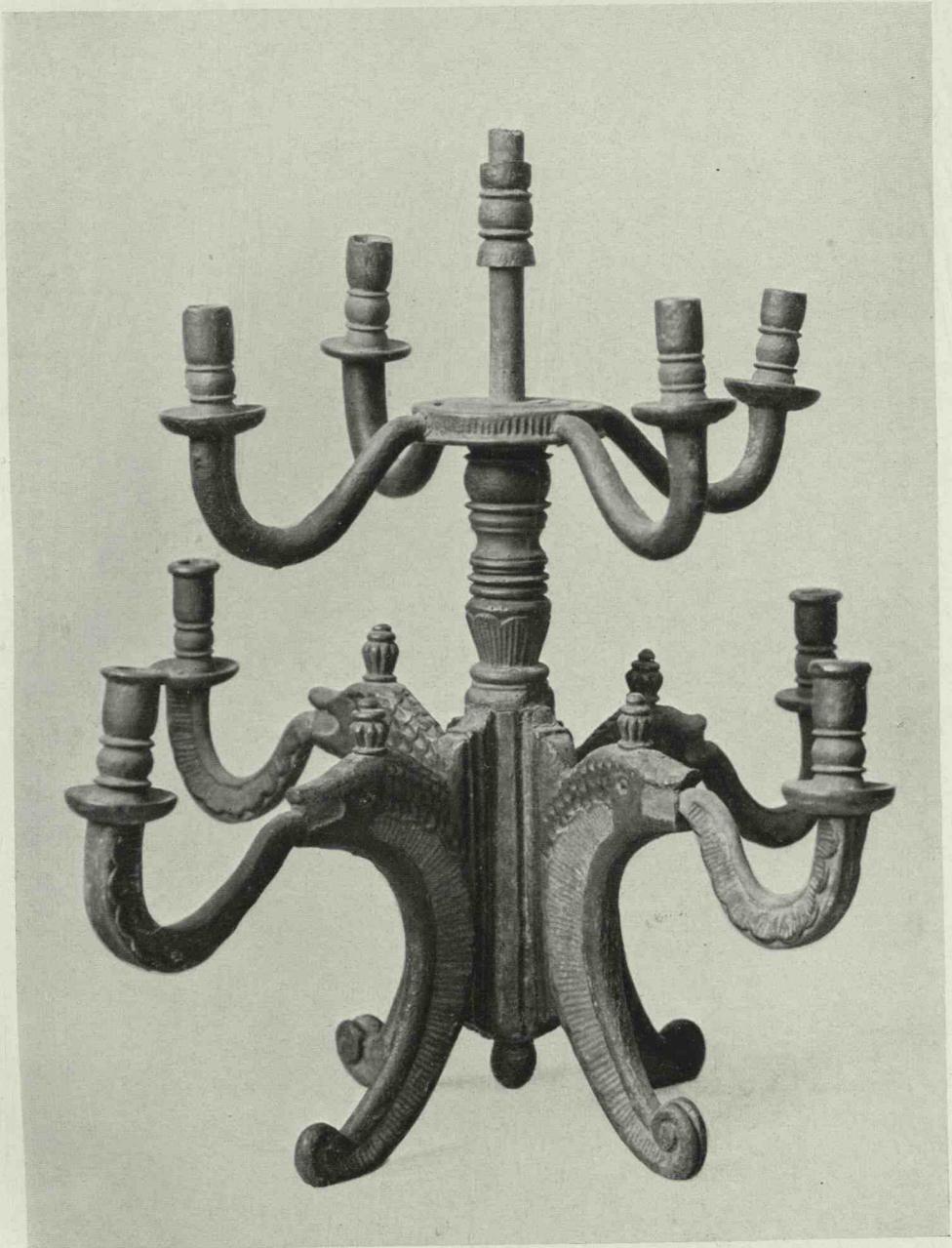
Pommerscher Brautstuhl aus Jamund mit bunter Malerei: Glücksblumen.  
1860. Stettin, Landesmuseum



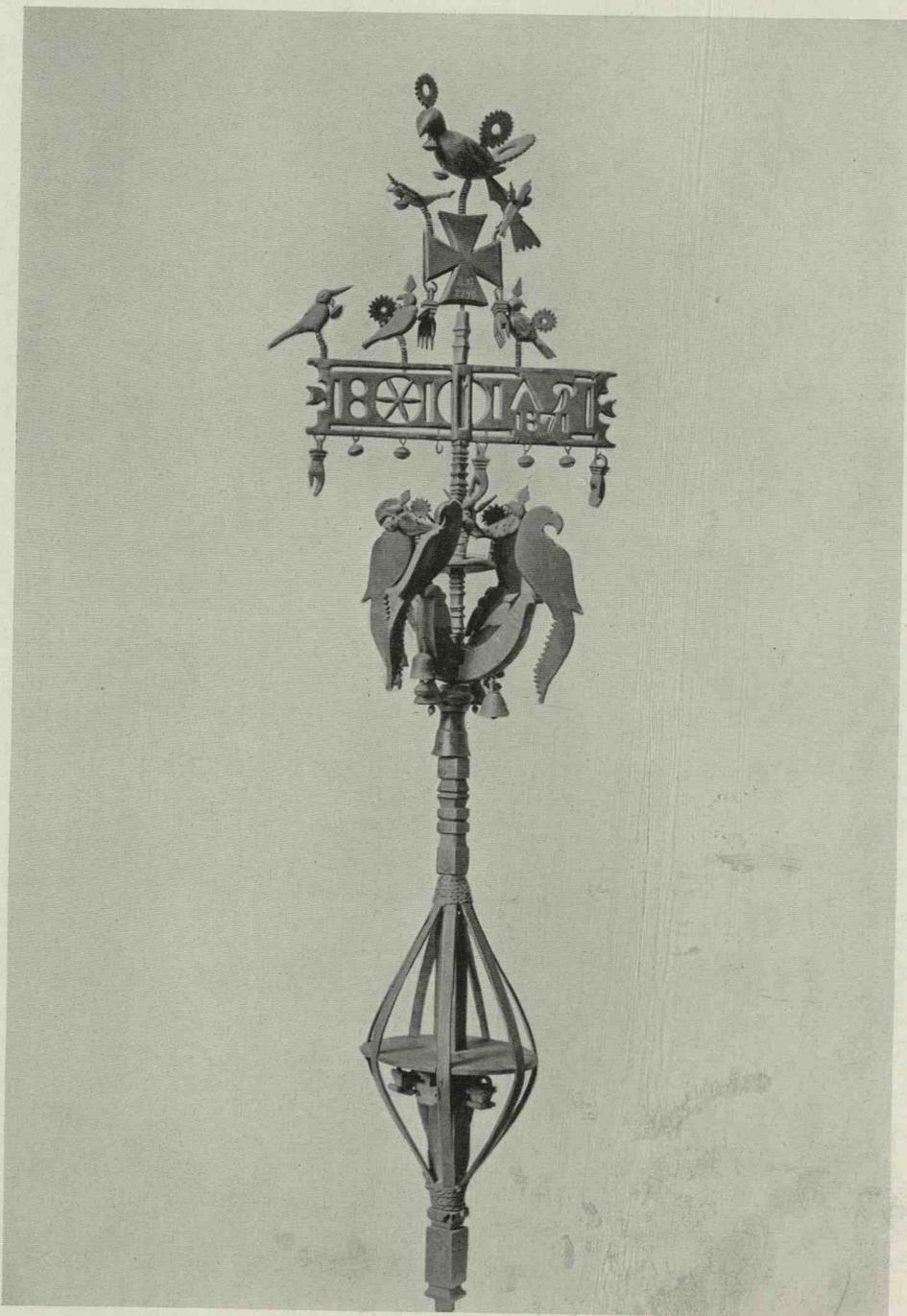
Schwälder Brautstuhl mit Glückssinnbildern.  
Geschnitzt und bemalt. 1844. Obergrenzebach (Hessen)



Brautschaffel mit Brandmalerei: Bauernpaar mit seinem Hofstand  
Oberösterreich, 1809. Wien, Museum für Volkskunde



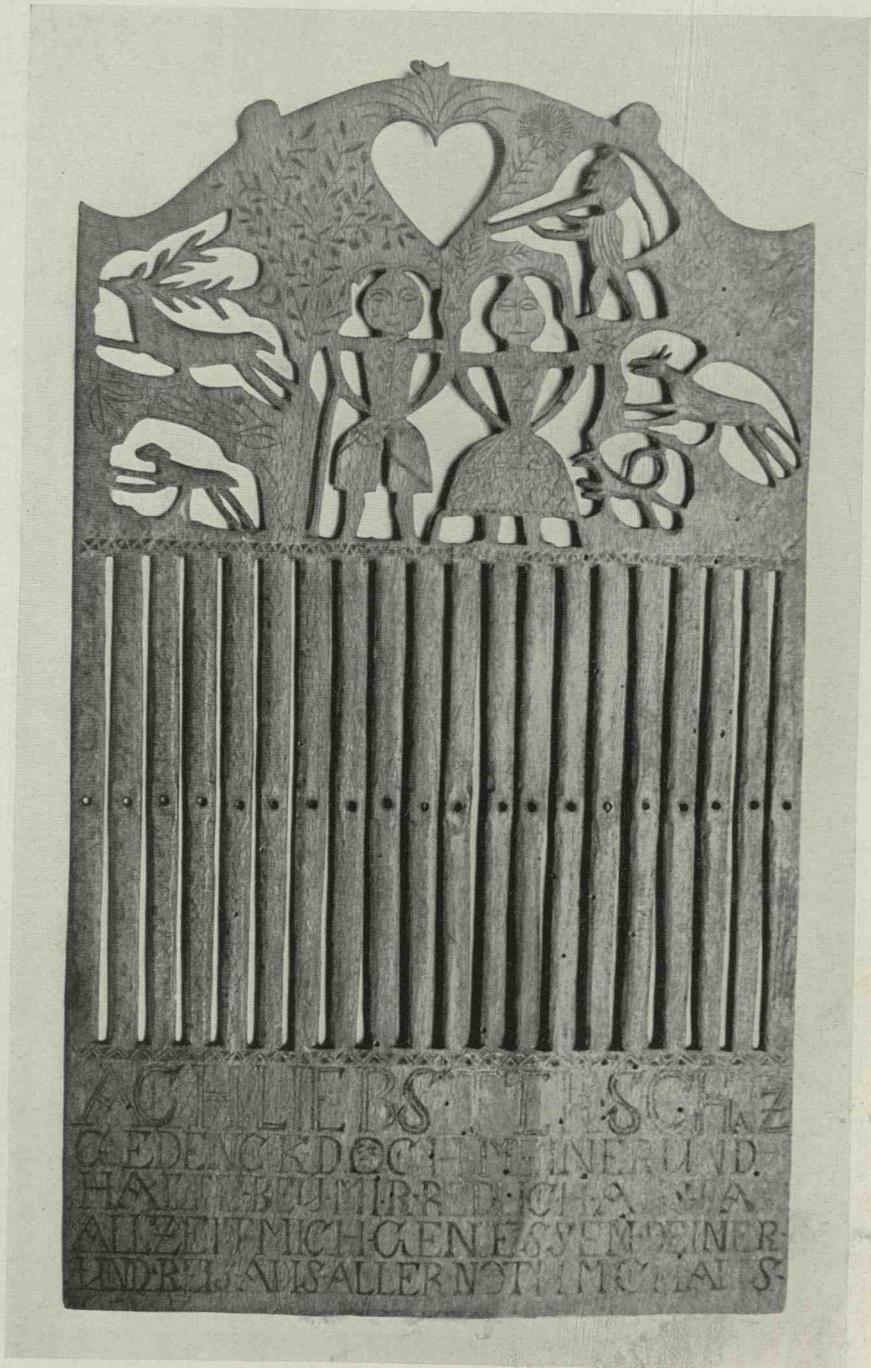
Geschnitzter Brautleuchter aus dem Pyritzer Weizacker aus Holz.  
19. Jahrhundert. Stettin, Landesmuseum



Brautwöcken aus dem Weizacker mit Sinnbildern: Sechsstern und Vögel.  
Holzschnitzerei. 1871. Stettin, Landesmuseum



Kratzenstock aus Holz mit ausgesägtem Sechsstern, Blumen und Glocken.  
19. Jahrhundert. Umgebung von Marienwerder (Ostpreußen)



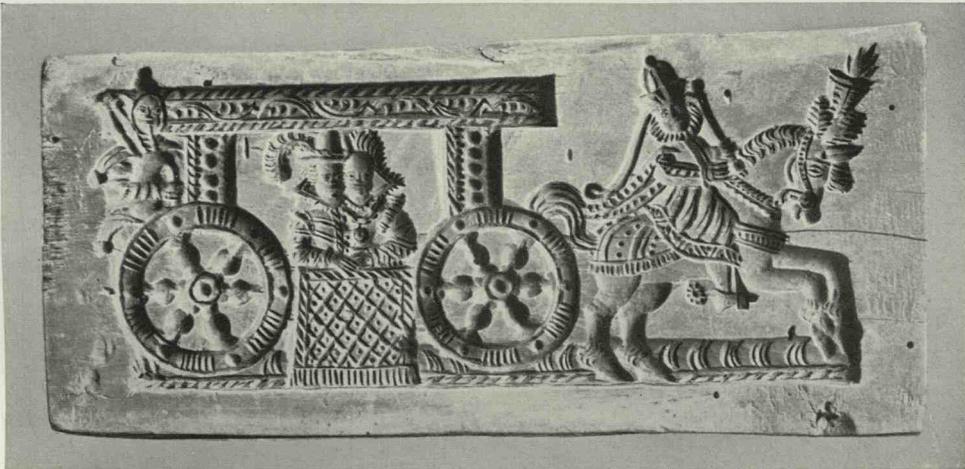
Webekamm aus Usedom. Bemaltes Holz  
mit Ehepaar und Jagdszene. 1791. Stettin, Landesmuseum



Bettlaken aus der Schwalm. Leinen mit Netzstickerei. 19. Jahrhundert.  
Kassel, Hessisches Landesmuseum



Pommersche Irdenschüssel mit Darstellung einer Bauernbraut.  
19. Jahrhundert. Berlin, Museum für Deutsche Volkskunde



Backmodell mit Brautfahrt.  
Wohl 17. Jahrhundert. Stuttgart, Altertümersammlung



Minnekästchen mit Wirbel und Flechtknoten in Kerbschnitt.  
Alpenländisch. Etwa 18. Jahrhundert. München, Nationalmuseum



Ansicht der anderen Seite des Minnekästchens  
aus dem Münchener Nationalmuseum



Trüherl mit Sechsstern und Hakenkreuzform in Flachschnitt.  
17./18. Jahrhundert. München, Privatbesitz



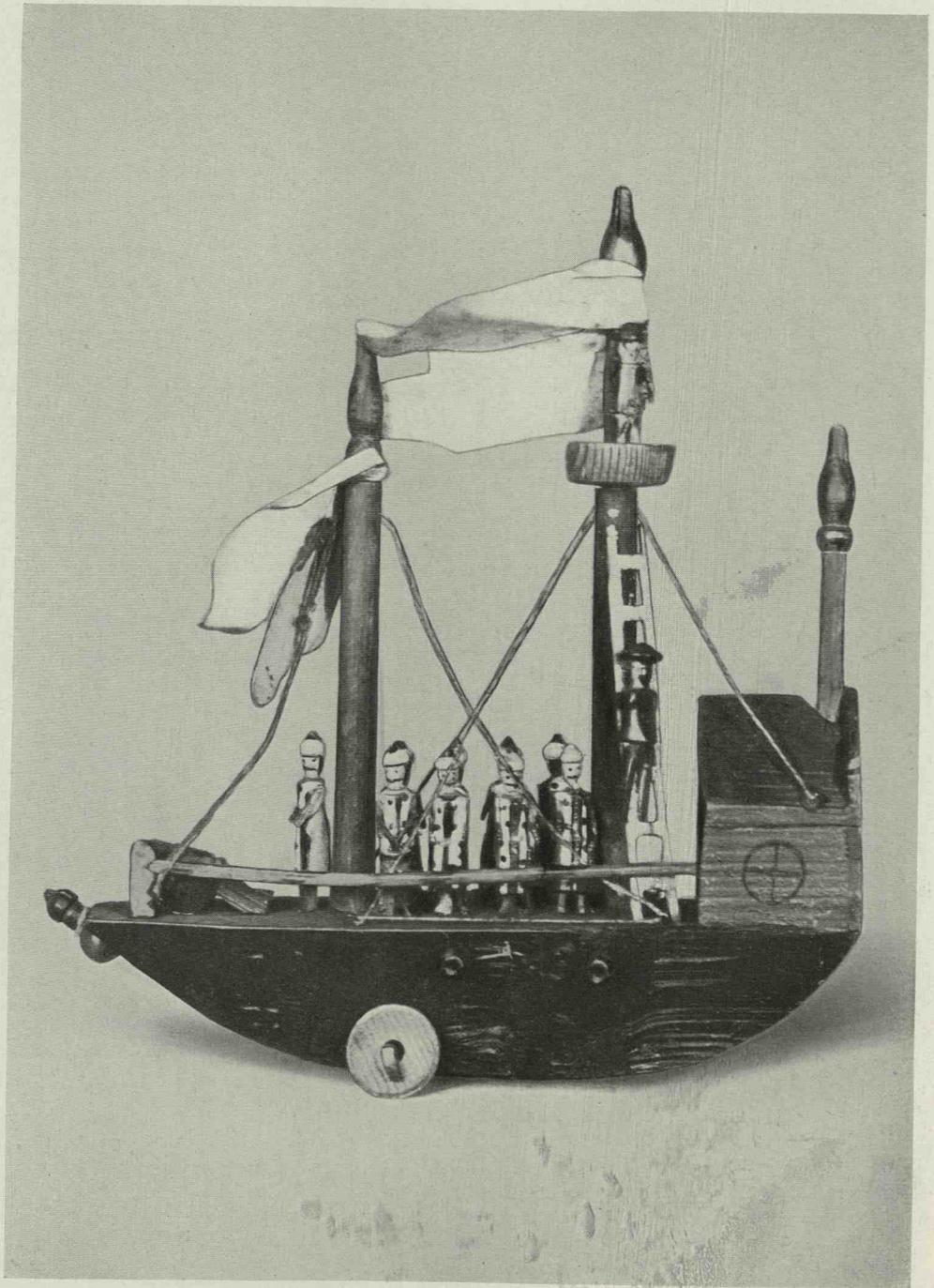
Nähkästchen mit Ritzmustern. 19. Jahrhundert.  
Feuchtwangen (Mittelfranken), Heimatmuseum



Tonpuppe. Nürnberg. 15. Jahrhundert.  
Sonneberg (Thüringen), Spielzeugmuseum



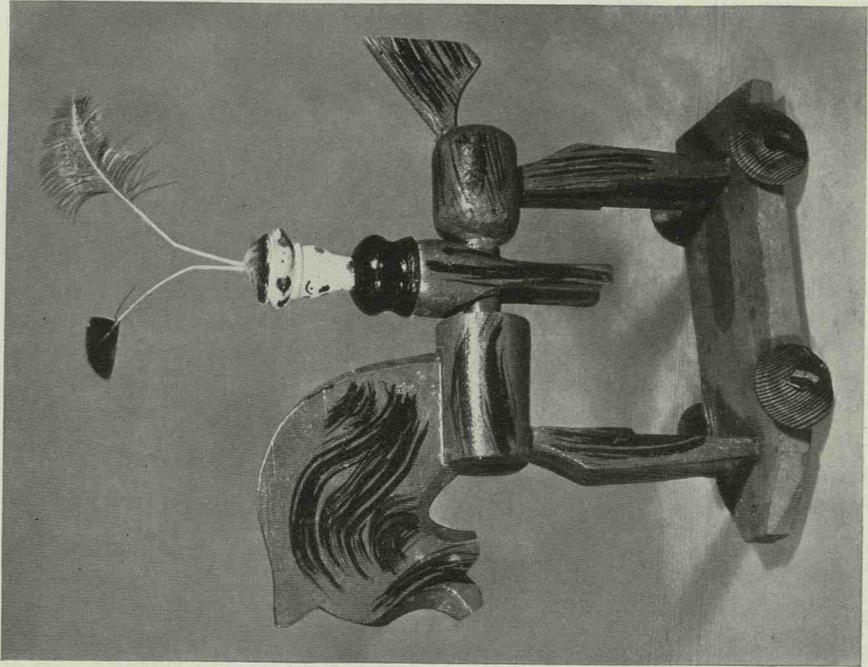
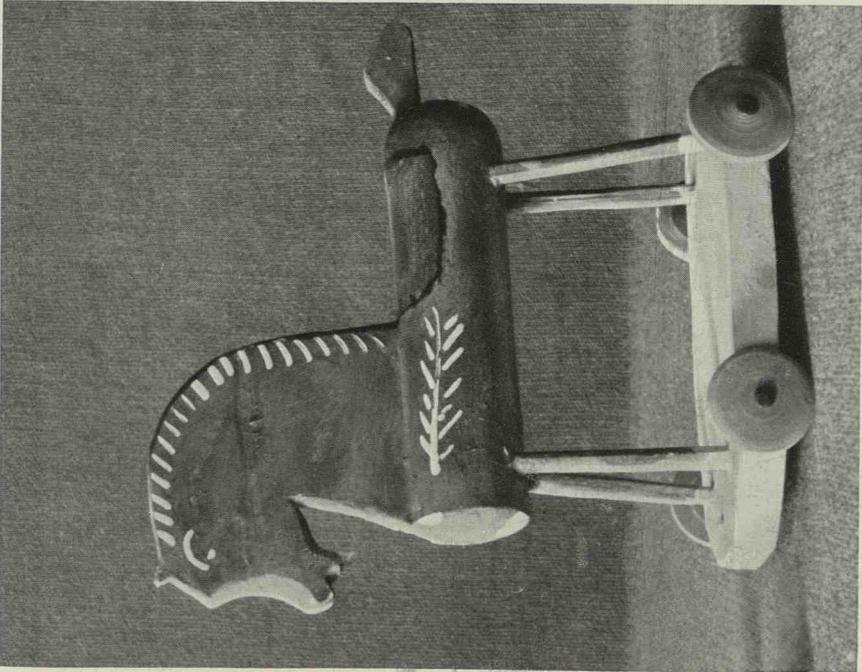
Geschnitzter Landsknecht als Nußknacker aus Holz. 18. Jahrhundert.  
Oberammergau, Lang-Museum



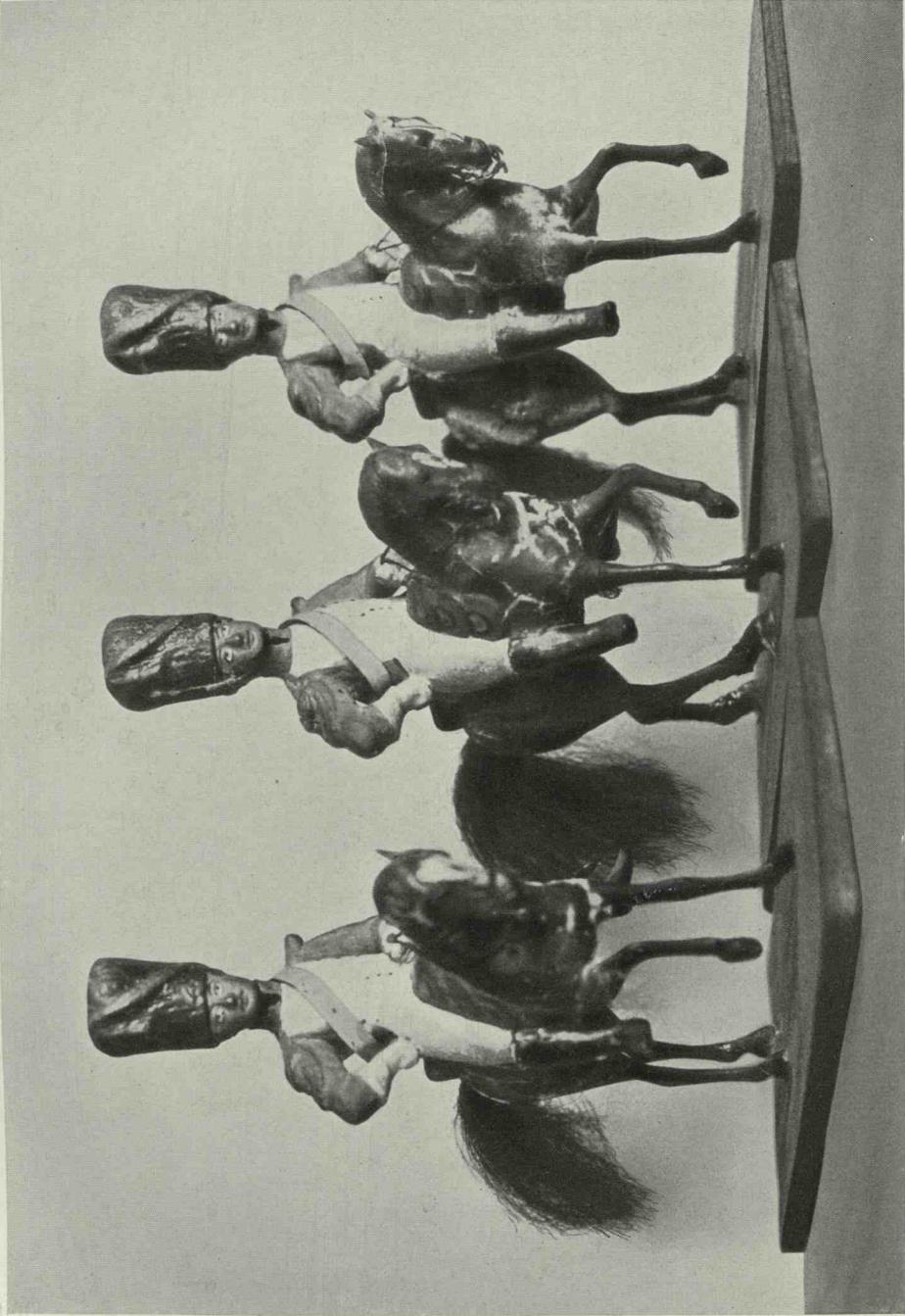
Räderschiff. Berchtesgadener Spielzeug, 18. Jahrhundert.  
Zürich, Schweizerisches Landesmuseum



Ulanenkarussell aus Hermannshagen. Holzspielzeug. 18./19. Jahrhundert  
Stralsund, Museum für Vorpommern und Rügen



Holzpferd und Reiter aus Ostpreußen. Bemalt. 19. Jahrhundert.  
Berlin, Staatl. Museum für Deutsche Volkskunde



Bemalte Holzsoldaten zu Pferd. 18. Jahrhundert. Augsburg, Maximiliansmuseum



Deutsches Tonspielzeug verschiedener Herkunft. 18.—19. Jahrhundert.  
 Berlin, Staatl. Museum für Deutsche Volkskunde



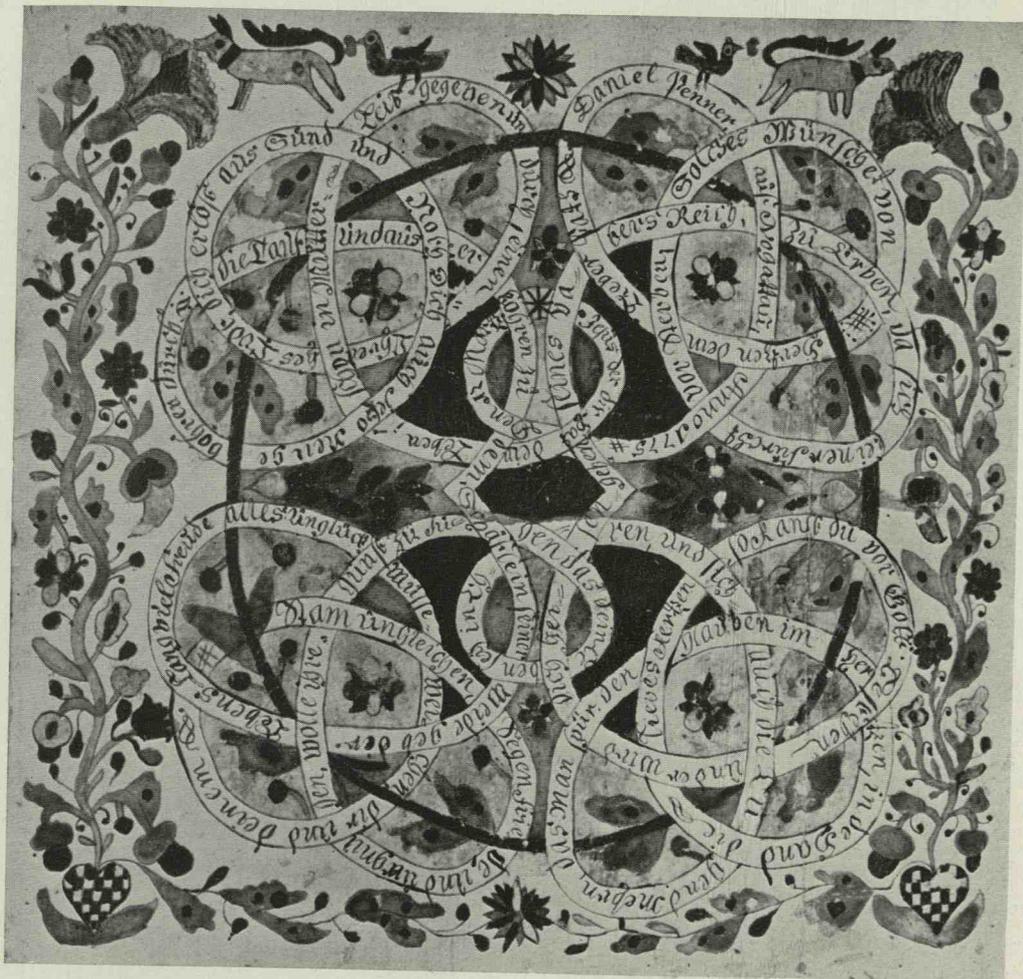
Querfurter Wiesenesel aus Ton, grün lasiert. 19. Jahrhundert.  
 München, Privatbesitz



Glucke mit Kücken. Sparbüchse. Ton mit Buntglasur.  
19. Jahrh. Dresden, Oskar-Seyffert-Museum



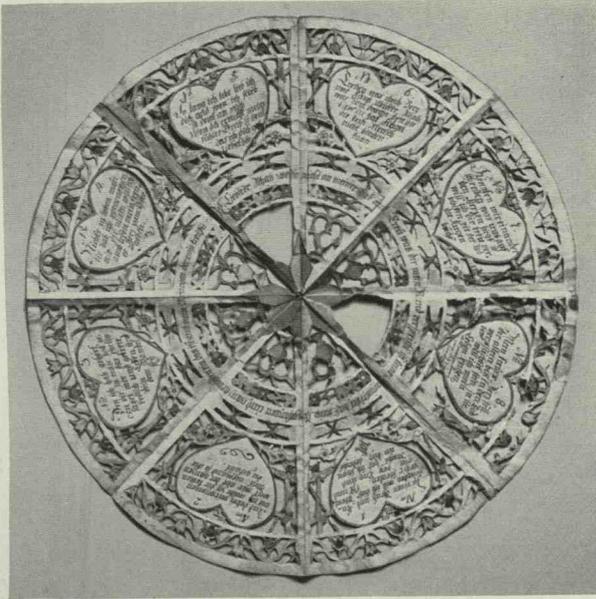
Gänsereiter und Narr zu Pferd. Kraichgauer Tonspielzeug.  
19. Jahrhundert. Karlsruhe, Landesmuseum



Ausgeschnittener und bemalter Patenbrief. 1775.  
Umgebung von Marienwerder (Ostpreußen)



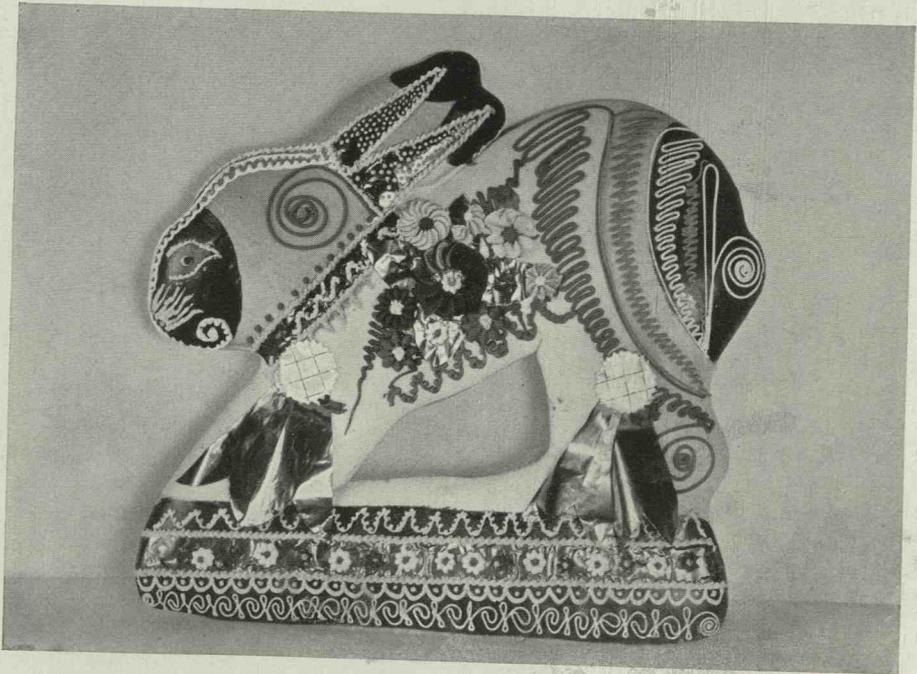
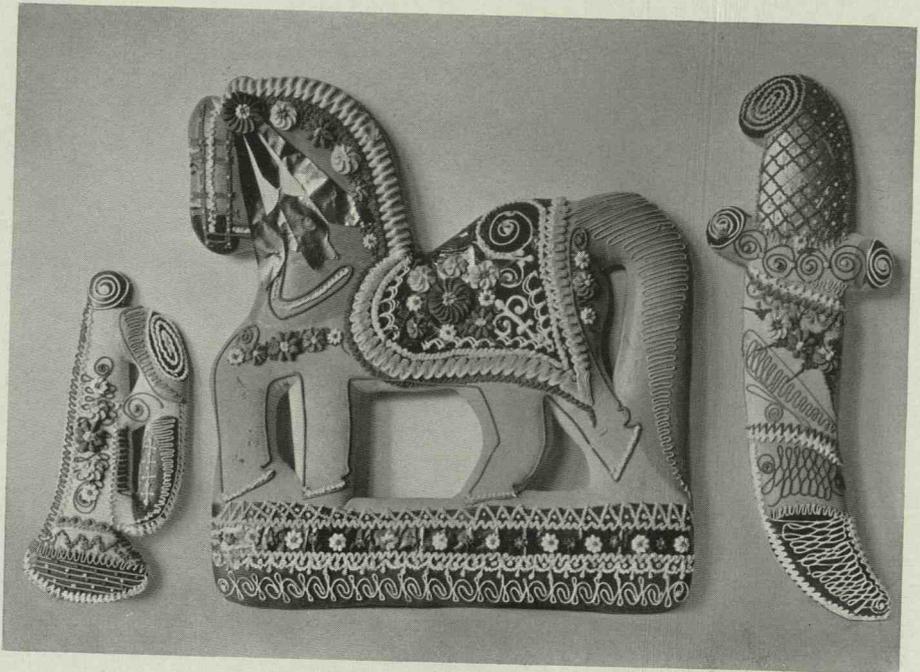
Gedenkblatt an die Soldatenzeit. Frühes 19. Jahrhundert.  
Dresden, Oskar-Seyffert-Museum



Ausgeschnittener und bemalter Liebesbrief.  
Frühes 19. Jahrh. Feuchtwangen, Heimatmuseum

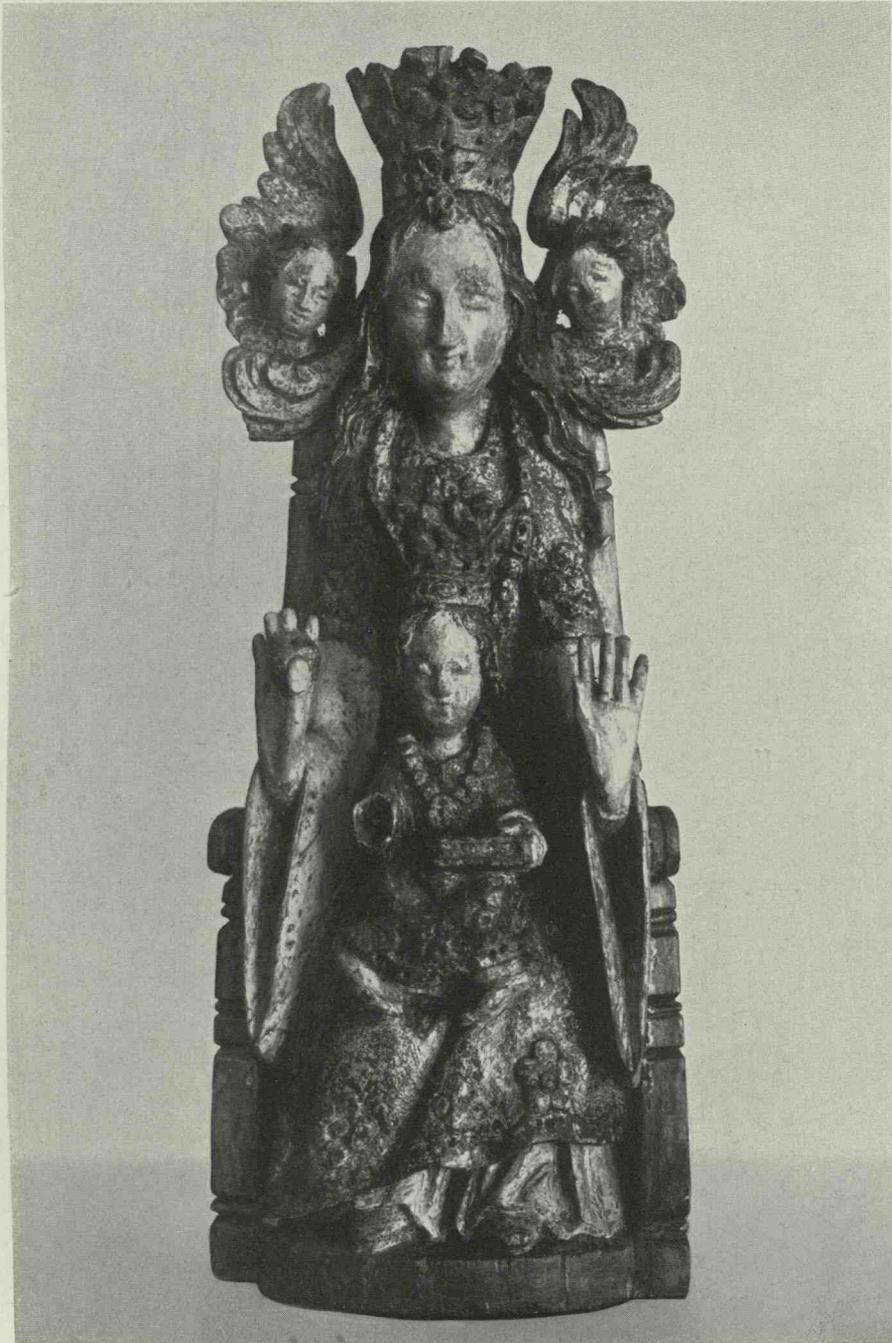


Göttelbrief (Patentbrief) mit bemalten Blumen. 1764.  
Straßburg, Elsässisches Museum



Buntbemalte Lebkuchen aus Hodschag (Batschka).  
München, Nationalmuseum

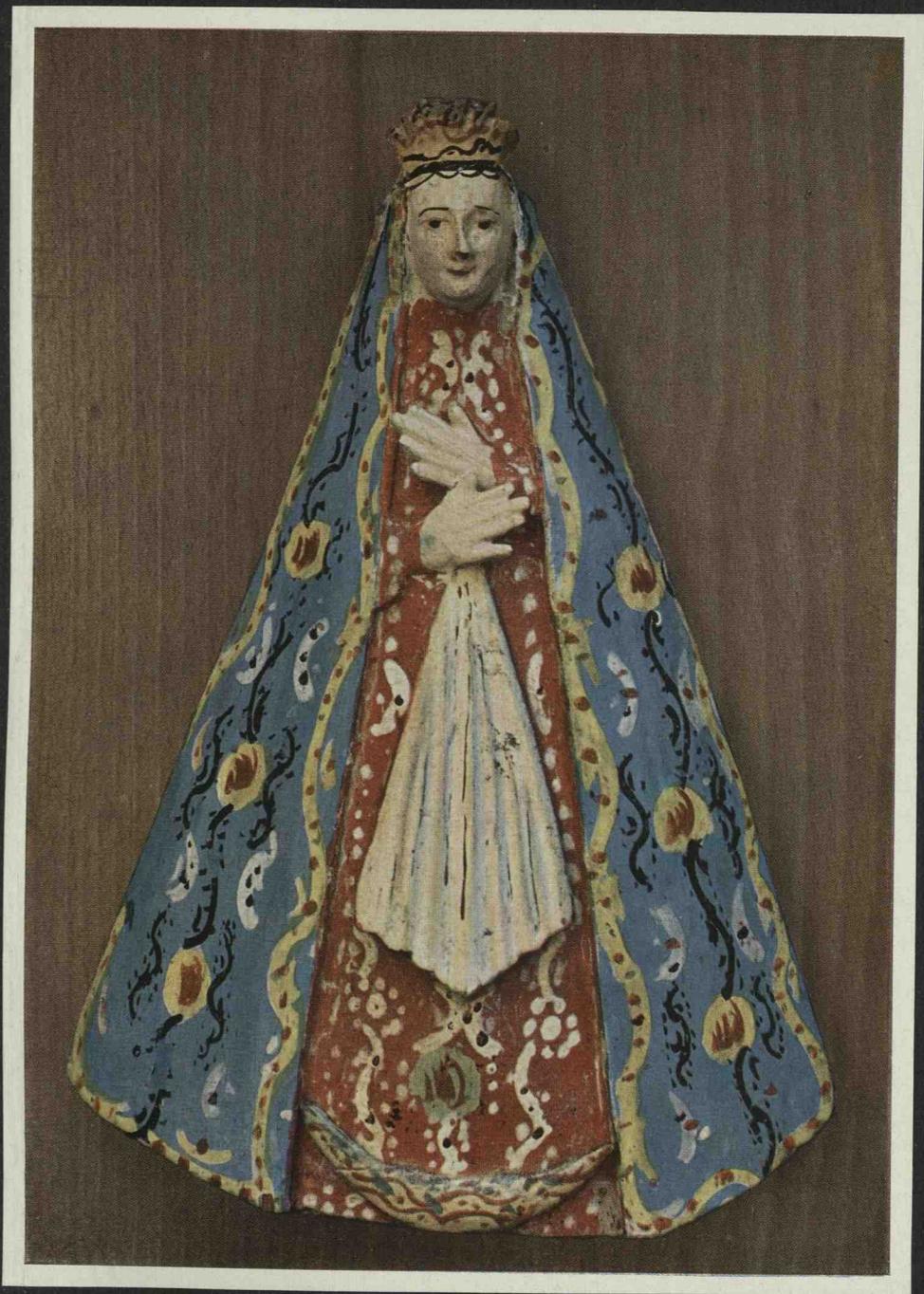
DENKMÄLER DER VOLKSANDACHT  
DORFKIRCHE  
FRIEDHOF UND FLURDENKMAL



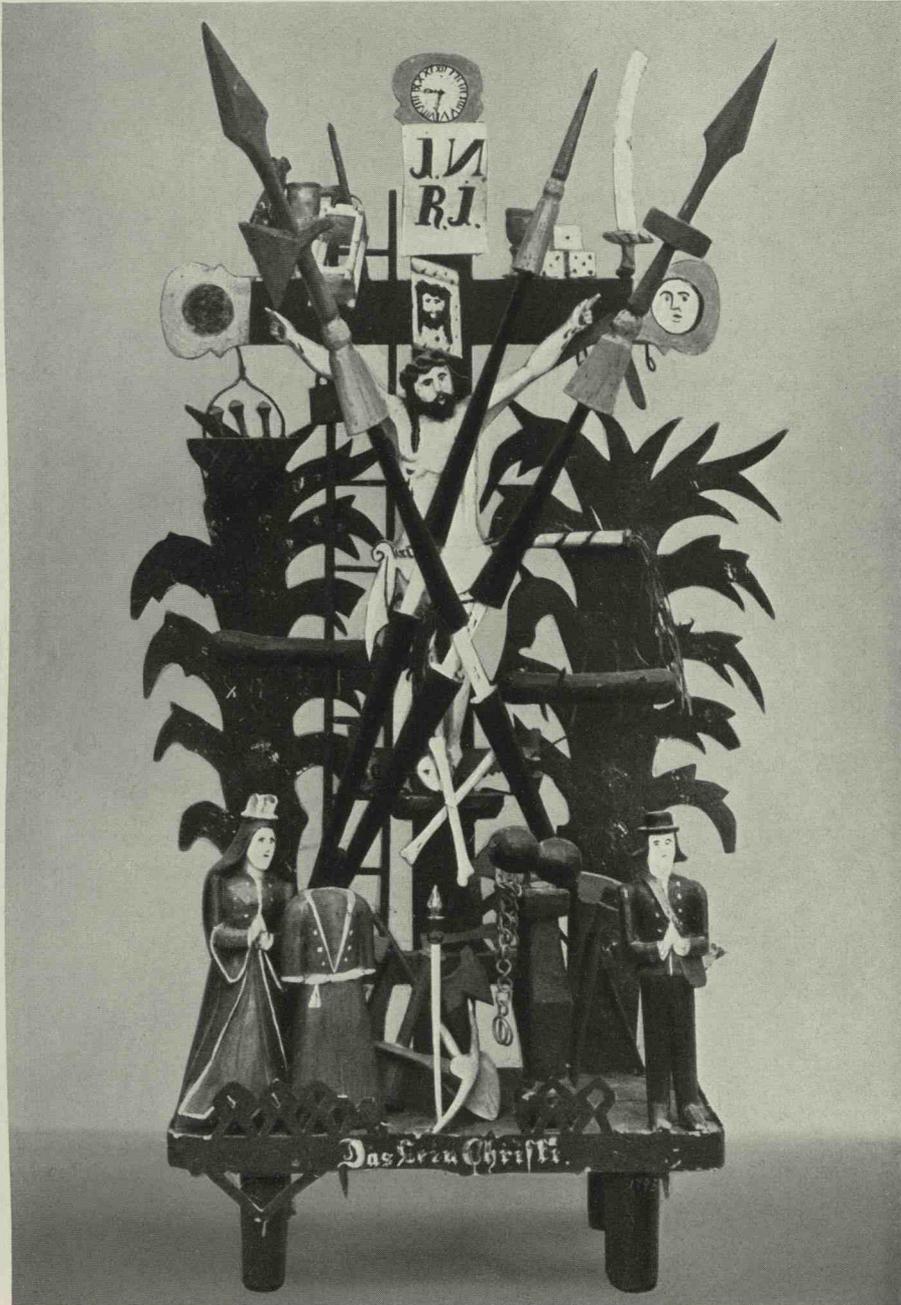
Dörfliche Nachahmung der Muttergottes von Werl aus buntbemaltem Holz.  
Nach 1661. Münster, Landesmuseum



Vesperbild in Baumhöhle. Nachbildung eines Wallfahrtsbildes. Donauländisch.  
Holz, farbig auf Goldgrund. 18. Jahrhundert. München, Nationalmuseum



Nachbildung der „Schmerzhaften Muttergottes“ im Herzogspital zu München.  
18. Jahrhundert. München, Privatbesitz



Hauskreuz. Bemalte Holzsznitzerei. 19. Jahrhundert  
Landshut (Niederbayern), Städtisches Museum



Maria mit Kind nach einem Wallfahrtsbild. Buntglasierte Tonschüssel.  
Hüls. 1732. Krefeld, Kaiser-Wilhelm-Museum



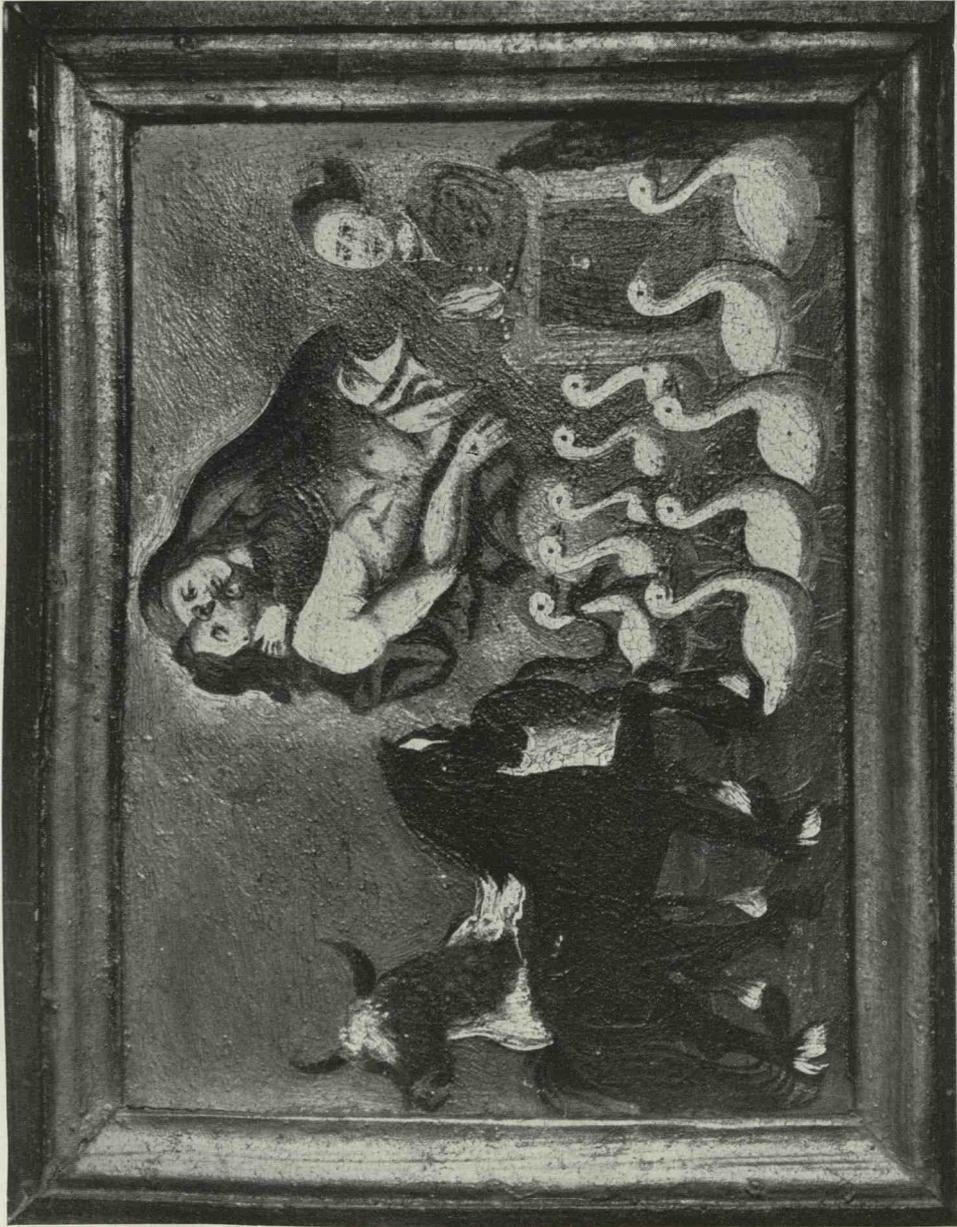
Hirsch des hl. Eustachius. Augsburger Zinnschüssel mit Gravierung.  
17. Jahrhundert. Berlin, Staatl. Museum f. Deutsche Volkskunde







Votivbild aus der Dachauer Gegend. 1736. München, Nationalmuseum



Votivbild, wohl Ostbayern. Spätes 18. Jahrhundert. München, Nationalmuseum



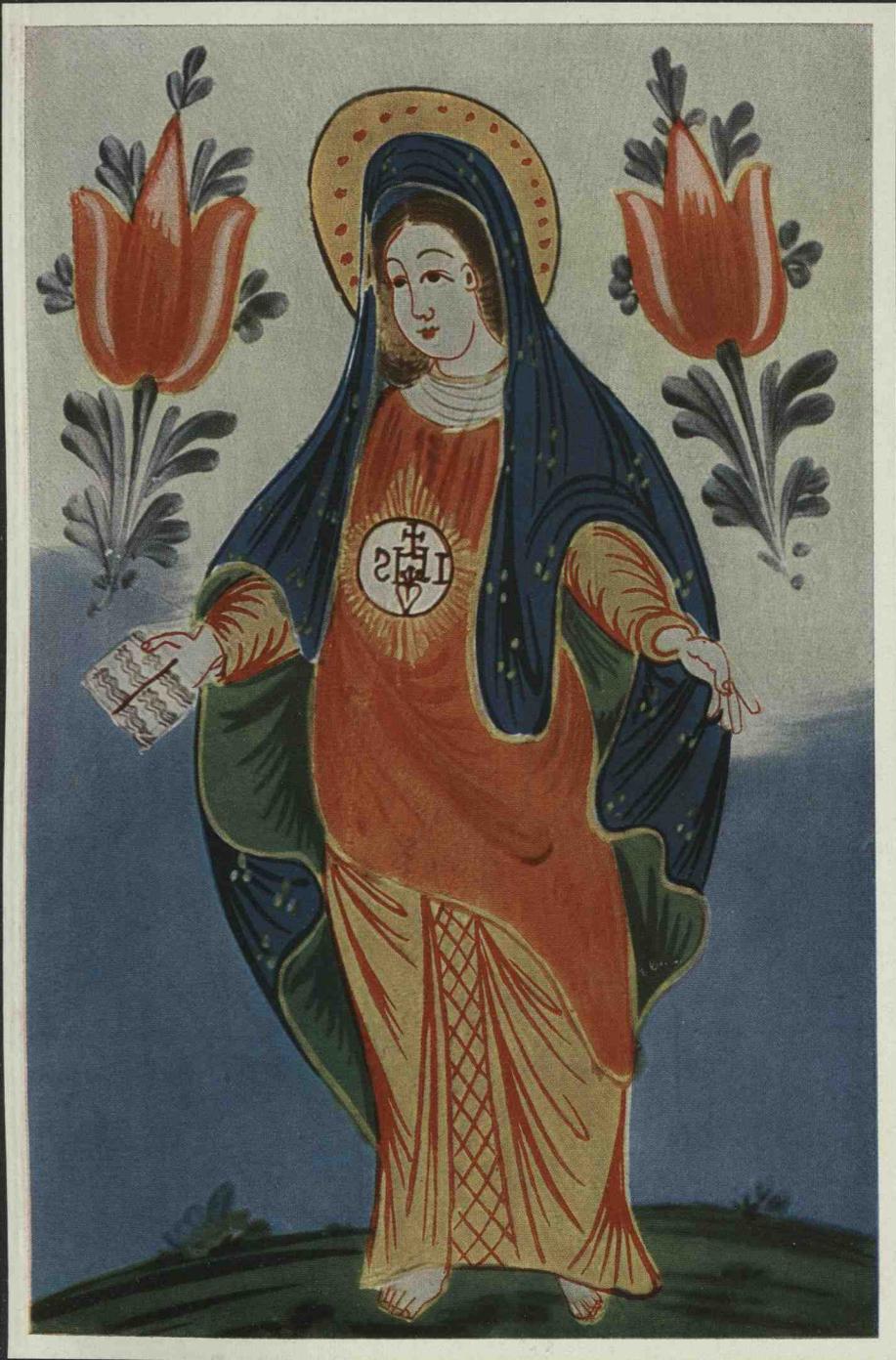
Opferfigur aus Wachs. 18. Jahrhundert. München, Privatbesitz



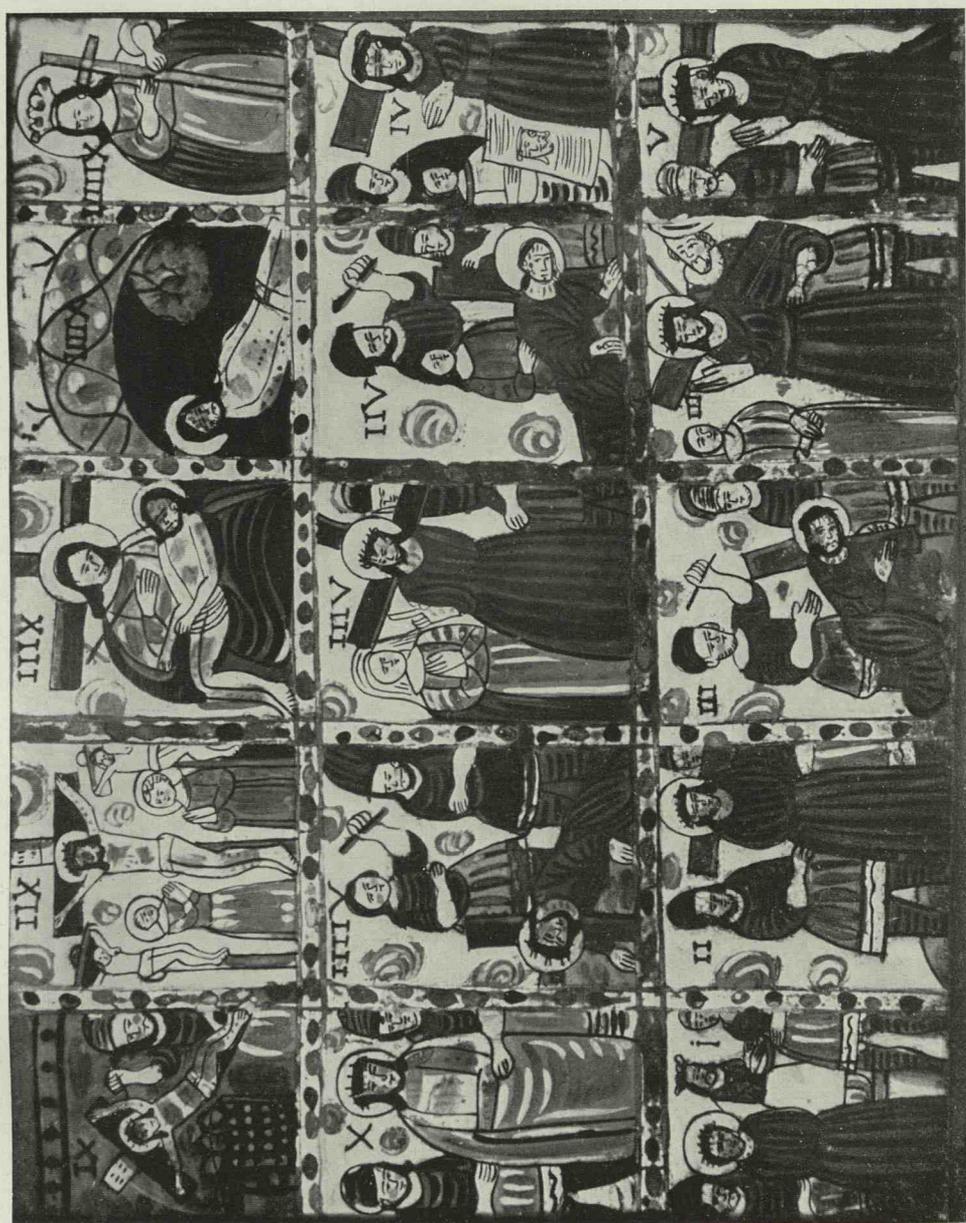
Wallfahrtszeichen und Amulett aus Zinn und Silber. 17.—19. Jahrhundert.  
München, Nationalmuseum



Maria Magdalena. Hinterglasbild mit geschliffenem Rahmen.  
Schwaben? 18. Jahrhundert. Riedlingen (Württemberg), Museum



Mariä Heimsuchung. Hinterglasbild.  
Ostbayern oder Oberösterreich. 18./19. Jahrhundert



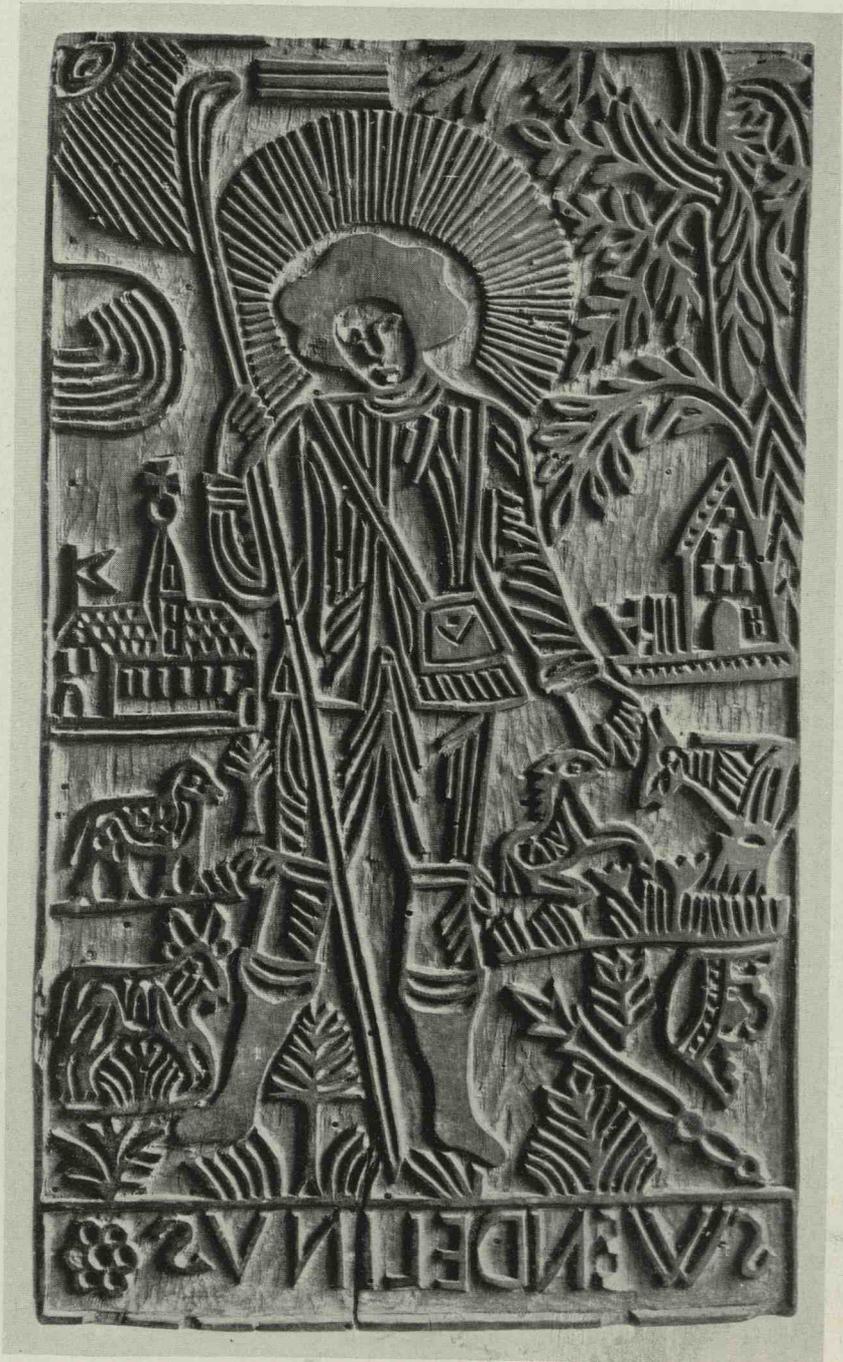
Kreuzweg in Hinterglasmalerei. Ostbayern oder Tirol. Um 1800. Berchtesgaden, Heimatmuseum



Ölberg. Ostpreußische Hinterglasmalerei. Frühes 19. Jahrhundert. Königsberg, Prussia-Museum



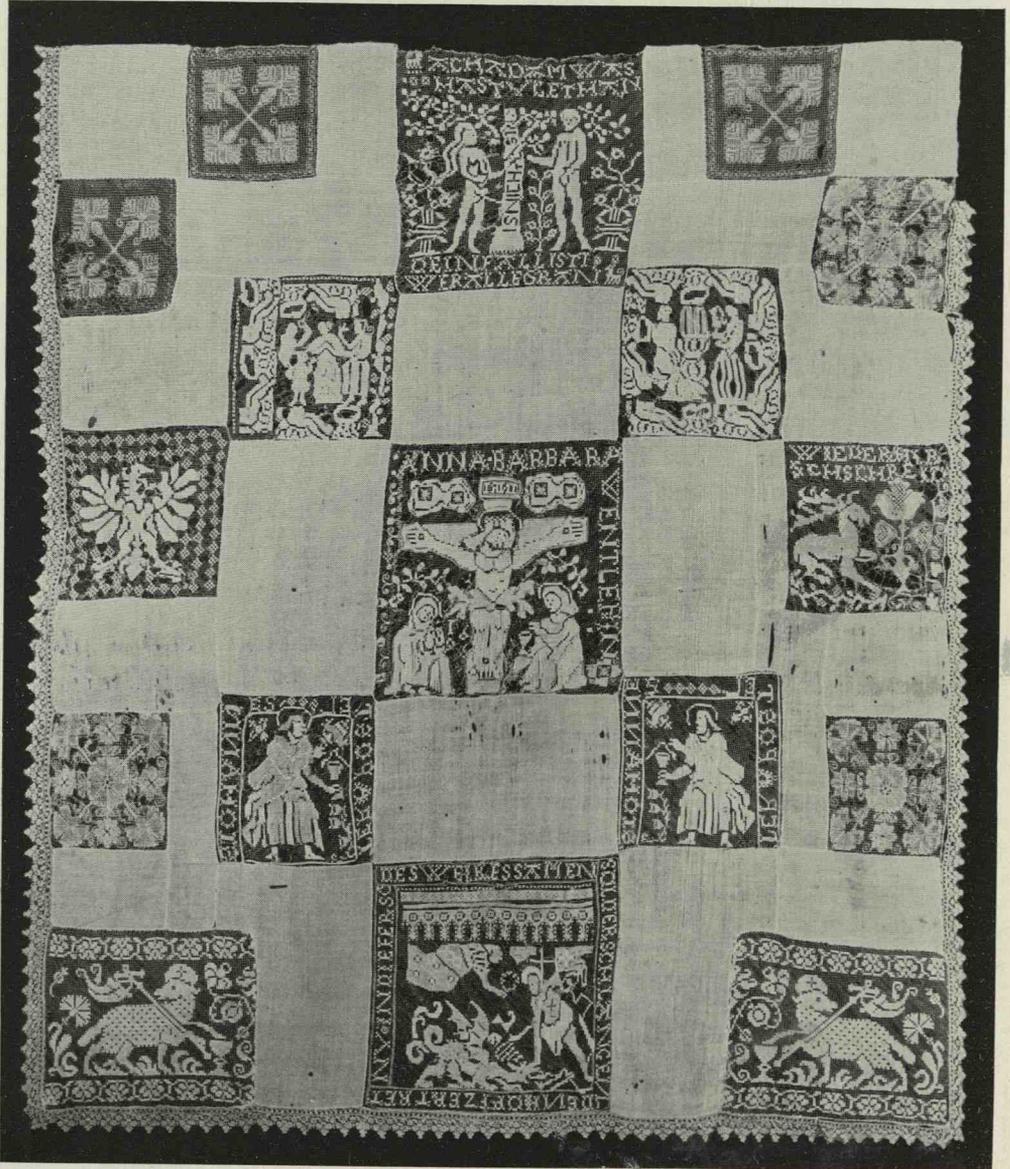
Geneviva-Legende. Schlesische Hinterglasmalerei. 19. Jahrhundert. München, Nationalmuseum



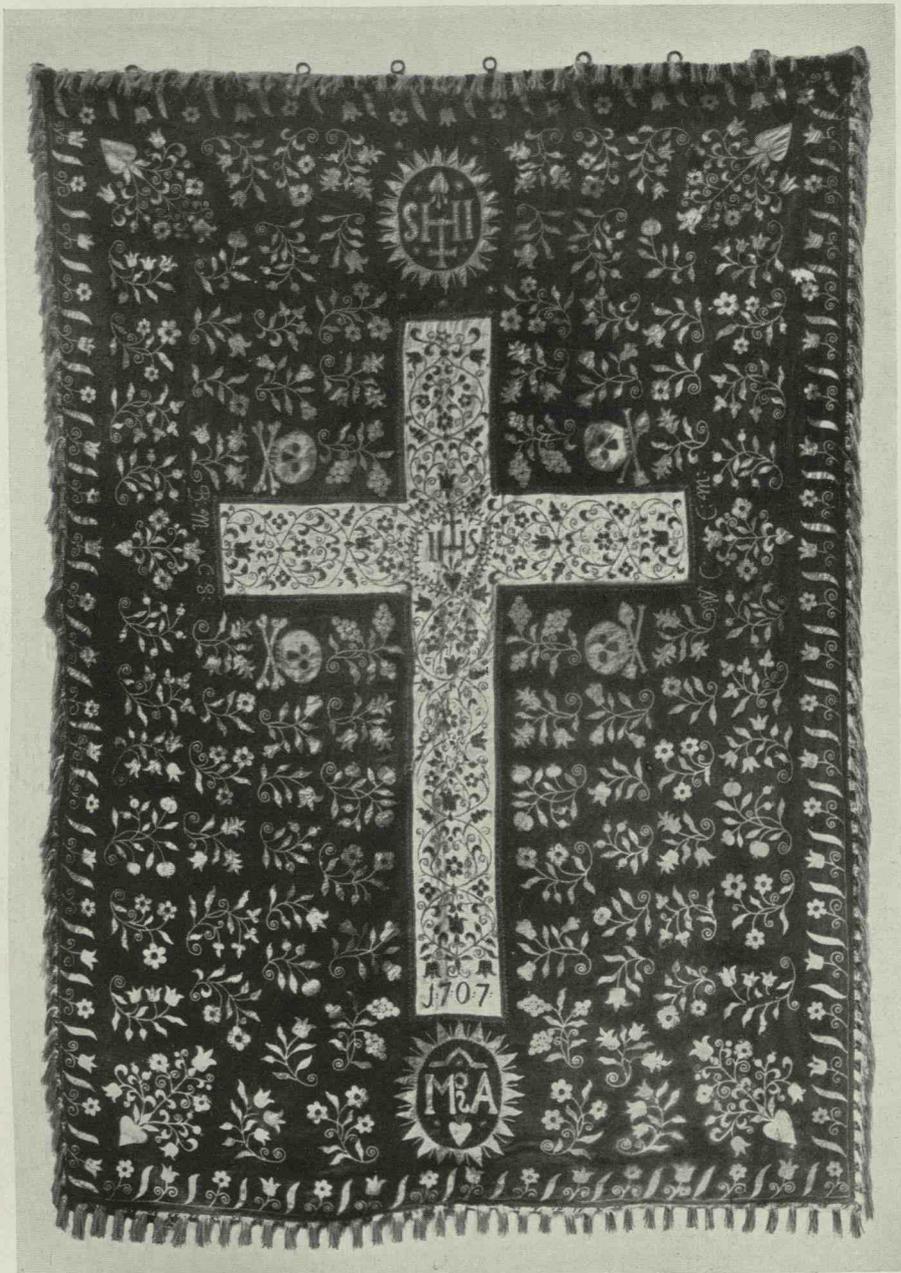
Zeugdruckmodel für ein Wallfahrtstuch mit St. Wendelin.  
Gegen 1800. Karlsruhe, Landesmuseum



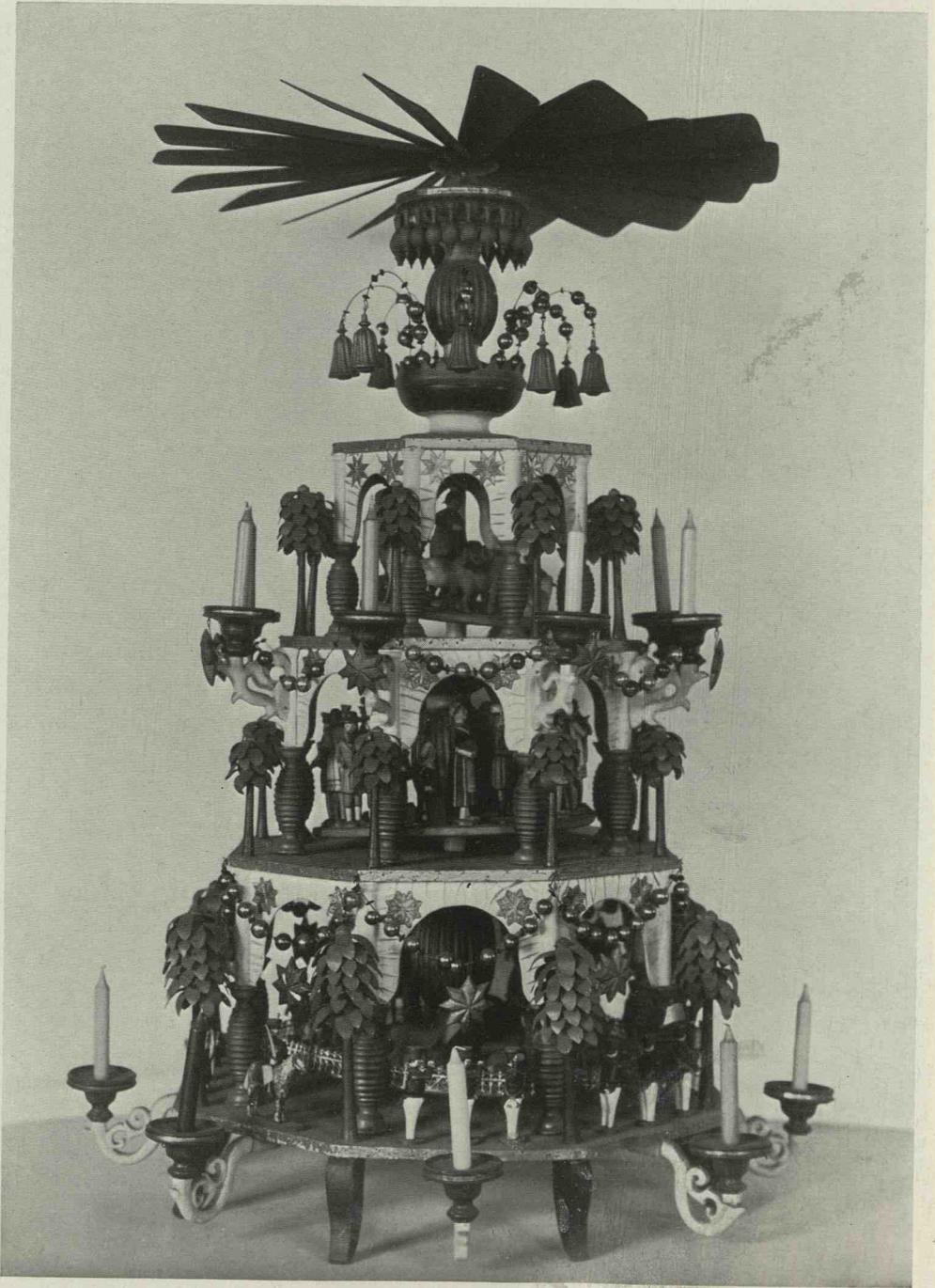
Wallfahrtstuch. Schwaben. Blaudruck auf Leinen. 18. Jahrhundert.  
Stuttgart, Altertümersammlung



Fastentuch. Leinen und Netznadellarbeit mit Stopfstich, 17. Jahrhundert.  
 Marburg, Sammlung des hessischen Geschichtsvereins



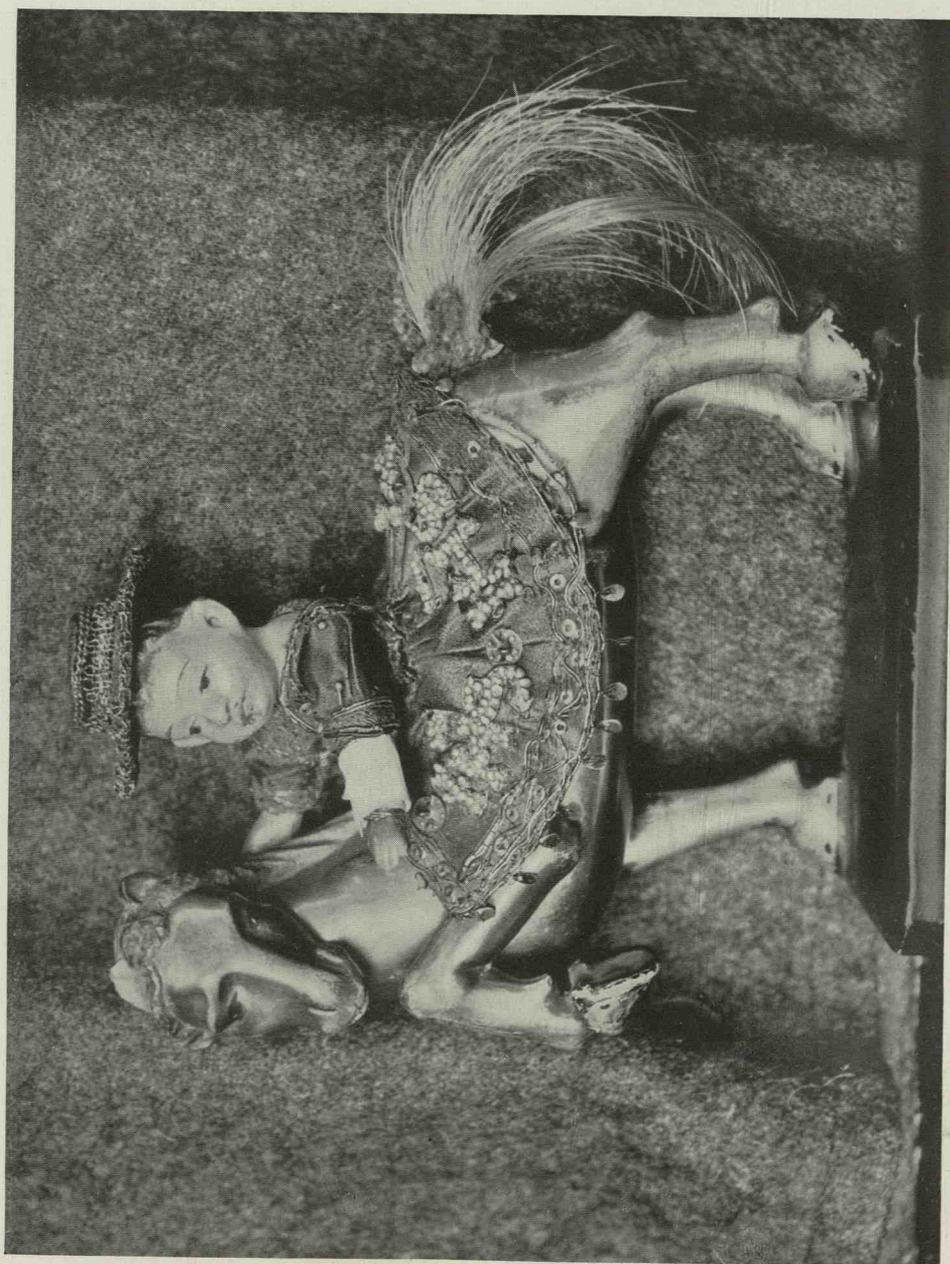
Bahrtuch. Leinen mit Aufnäharbeit. 1707. Tost (Schlesien)



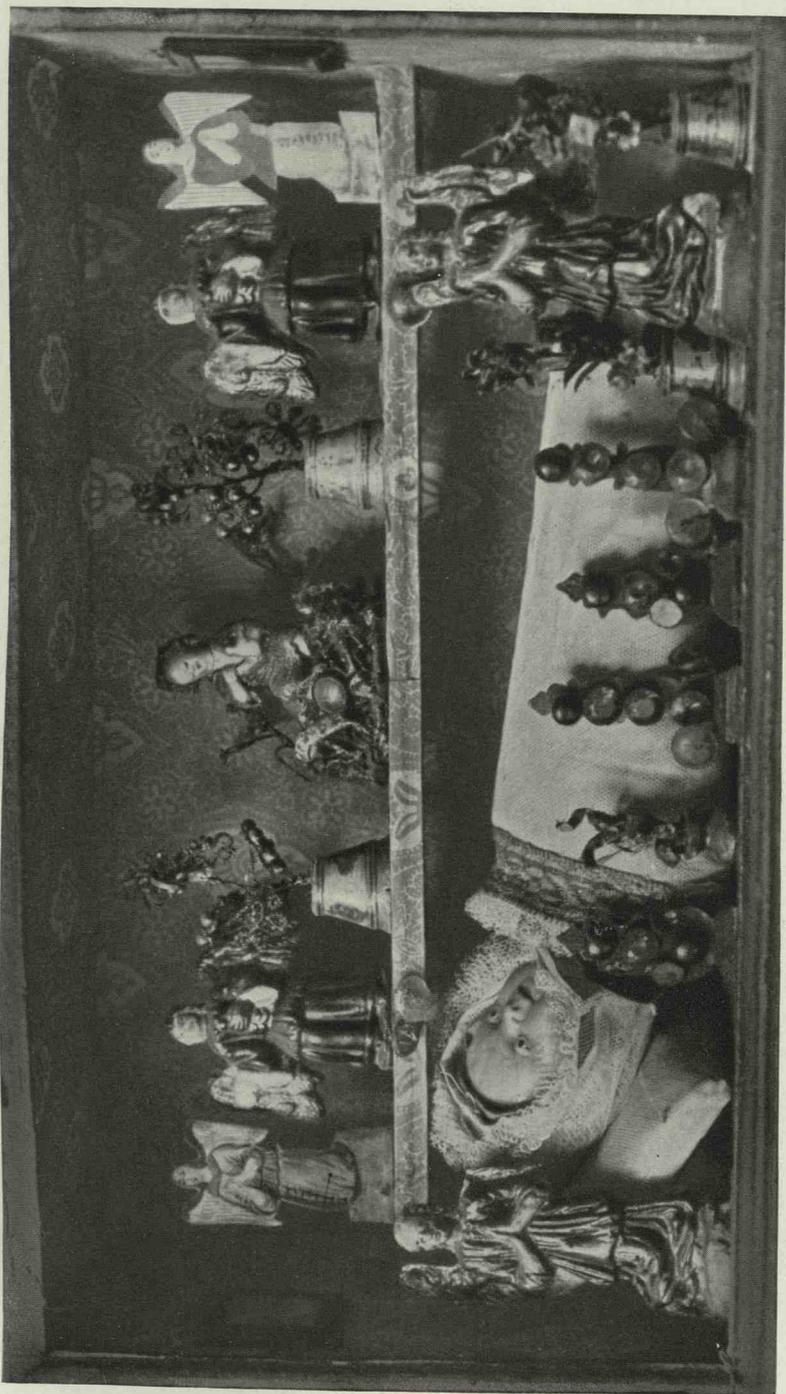
Weihnachtspyramide aus dem Erzgebirge. 19. Jahrhundert.  
Dresden, Oskar-Seyffert-Museum



Altarzier. Sogenannte „Maikrüge“ aus bemaltem Blech. Schwäbisch.  
19. Jahrhundert. Gempfung bei Neuburg a. d. Donau



Das „goldene Heißl“. 15./16. Jahrhundert. Salzburg, Nonnbergkloster



Hauskrippe mit Christkind und Engeln aus Holz und Wachs mit Flitterputz.  
19. Jahrhundert. Günzburg (Schwaben), Museum



Hirtenfigur aus der Nißlkrippe. Holzschnitzerei. 18. Jahrhundert.  
St. Johann im Ahrn (Tirol)



Maria und Joseph auf der Herbergsuche. Krippenfiguren aus Wachs, bekleidet. 19. Jahrhundert. München, Nationalmuseum



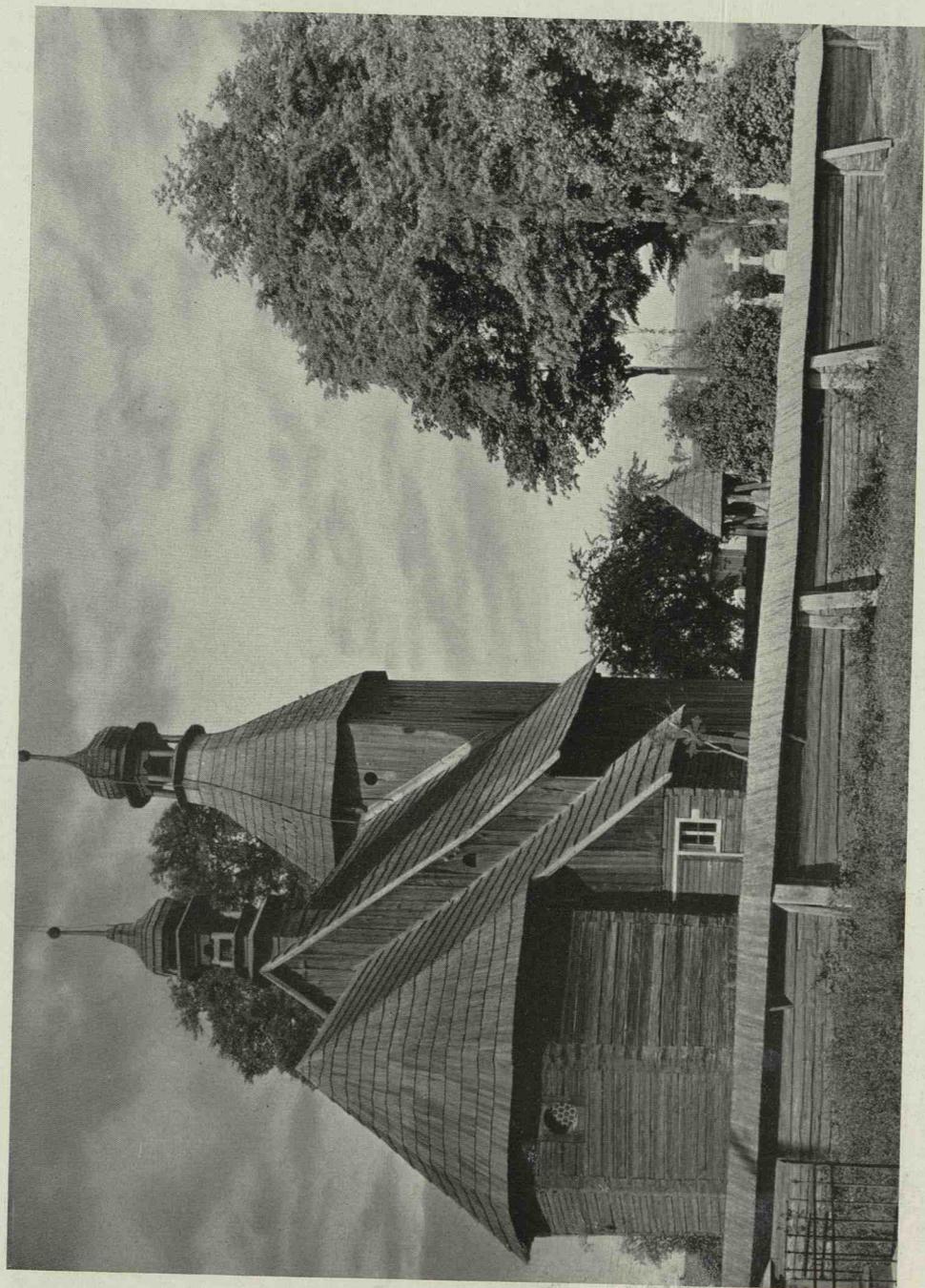
Kreuzweg. Papierschnitt. Sachsen. Um 1800. München, Privatbesitz



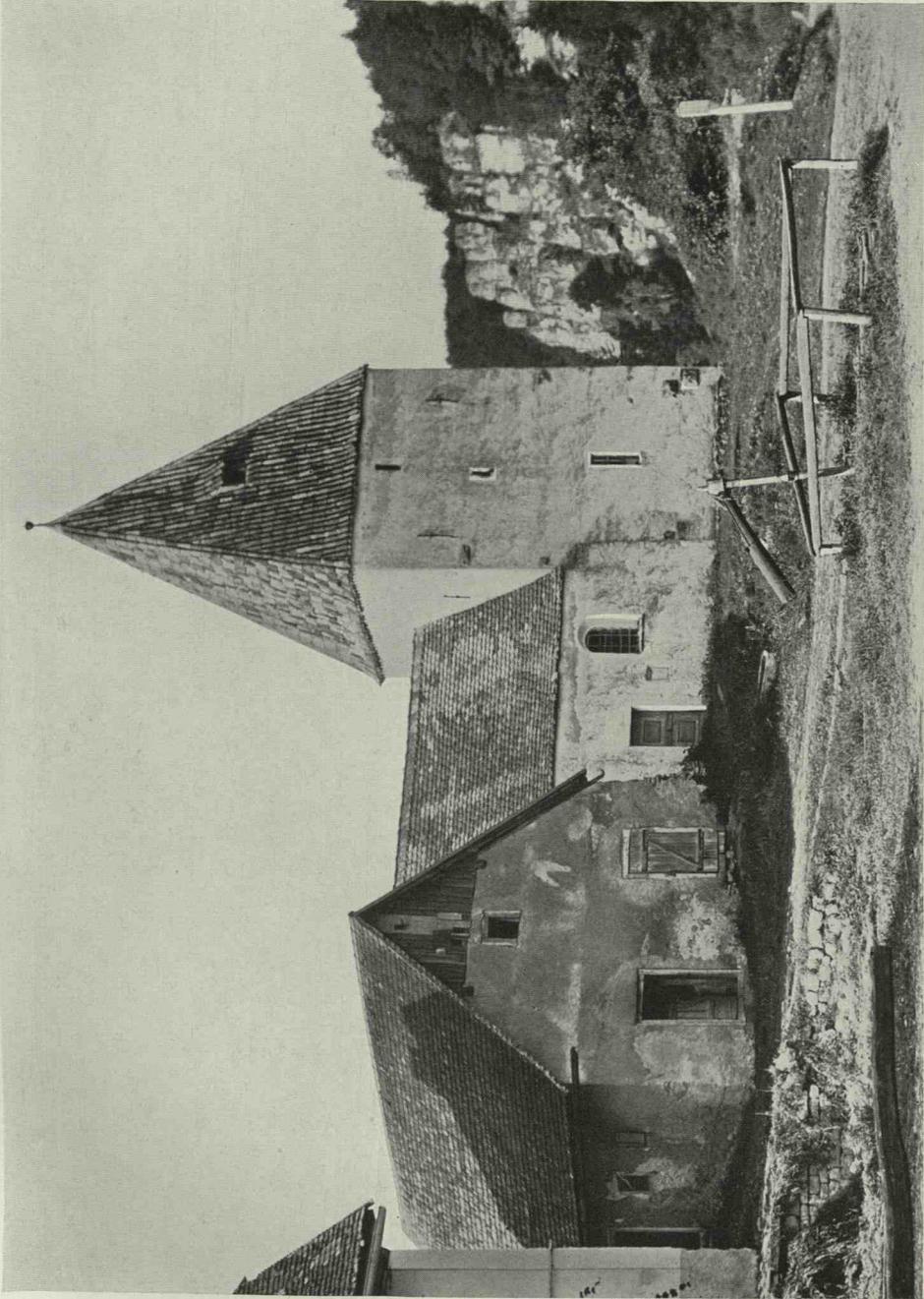
Maria Immaculata. Miniatur aus dem Stubenberger Liederbuch.  
Um 1800. München, Staatsbibliothek



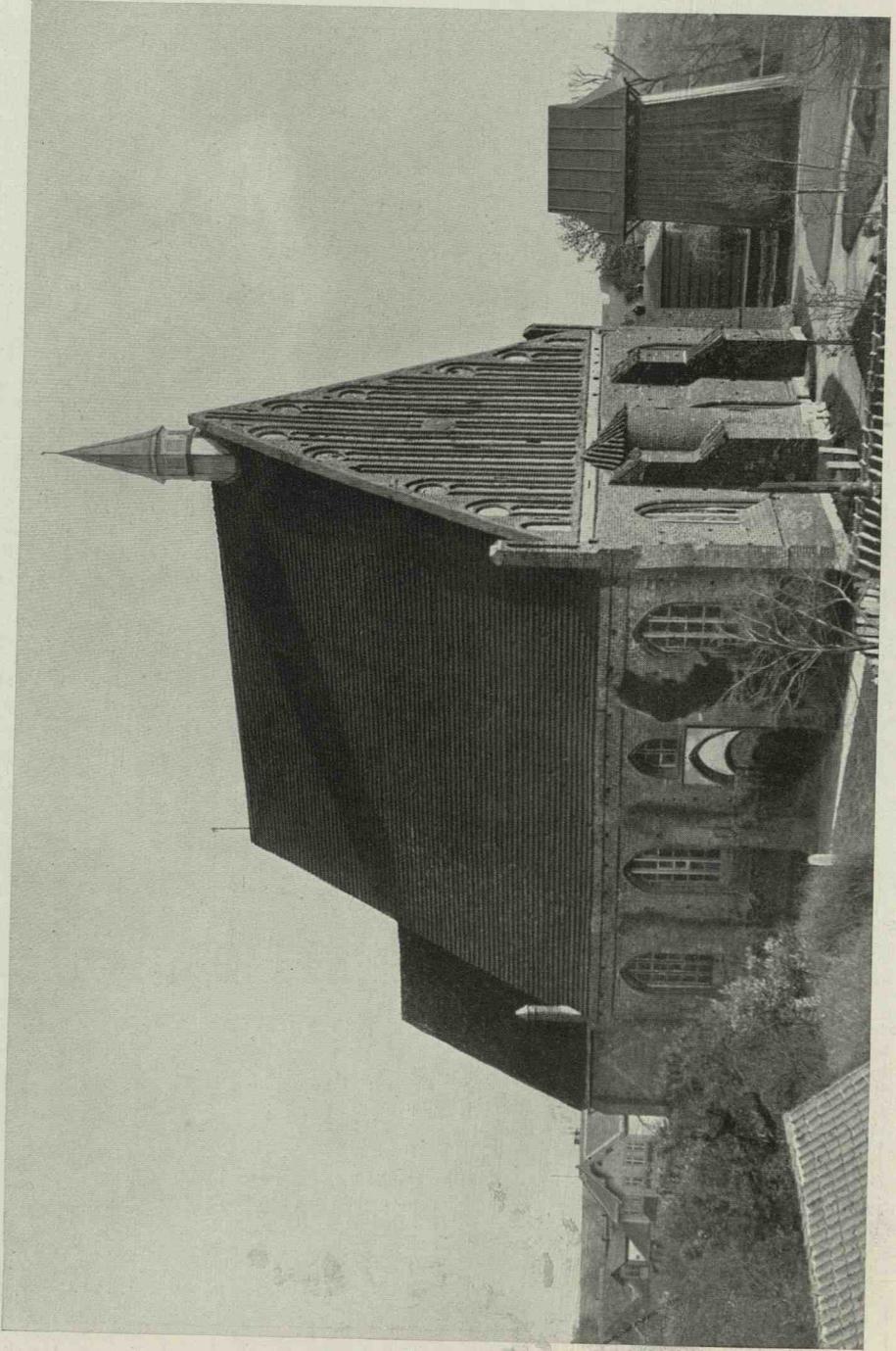
Immaculata. Pergamentspitzenbild mit Stoffauflage. Um 1740.  
München, Privatbesitz



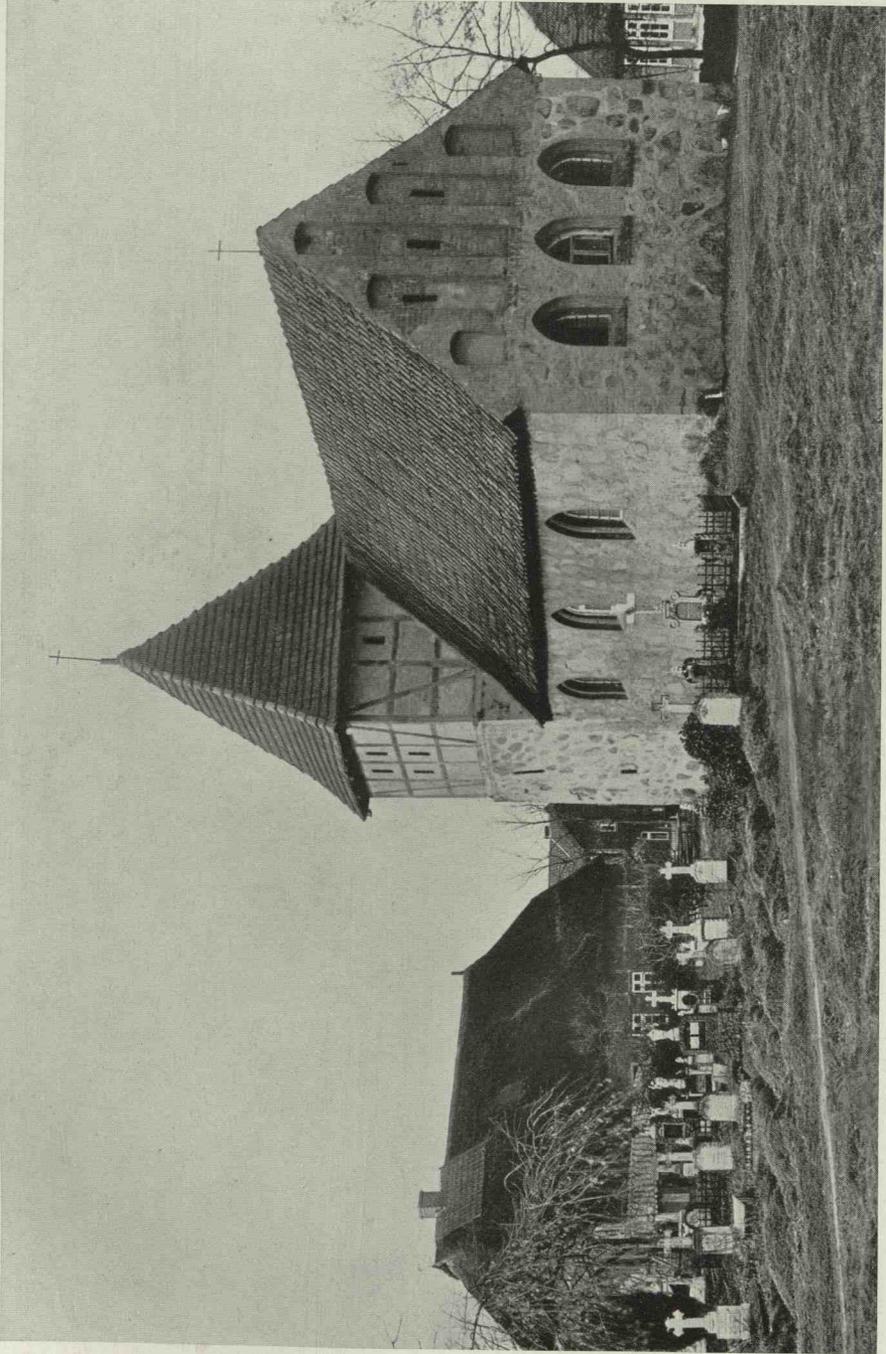
Blockholzkirche in Neudorf (Kreis Oppeln). 16./18. Jahrhundert



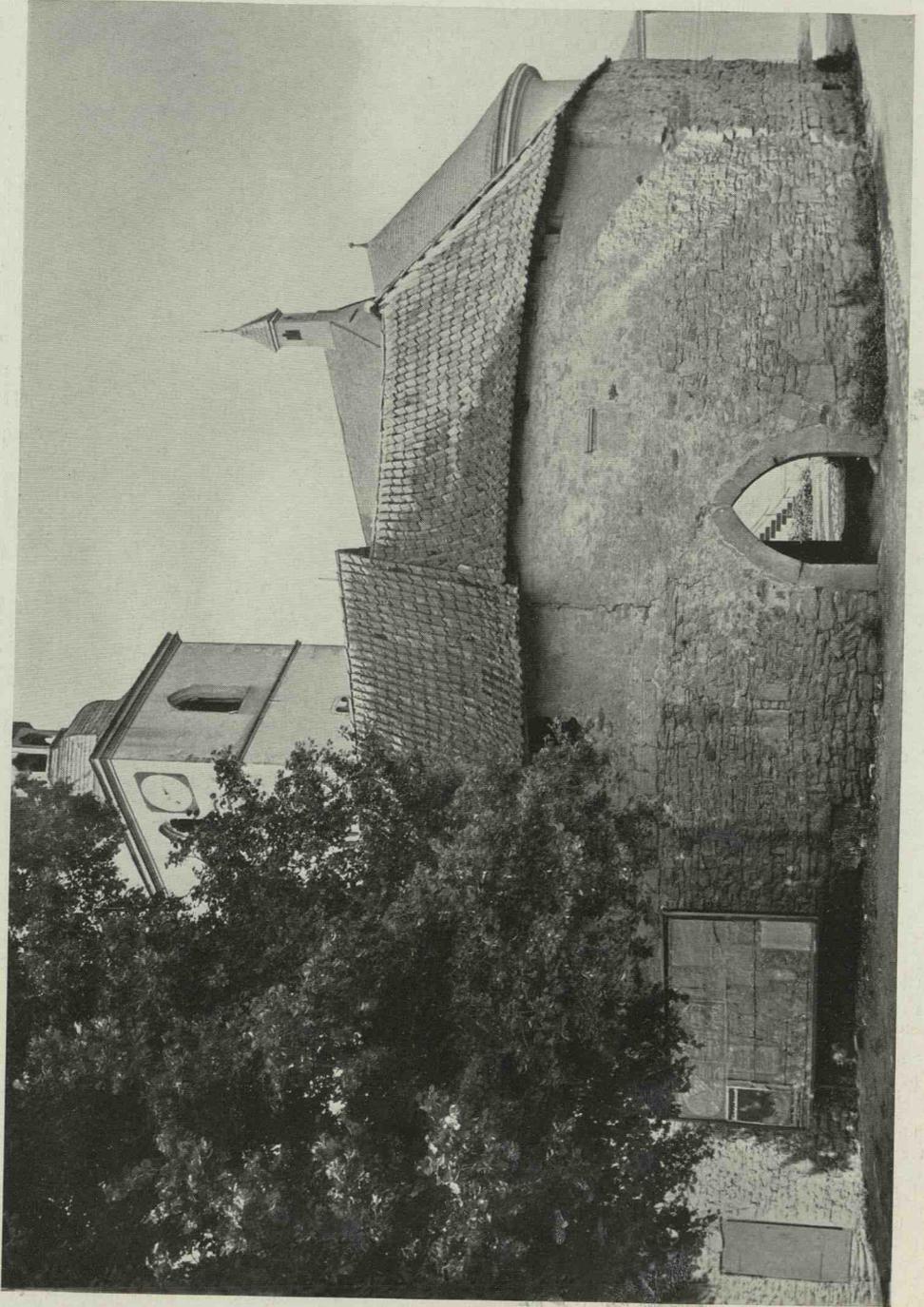
Dorfkirche in Penk (Oberpfalz). Quaderbau. 13. Jahrhundert



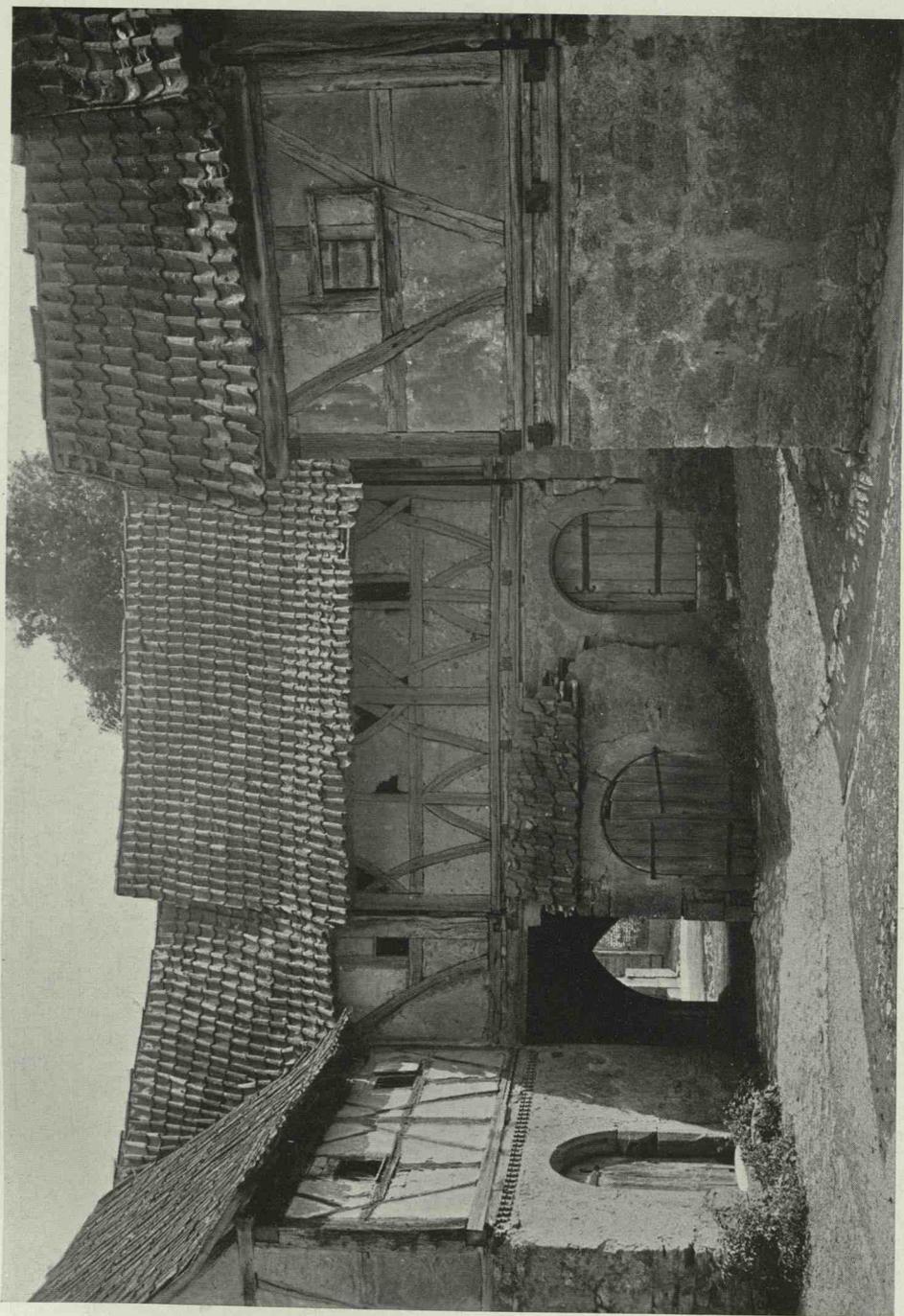
Dorfkirche in Wiek auf Rügen. Backsteinbau. 14. Jahrhundert



Dorfkirche in Ostedt bei Ülzen (Hannover). Feldstein und Fachwerk. 15./16. Jahrhundert



Dorfkirche in Oberstreu bei Neustadt a. d. Saale (Unterfranken). Sandsteinbau. 15./16. Jahrhundert



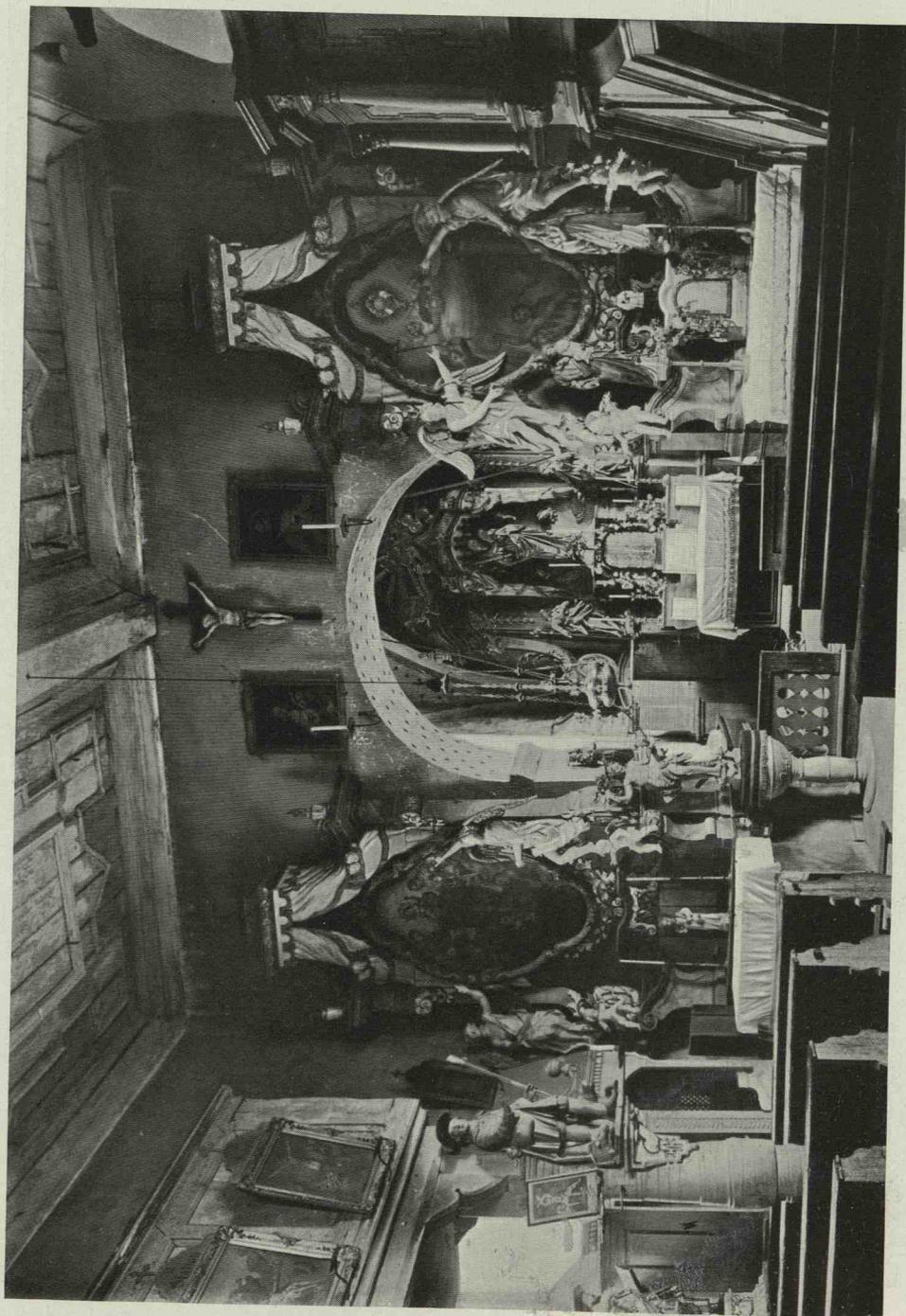
Friedhof mit Gadenanlage um die Dorfkirche in Oberstreu. 15./16. Jahrhundert



Wallfahrtskapelle und Einsiedelei in Bischofsmais (Niederbayern). 1611—1685



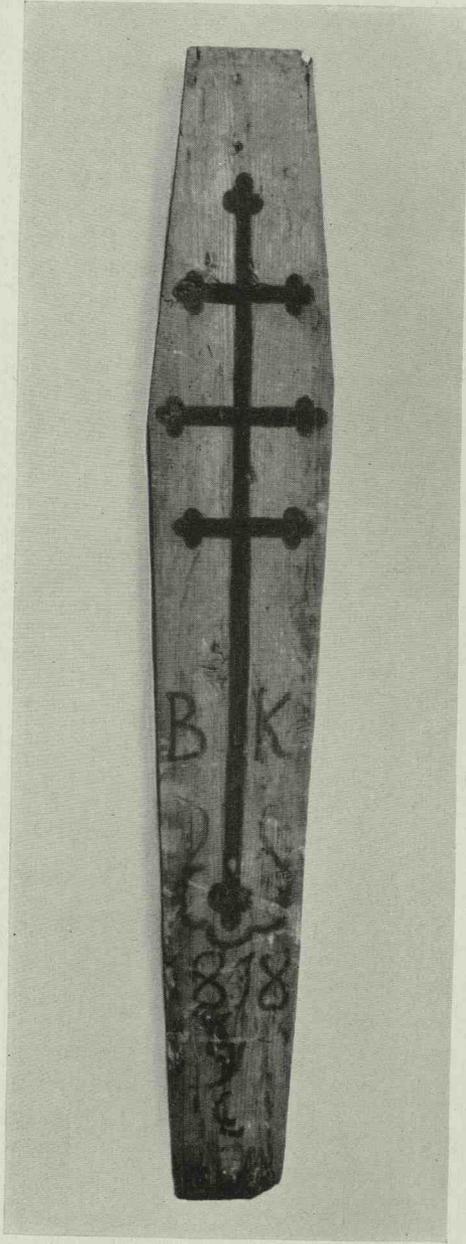
Karner (Totenkapelle) in Sirnitz (Kärnten) mit Barockdach. 15. Jahrhundert



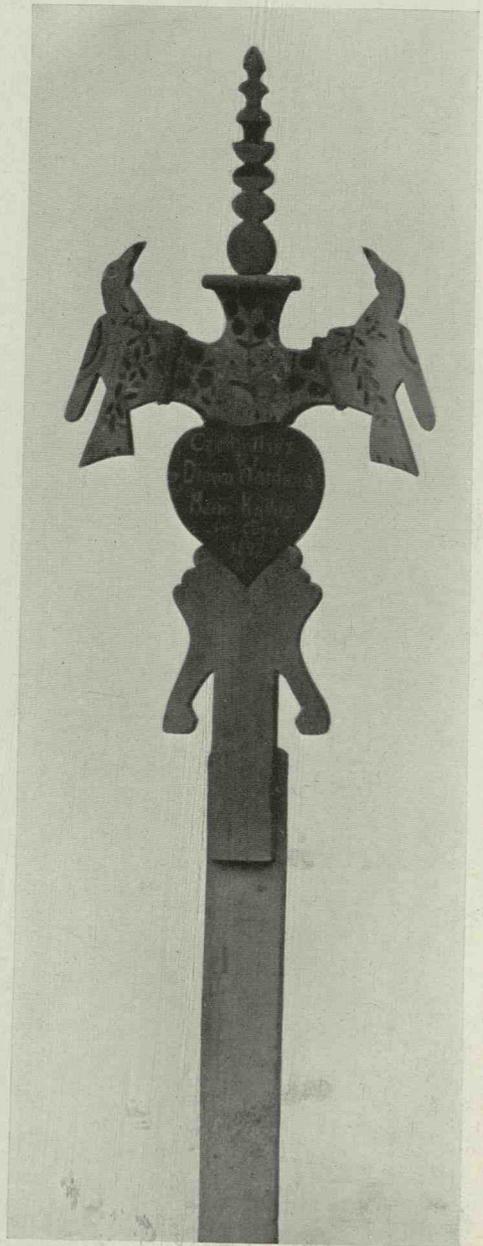
Inneres der katholischen Dorfkirche in Trossenfurt i. Steigerwald (Unterfranken). 17. Jahrhundert



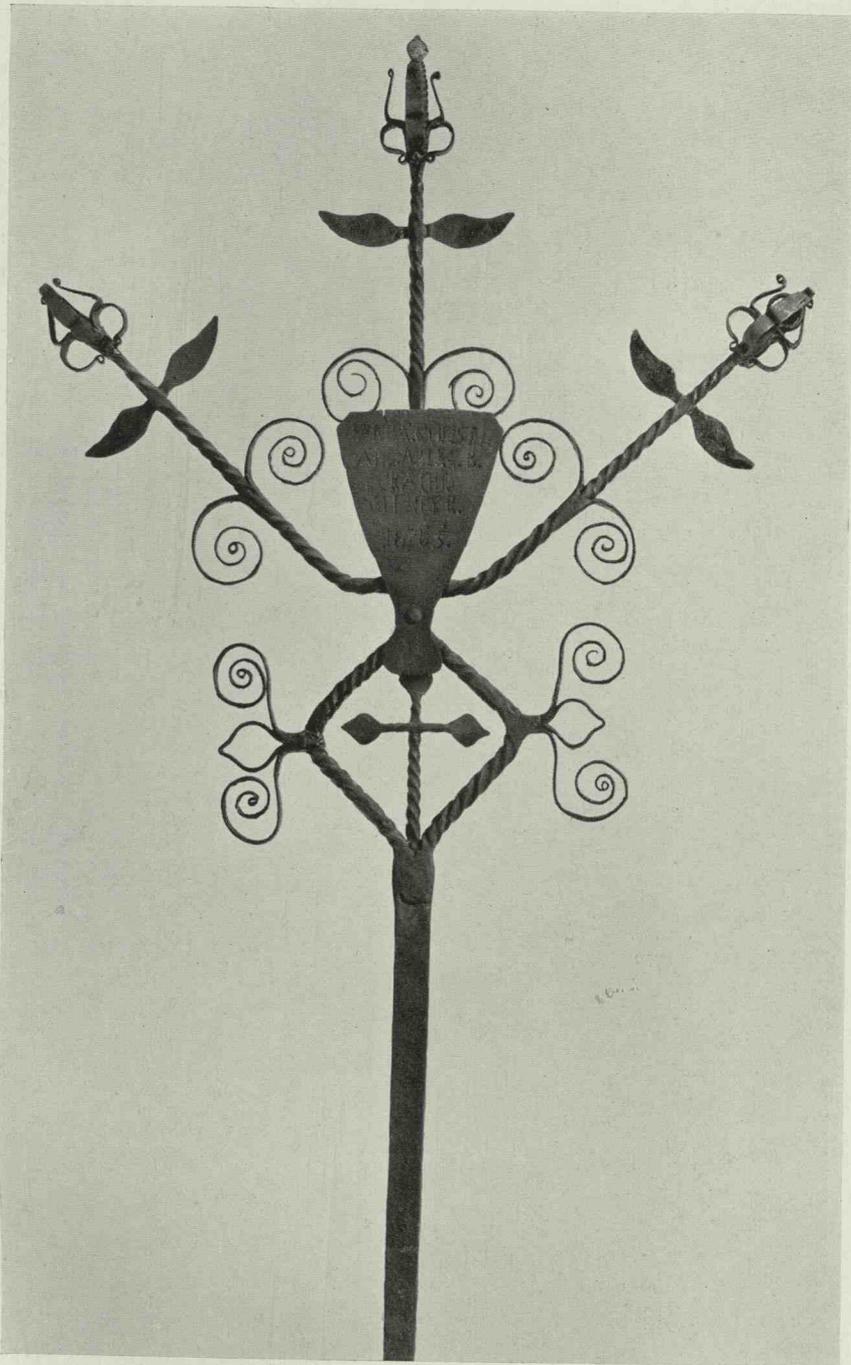
Inneres der Dorfkirche in Lüdingworth (Kreis Hadeln)



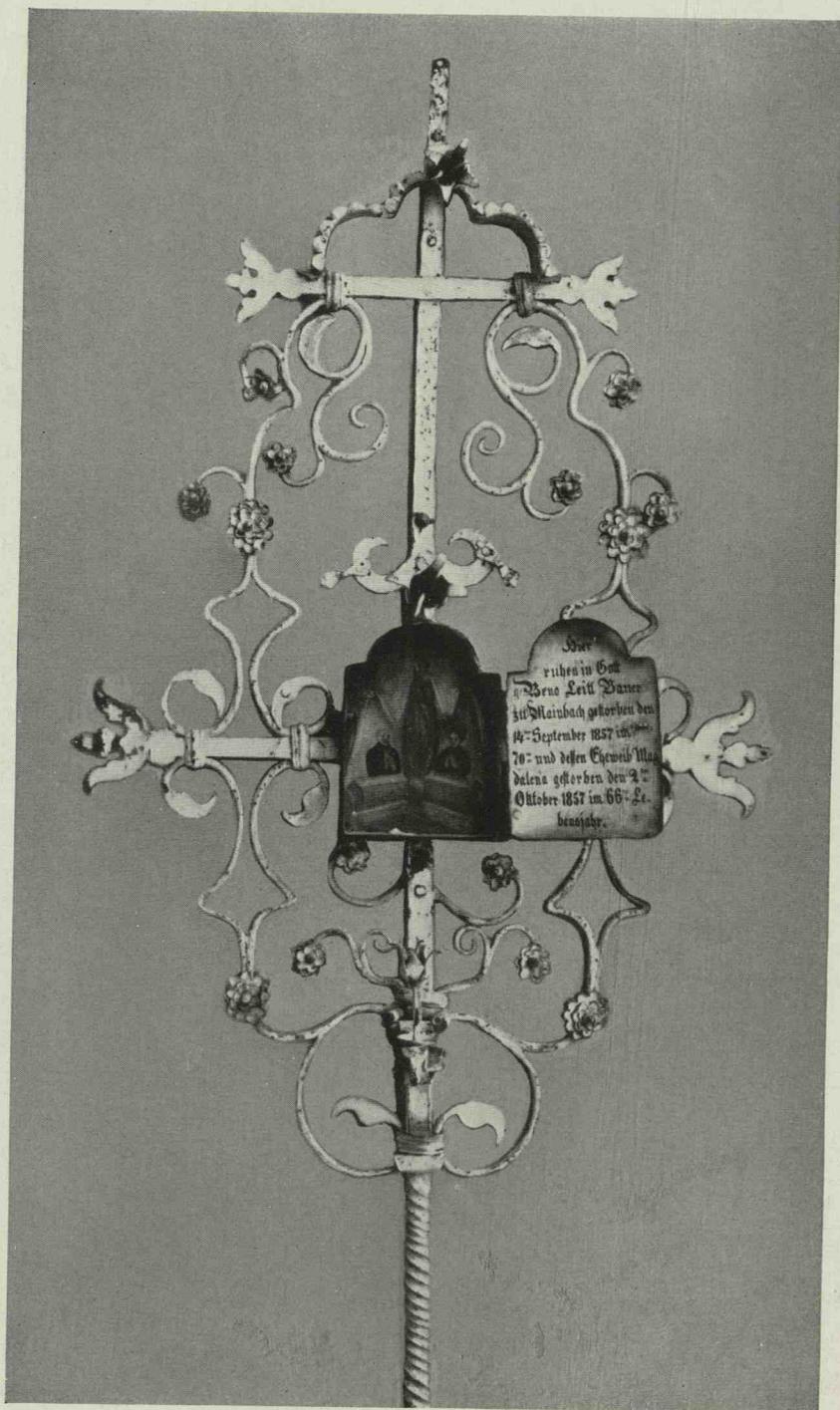
Oberbayrisches Totenbrett.  
Bezeichnet 1818.  
Ruhpolding, Heimatmuseum



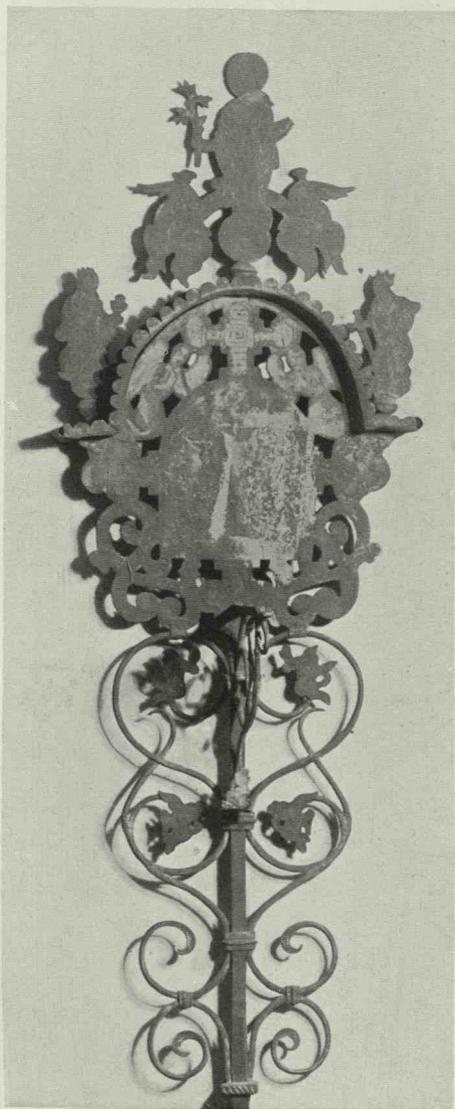
Grabzeichen  
vom Kurischen Haff aus Holz. 1892.  
Königsberg, Freiluftmuseum



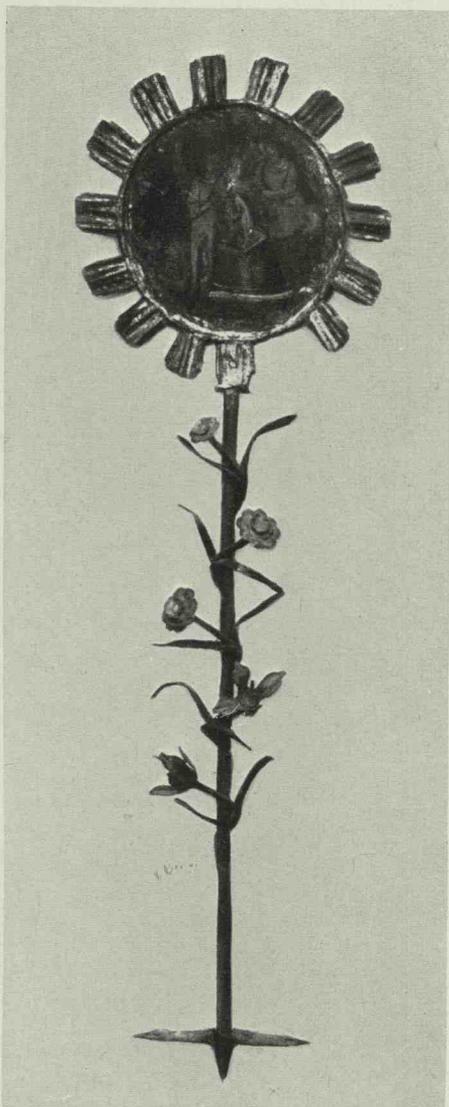
Grabkreuz aus Schmiedeeisen. 1863. Breslau, Städt. Kunstsammlungen



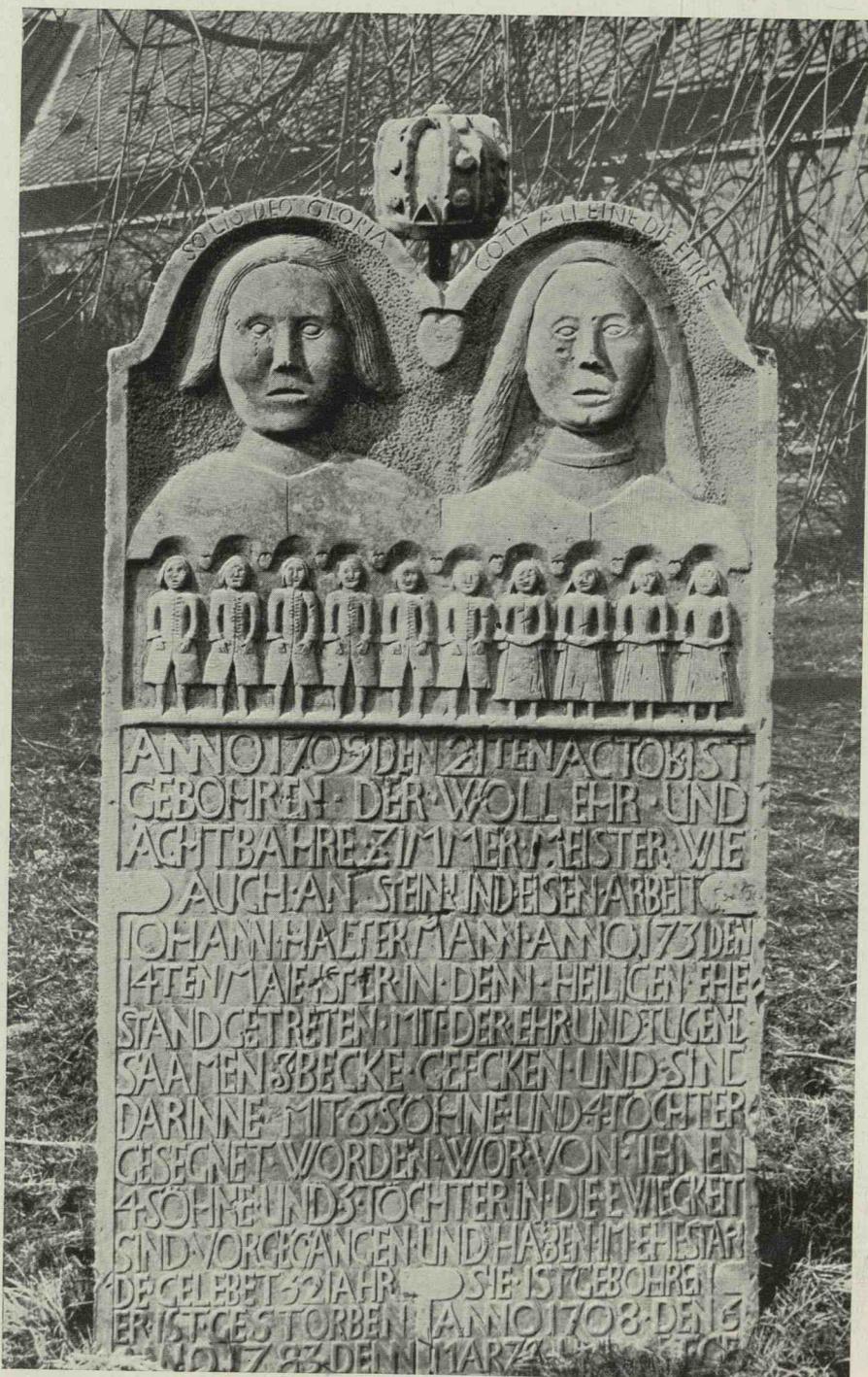
Schmiedeeisernes Grabkreuz, bemalt und vergoldet. 1857.  
Mainbach (Niederbayern)



Grabkreuz in ausgeschnittenem Blech,  
wohl Österreich. 19. Jahrhundert.  
Berlin, Staatl. Museum für Deutsche  
Volkskunde



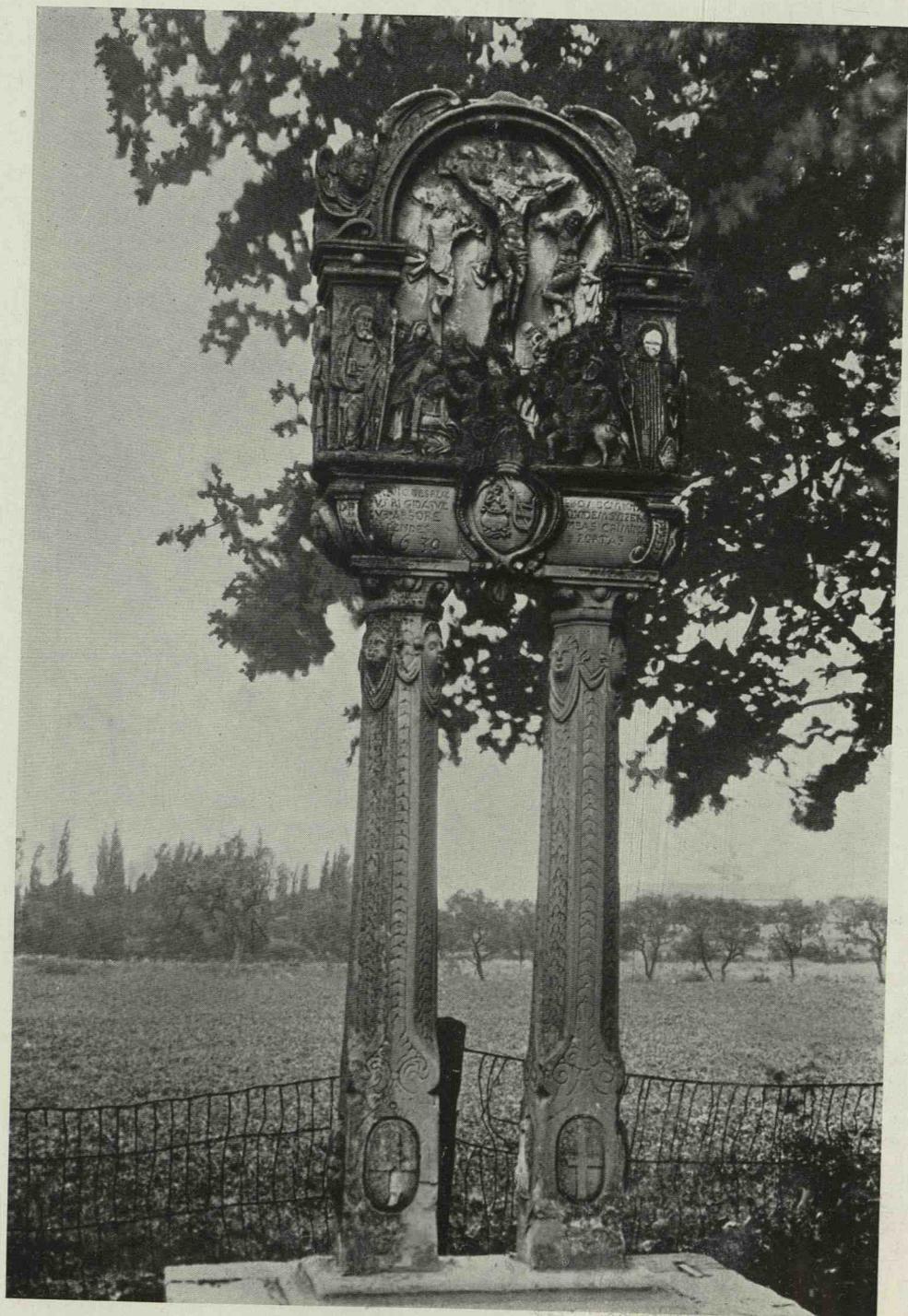
Grabblume für ein Kindergrab  
aus Schmiedeeisen, bemalt.  
19. Jahrhundert.  
Rottalmünster (Niederbayern)



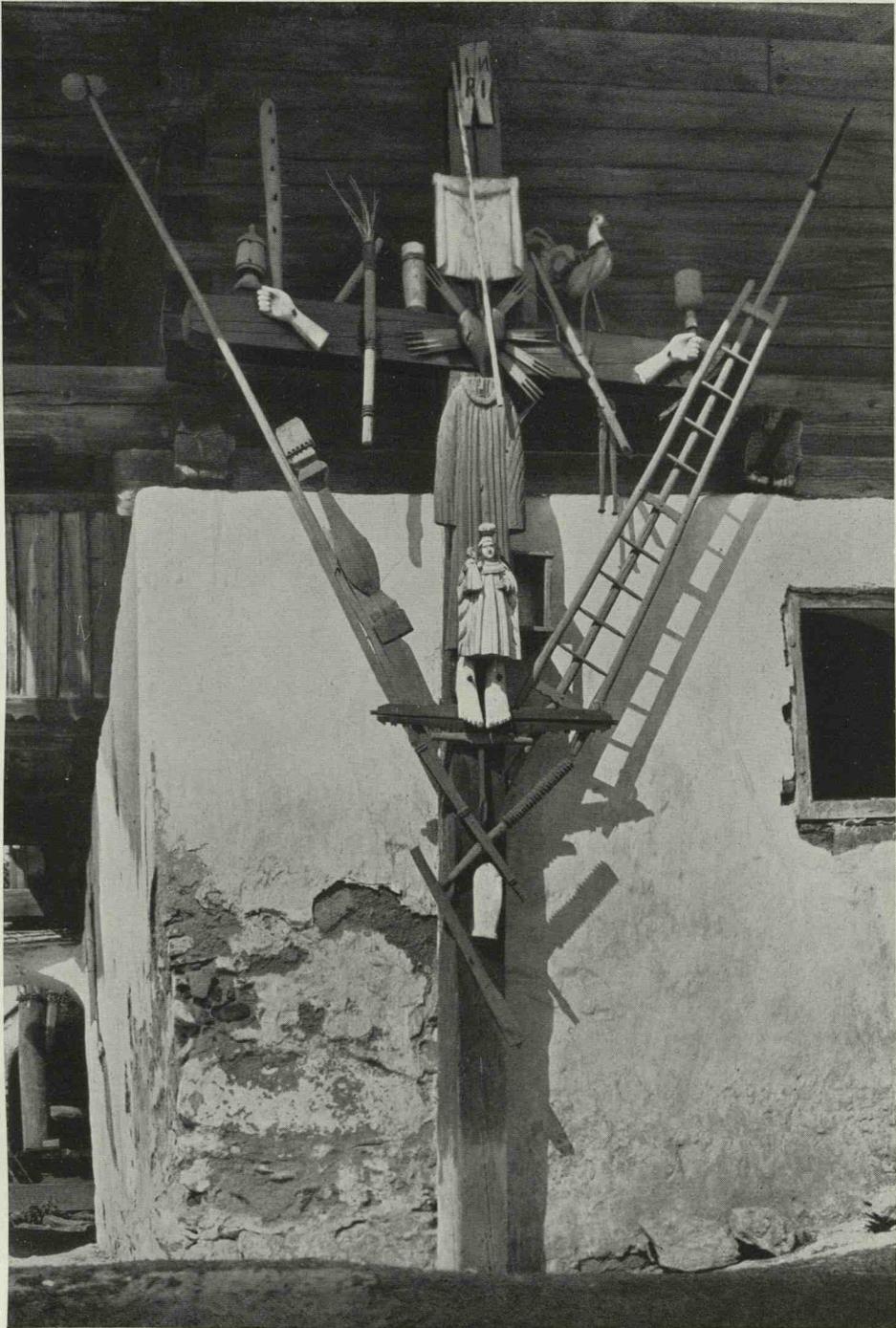
Grabstein des Zimmermeisters Johann Holtermann  
in Trupe (Kreis Osterholz). 1790. Vorderseite



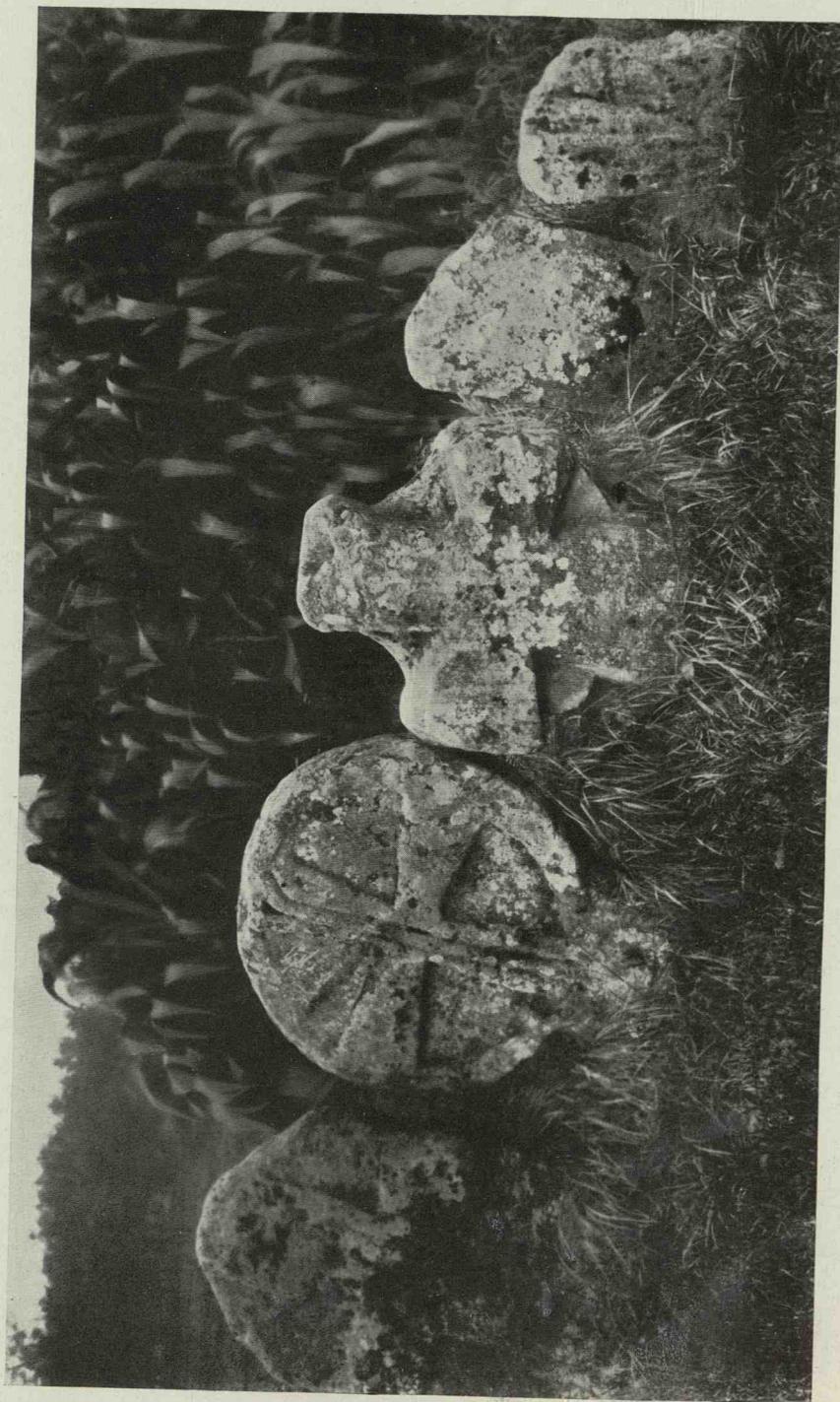
Holtermann-Grabstein in Trupe. Rückseite



Bildstock mit Kreuzigung aus Sandstein. 1630.  
In Obertheres (Unterfranken)



Hauskreuz mit den Leidenswerkzeugen aus Holz, bemalt. 18. Jahrhundert.  
Flischbach (Oberpfalz)

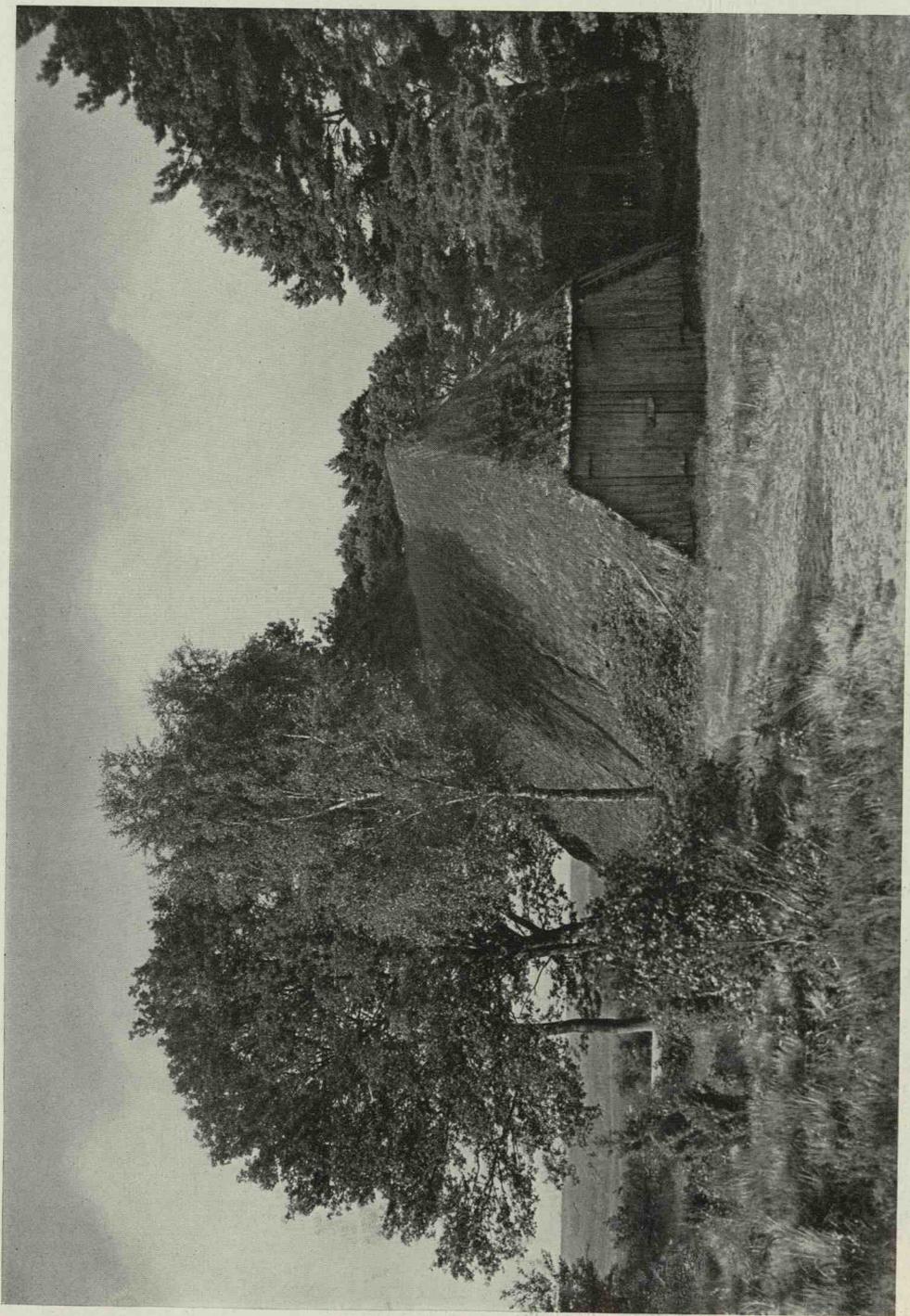


Die „Musikantensteine“; Sandstein. 14./15. Jahrhundert. Falkenstein (Unterfranken)

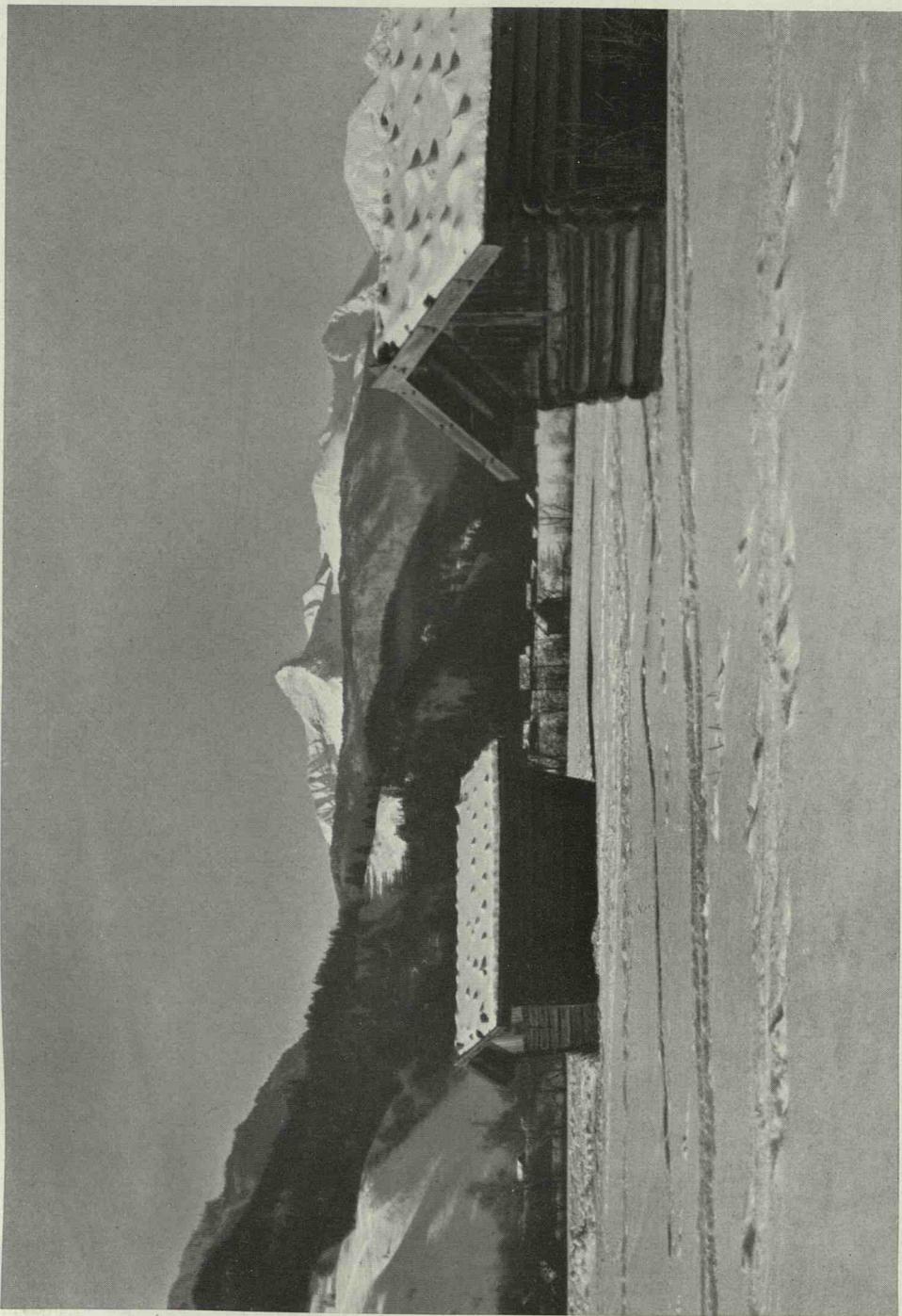
BAUERNHAUS UND STUBE



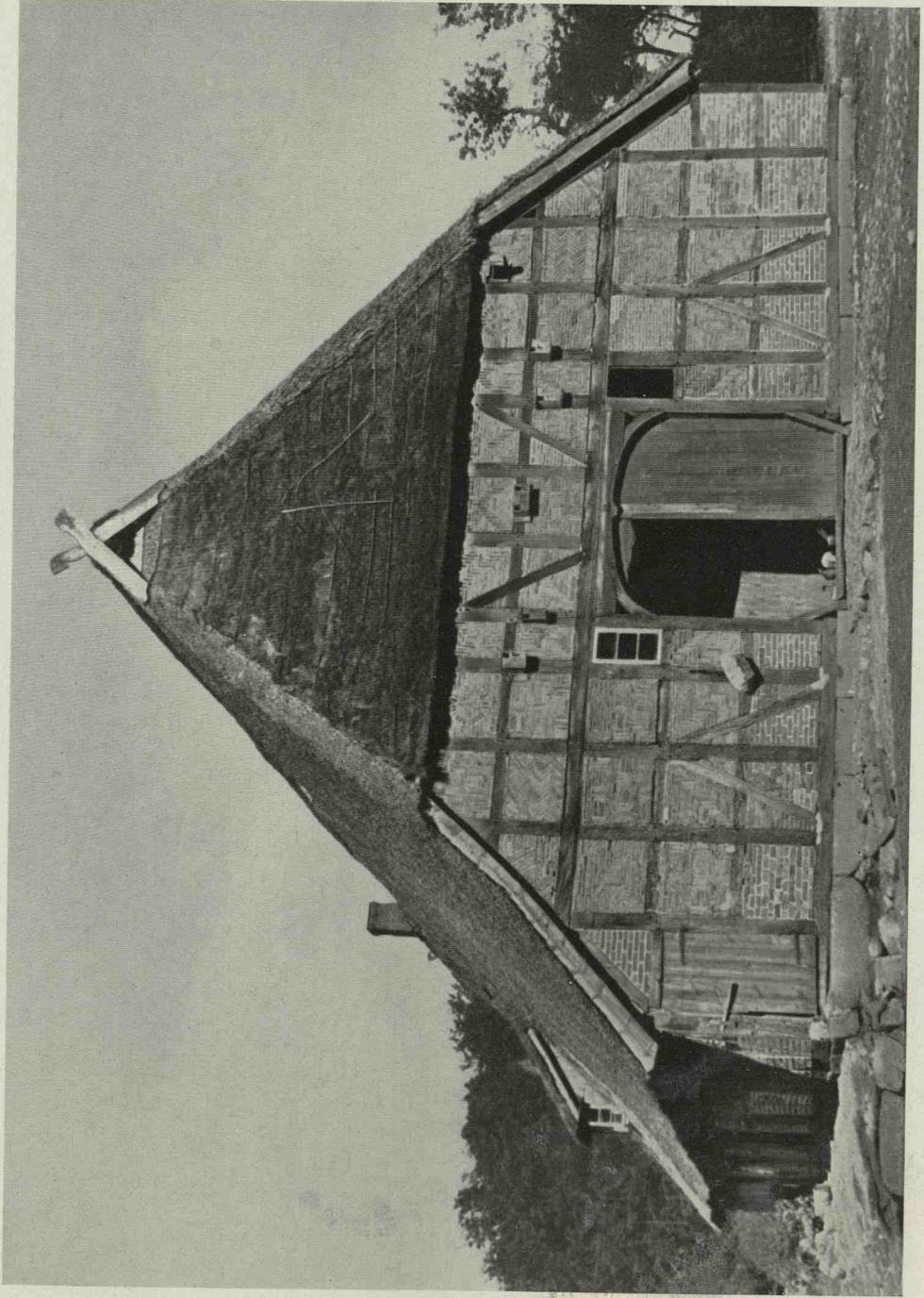
Niedersächsisches Hoftor und Bauernhof  
in Ninkop im Alten Land (Elbmarschen). Tor bezeichnet 1883



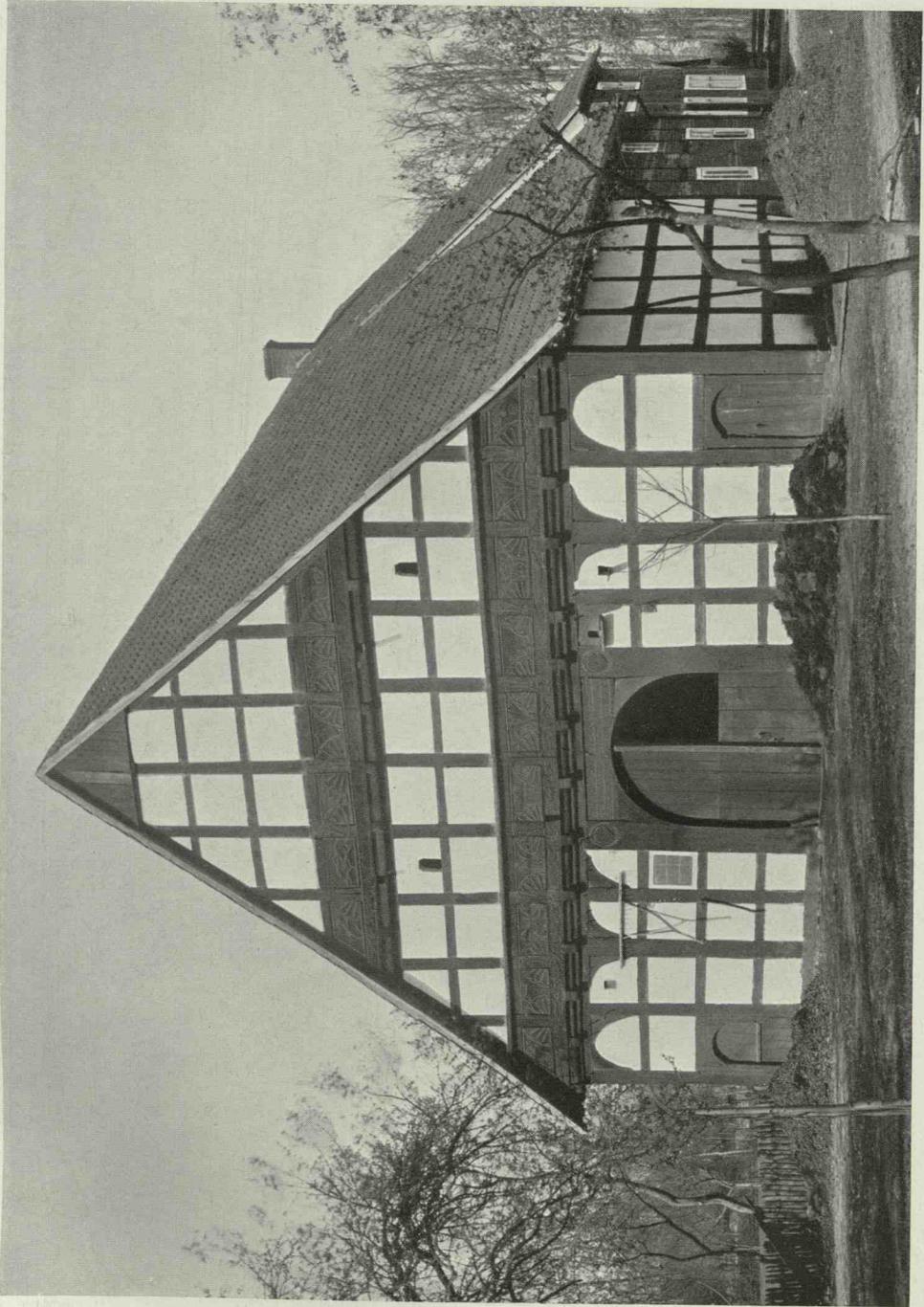
Schafstall in der Lüneburger Heide. Dachhütte mit Stroheckung



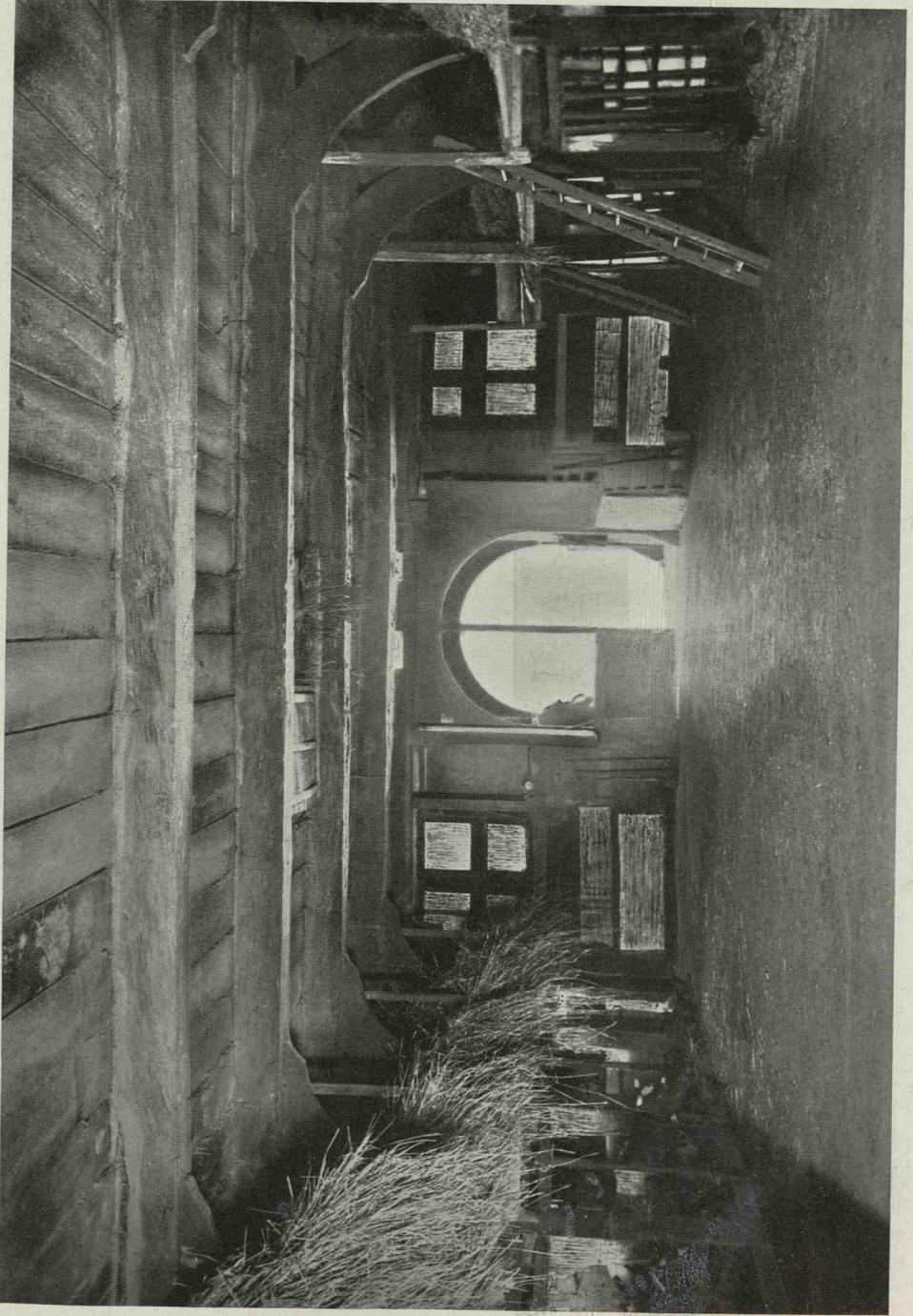
Heuscheuer in Blockbau. Umgebung von Partenkirchen



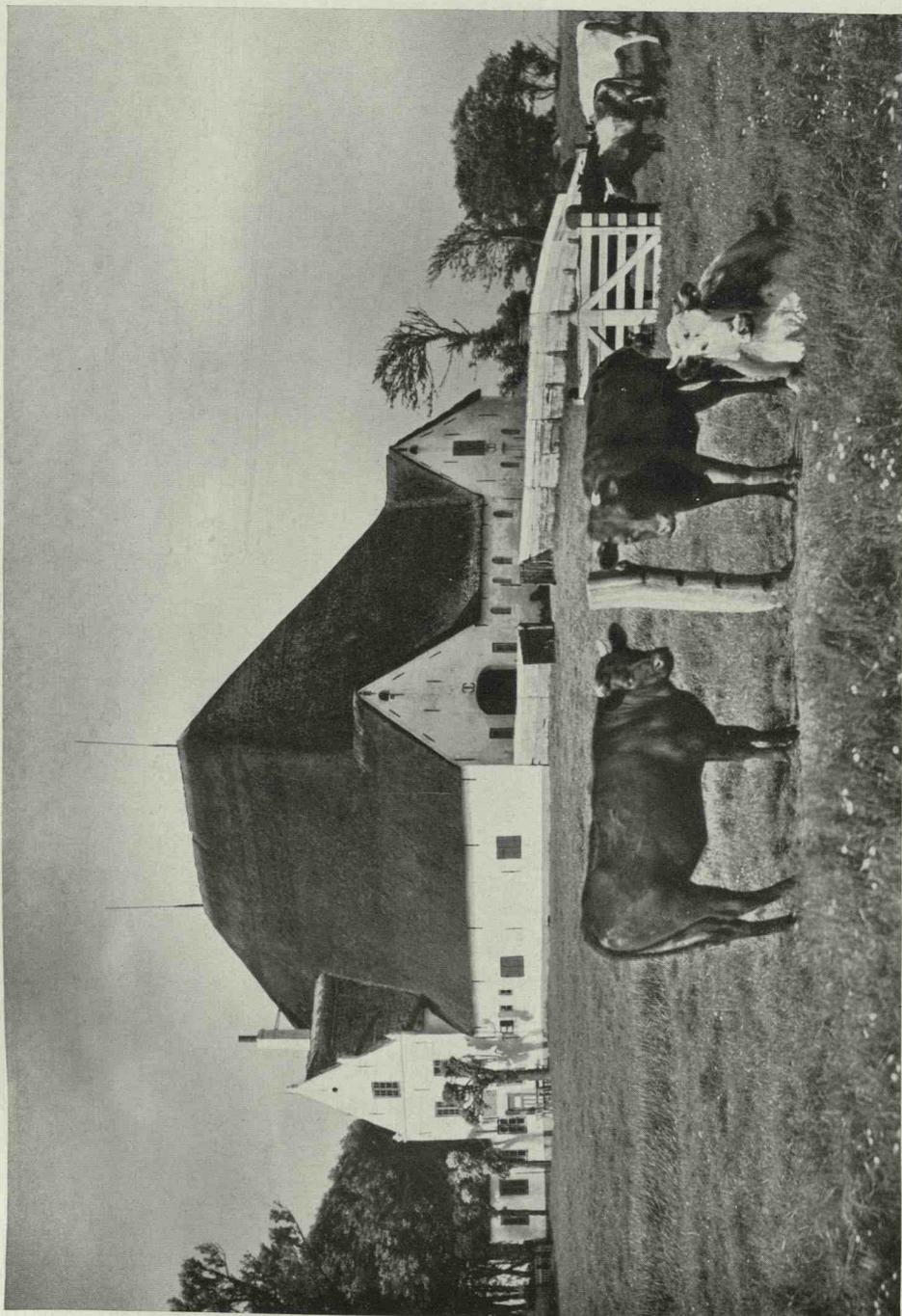
Niedersächsischer Hof. Fachwerk mit gemusterter Backsteinmauerung in Wilsede.  
Etwa 18. Jahrhundert



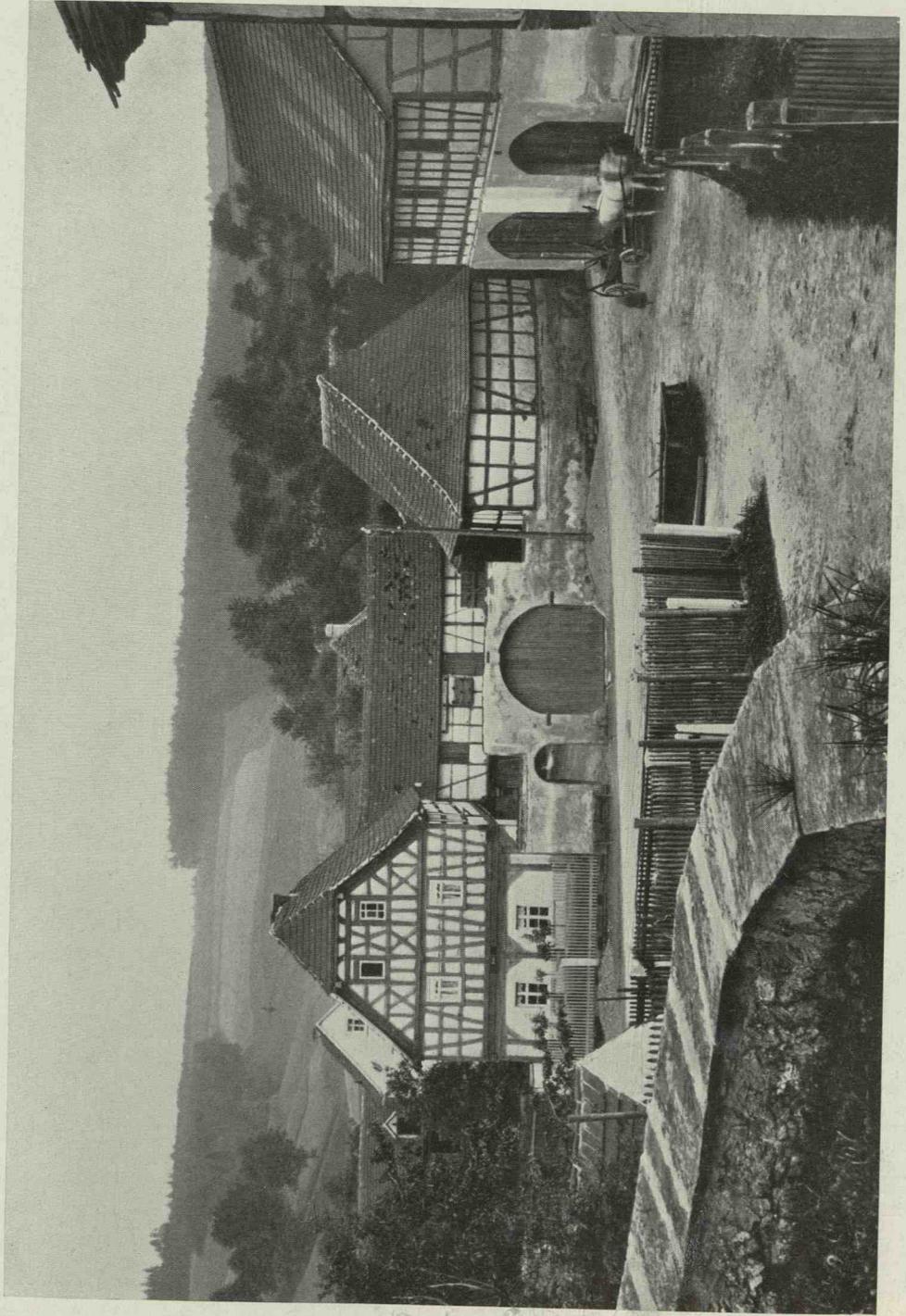
Der Valepagenhof bei Delbrück (Paderborn). Erbaut 1577



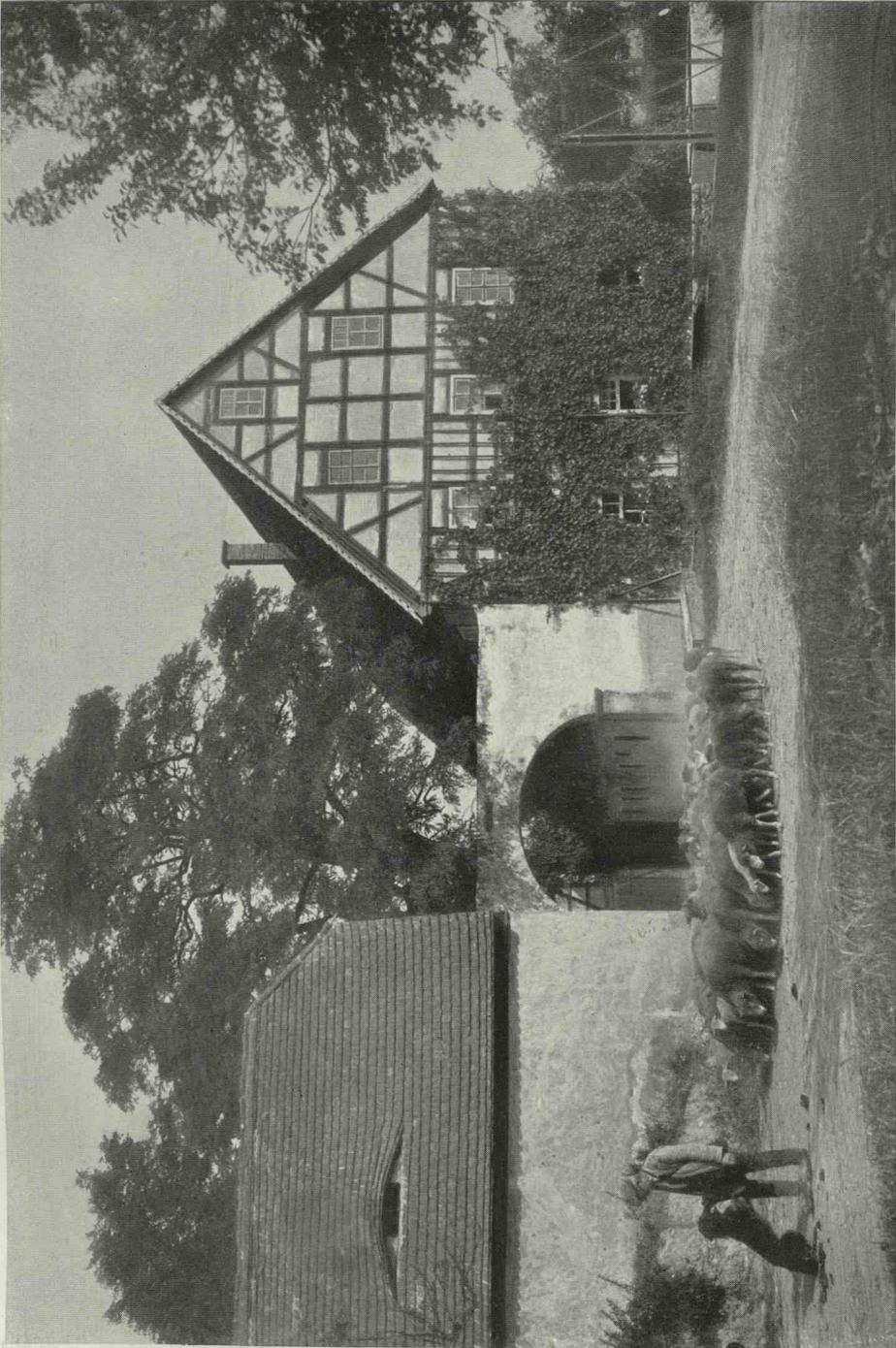
Diele eines niedersächsischen Bauernhofes in Wehdel bei Badbergen



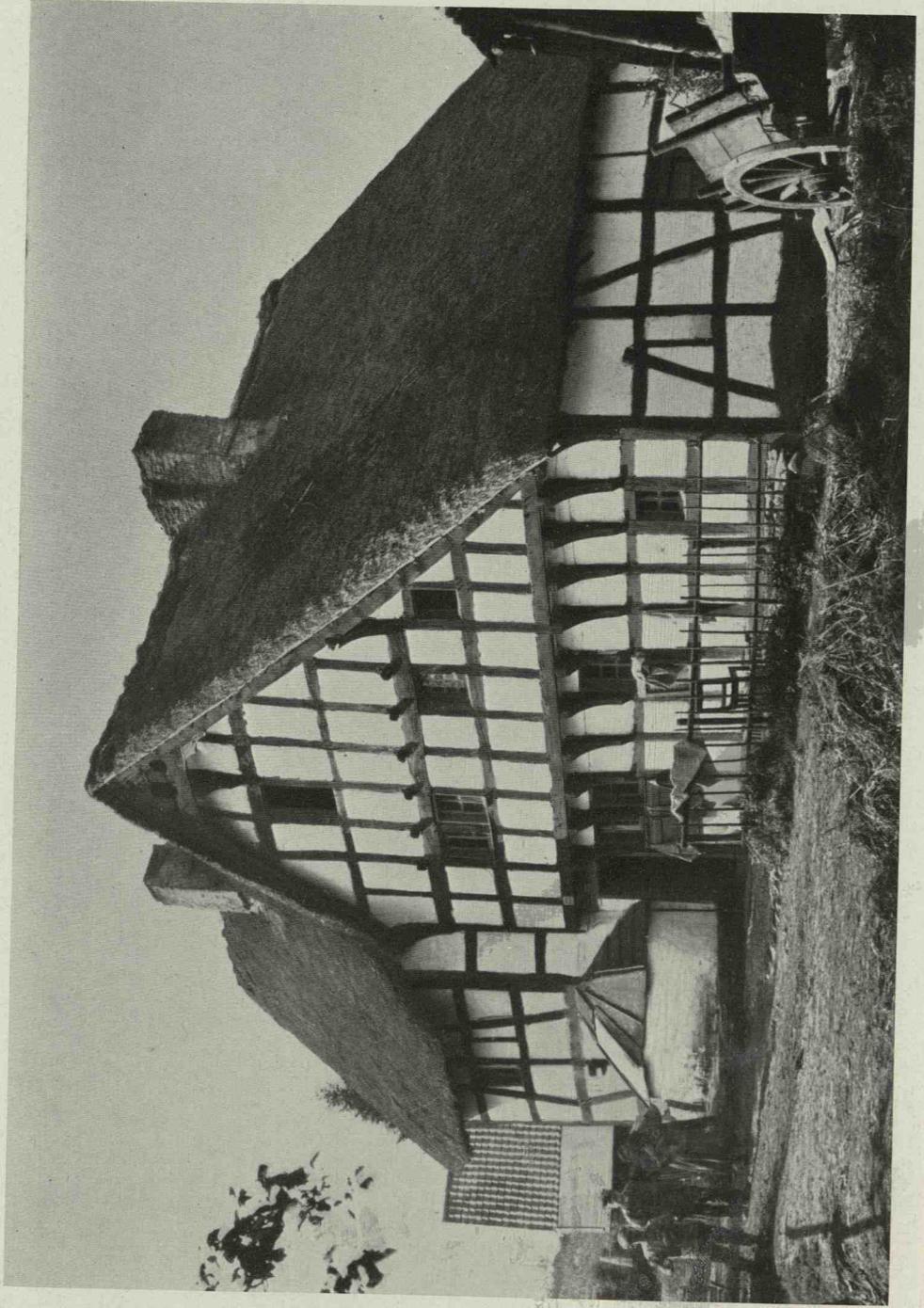
Der „Rote Haubarg“ in Uelveshüll (Eiderstedt). Ostfriesischer Bauernhof. 1647, Giebel nach 1700.  
Backstein und Strohdach



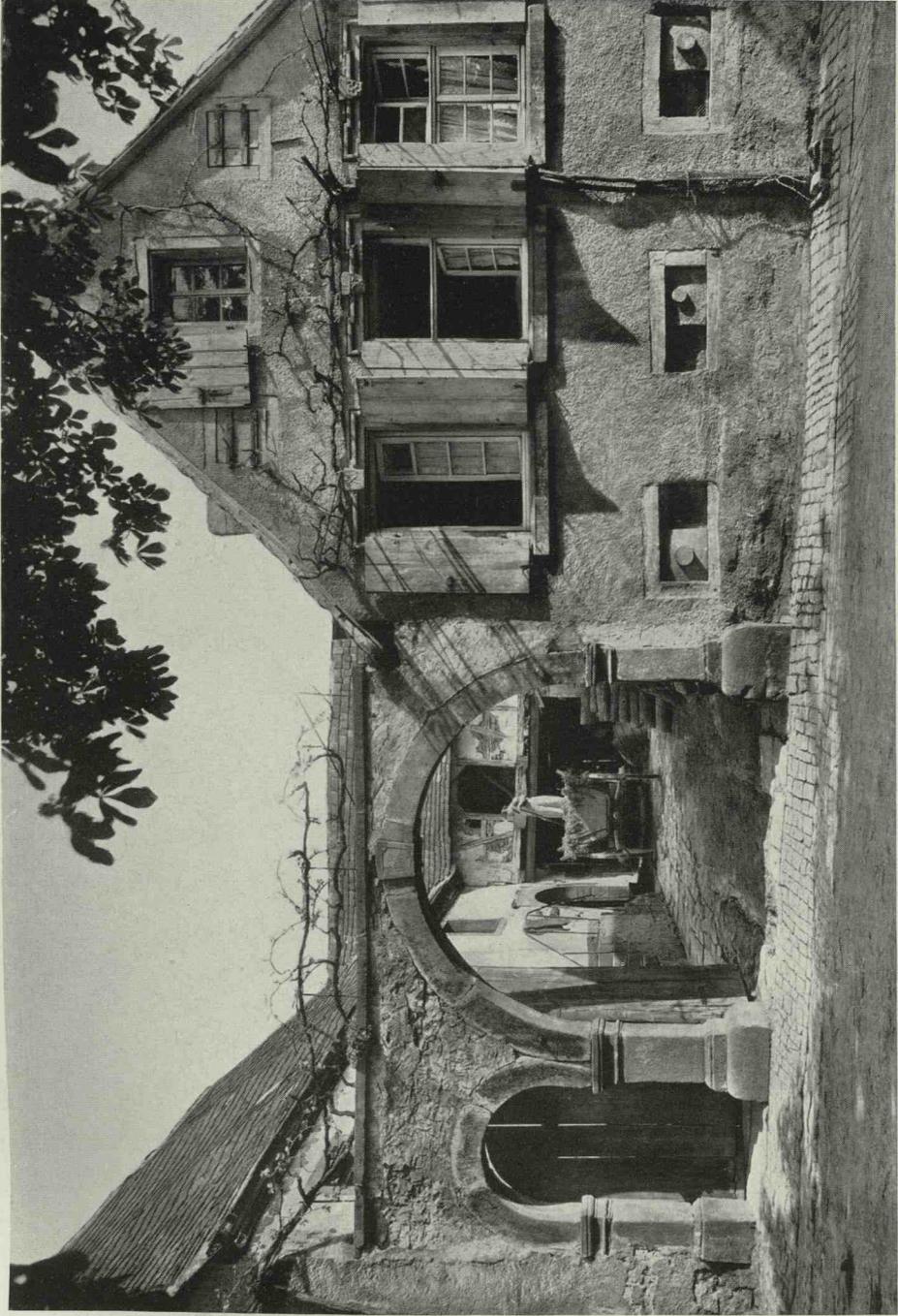
Mitteldeutsches Gehöft. Niederndorf bei Gera



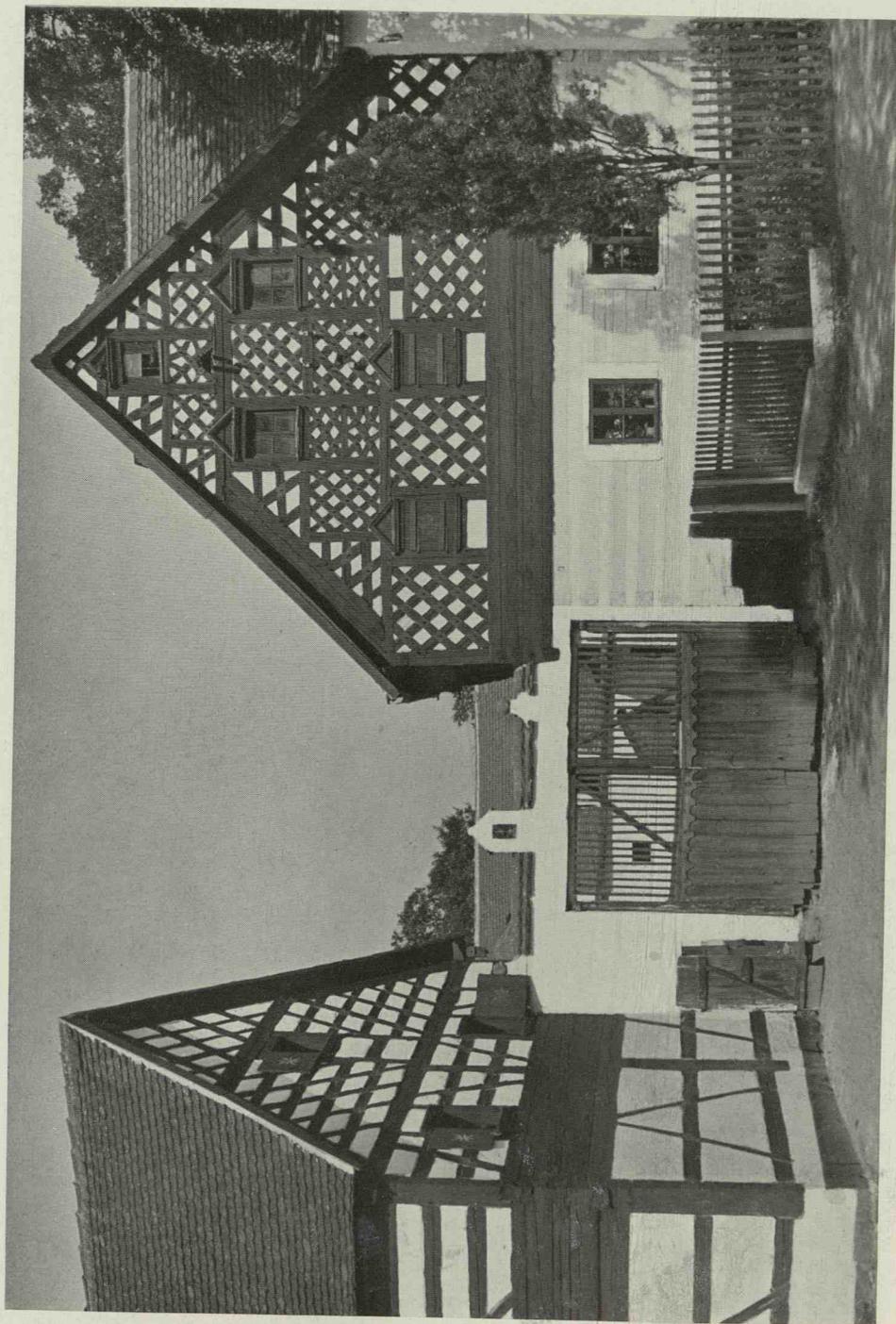
Mitteldeutsches Gehöft. Barnitz bei Krögis (Meißen)



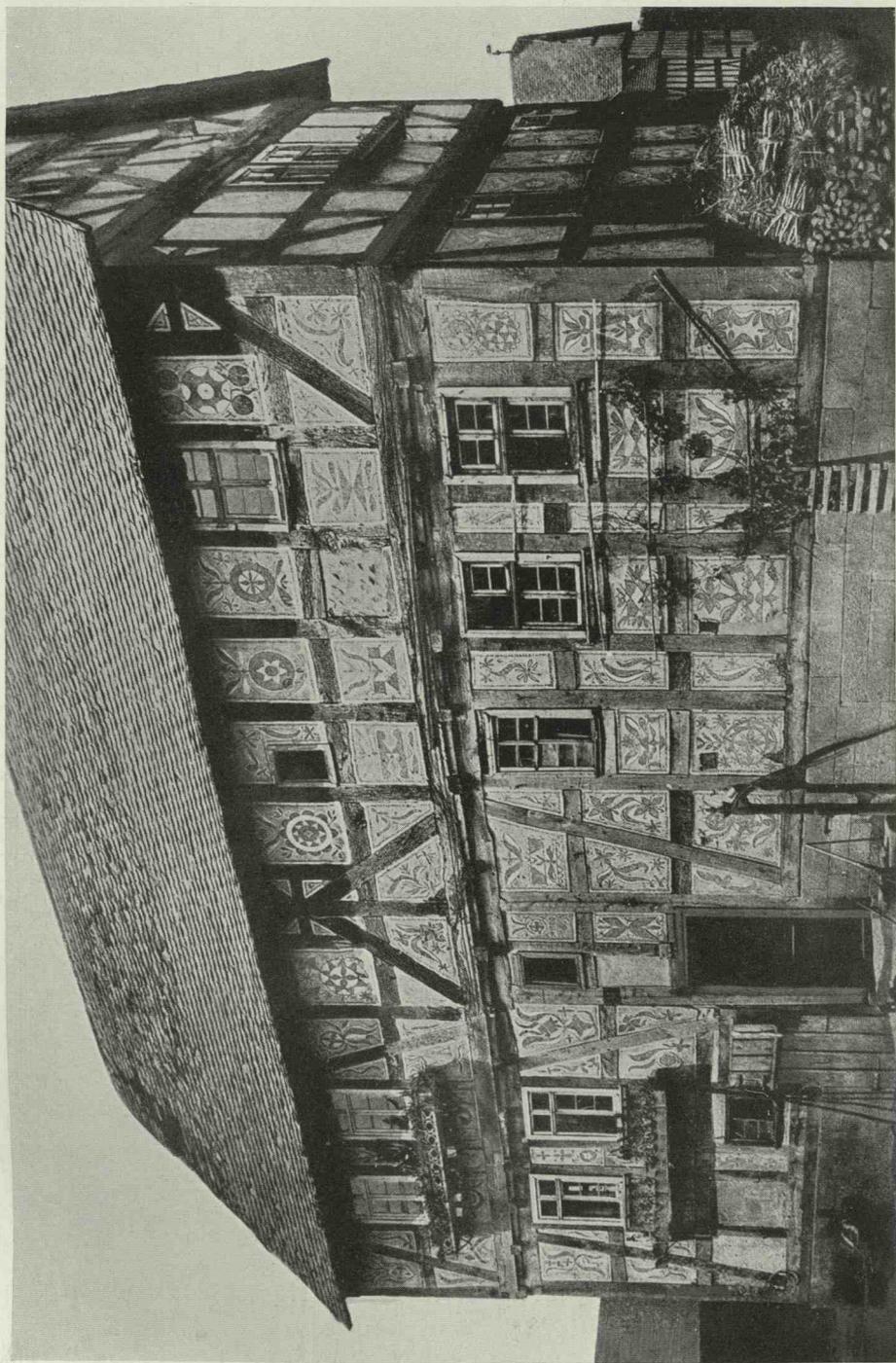
Eifelbauernhaus in Obergolbach (Kr. Schleiden). Fachwerk mit gekalkten Lehmwänden und Strohdach



Winzergehöft in Rhodt unter Rietburg (Rheinpfalz). Fränkischer Hofbau. Sandstein. 18. Jahrhundert



Egerländer Bauernhof in Matzelbach bei Eger. Um 1800



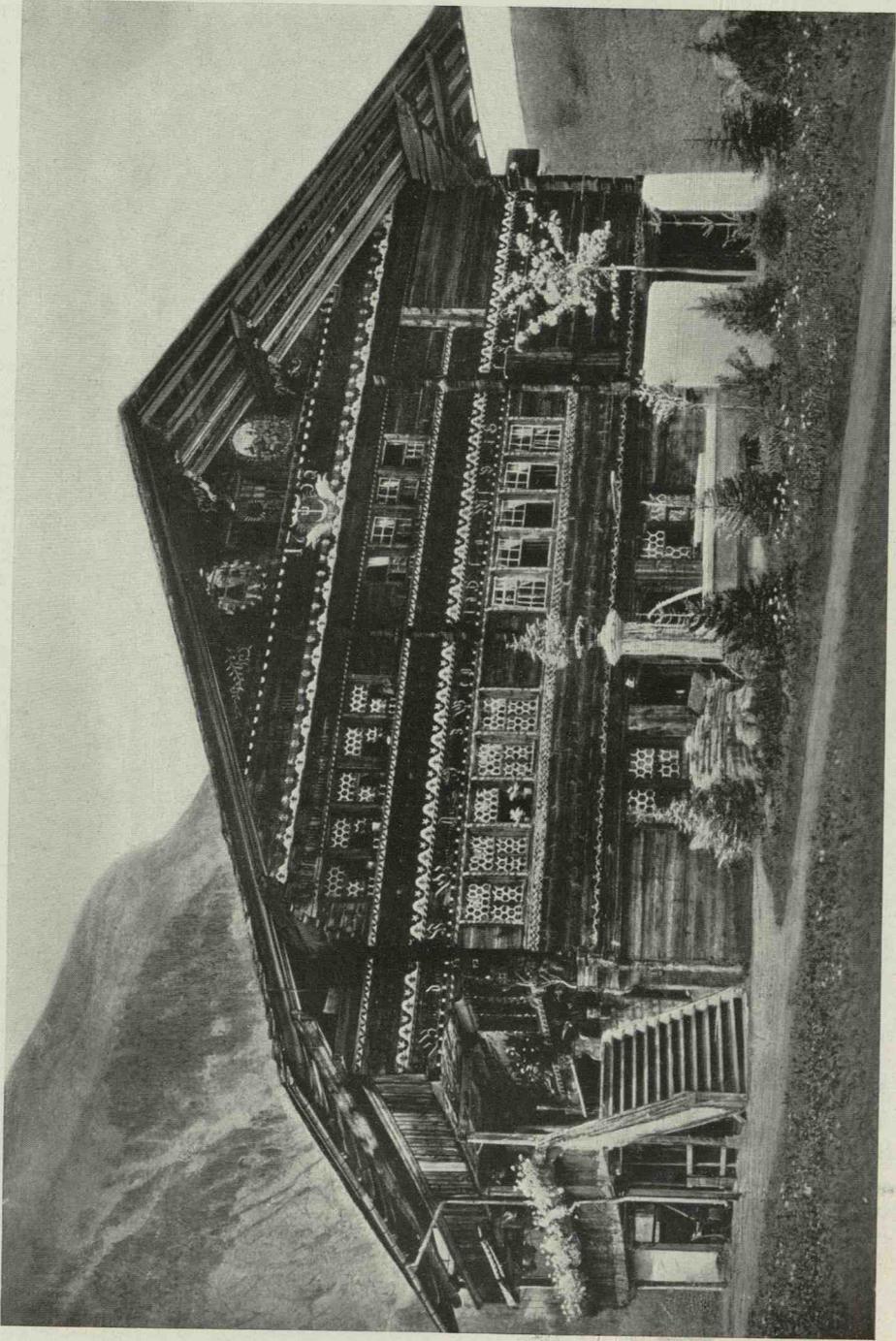
Fachwerkhof mit Kratzputzmustern in Ebsdorf (Hessen). 1849



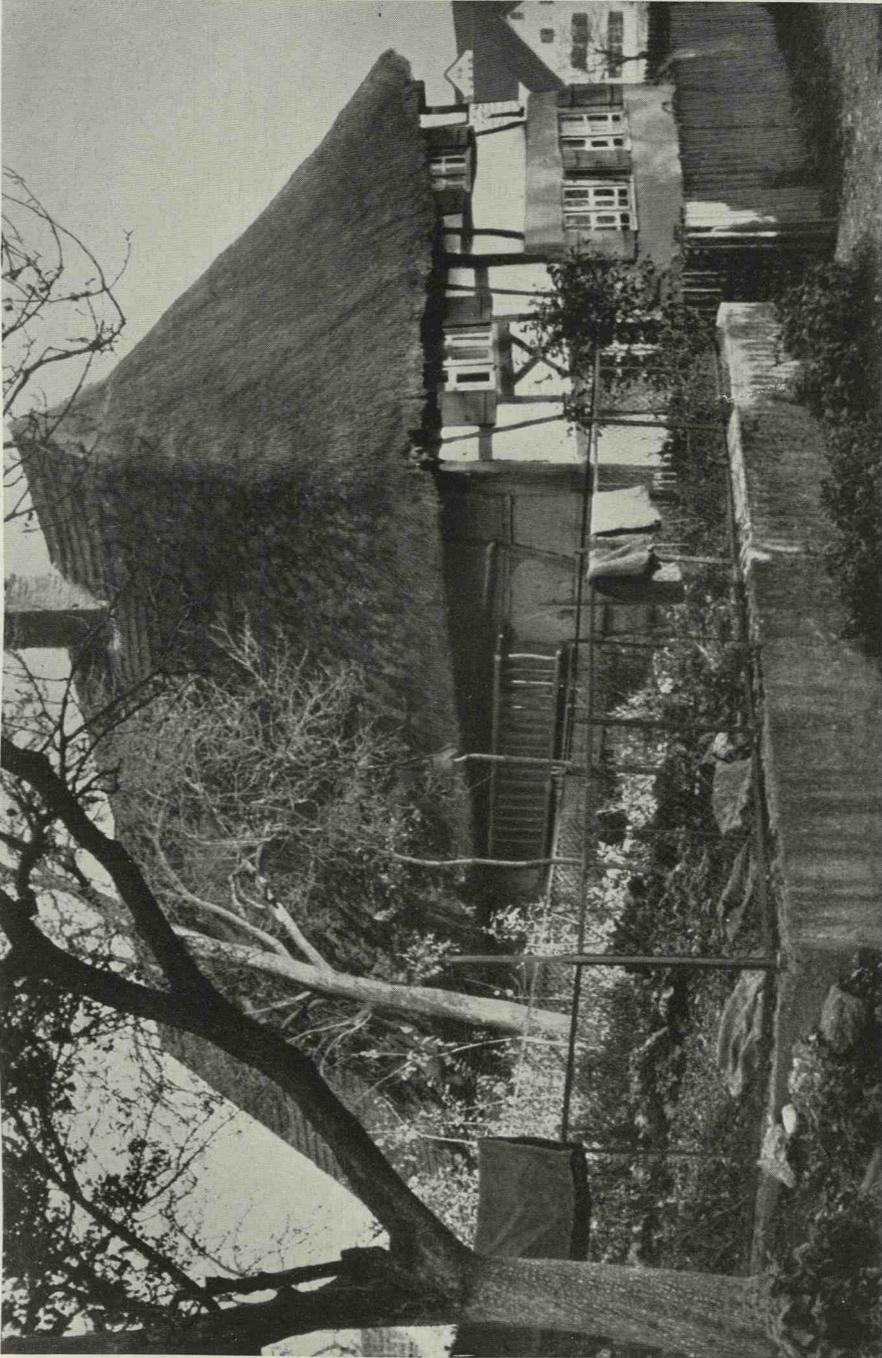
Alemannisches Fachwerkhaus mit Lauben in Heghof bei Luzern



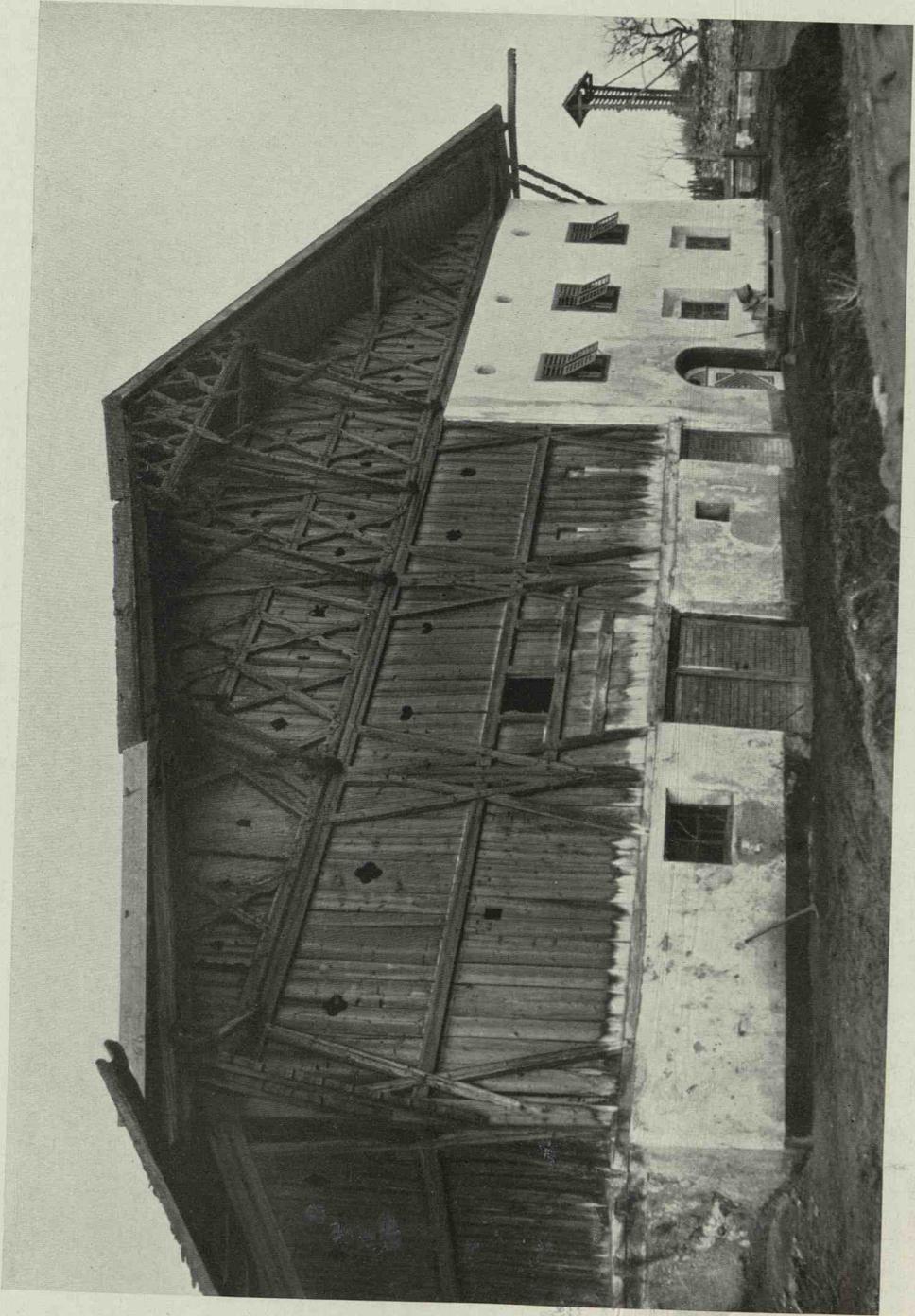
Schwarzwälder Bauernhaus aus der Umgebung von Gutach.  
Blockholzbau mit Lauben. Strohdach



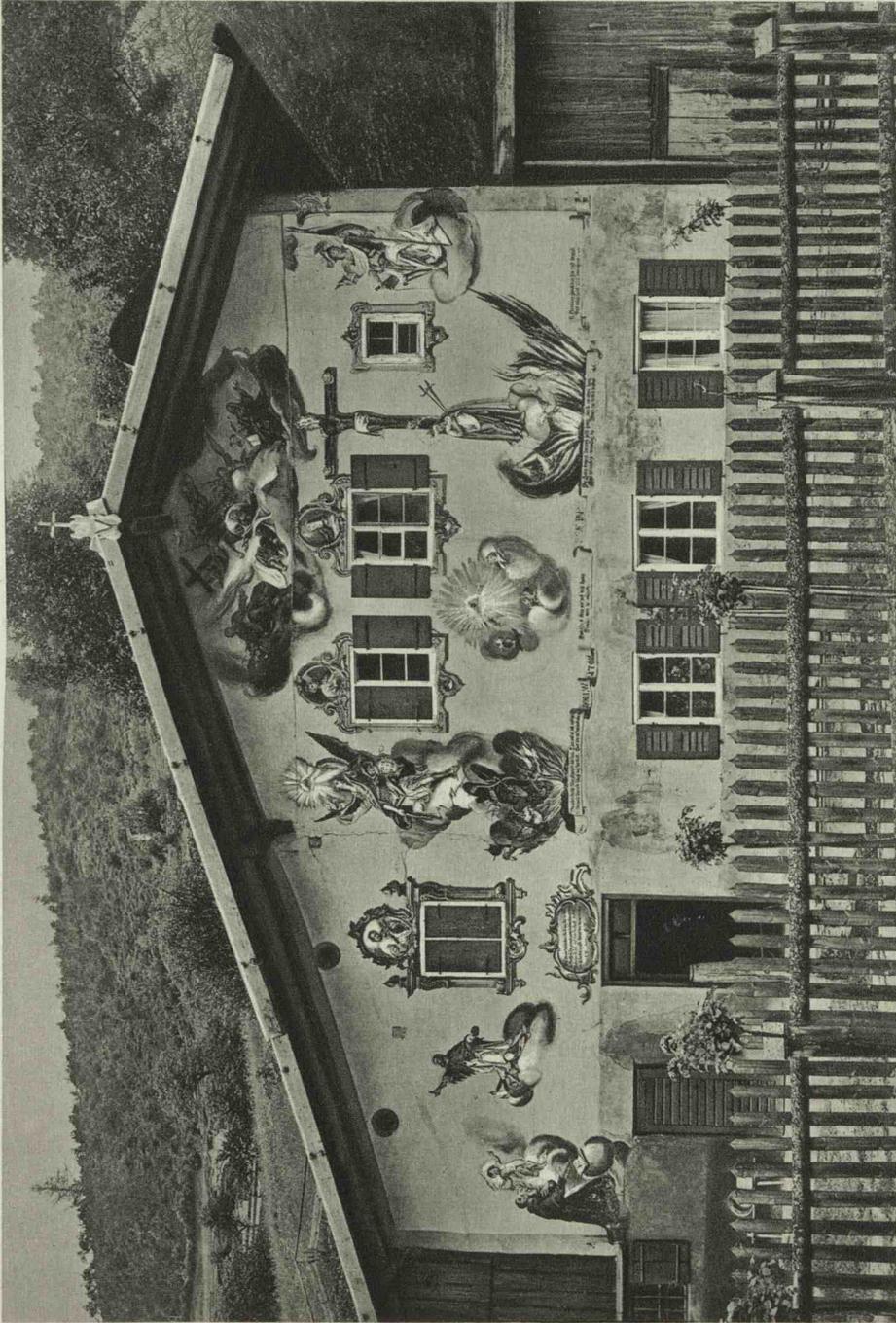
Das „Ruedihaus“ in Kandersteg. Berner Hof in Blockständerbau. 1753



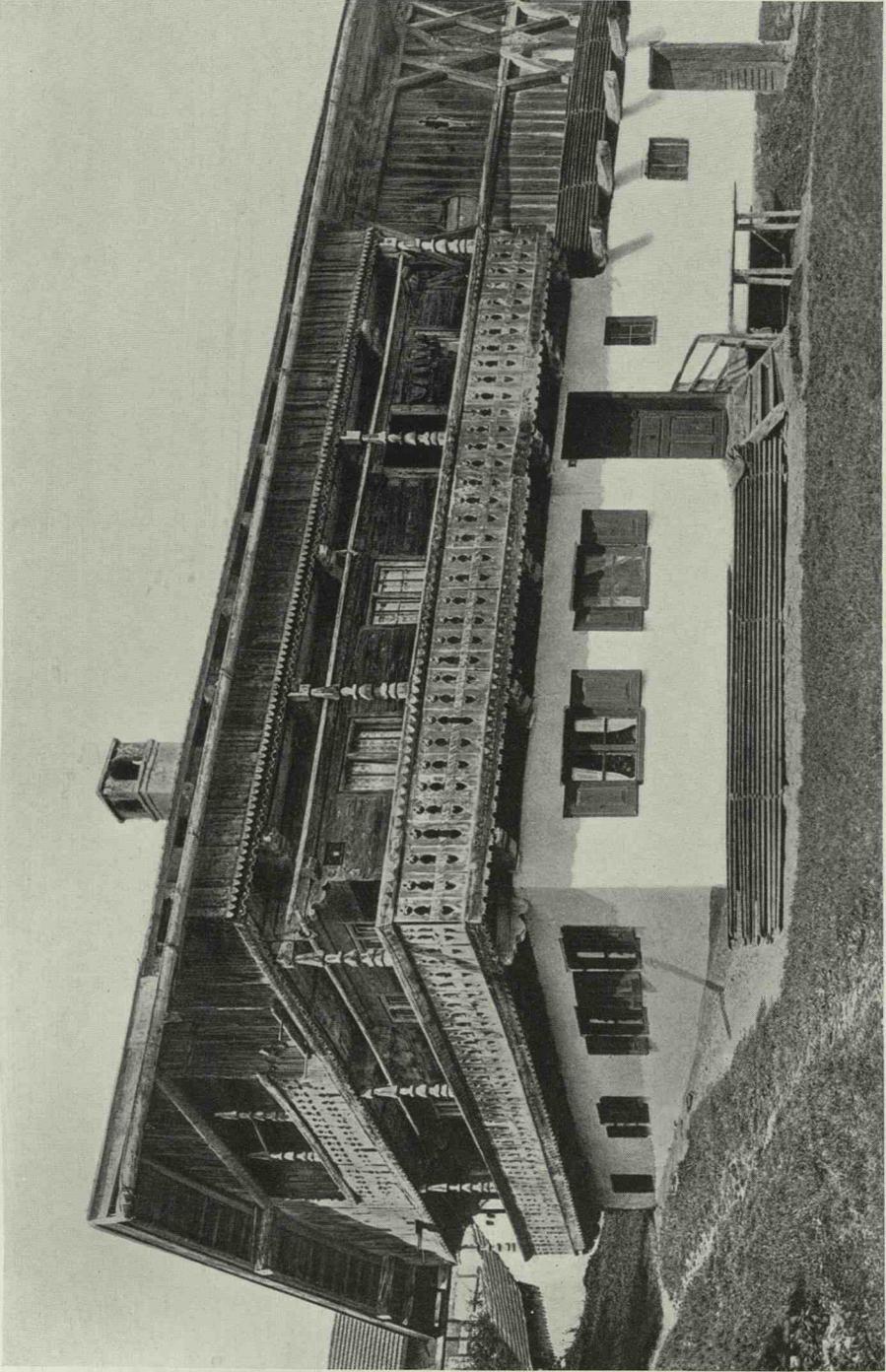
Ehemaliger Gröberhof (abgebrochen) in Reutte bei Biberach (Württemberg).  
Oberschwäbischer Fachwerkbau mit Strohdach



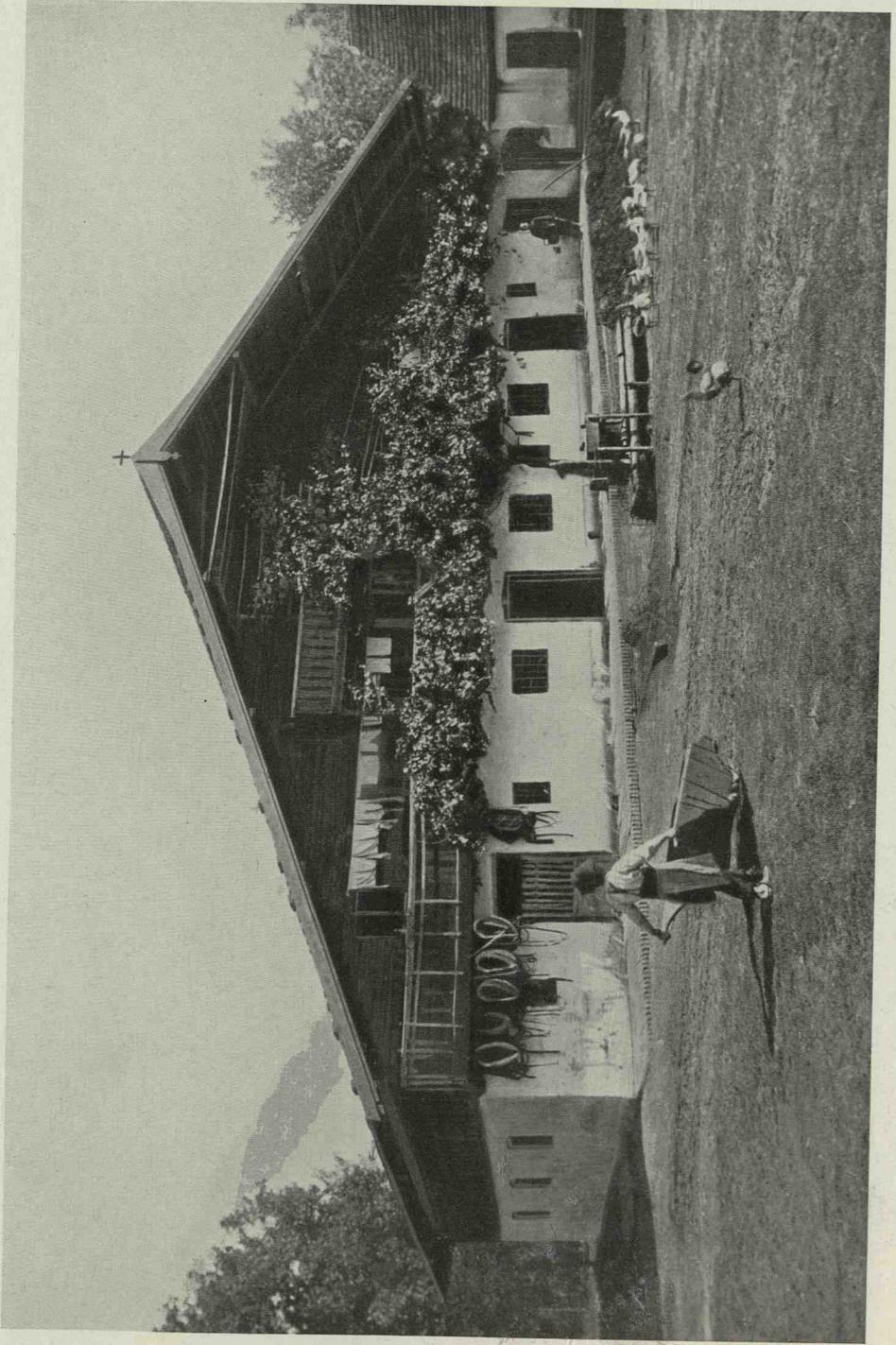
Nordtiroler Hof in Götzens (Tiroler Immtal) mit gemauertem Wohnbau und Bundwerkscheuer.  
Schindeldach



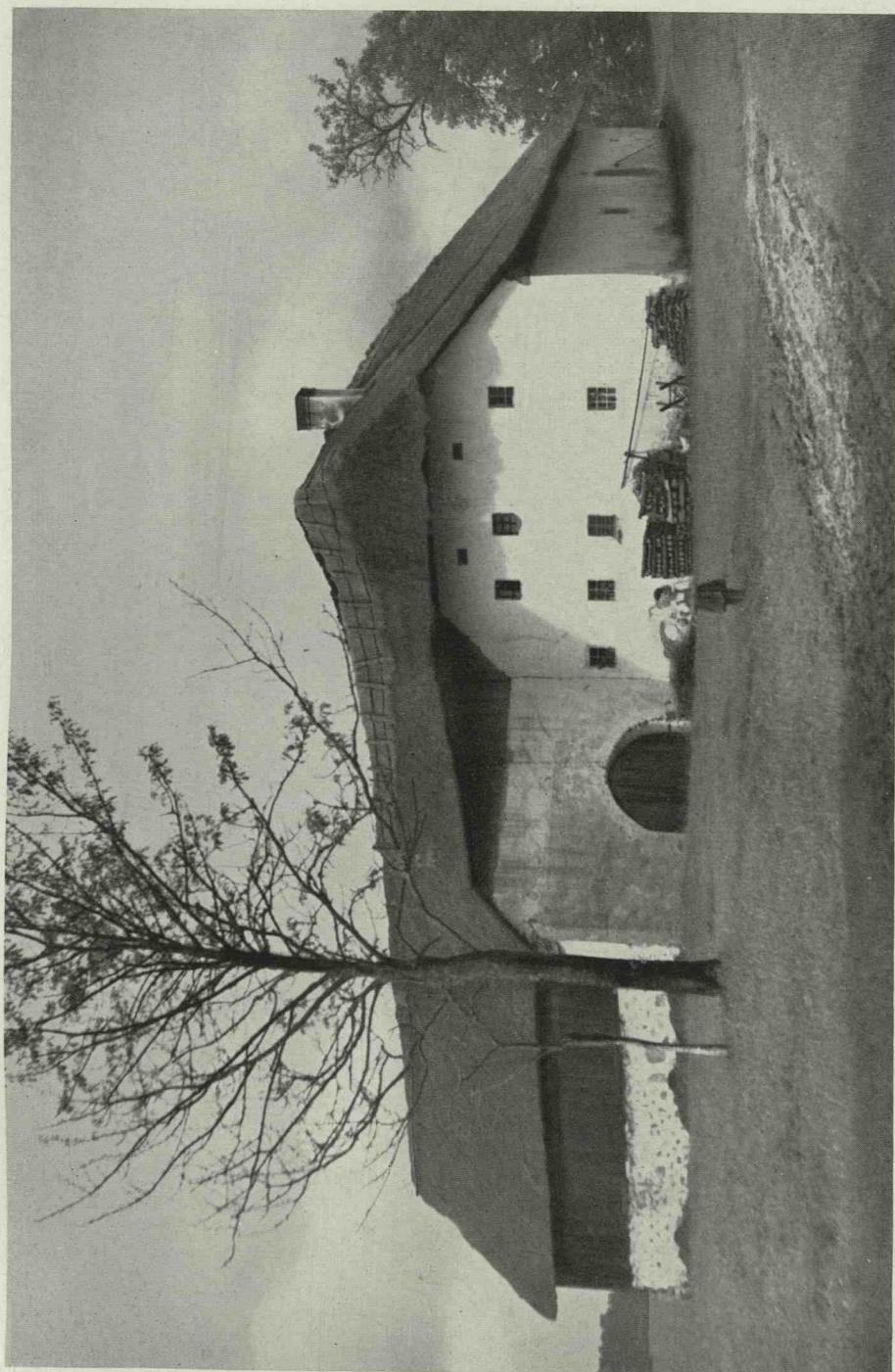
„Zum Schlipferbauern.“ Hausmalerei um 1760. Mittenwald (Oberbayern)



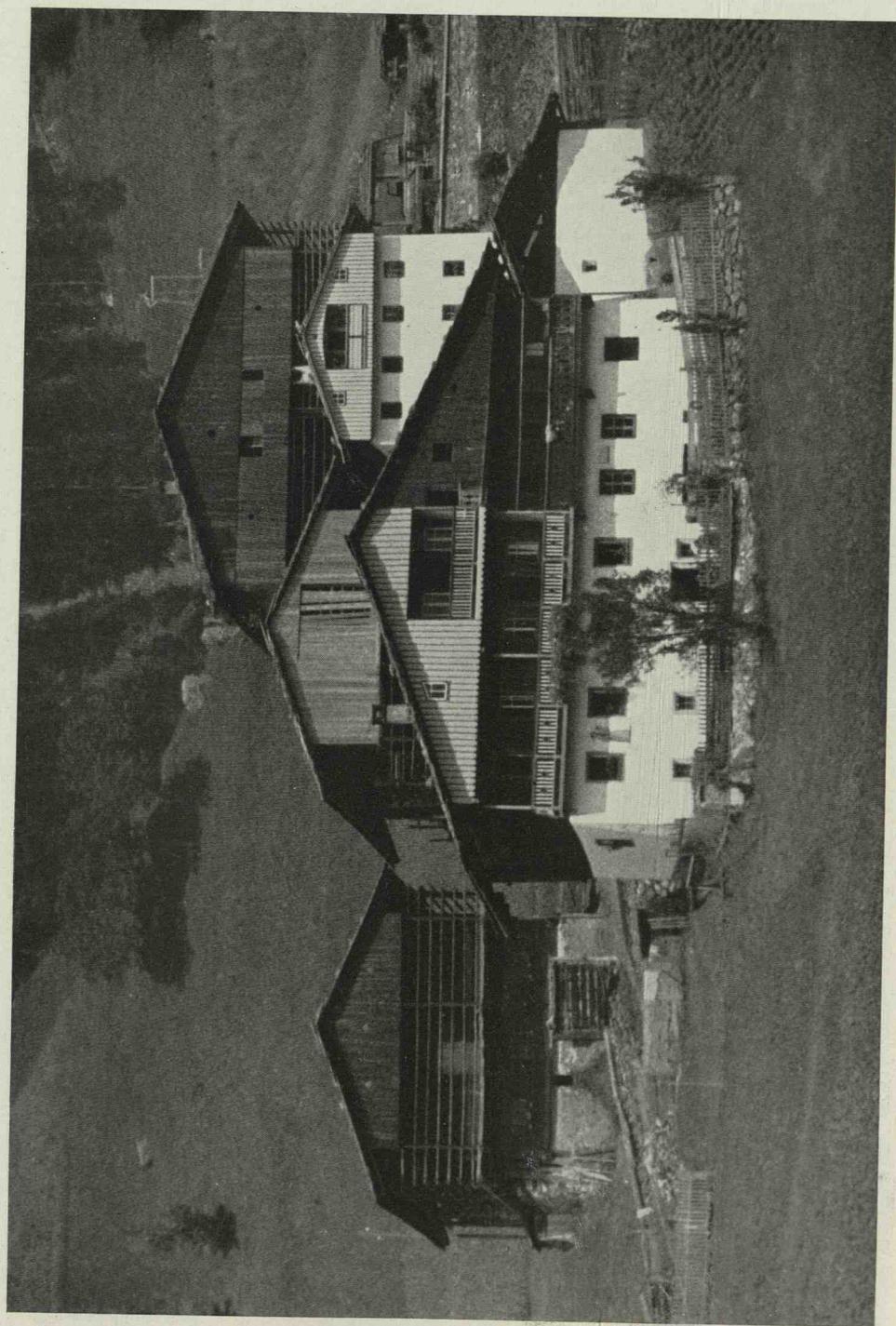
„Zum Lehner“. Bayrischer Einhof mit umlaufender Laube in Icking (Oberbayern). Frühes 19. Jahrhundert



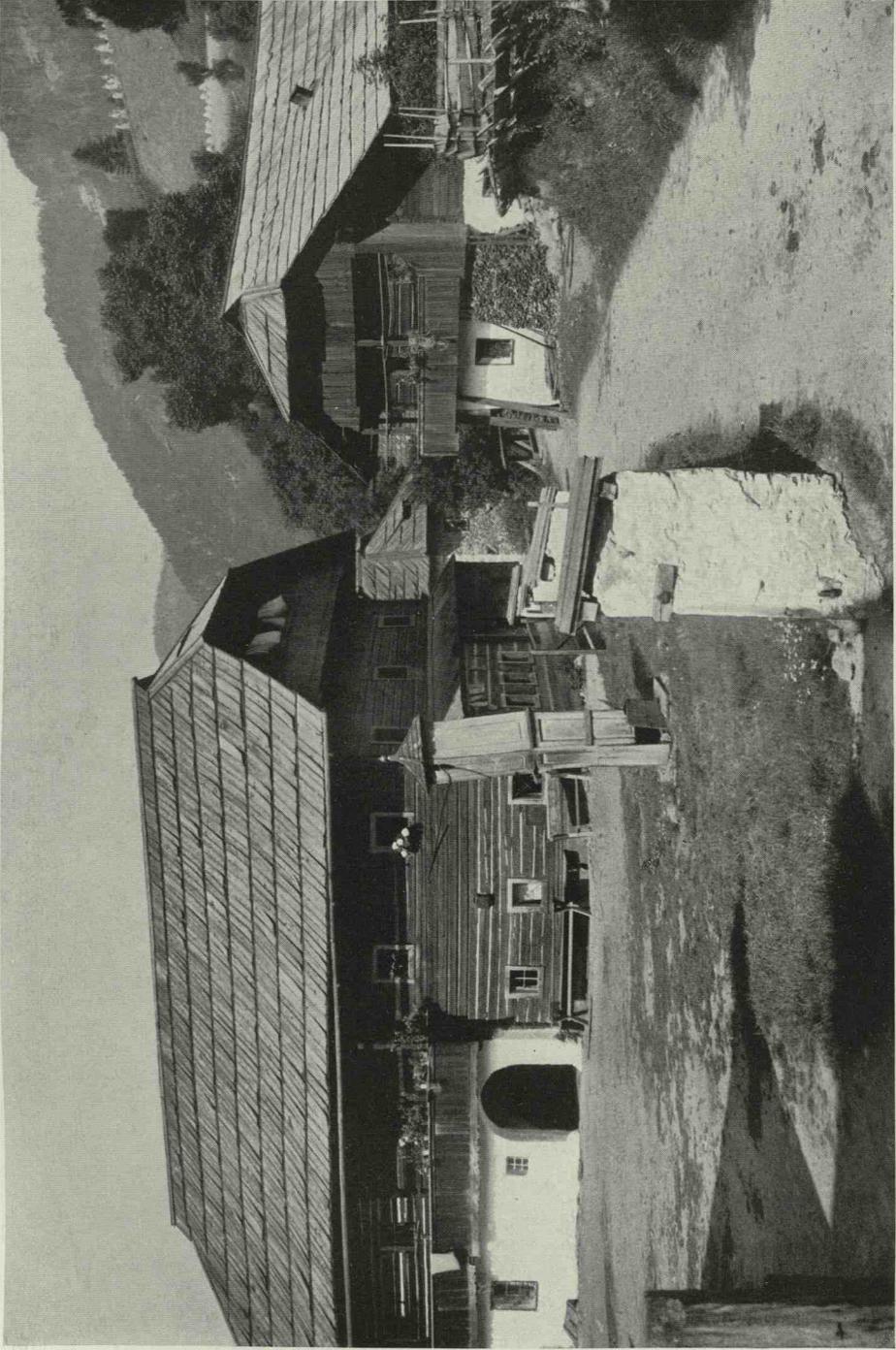
Wohnbau eines niederbayrischen Viereckhofes in Ponzauhöd (Niederbayern). 19. Jahrhundert



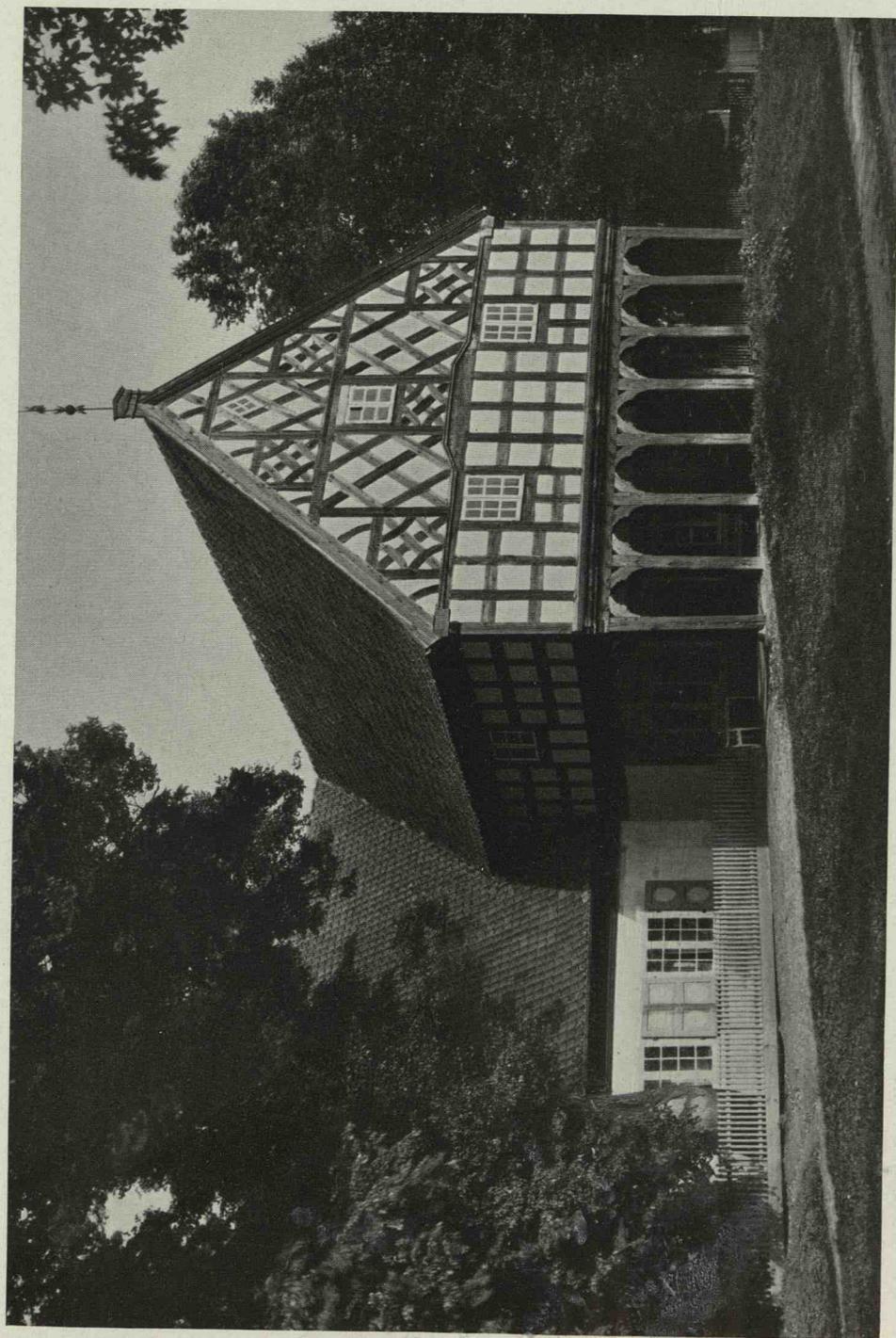
Stroblhof in Hagenberg (Oberdonau, Mühlviertel). Donauländischer Vierseithof mit Strohdach



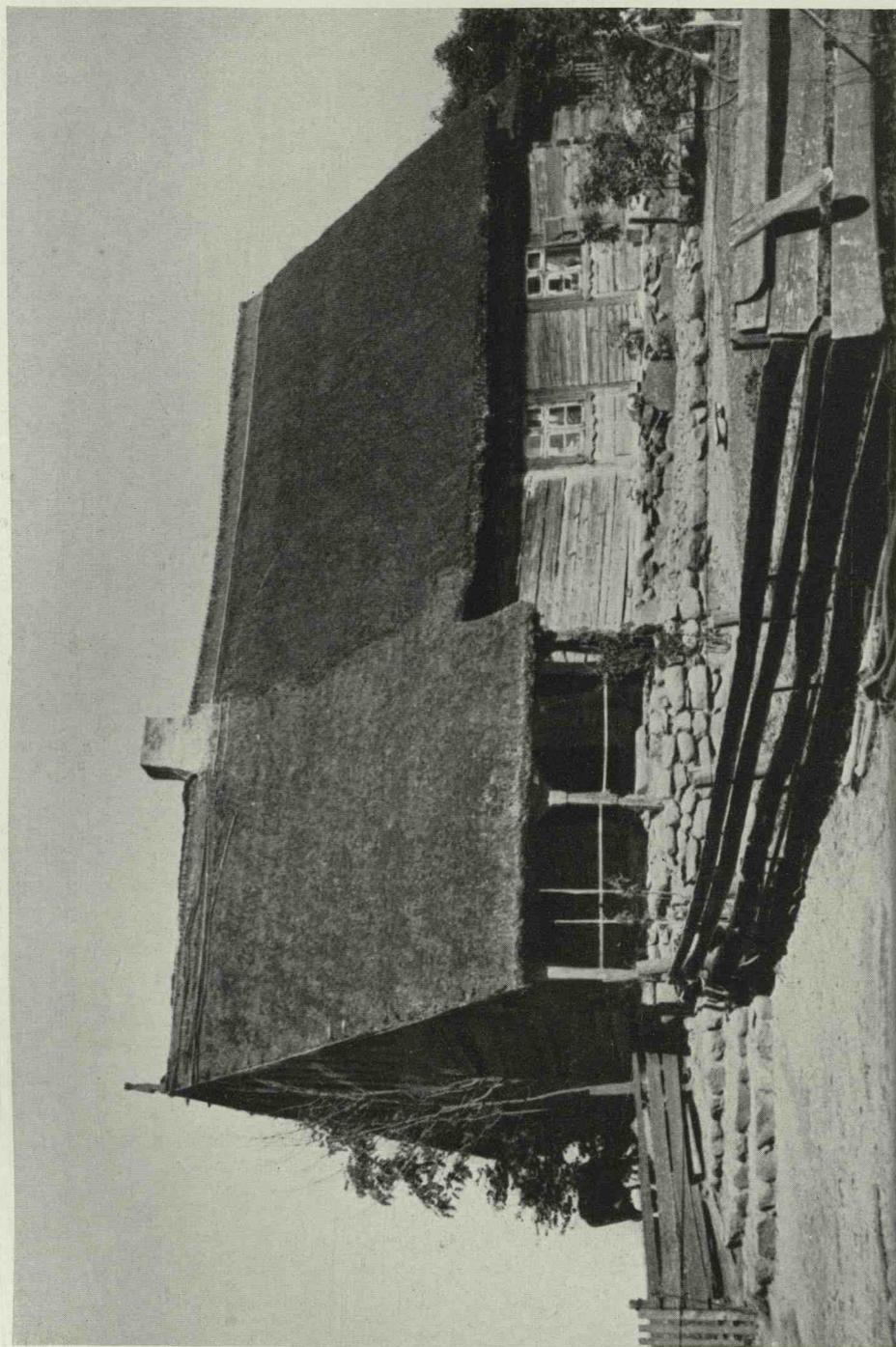
Kärntner Gruppenthöhe in Luggau im Lesachtal. Zwielfhofanlage. Blockholzbauten mit Steinsockel



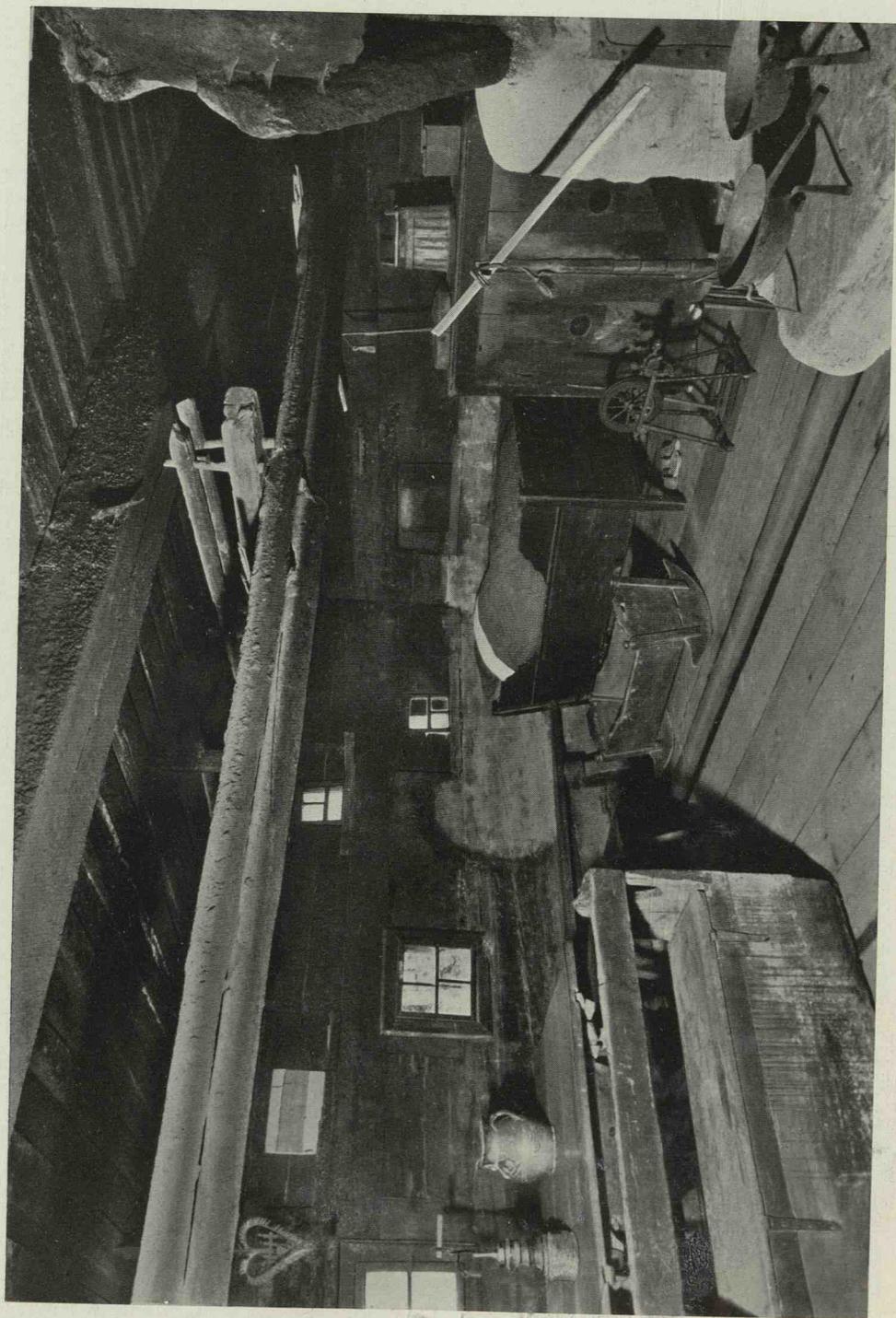
Rauchstubenhäuser in Radenthein (Kärnten). Blockbau und Mauer. Wohl 18. Jahrhundert



Ostdeutsches Vorlaubenhaus in Klettendorf (Westpreußen). 1750



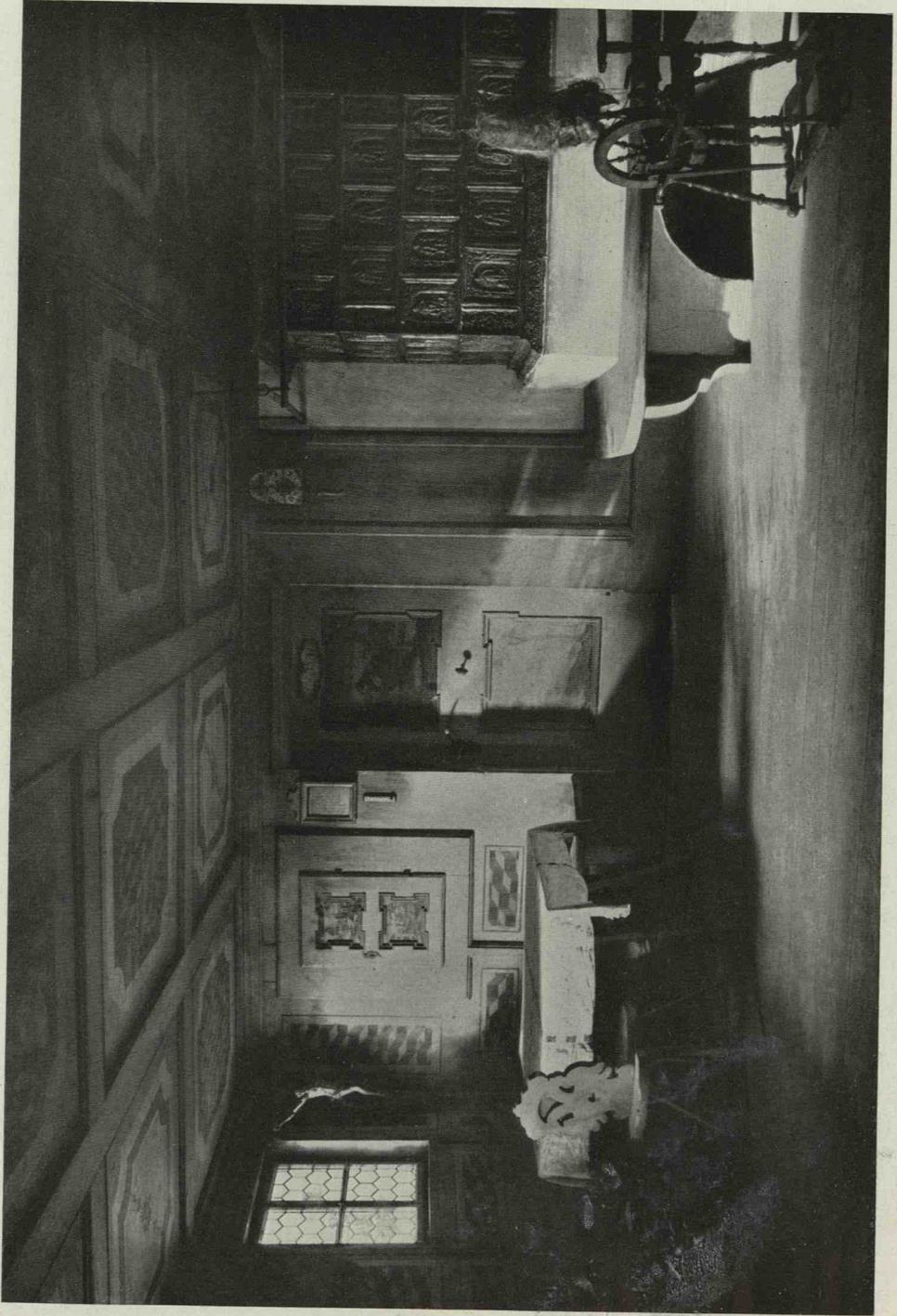
Masurisches Vorlaubenhaus in Kreuzborn (Kreis Lyck). Blockholzbau mit Strohdach



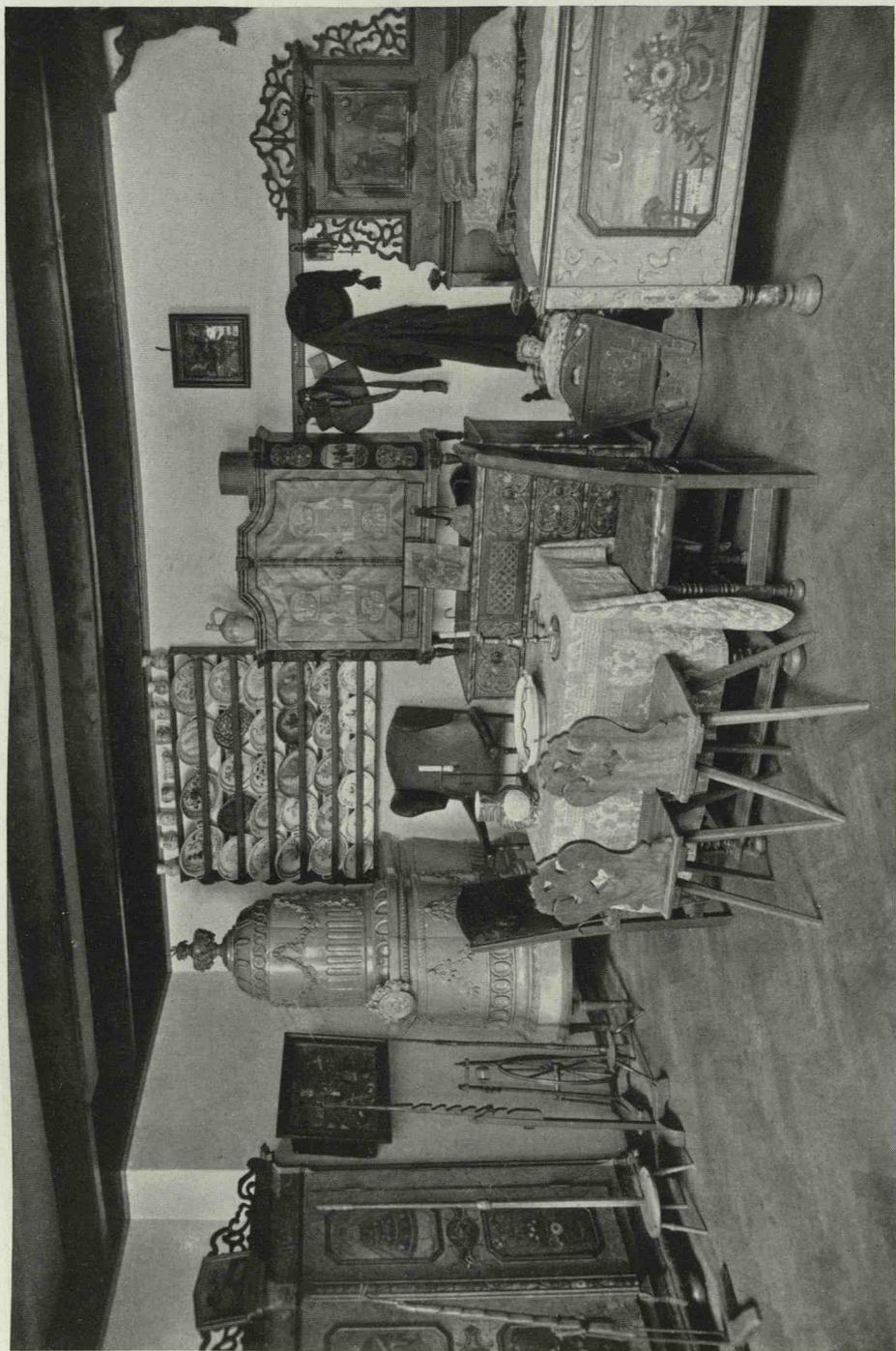
Rauchstube aus Pack bei Köflach. Graz, Steirisches Volkskundemuseum



Spinnstube aus Brail. 16./17. Jahrhundert. St. Moritz, Engadiner Museum



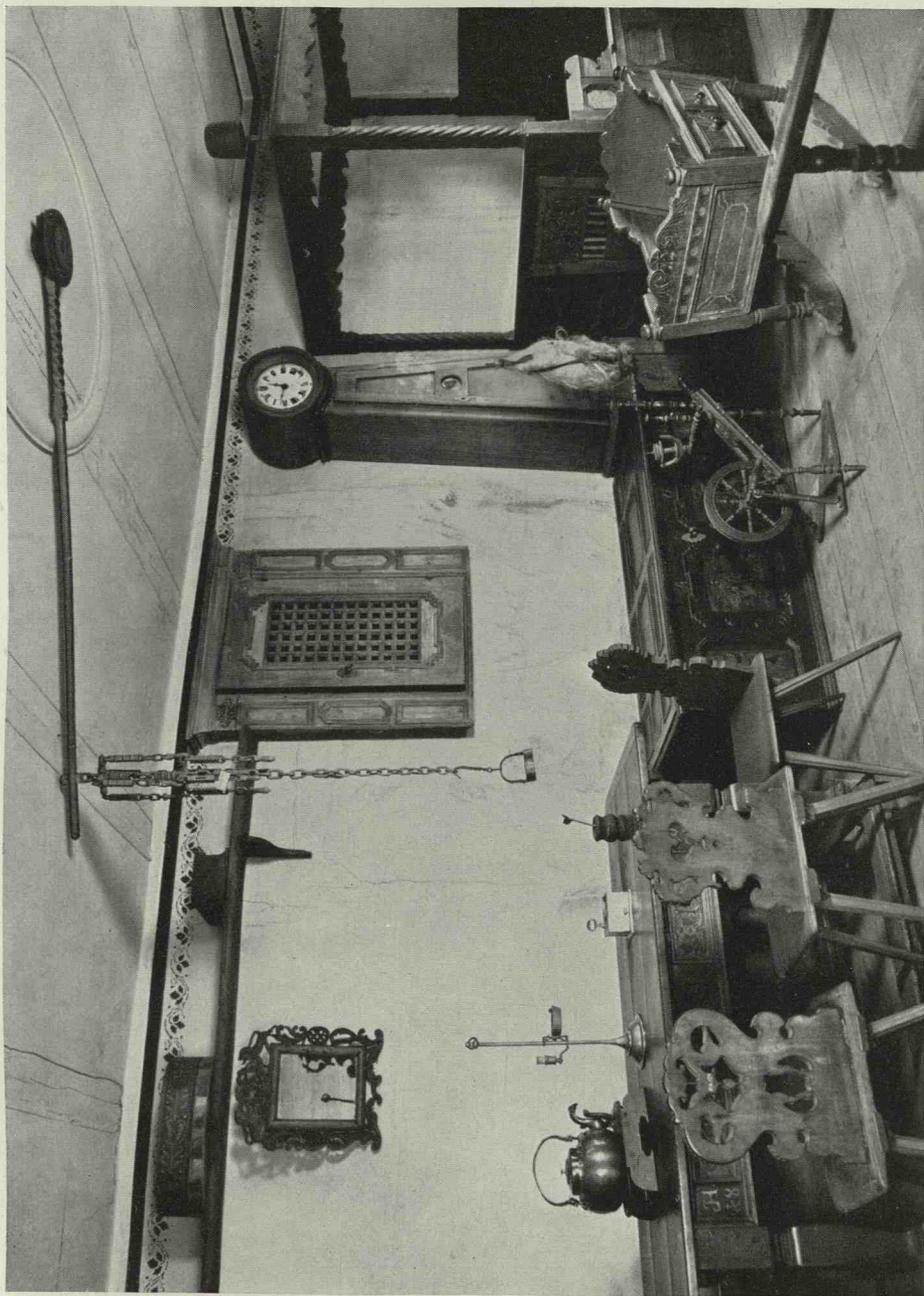
Gemalte Allgäuer Stube aus Tannheim. 18. Jahrhundert. München, Nationalmuseum



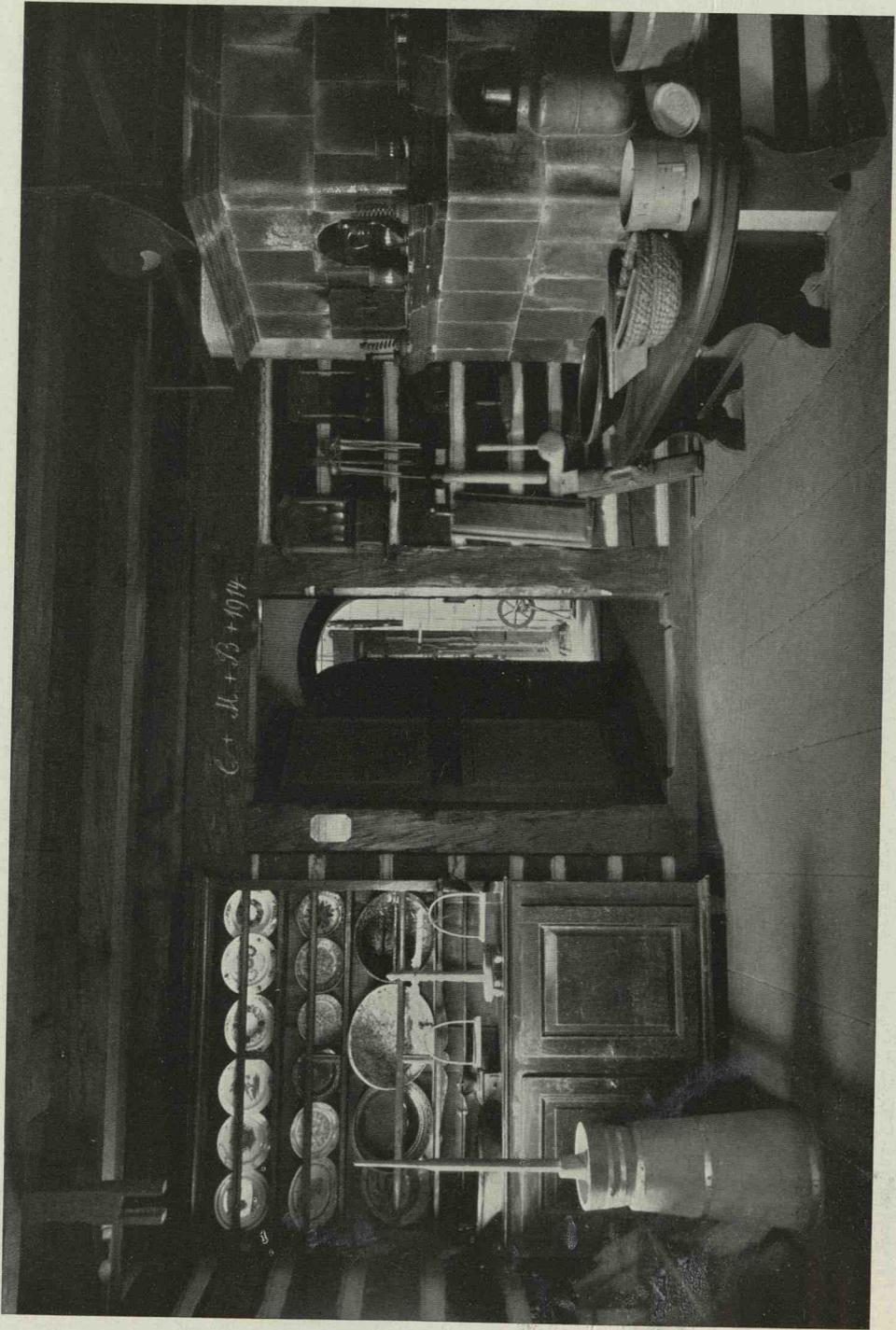
Prunkstube aus St. Peter in der Au. Niederösterreichische Möbel. Wien, Niederösterreichisches Landesmuseum



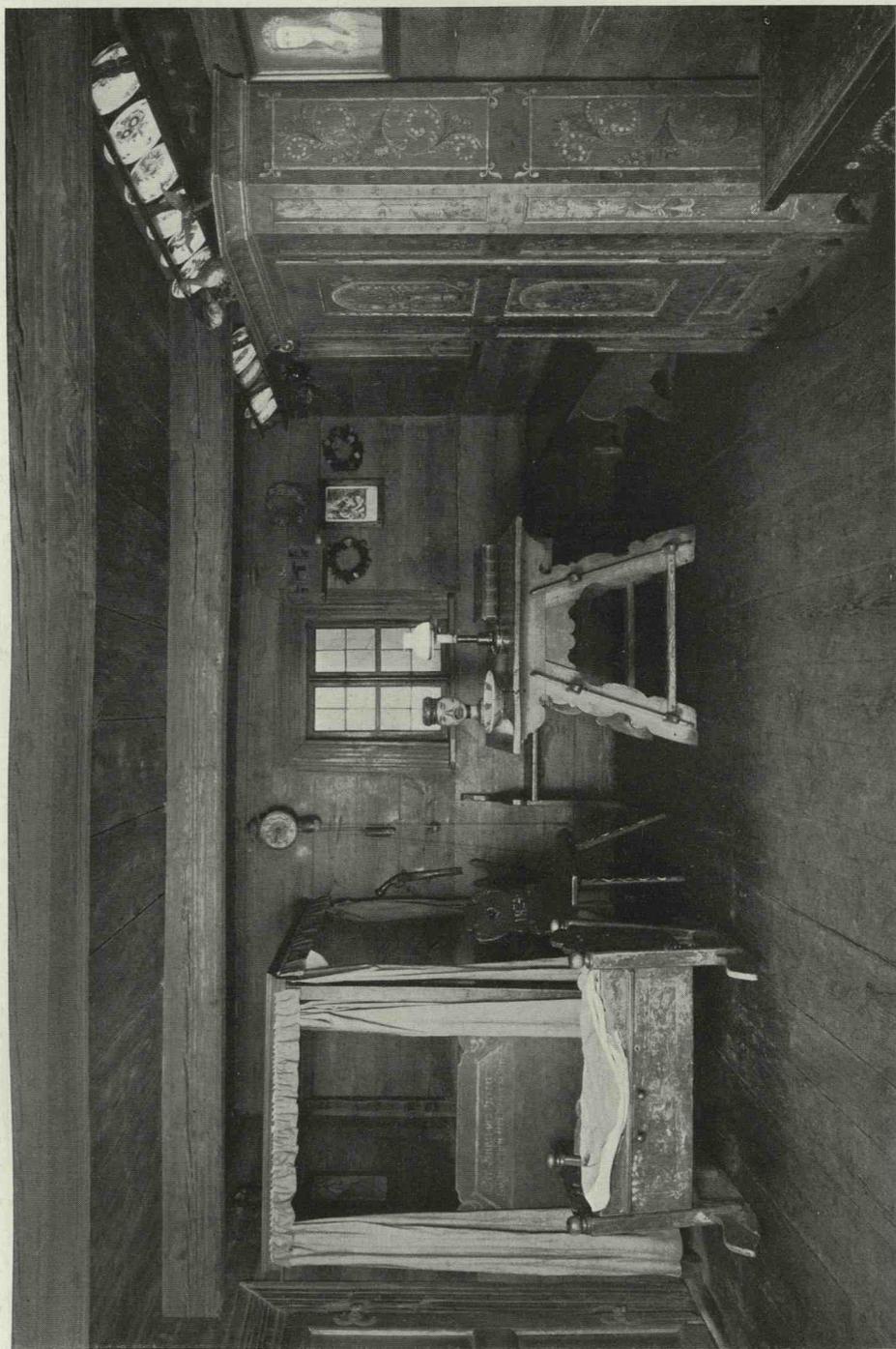
Breisgauer Stube. 18. Jahrhundert. Freiburg i. Br., Augustiner-Museum



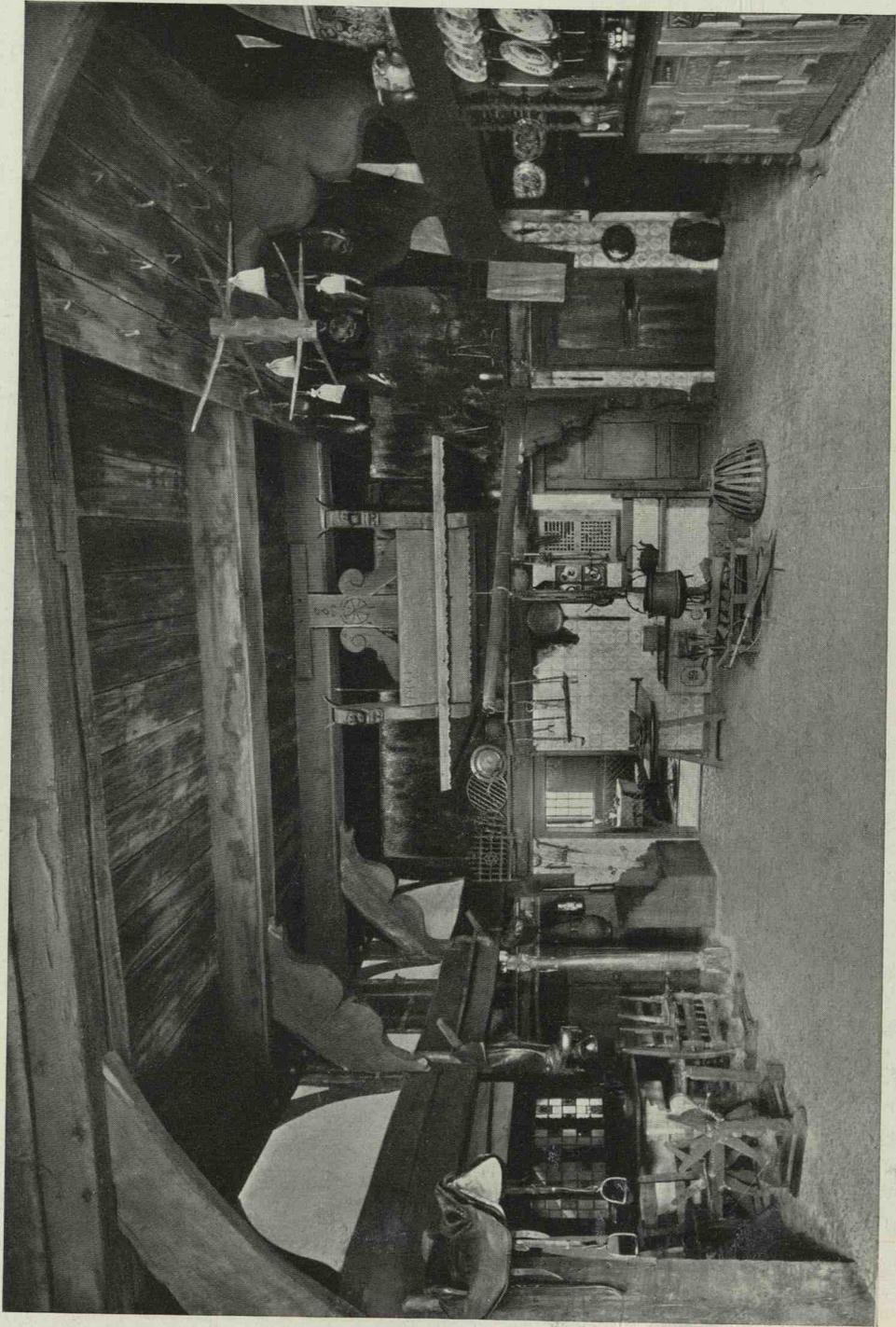
Ausstattung einer hessischen Wohnstube. 18./19. Jahrhundert. Nürnberg, Germanisches Museum



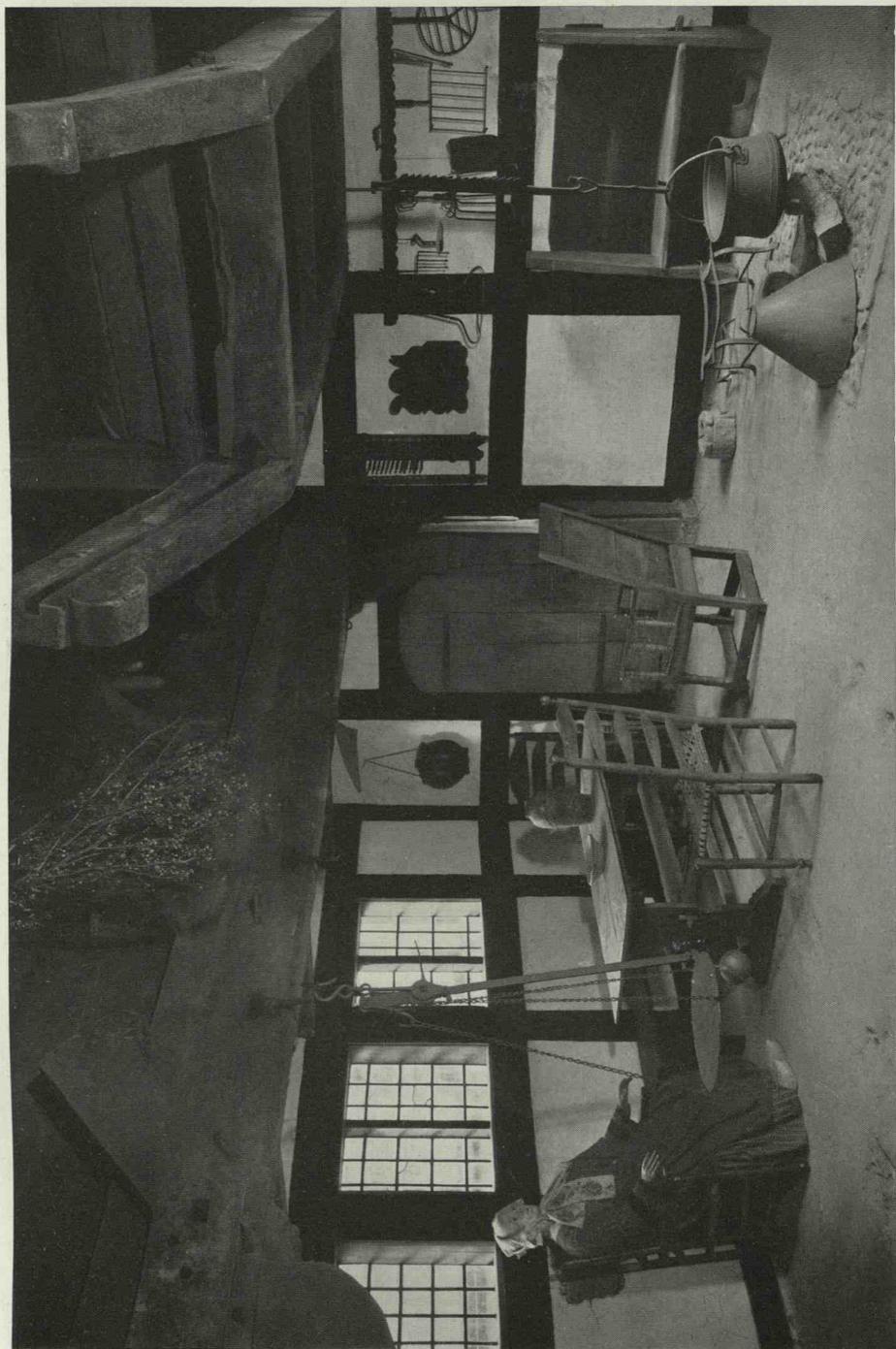
Stube aus Krummhübel. Einrichtung 19. Jahrhundert. Hirschberg, Riesengebirgsmuseum



Spreewaldstube aus Burgdorf (Kr. Kottbus). Einrichtung 17./18. Jahrhundert. Berlin, Märkisches Museum



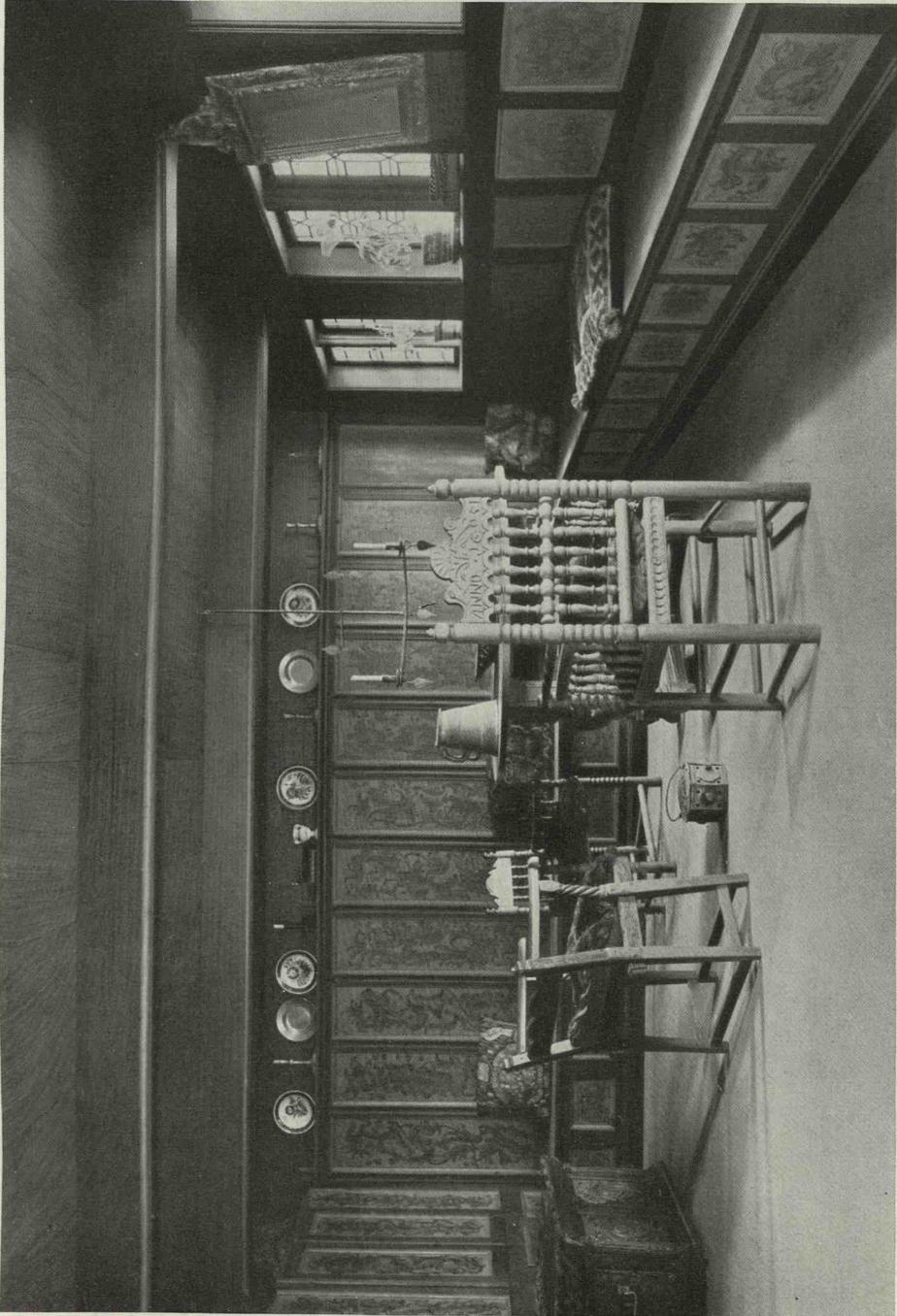
Flet eines niedersächsischen Bauernhauses mit Anrichte und Tischkoje aus der Umgebung von Diepholz.  
Einrichtung 18. Jahrhundert



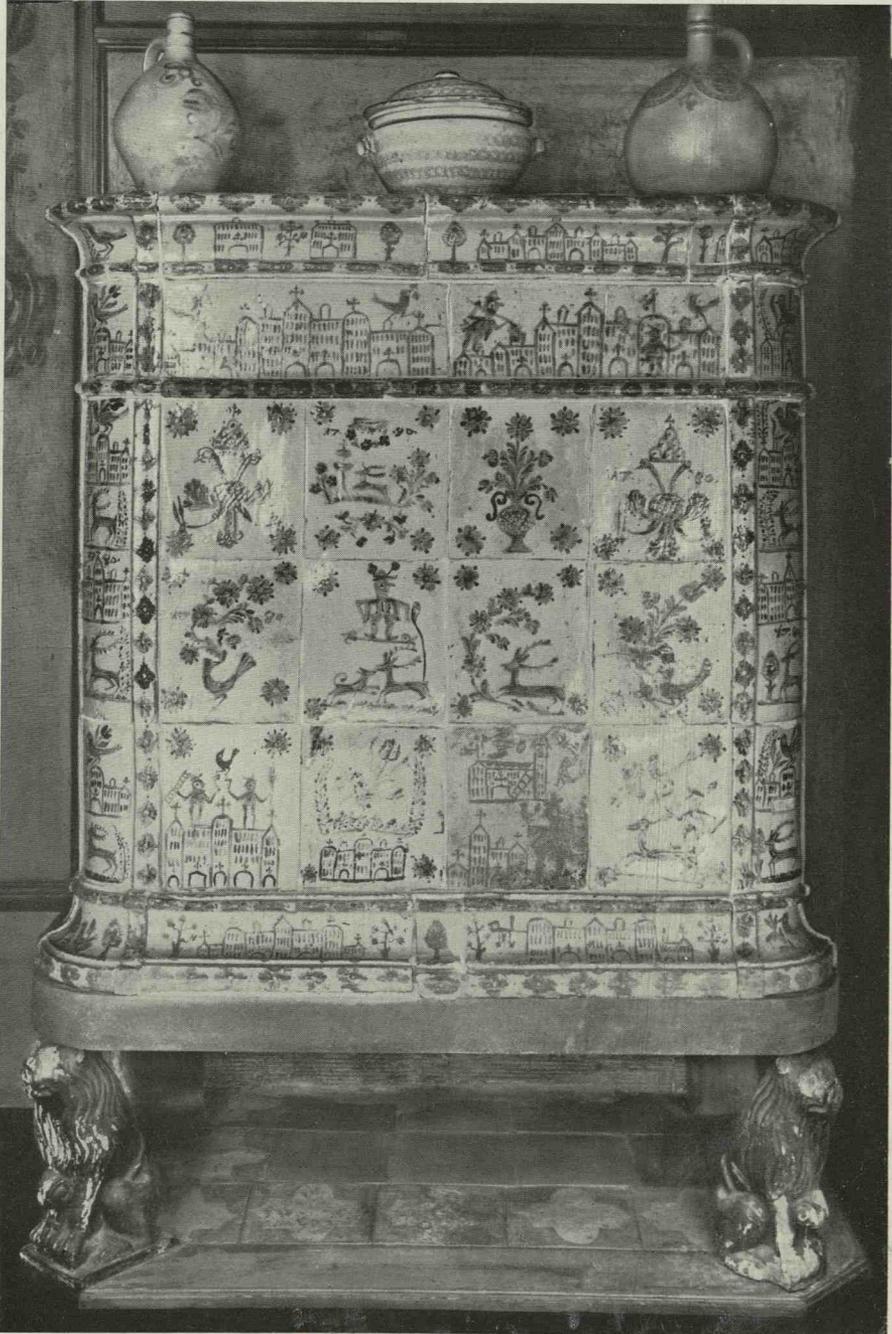
Westfälische Wohndiele aus Lechterke. Um 1711. Osnabrück, Museum



Gute Stube aus der Lüneburger Geest. 18. Jahrhundert. Lüneburg, Museum



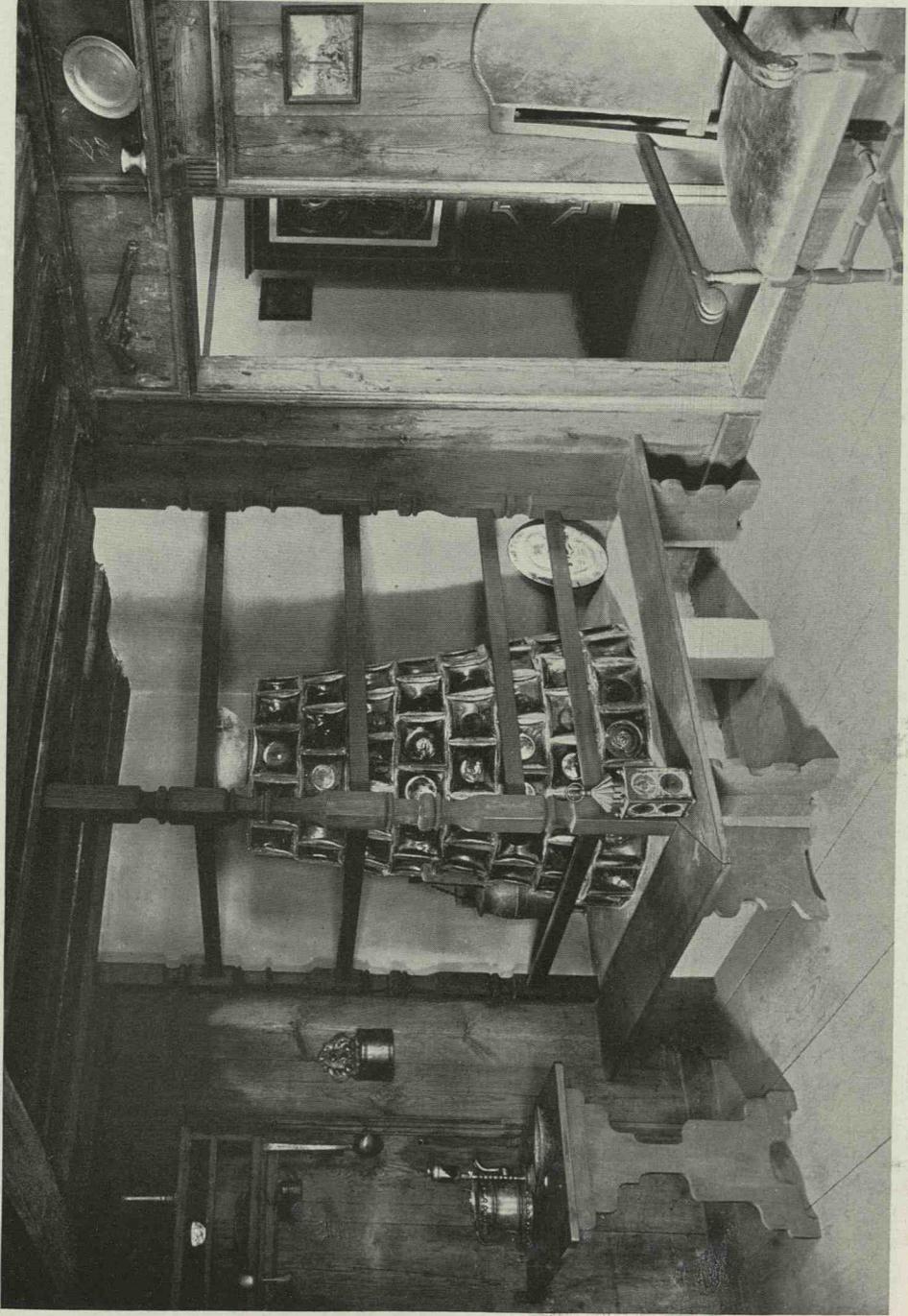
Pesel (Friesische Prunkstube) von der Insel Röm. 1690. Flensburg, Museum



Schwarzwälder Kachelofen mit bunten Kacheln. 1780.  
Karlsruhe, Landesmuseum



Verkachelte Ofenecke eines Schwarzwaldhauses in Wurzbach bei Calw.  
18. Jahrhundert

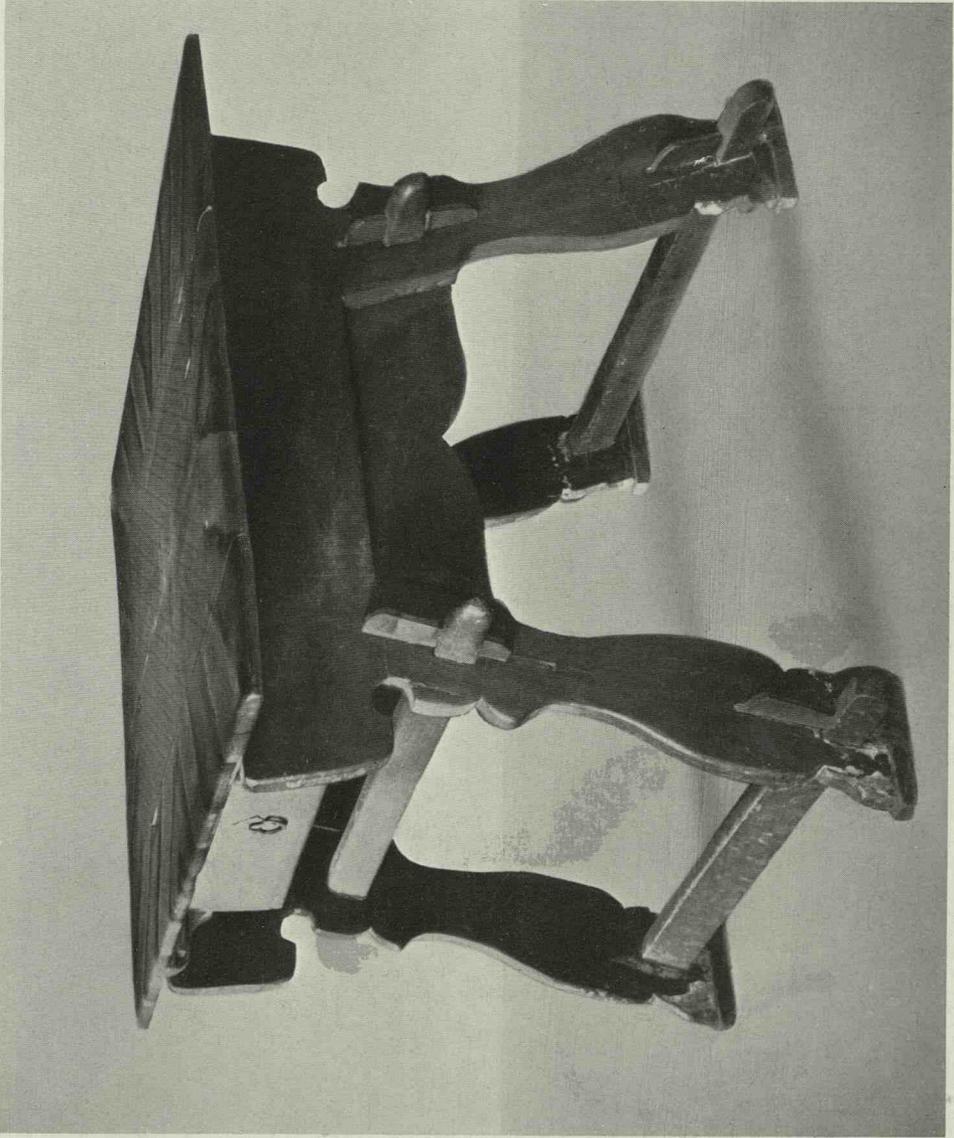


Thüringer Ofenecke aus Unterhassel. 17./18. Jahrhundert. Rudolstadt, Museum

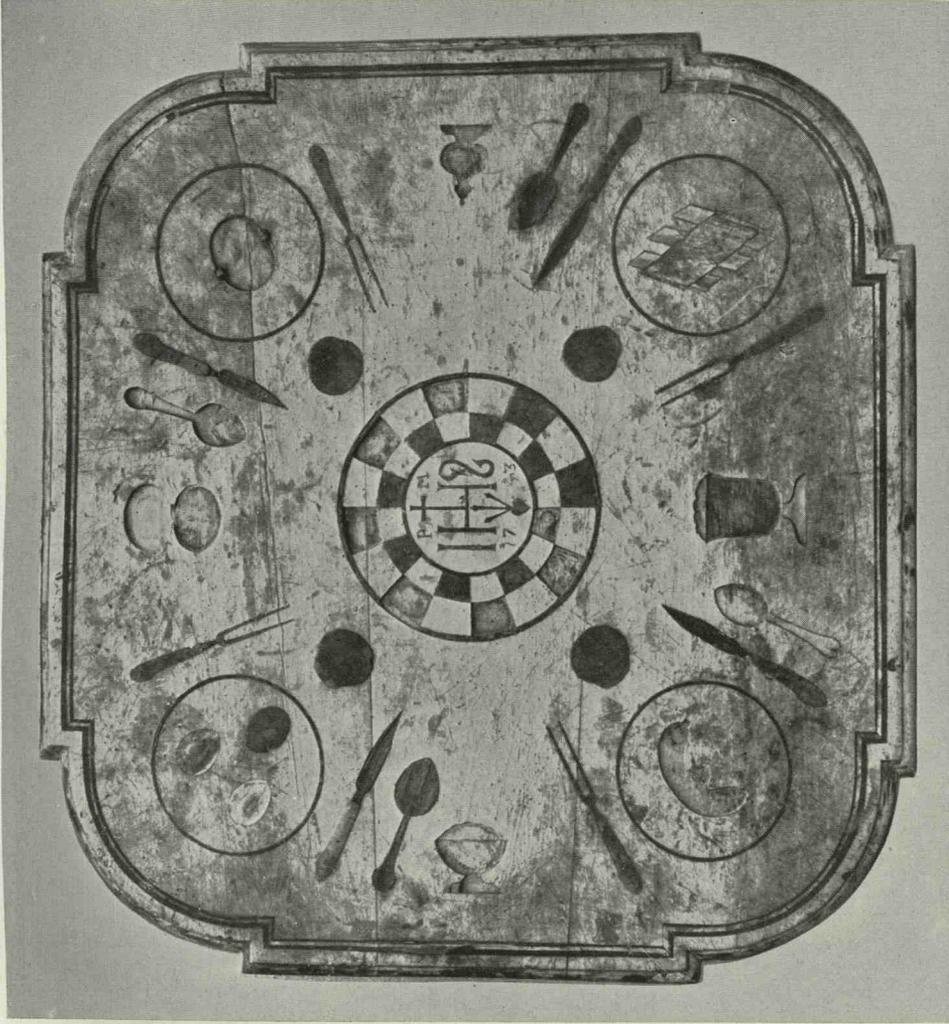
MÖBEL UND HAUSRAT



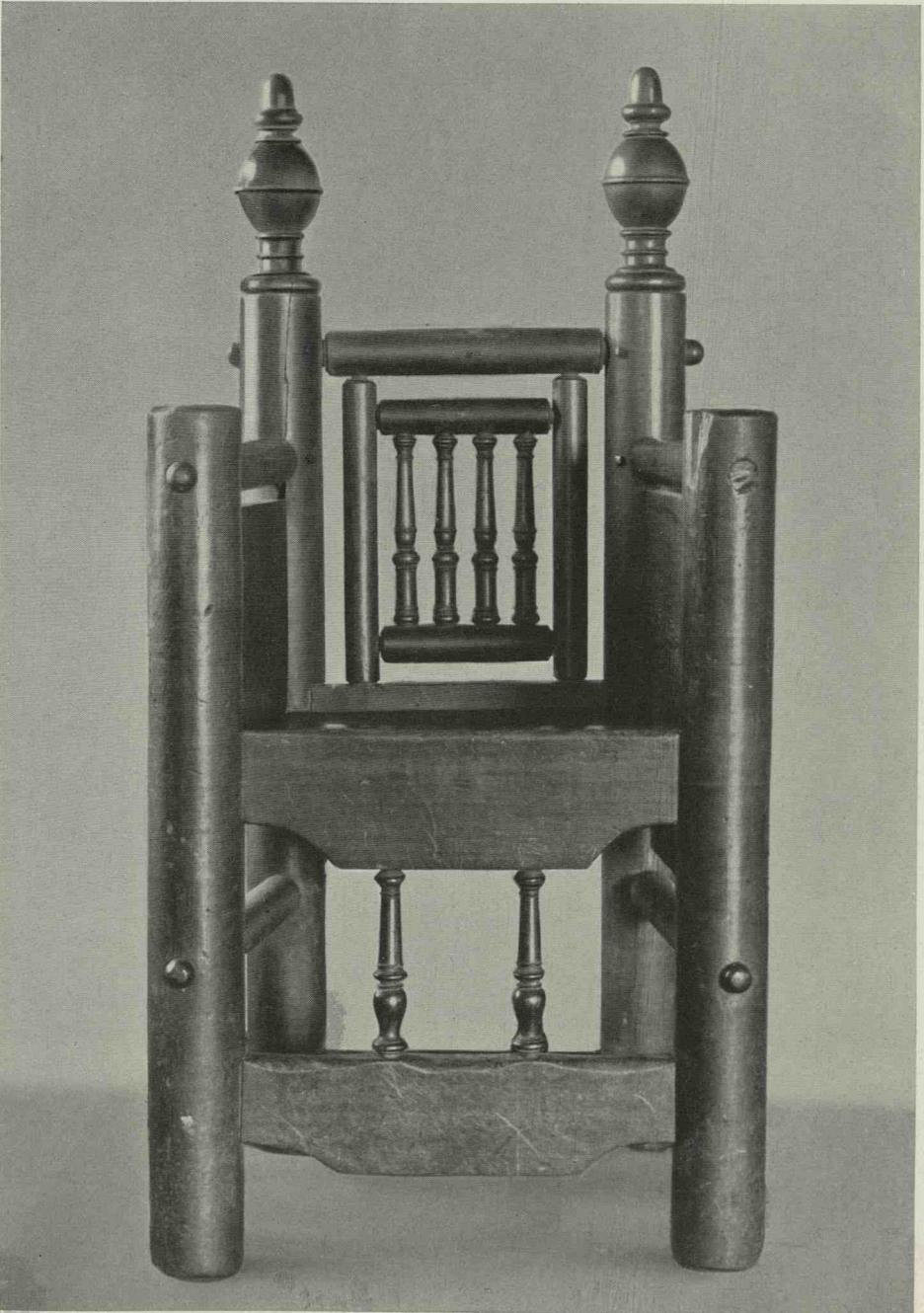
Tischecke einer schwäbischen Wohnstube mit Brettstühlen.  
18./19. Jahrhundert. Weil der Stadt (Württemberg), Museum



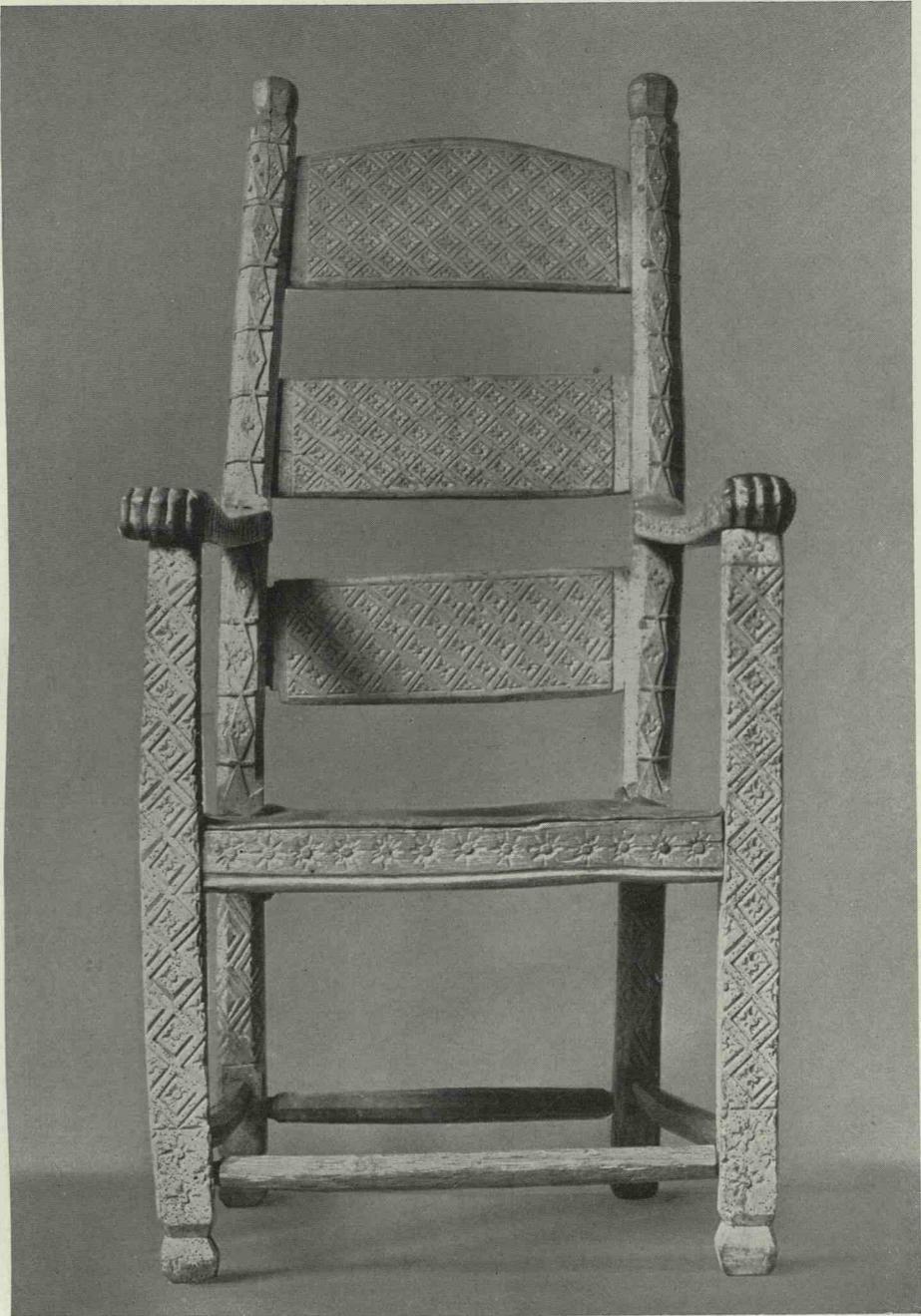
Schragentisch aus dem Riesengebirge. 17./18. Jahrhundert.  
Görlitz, Kaiser-Friedrich-Museum



Tischplatte mit Einlegearbeit. Ahorn- und Buchenholz. 1743.  
Aibling (Oberbayern), Museum



Armlehnstuhl aus gedrehten Rundhölzern. 17. Jahrhundert.  
Königsberg, Umgebung



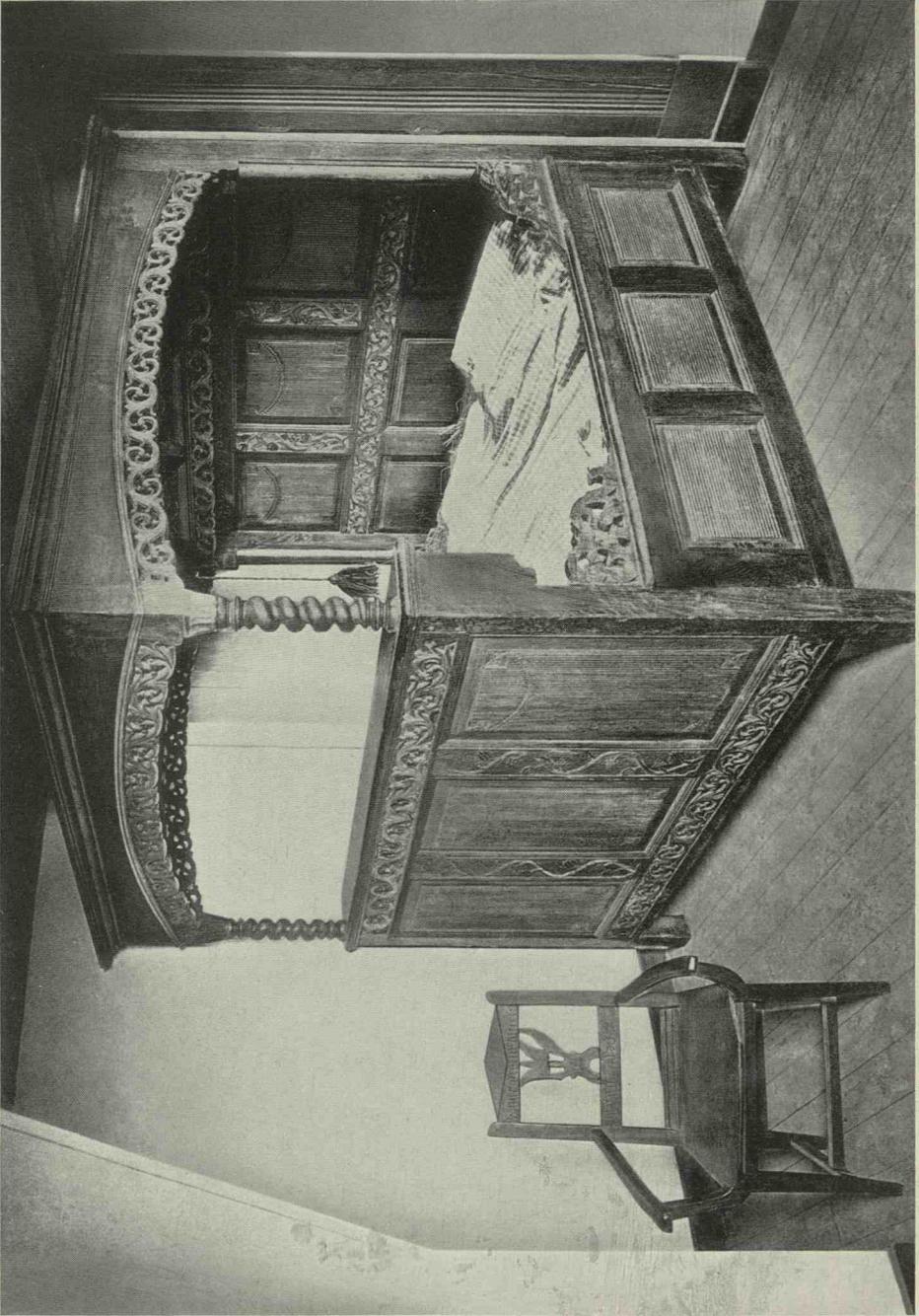
Armlehnstuhl aus der Bodenseegegend mit Kerbschnittmuster.  
18. Jahrhundert. Berlin, Schloßmuseum



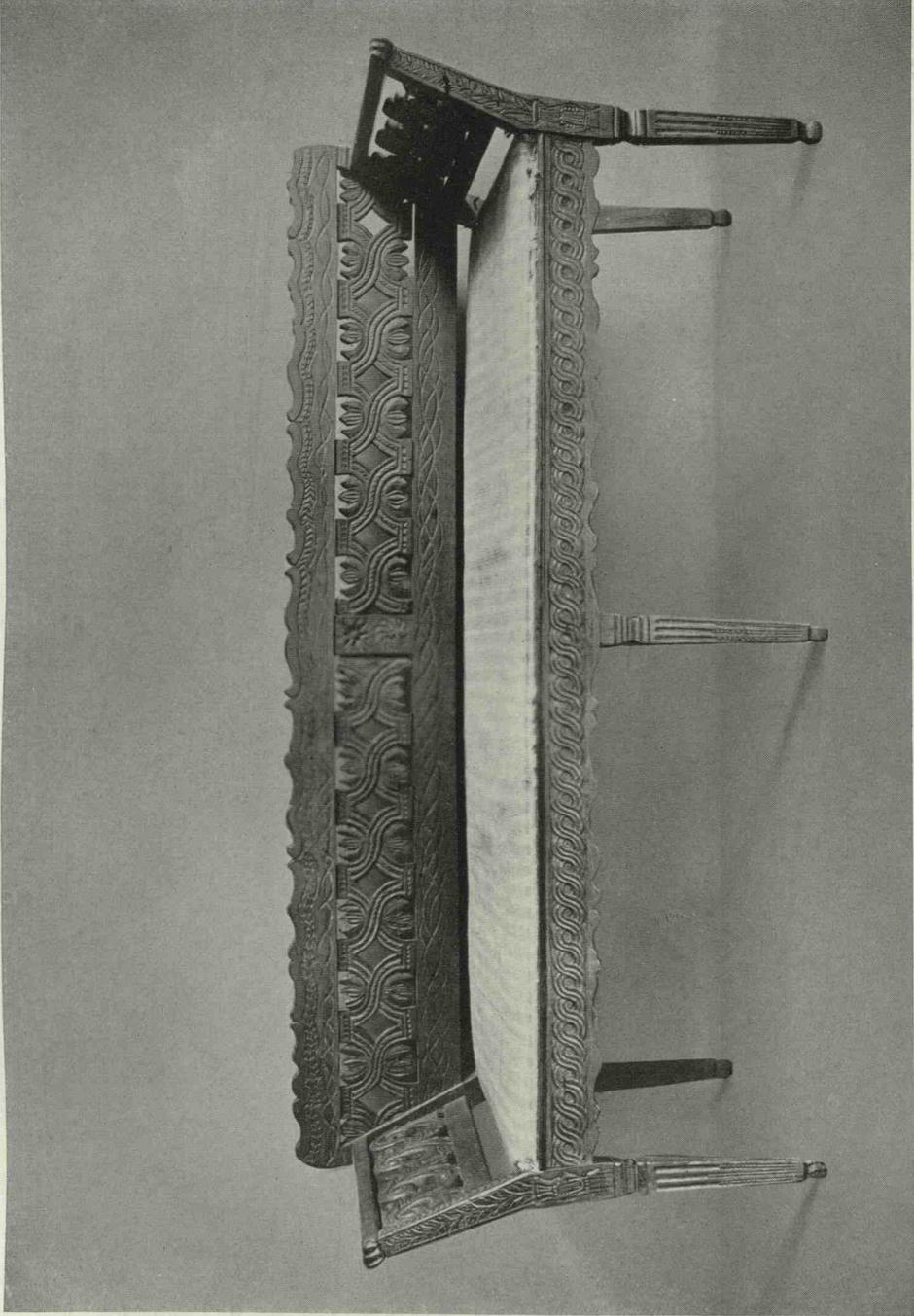
Armlehnstuhl aus der Lütjenburger Gegend mit ausgesägtem Rückenbrett. 1845. Lübeck, Naturhistorisches Museum



Armlehnstuhl aus dem Pongau. Rücklehne mit Kerbschnitt. 1758.  
Salzburg, Volkskundemuseum



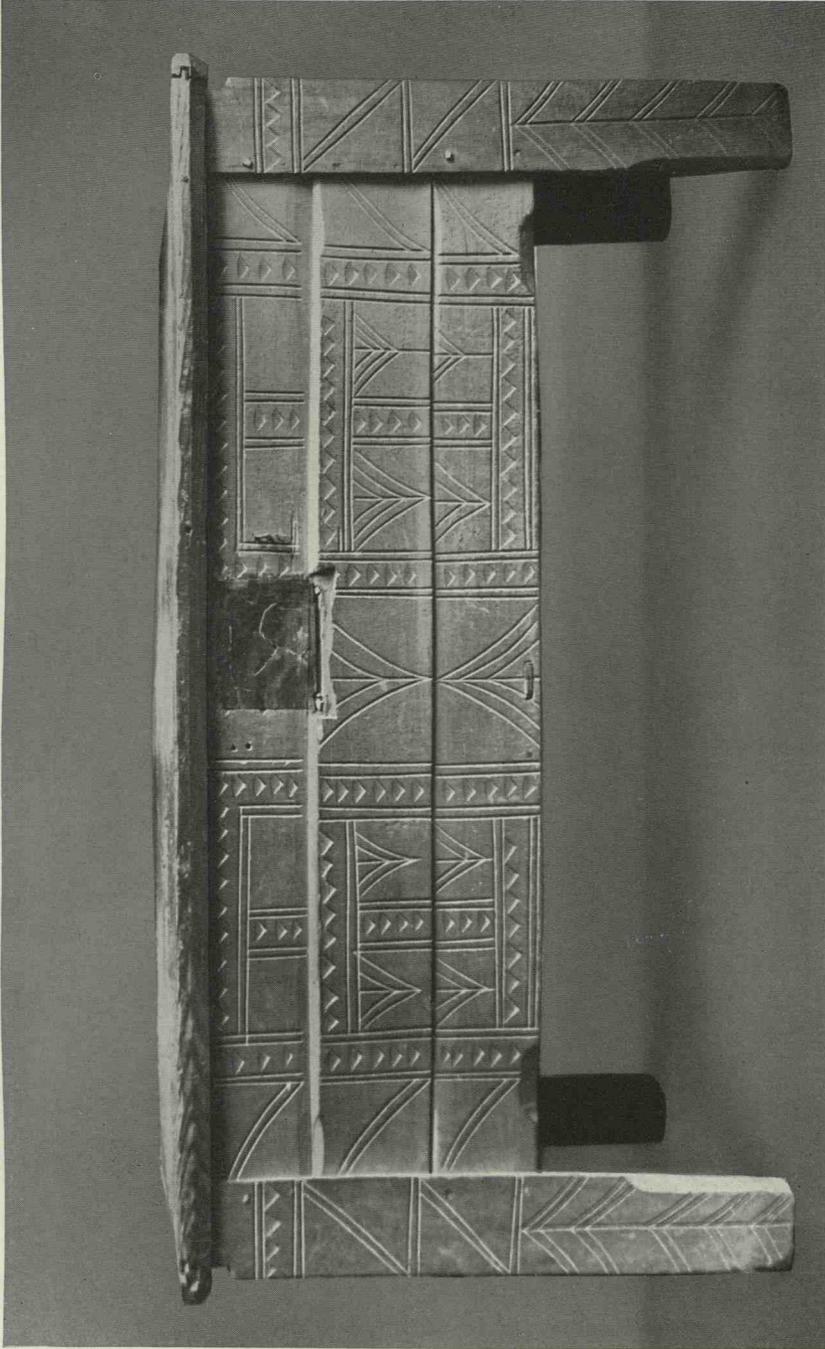
Baldachinbett aus der Ravensberger Gegend. Aus Eichenholz. 1826. Bielefeld, Bauernhausmuseum



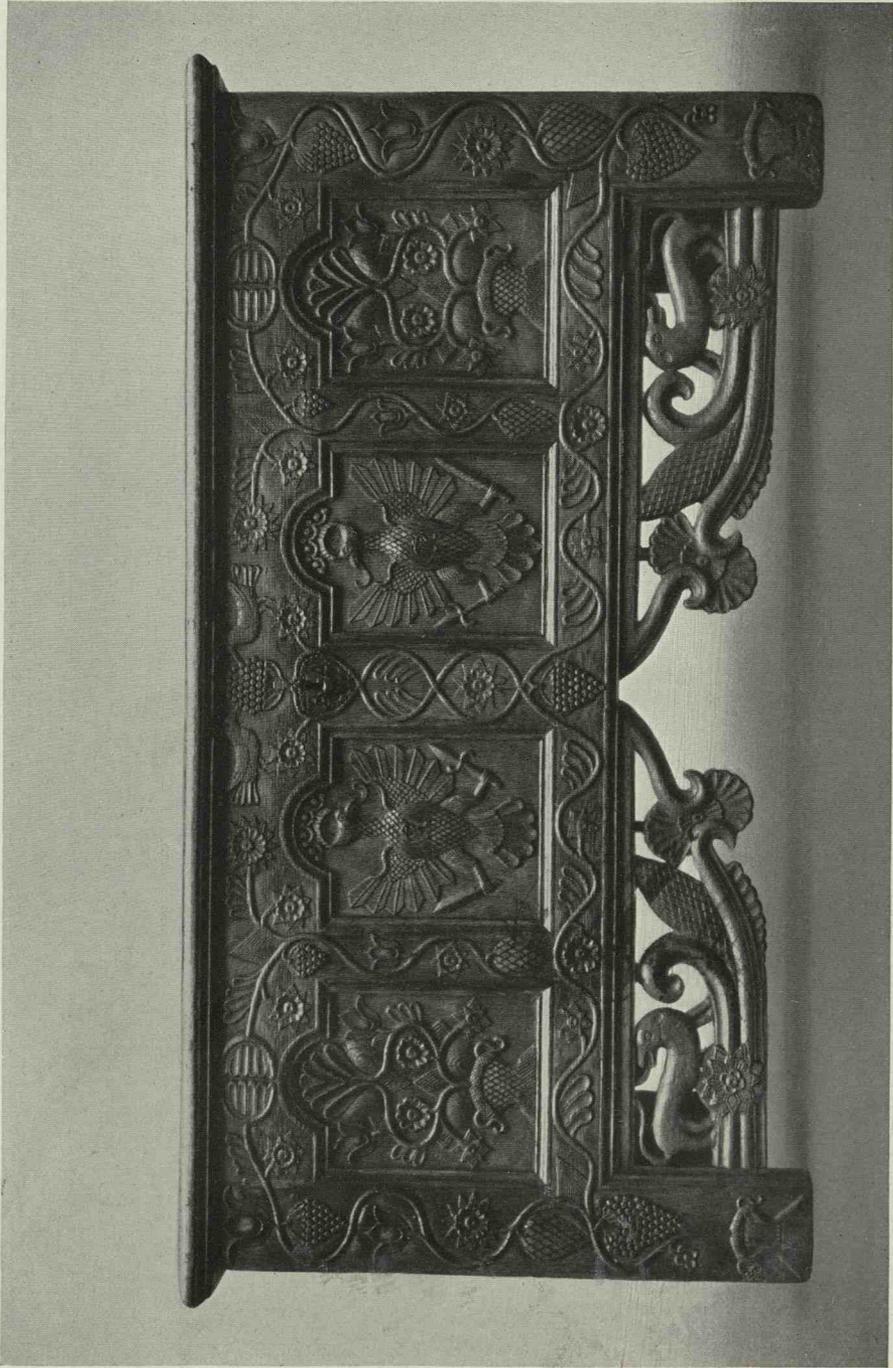
Banksofa aus Oberschwaben. Linde, geschnitzt. Um 1800. Stuttgart, Landesgewerbemuseum



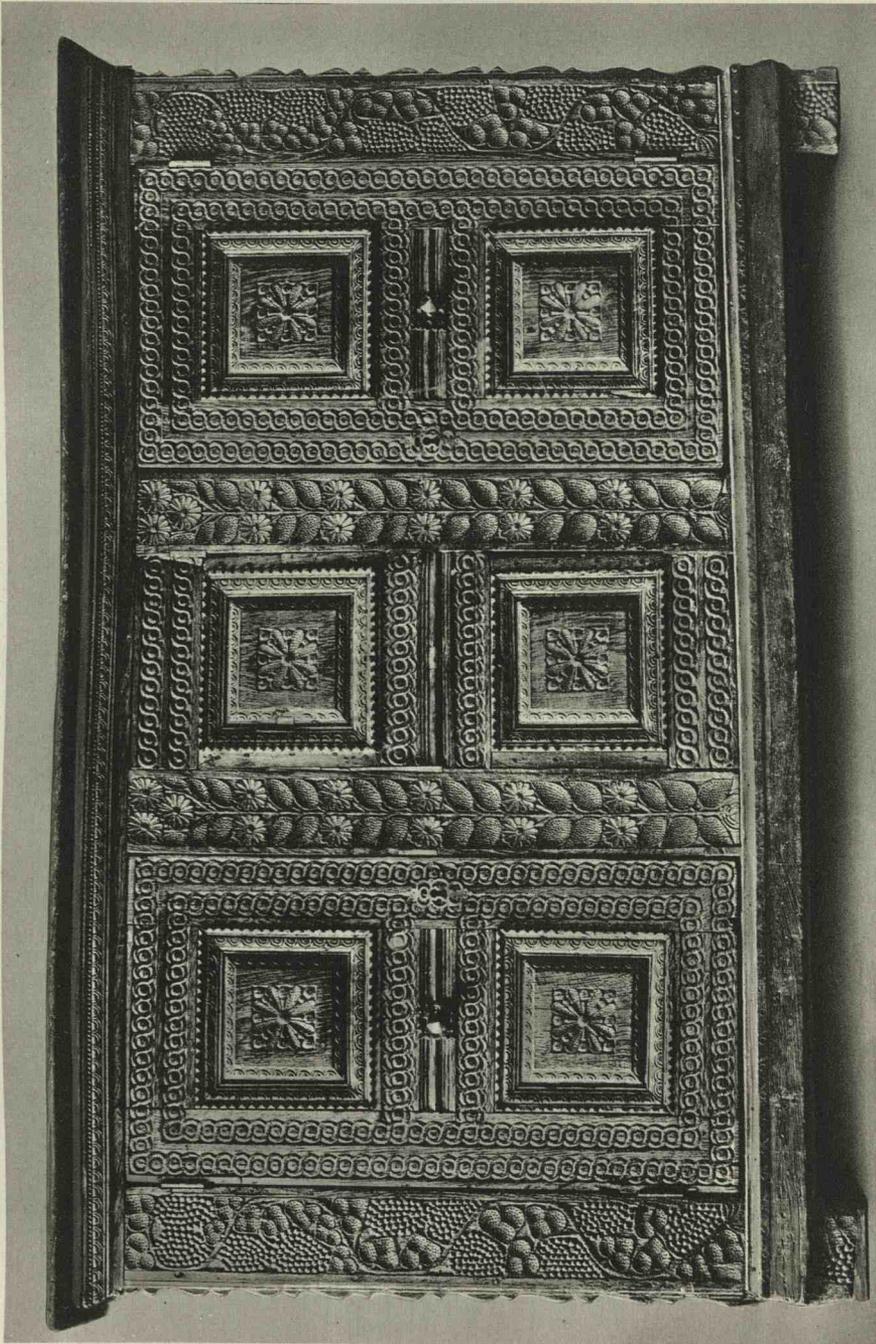
Pfostentruhe aus dem Ammerland mit Flachschnitzerei. 1588. Oldenburg, Kunstgewerbe-Museum



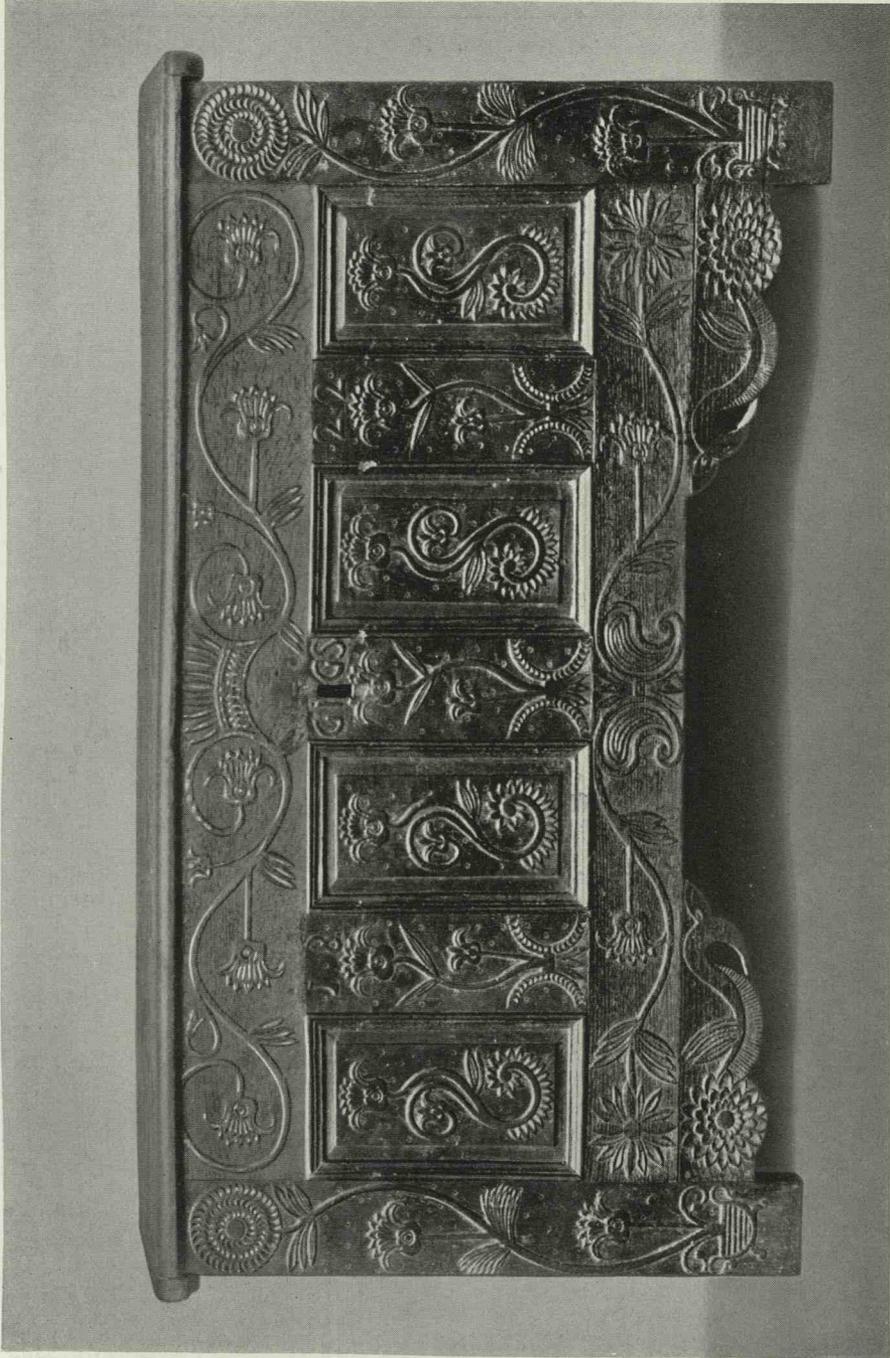
Pfostentruhe aus dem Elsaß mit Ritzmuster. 18. Jahrhundert. Berlin, Museum für Deutsche Volkskunde



Nordwestfälische Pfostenruhe aus Eichenholz mit reicher Schnitzerei.  
18. Jahrhundert. Osnabrück, Museum



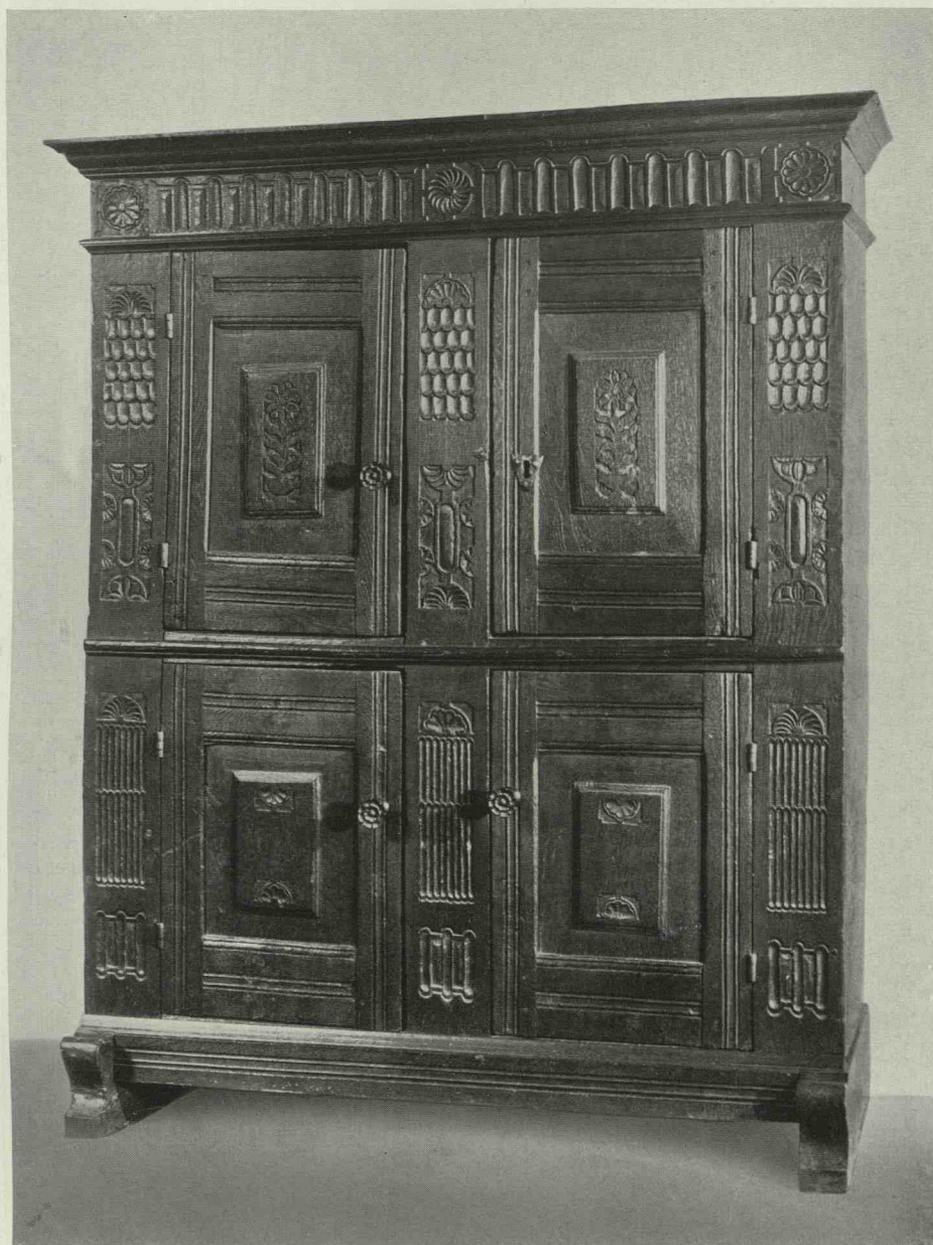
Milchschrank aus Worringen. 18. Jahrhundert. Köln, Kunstgewerbe-Museum



Westfälische Zwickeltruhe aus Eichenholz. 1822. Münster, Landesmuseum



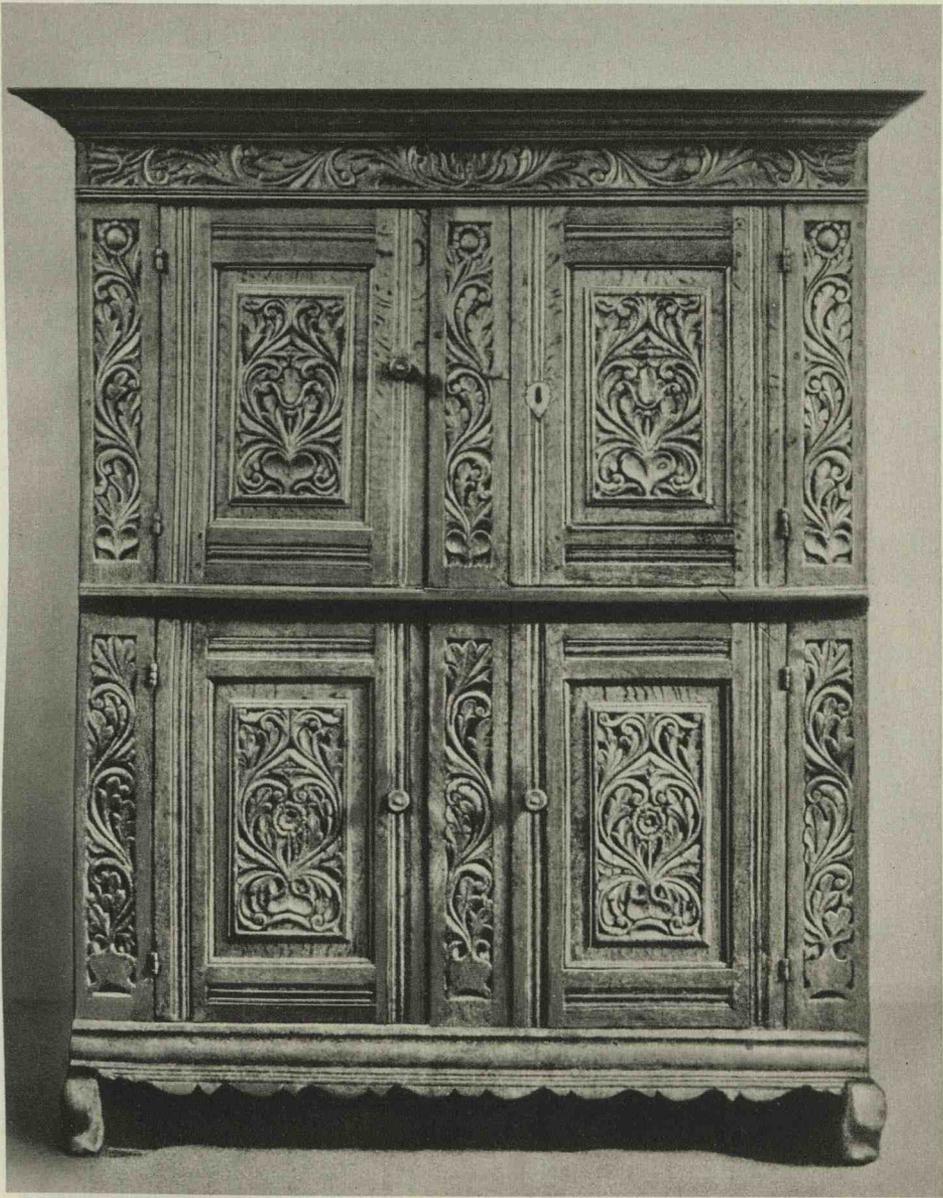
Kredenzschrank mit Flachschnitzerei aus Ostfriesland. 1767.  
Berlin, Staatl. Museum für Deutsche Volkskunde



Artländer Kufenschrank aus Eichenholz, geschnitzt. 1723.  
Münster, Landesmuseum



Schaumburger Schrank mit aufgesetztem Leistenwerk. 1796.  
Berlin, Staatl. Museum für Deutsche Volkskunde



Bergischer Schrank. Eichenholz mit Schnitzerei. 18. Jahrhundert





Fränkischer Schrank mit Furniermustern. 1677.  
Feuchtwangen (Mittelfranken), Heimatmuseum



Oberschwäbischer Schrank mit bemalter Schnitzerei. Gegen 1800.  
Stuttgart, Landesgewerbemuseum



Bemalter Schrank aus dem Kanton Appenzell. 1797.  
Zürich, Schweizerisches Landesmuseum



Bemalter Schrank mit geschnitztem Aufsatz. 1845. Tölz, Museum



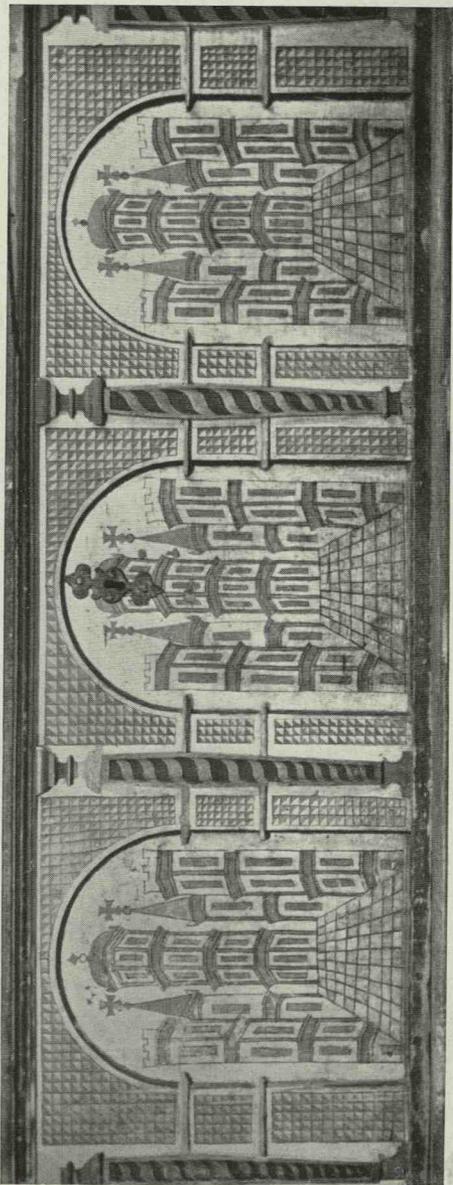
Bemalter Bettkasten aus Kamm (Niederbayr. Donau). Um 1800.  
Passau, Ostmarkmuseum



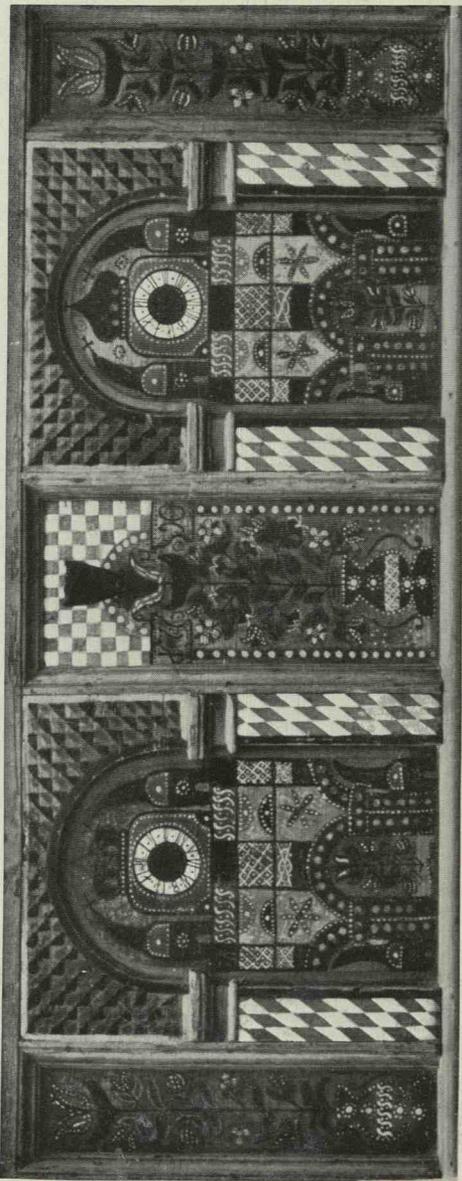
Oberösterreichische Truhe mit Malerei. 1684.  
Wien, Museum für Volkskunde



Tölzer Kommode mit Buntmalerei auf Fichtenholz. 1835.  
Fürstenfeld-Bruck (Oberbayern), Museum



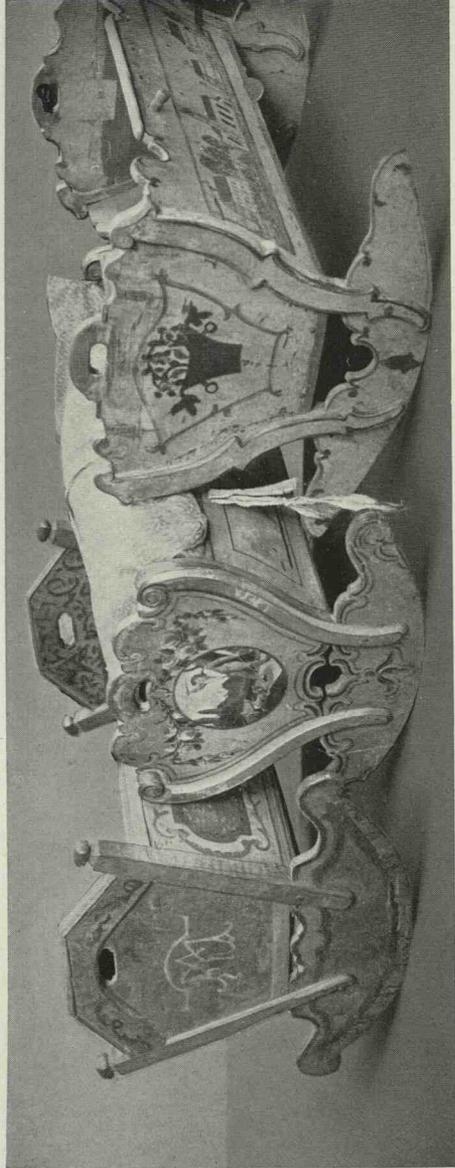
Bemalte Sockeltruhe mit Stadttormotiv. 17. Jahrhundert. Rosenheim, Museum



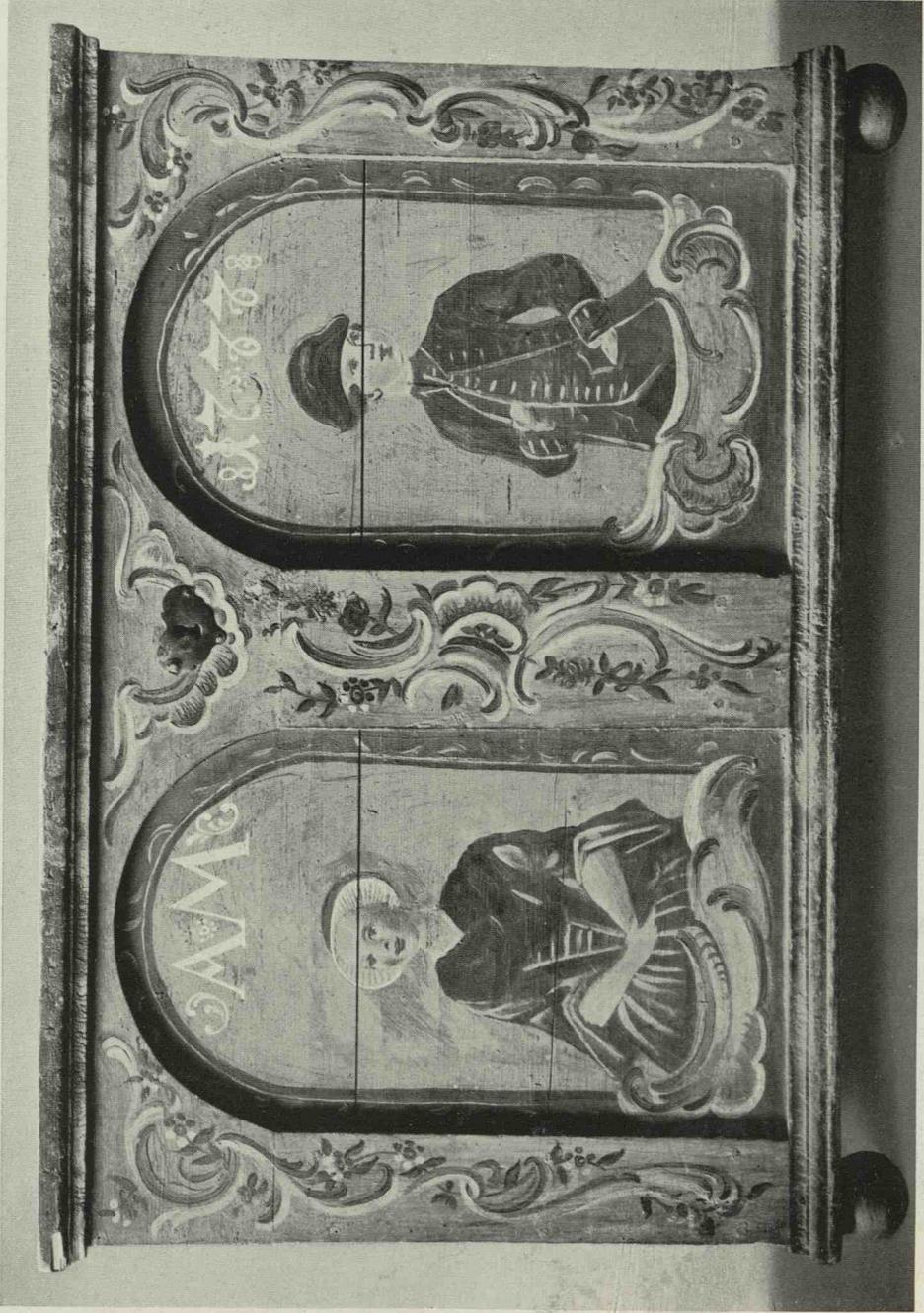
Bemalte Truhe mit Architekturmotiv. 1790. Ruhpolding (Oberbayern), Heimatmuseum



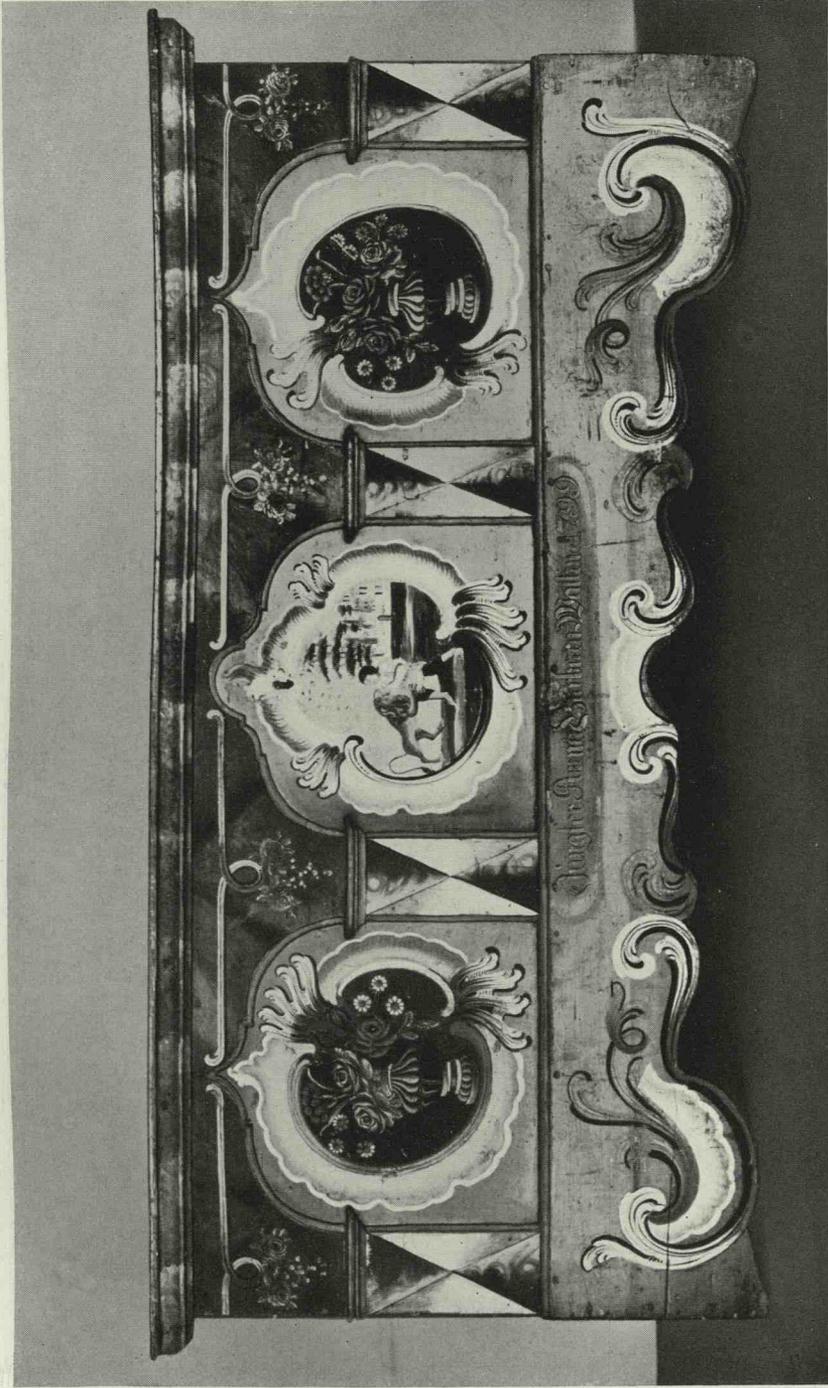
Stirnbrett einer Flößertruhe mit Blumenmalerei. Um 1820. Kronach (Oberfranken), Heimatmuseum



Drei bemalte Allgäuer Wiegen. 1685—1780. Kaufbeuren, Heimatmuseum



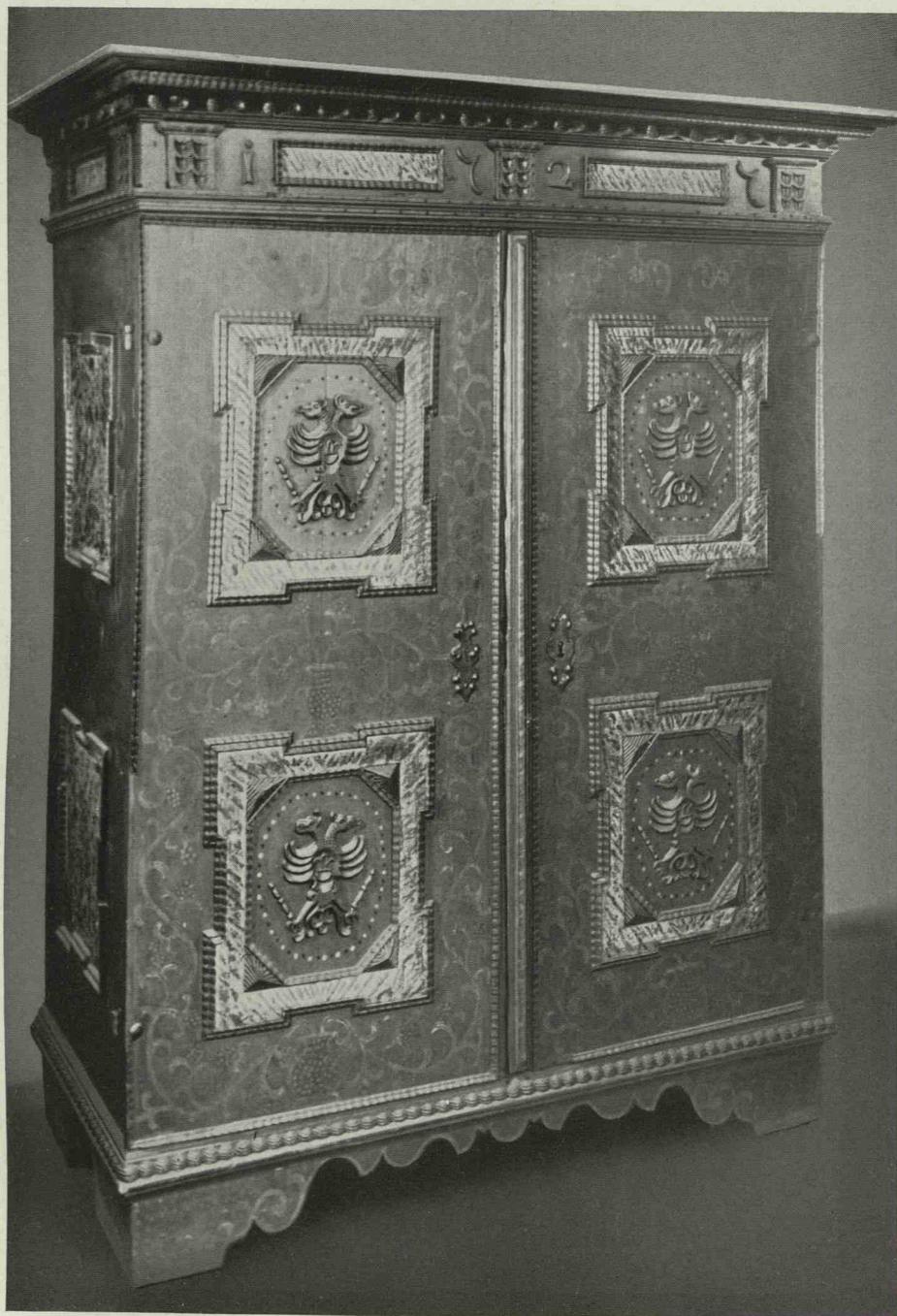
Bemalte Truhe aus Berneck. 1777. Zürich, Schweizerisches Landesmuseum



Bemalte Truhe aus der Bodenseeregend. 1799. Karlsruhe, Landesmuseum



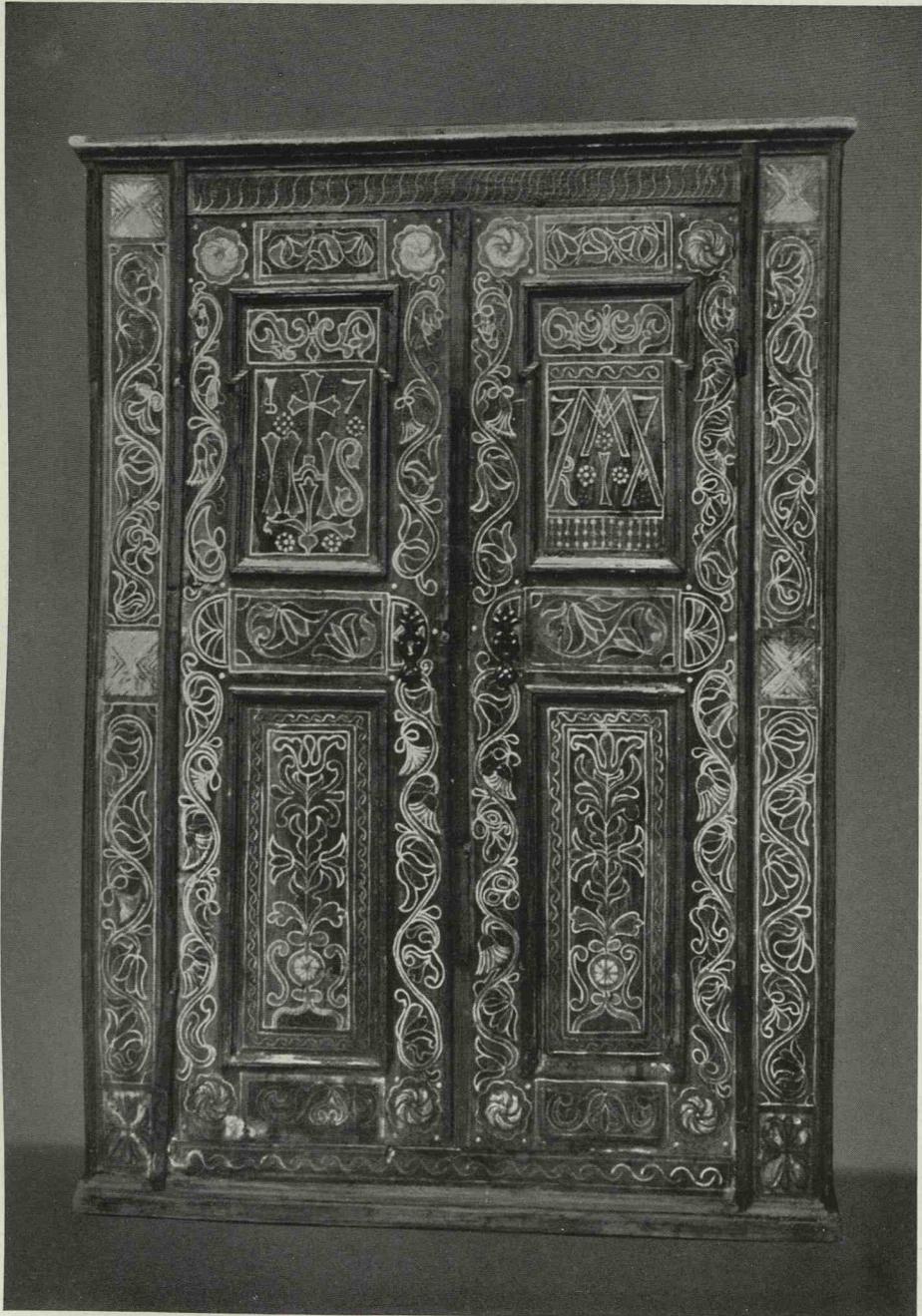
Bemalter Inntaler Schrank. 18. Jahrhundert.  
München, Nationalmuseum



Steirischer Schrank aus Aussee. Geschnitzt und bemalt. 1727.  
Wien, Museum für Volkskunde



Bemalter Tölzer Schrank. 17. Jahrhundert.  
Fürstenfeld-Bruck (Oberbayern), Museum



Bemalter Schrank aus der Miesbacher Gegend. 1737.  
München, Privatbesitz



Bemalter Inntaler Schrank von Anton Perthaler. 1788.  
München, Nationalmuseum



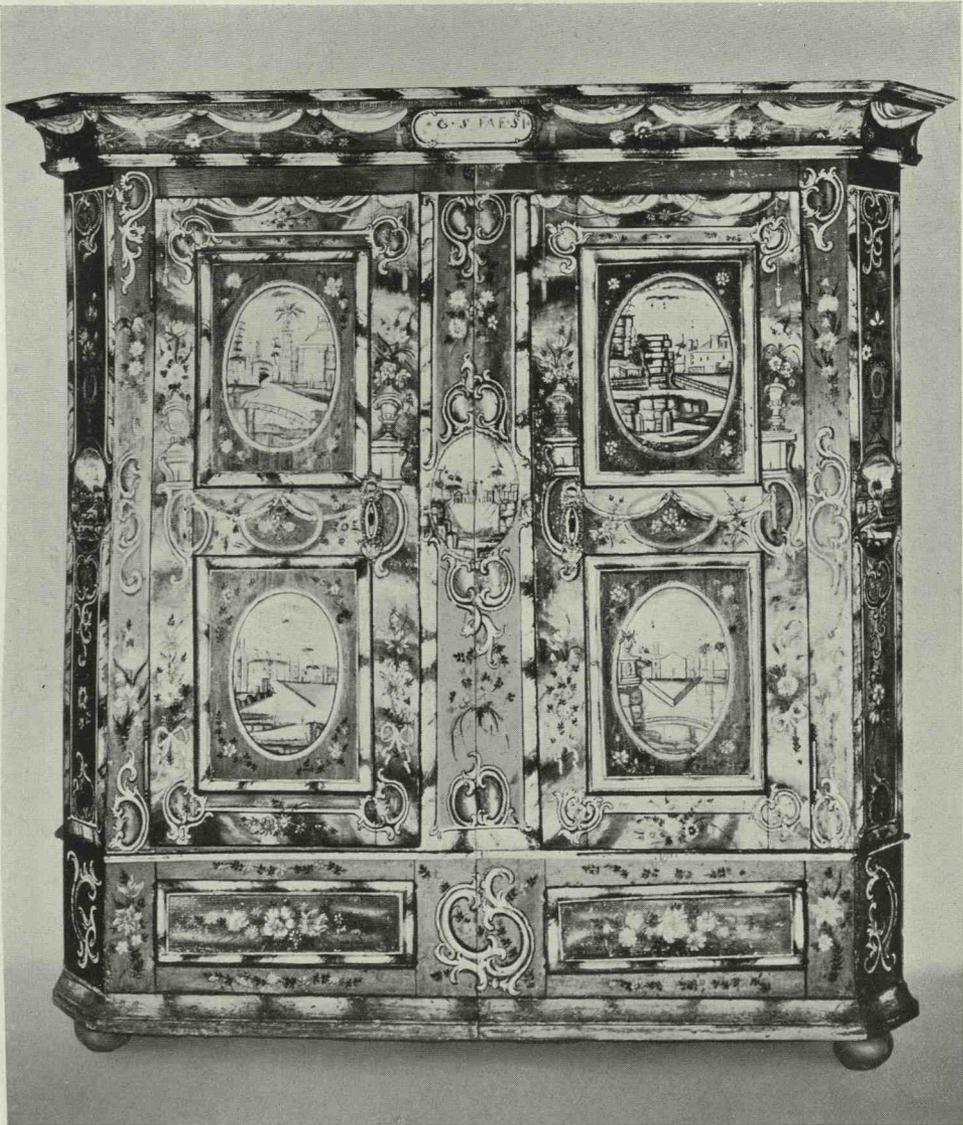
Bemalter Tölzer Schrank. 1808. Tölz (Oberbayern), Heimatmuseum



Inntaler Schrank der Perthaler-Werkstatt. 1795. Rosenheim, Museum



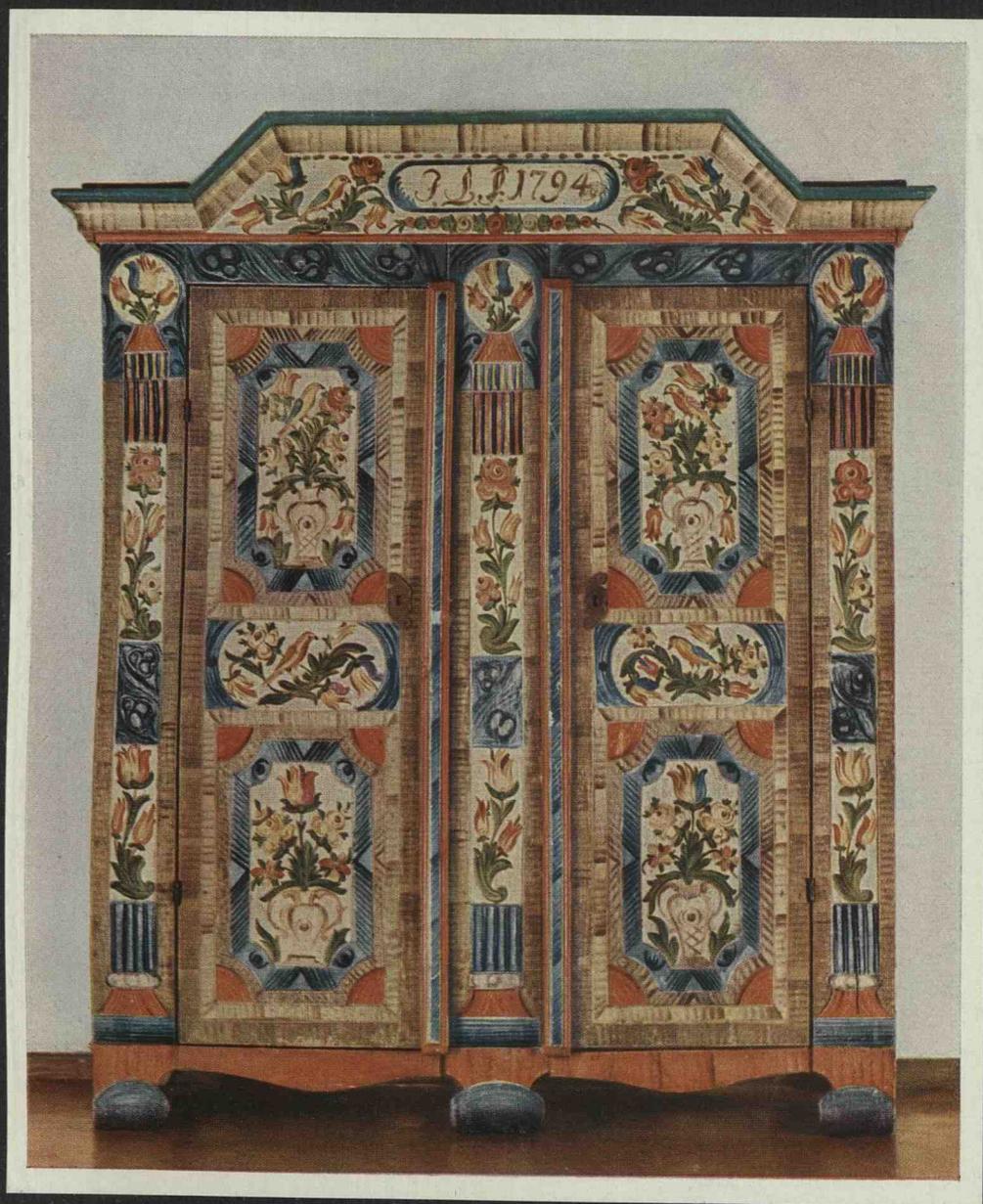
Oberösterreichischer Schrank, reich bemalt. Um 1780.  
Passau, Ostmark-Museum



Bemalter Schrank aus der Baar. Um 1790. Karlsruhe, Landesmuseum



Bemalter Schrank aus der Sächsischen Lausitz. 1756.  
Dresden, Oskar-Seyffert-Museum



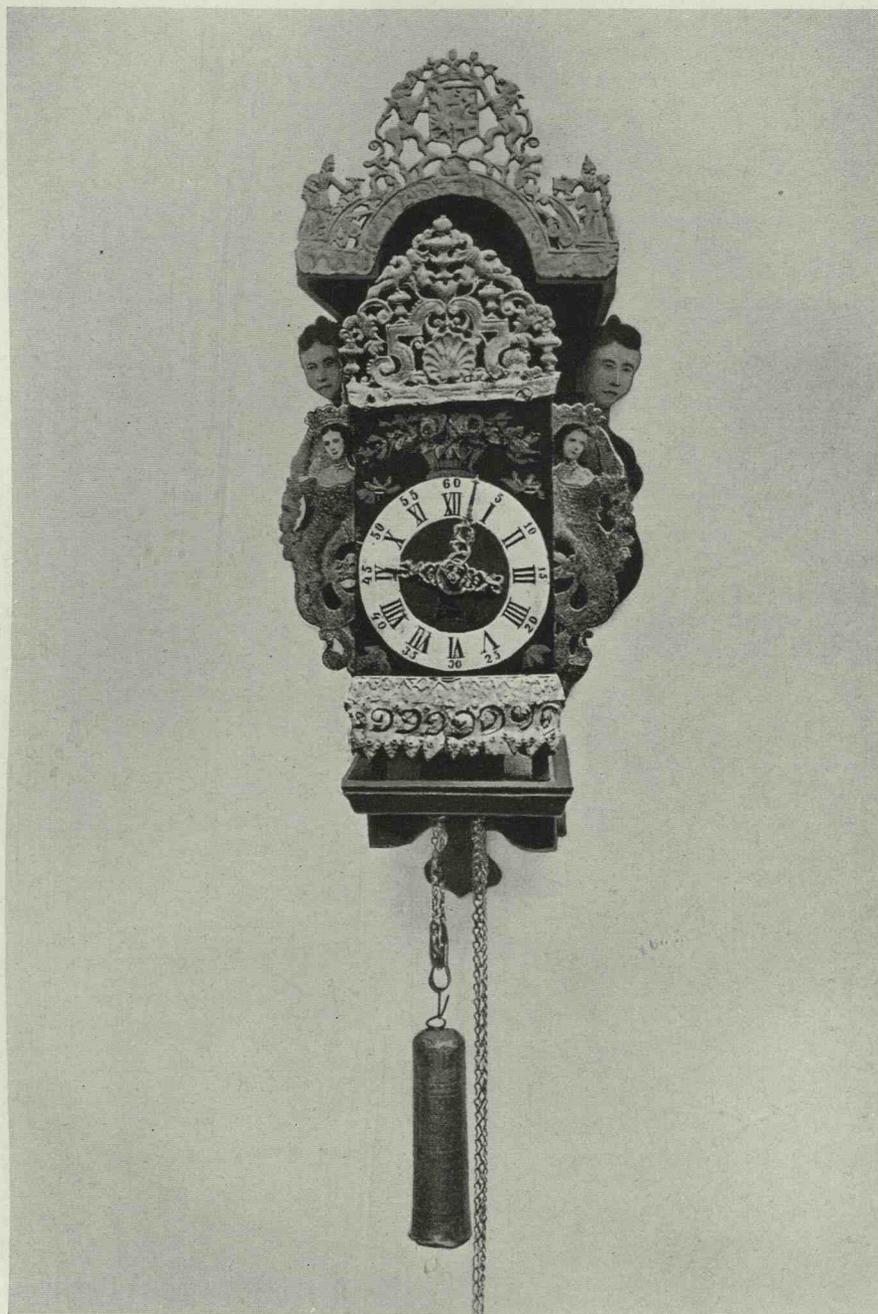
Kleiderschrank aus der Pirmascher Gegend. 1794.  
Dresden, Oskar-Seyffert-Museum



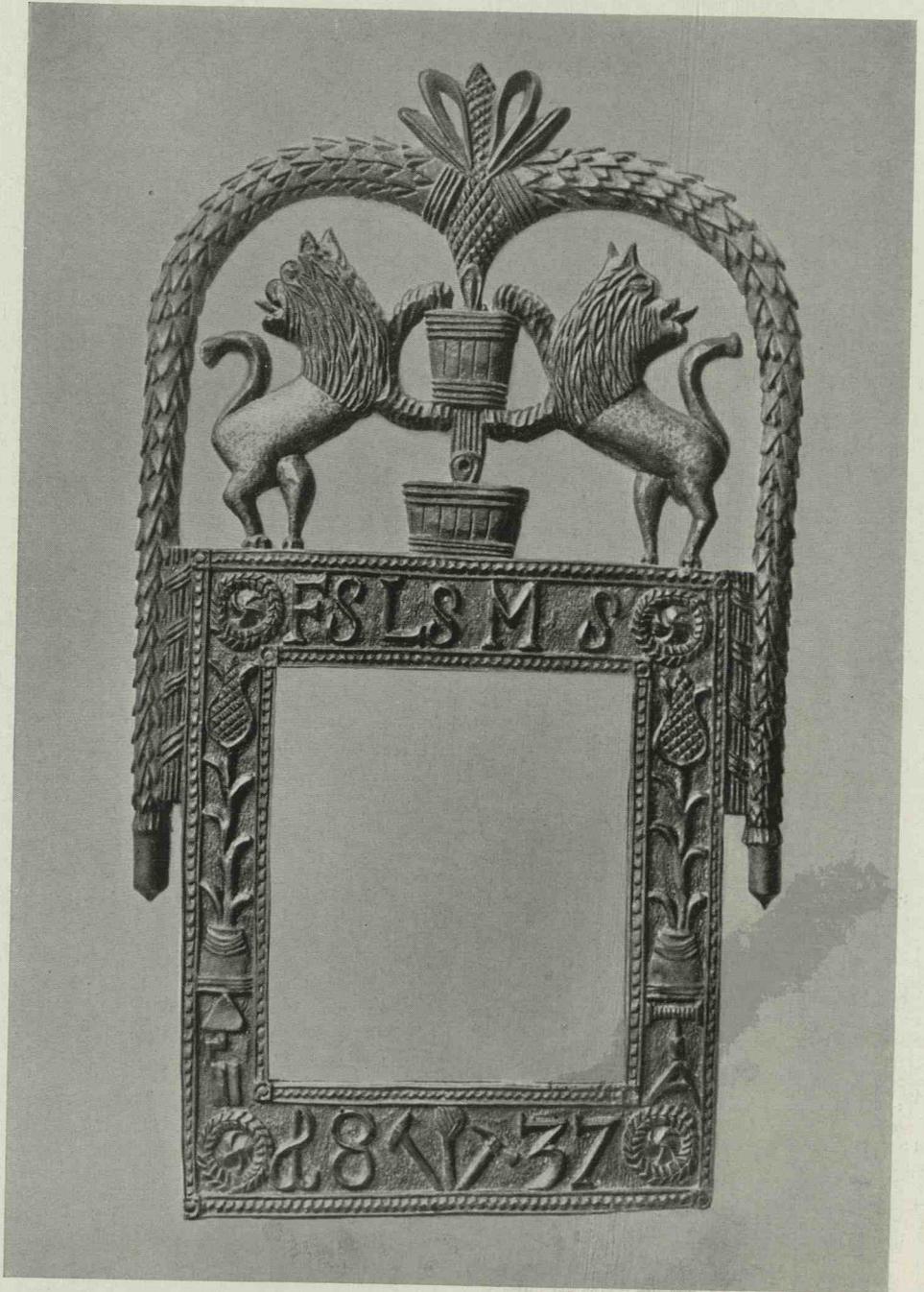
Bemalter schlesischer Schrank. 1857.  
Breslau, Städtische Kunstsammlungen



Toggenburger Uhr mit bemaltem Zifferblatt. 1757.  
Zürich, Schweizerisches Landesmuseum



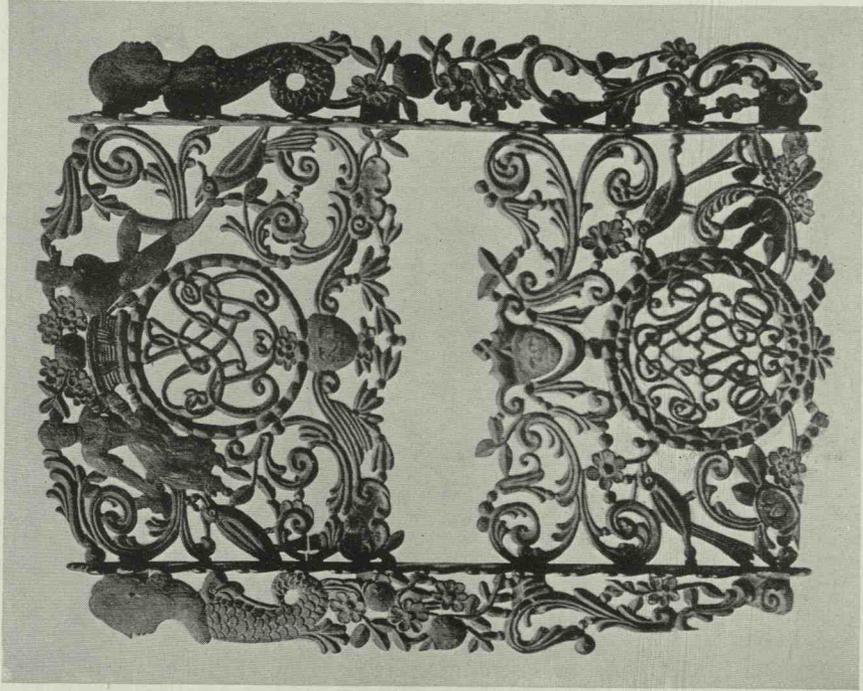
Friesische Uhr mit vergoldetem Bleizierwerk. 18. Jahrhundert.  
Flensburg, Museum



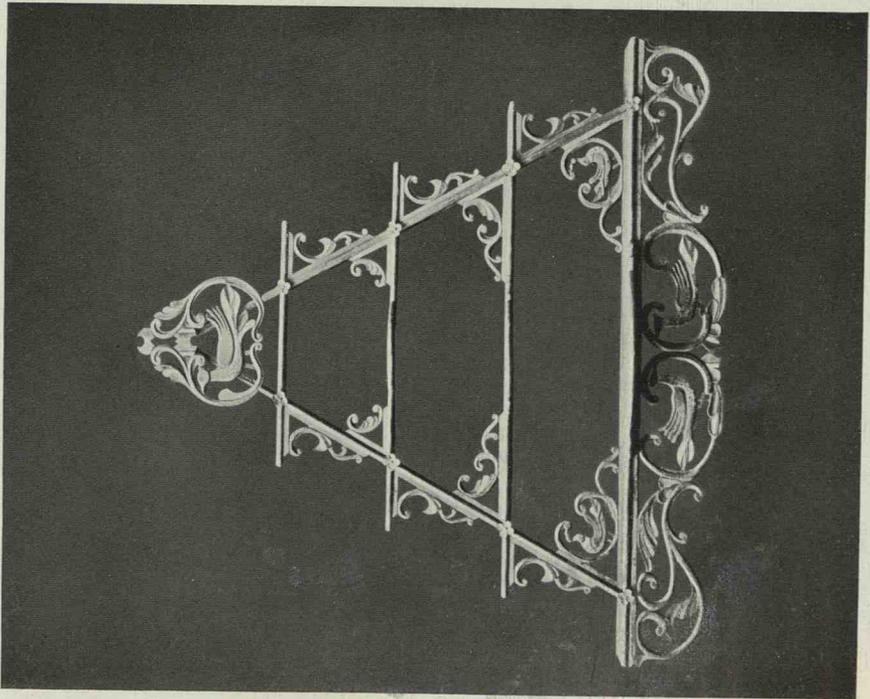
Geschnitzter Spiegelrahmen. 1837.  
Dachau (Oberbayern), Heimatmuseum



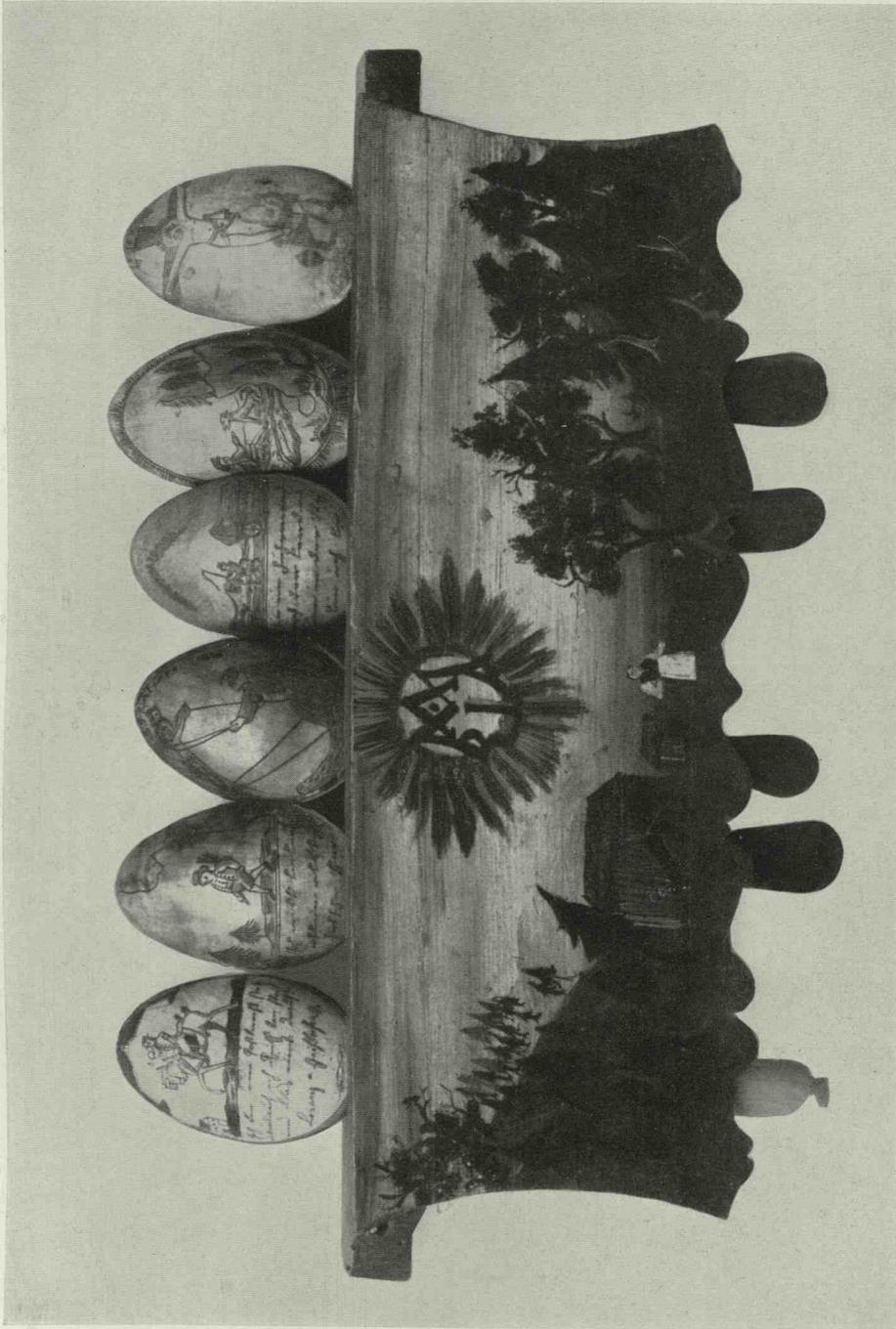
Geschnitzter Spiegelrahmen aus Wetzikon. 1691.  
Basel, Museum für Völkerkunde



Pfeifenreck aus der Wilstermarsch  
Stockholm, Museum



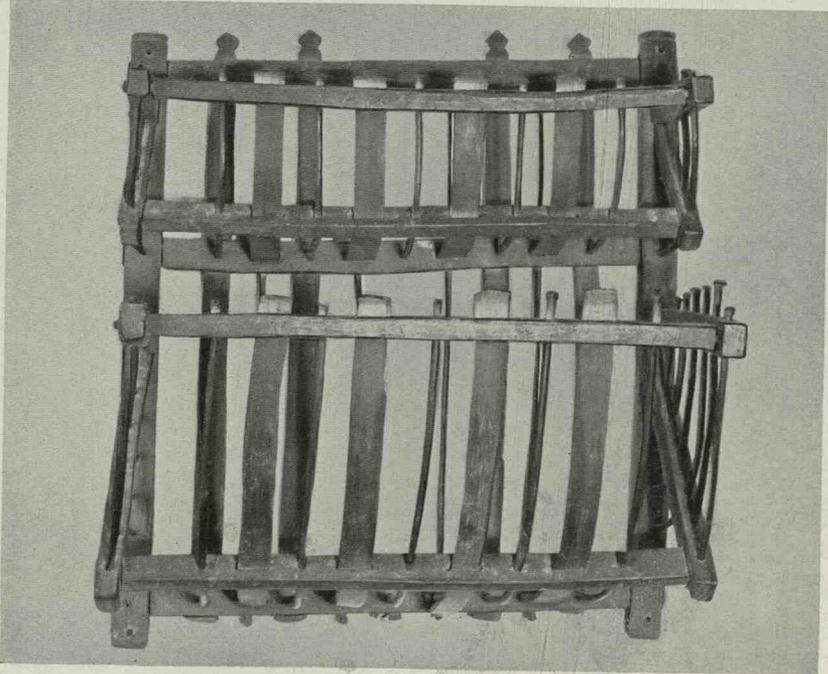
Tassenbort. Nordfriesland. 18. Jahrhundert.  
Flensburg, Museum



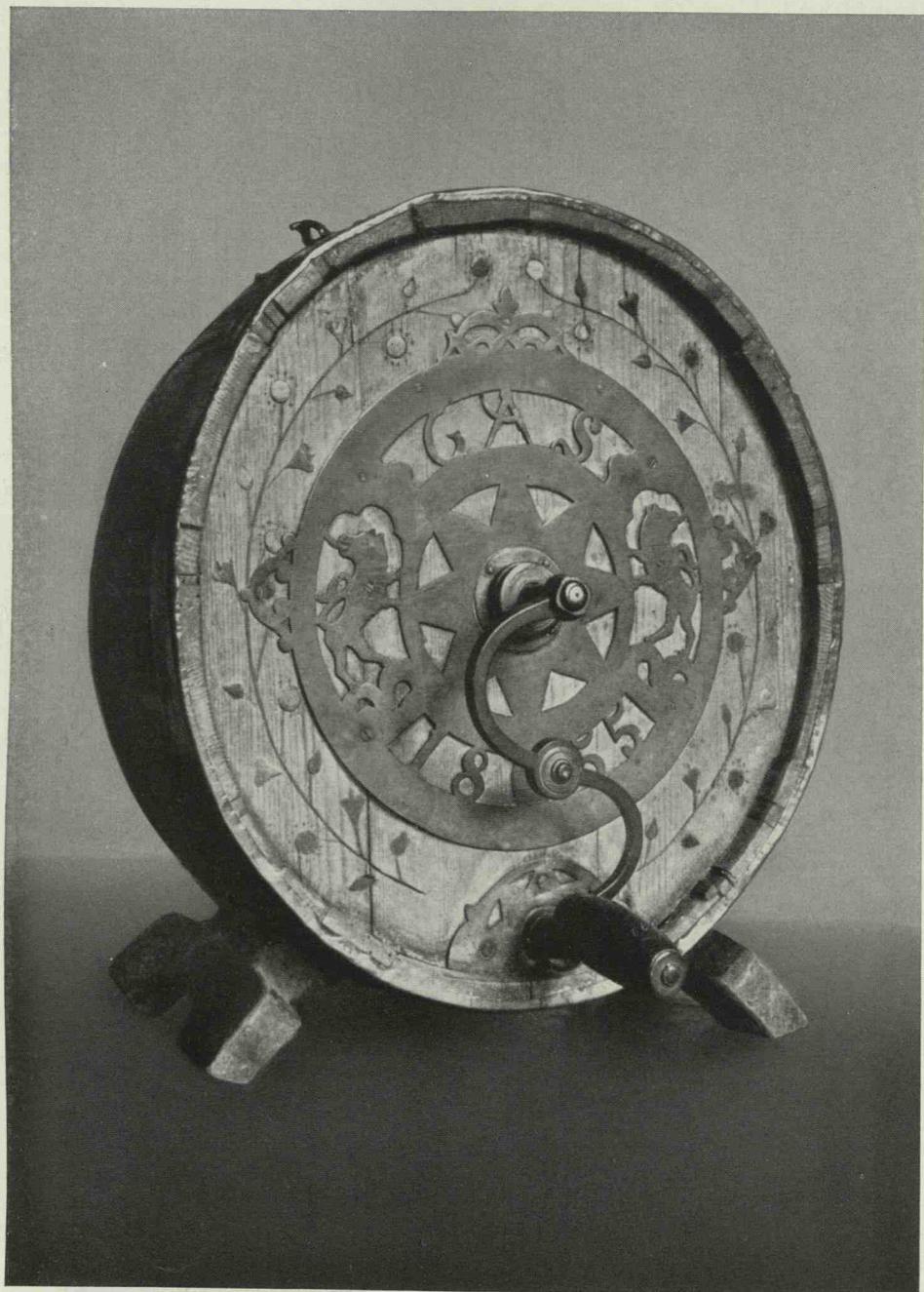
Löffelrechen aus der Steiermark mit Tiroler Hornlöffeln. Nach 1800. Wien, Museum für Volkskunde



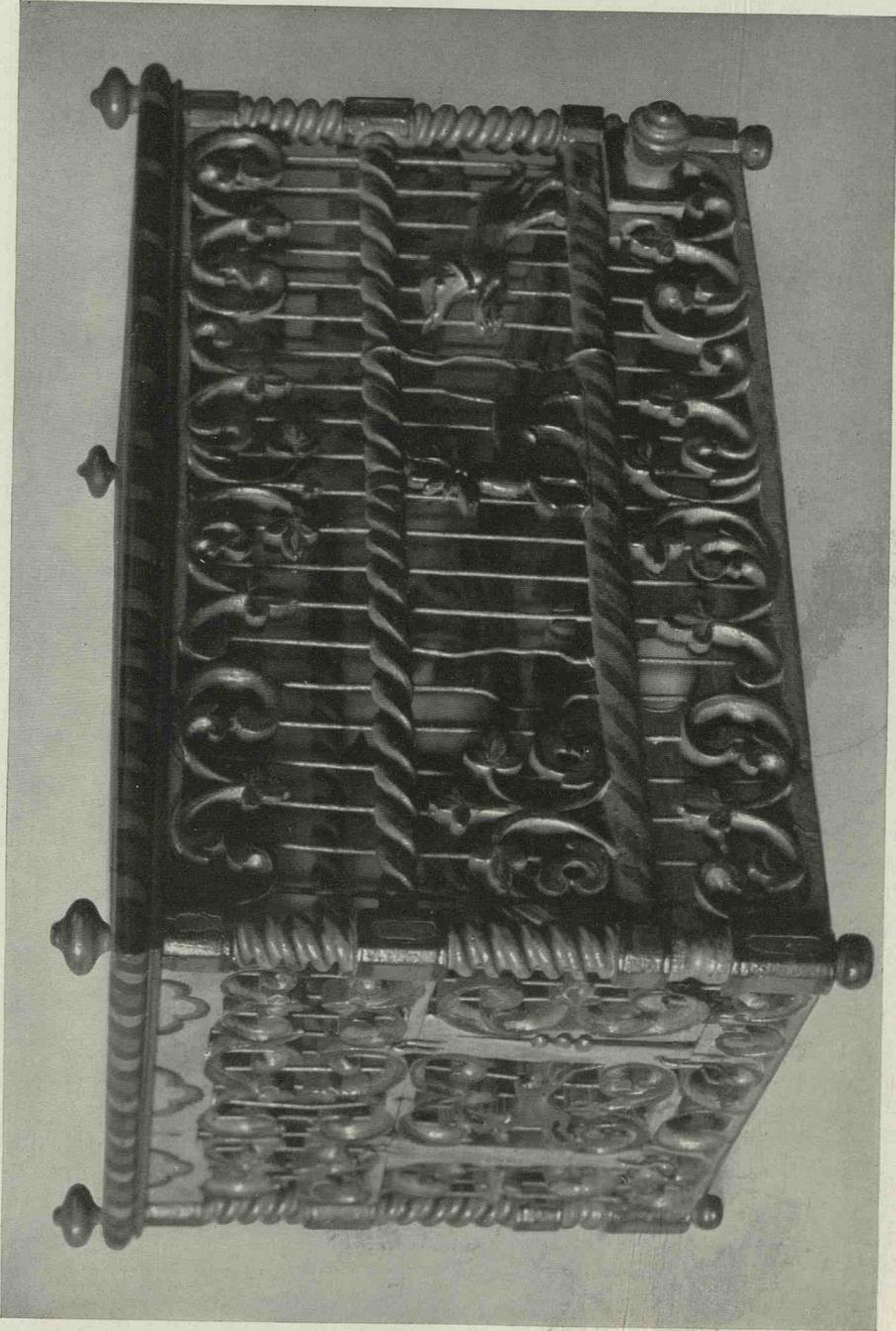
Holzlöffel von 1783 und geschnitzte Schmarrenschüssel  
Partenkirchen, Museum



Alpenländischer Tellerkorb. München, Nationalmuseum



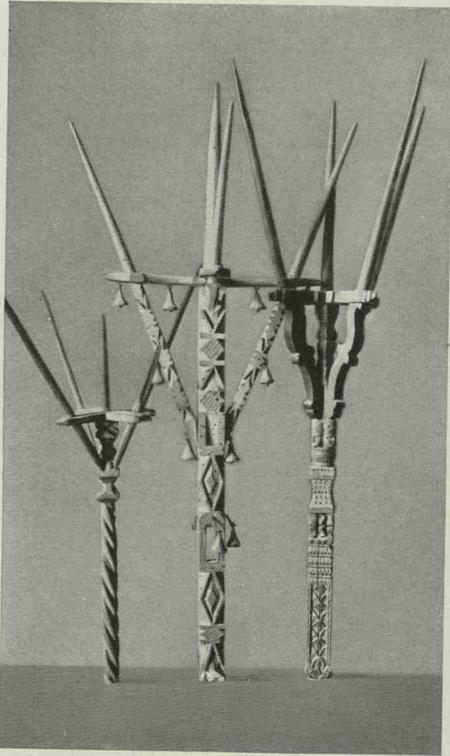
Butterfaß aus Ahornholz mit Messingbeschlägen. 1855.  
München, Nationalmuseum



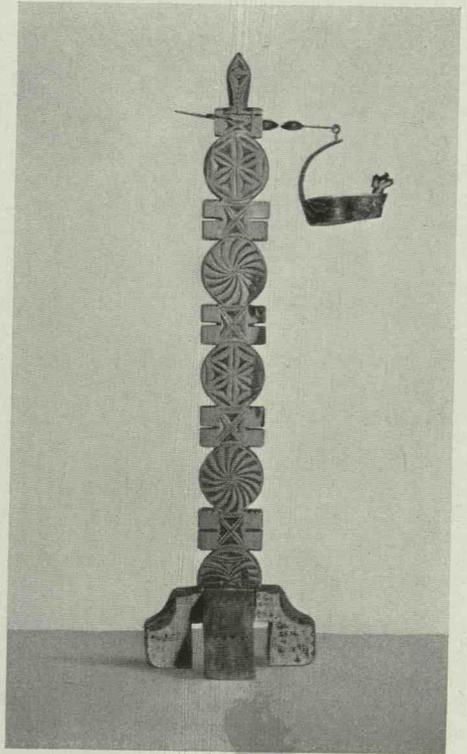
Thüringer Vogelbauer aus Holz. 19. Jahrhundert. Erfurt, Museum



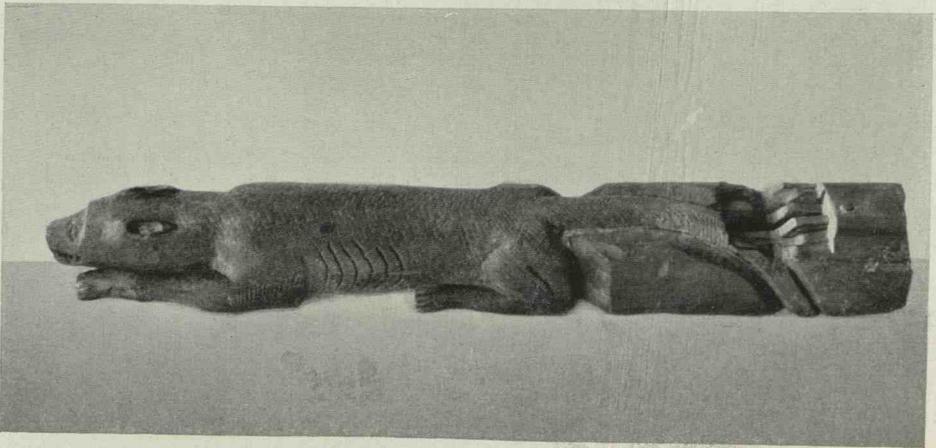
Kröninger Vogelbauer aus grünglasiertem Ton. 19. Jahrhundert. Landshut (Niederbayern), Museum



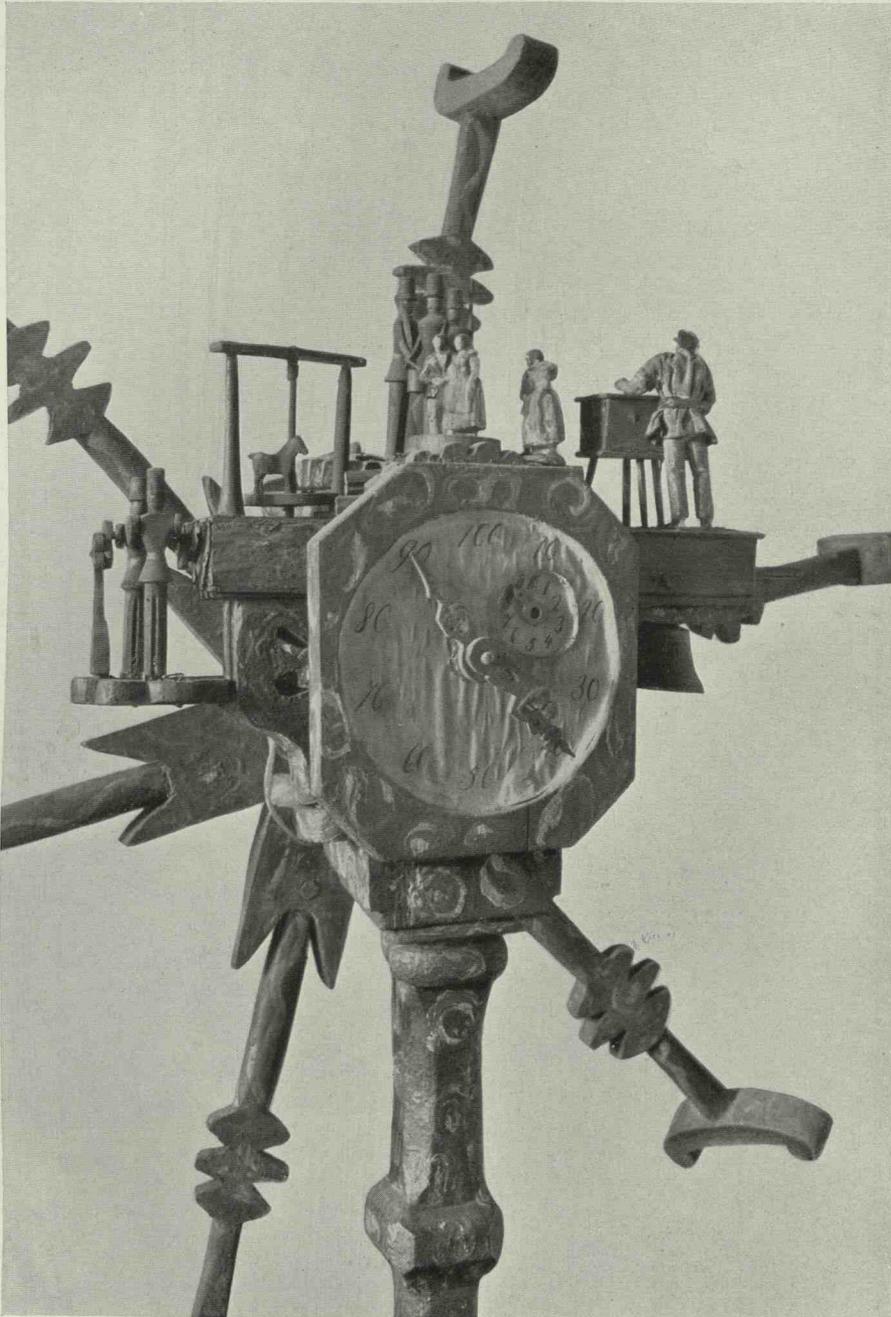
Werdenfelser Wergabeln.  
Partenkirchen, Museum



Sog. Galgenleuchter aus Holz.  
Eisenach, Museum



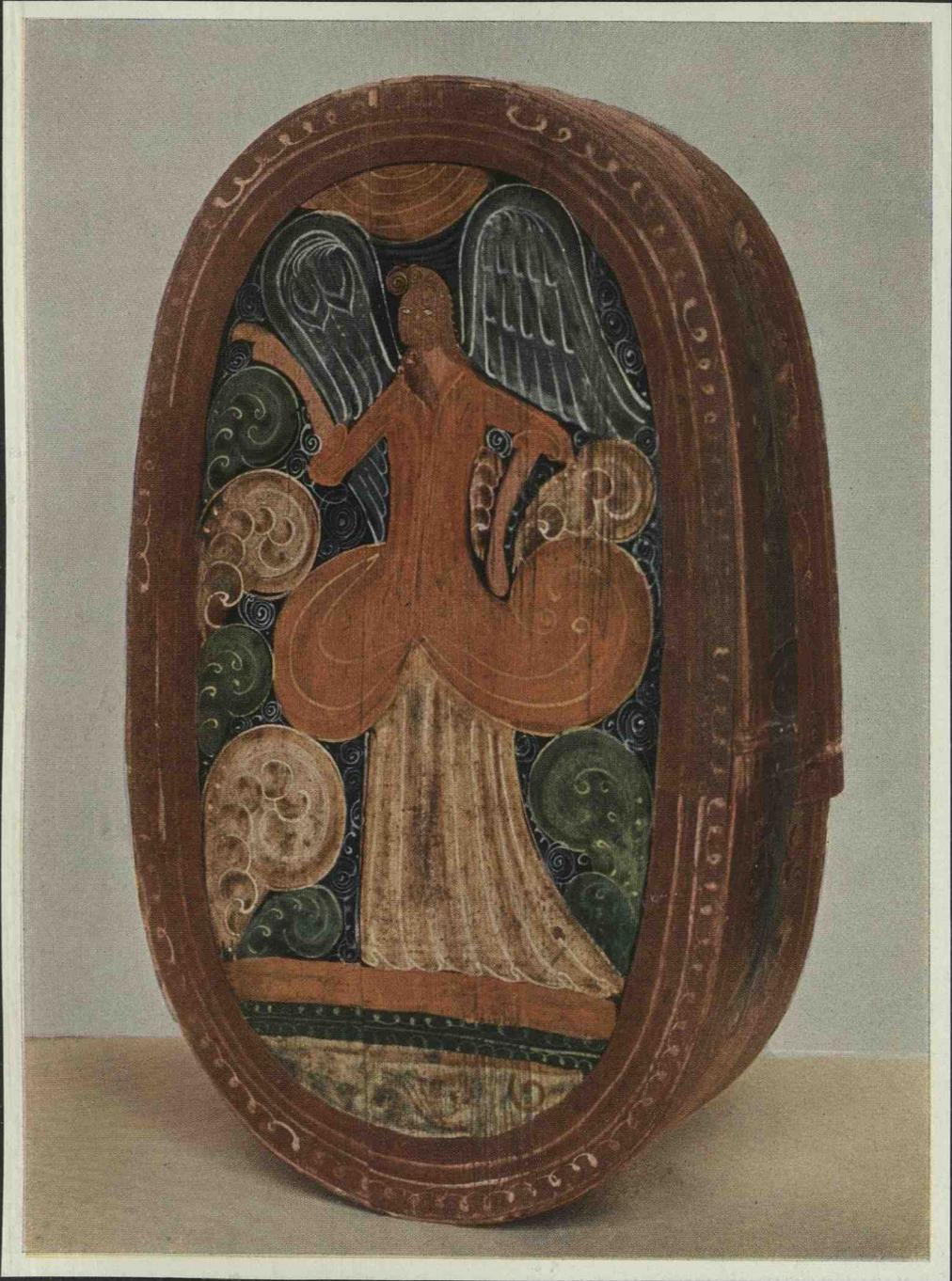
Kurbelwelle eines Stauwehrs in Biberform. 1717. Saalfeld, Museum



Garnweife mit Zählwerk und Spielfiguren.  
Fränkisch. Frühes 19. Jahrhundert. Würzburg, Luitpoldmuseum



Große Spanschachtel mit Ehepaar aus Berchtesgaden.  
18. Jahrhundert. München, Nationalmuseum



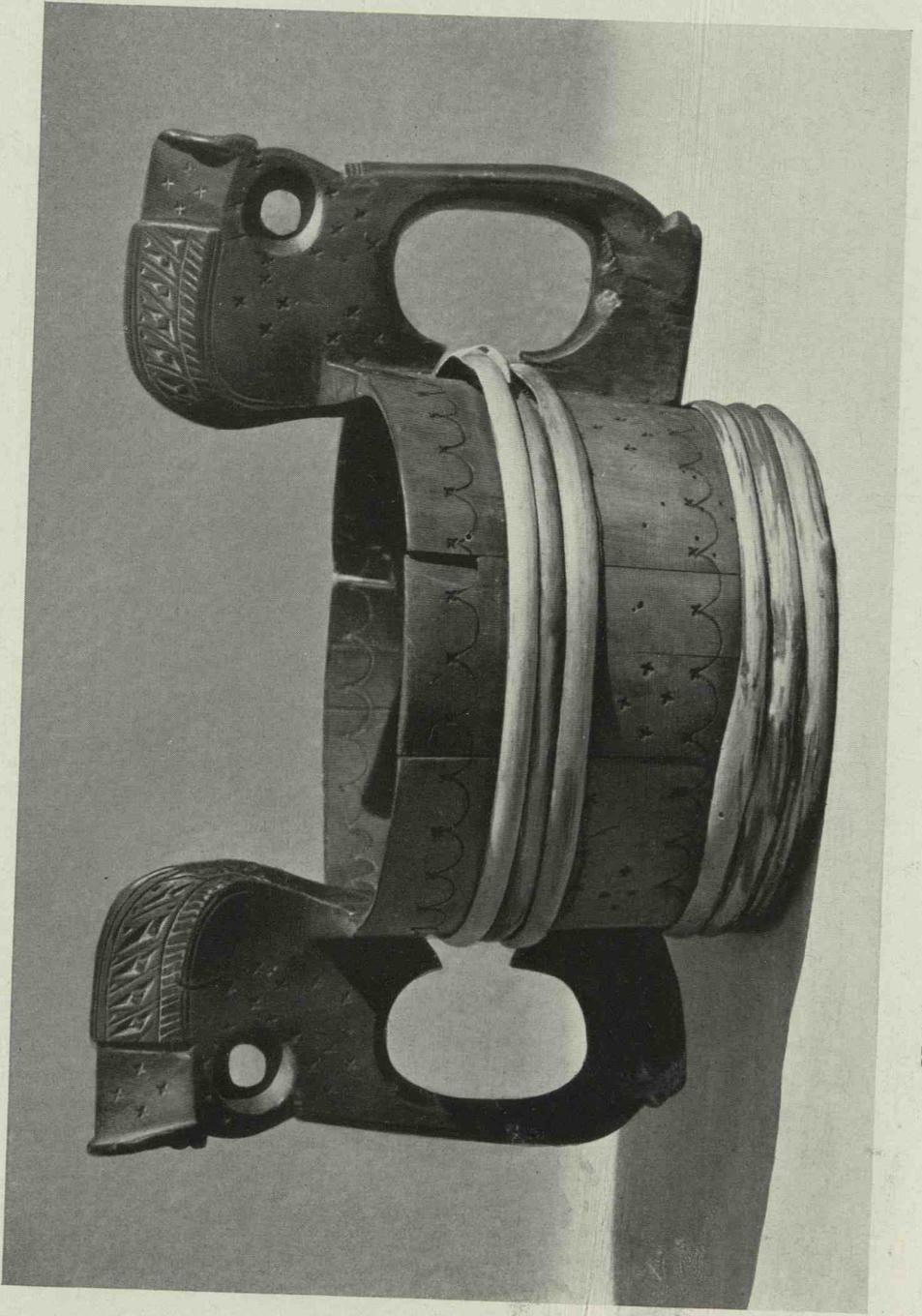
Bemalte Mützenschachtel aus Weesen. 18. Jahrhundert.  
Celle, Bomann-Museum



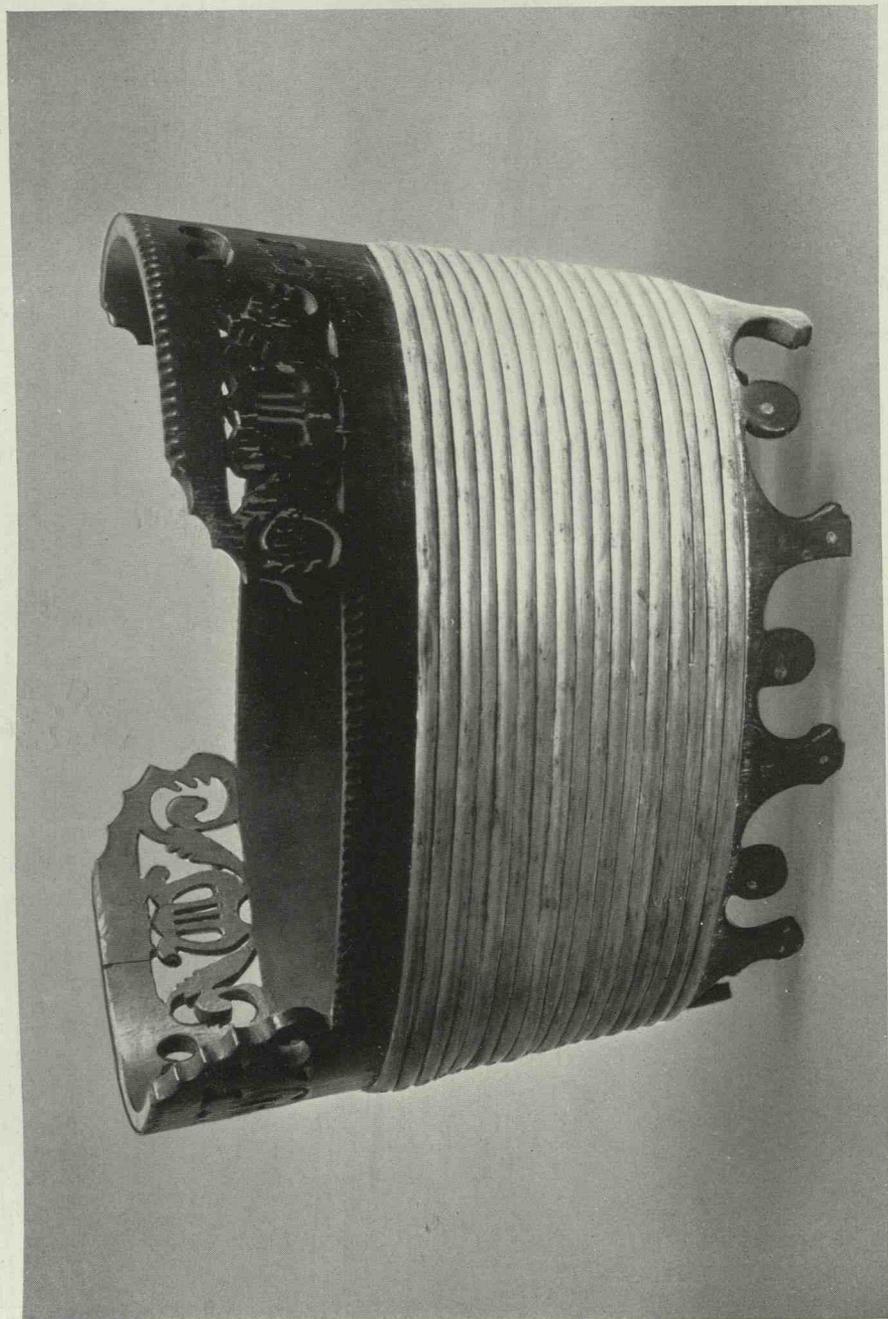
Spanschachtel mit Tulpenmuster.  
18. Jahrhundert. Berchtesgaden, Museum



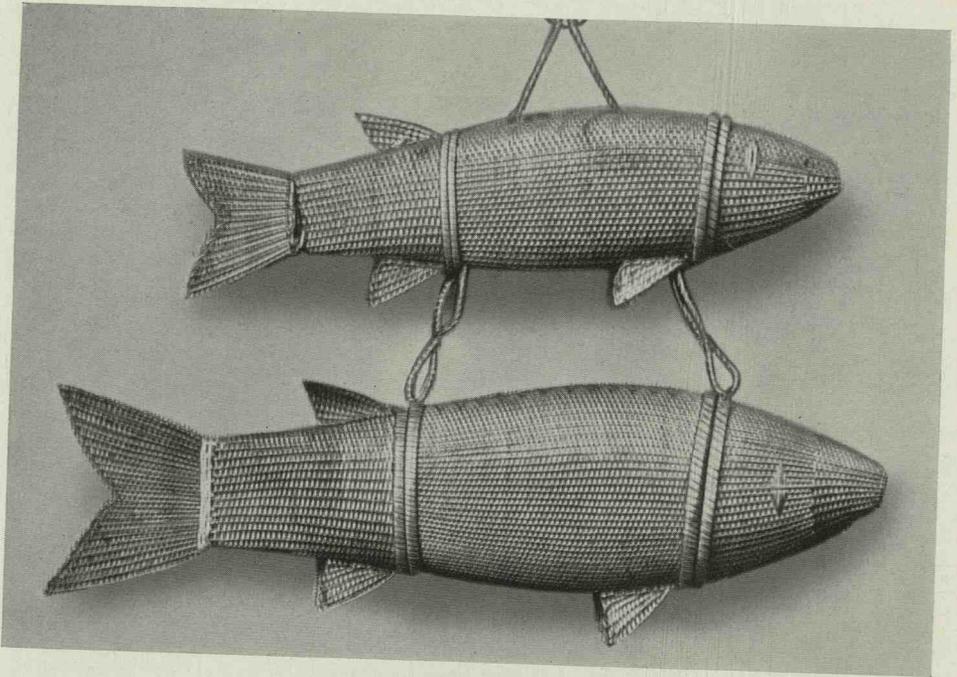
Spanschachtel mit hl. Katharina.  
18. Jahrhundert. Berchtesgaden, Museum



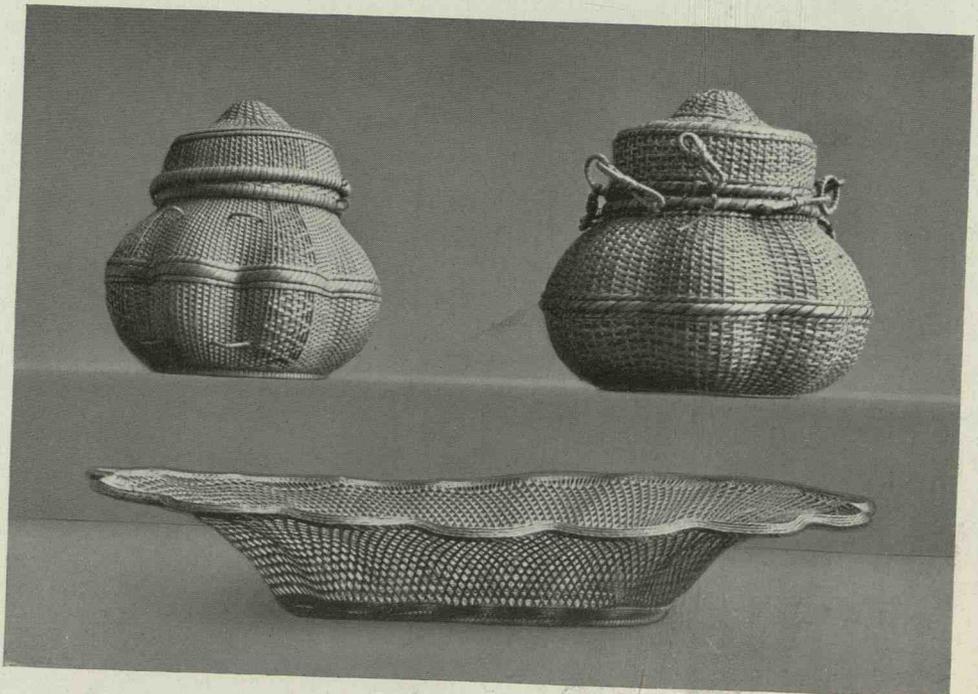
Holzbottich. Alpenländisch. Etwa 18. Jahrhundert. Tölz, Museum



Brautfaß aus Südschweden. 1827. Kolberg (Pommern), Museum



Flechtkörbchen in Fischform. Lichtenfels (Oberfranken), Museum



Körbchen und Brotteller in Feingeflecht. 19. Jahrhundert.  
Lichtenfels, Museum



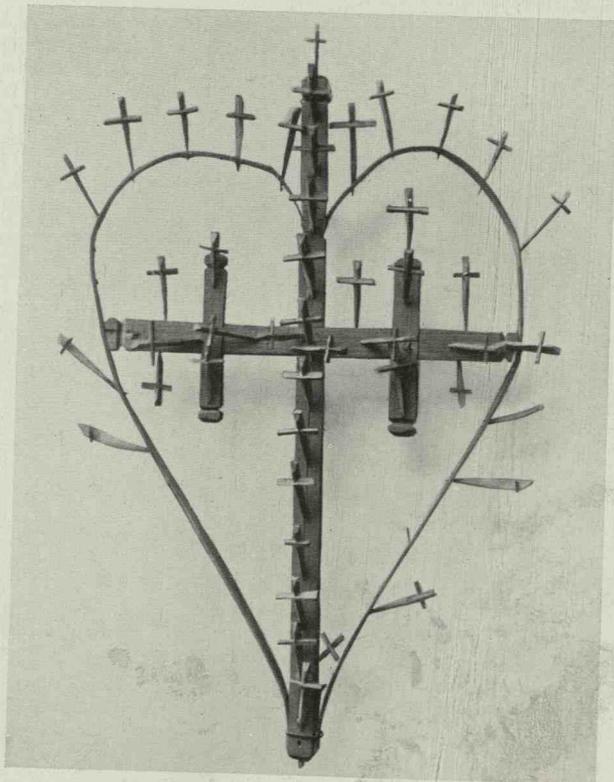
Basttasche mit farbigem Lederbezug. 1874. Ingolstadt (Oberbayern), Museum



Handkorb in Weidenflechte mit Lederbezug. 1807.  
Kaufbeuren, Volkskunde-Museum



Oberbayr. Deckengehänge, sog. „Unruh“, aus Stroh und Wollfäden  
München, Nationalmuseum

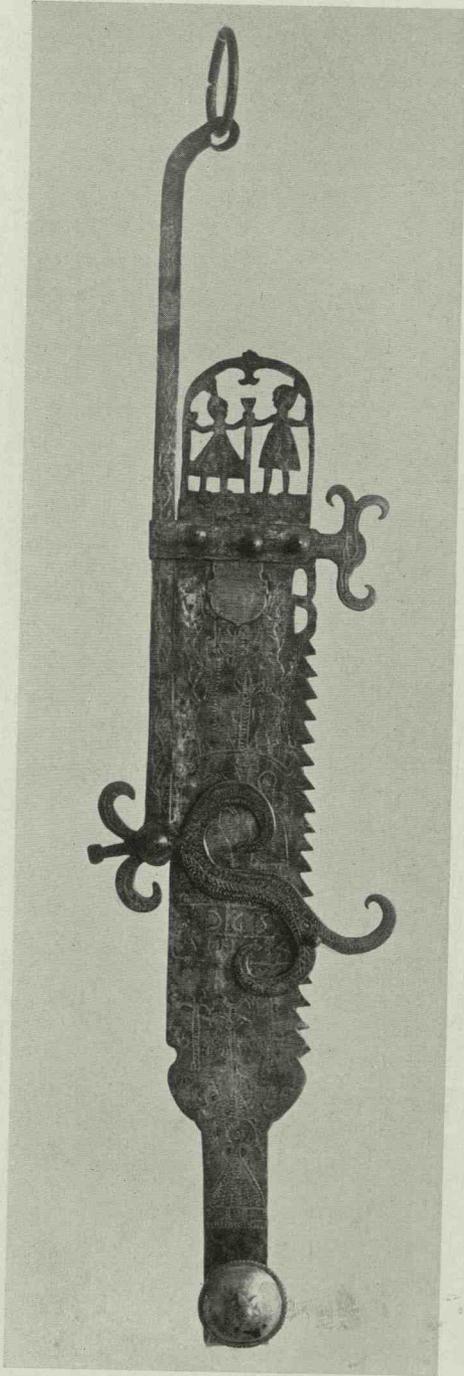


Deckengehänge der Steiermark aus Weidenruten  
Wien, Museum für Volkskunde

GEFÄSSE UND GERÄTE IN METALL,  
TON UND GLAS



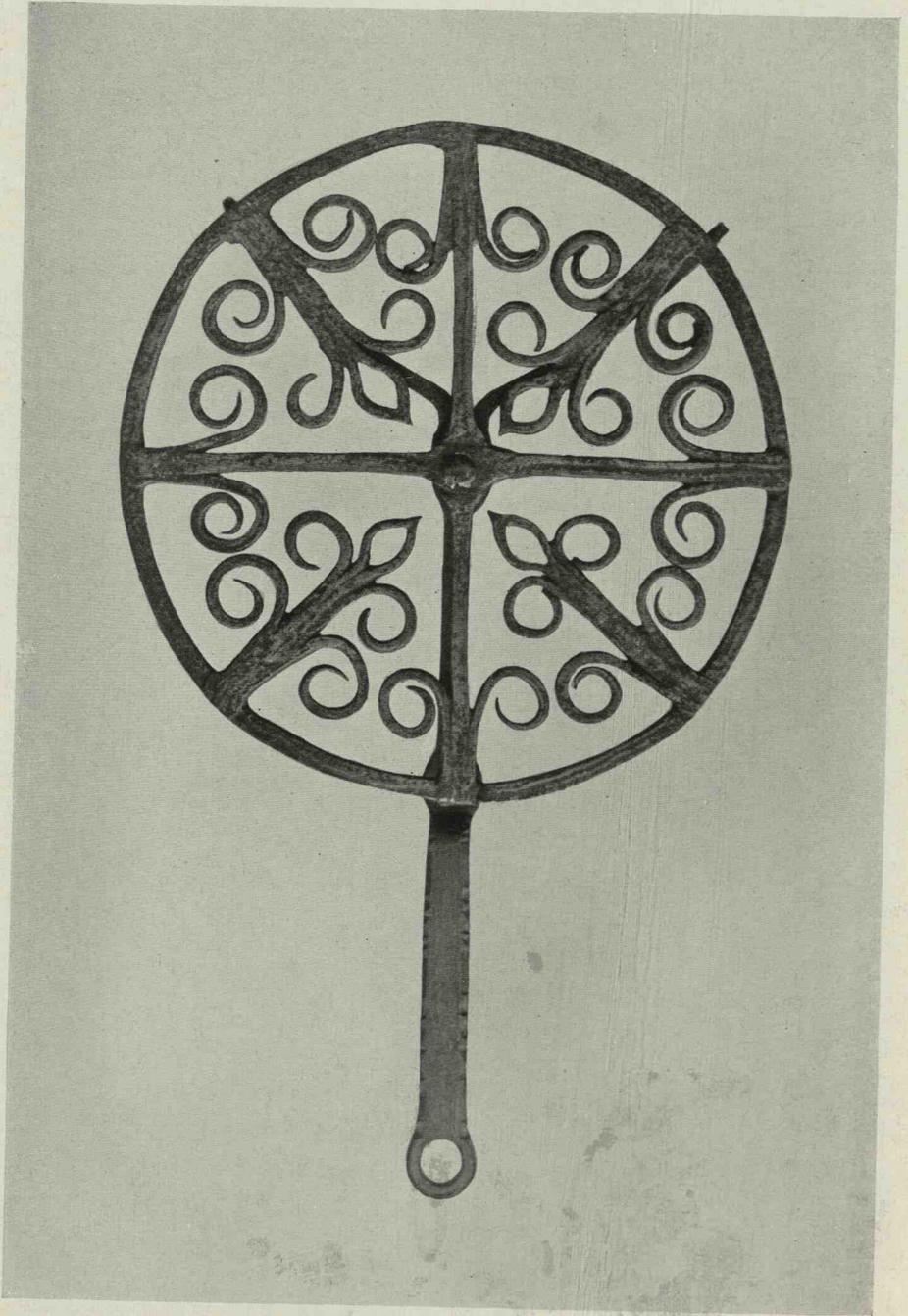
Fenster der Bäckerinnung in geschnittenem Blech. 1737.  
Langensalza, Gottesackerkirche



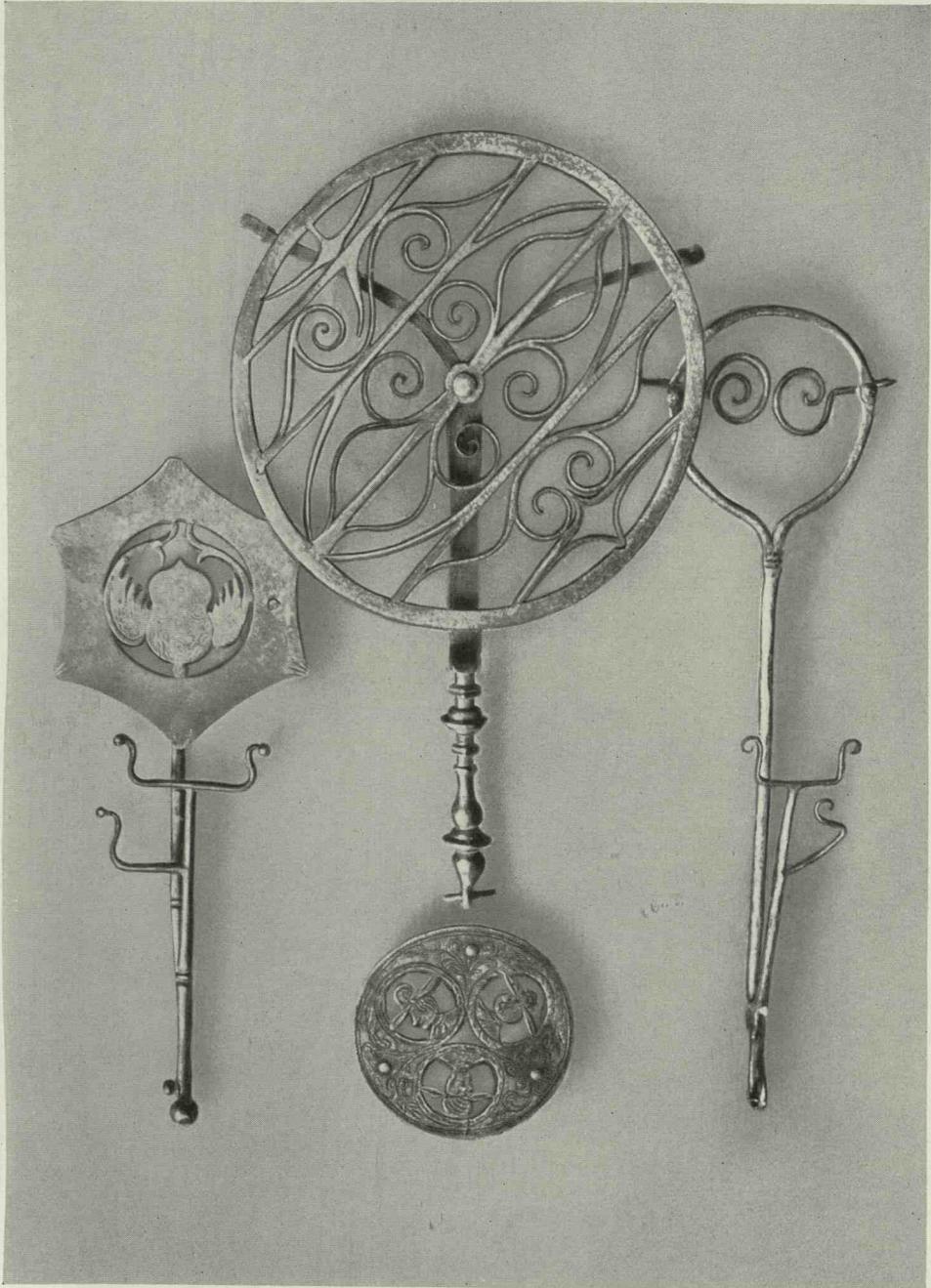
Kesselhaken, sog. „Sägehale“. 18. Jahrhundert.  
Eisen, graviert mit Messingknöpfen. Münster, Landesmuseum.



Holzscheide eines Fleischermessers. Alpenländisch.  
17./18. Jahrhundert. Wien, Museum für Volkskunde



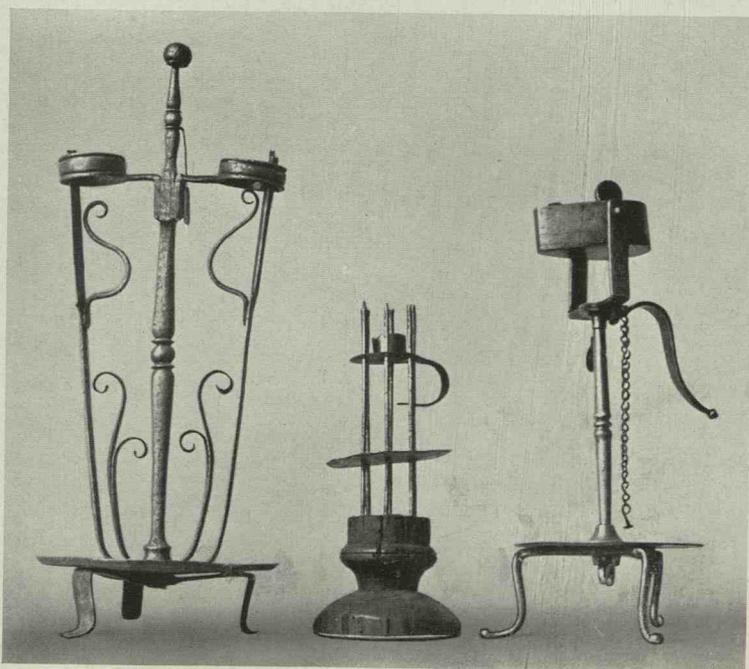
Ostfriesische Wurströste aus Schmiedeeisen. 18./19. Jahrhundert.  
Bremen, Focke-Museum



Schmiedeeiserne Pfannenknechte aus Schwaben.  
Stuttgart, Altertümersammlung



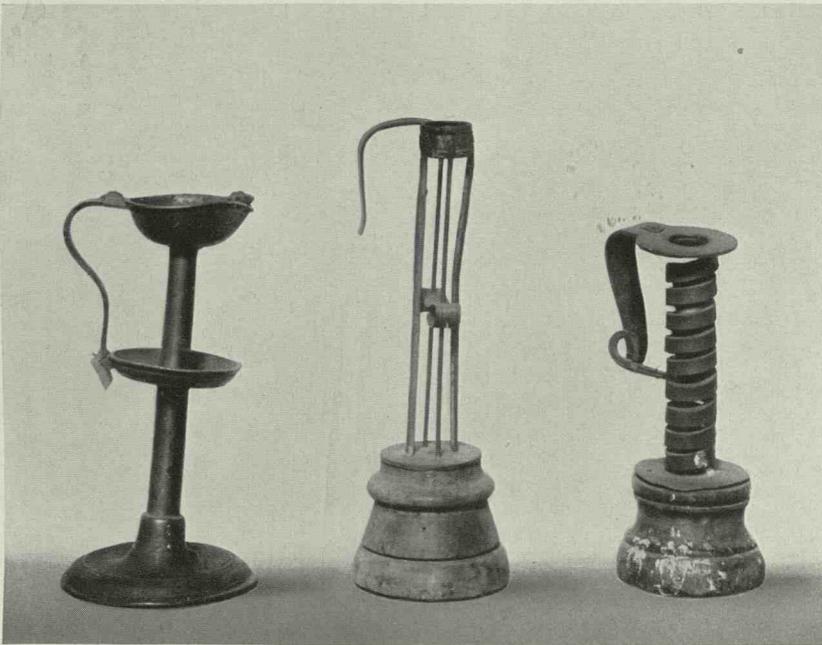
Brunnenspiel. Bemaltes Blech. 18./19. Jahrh. Wunsiedel, Museum



Schmiedeeiserne Handleuchter. 18./19. Jahrhundert.  
Stuttgart, Altertümersammlung



Wetterfahne aus Eisenblech. 1751. Stalle (Kr. Marienburg)



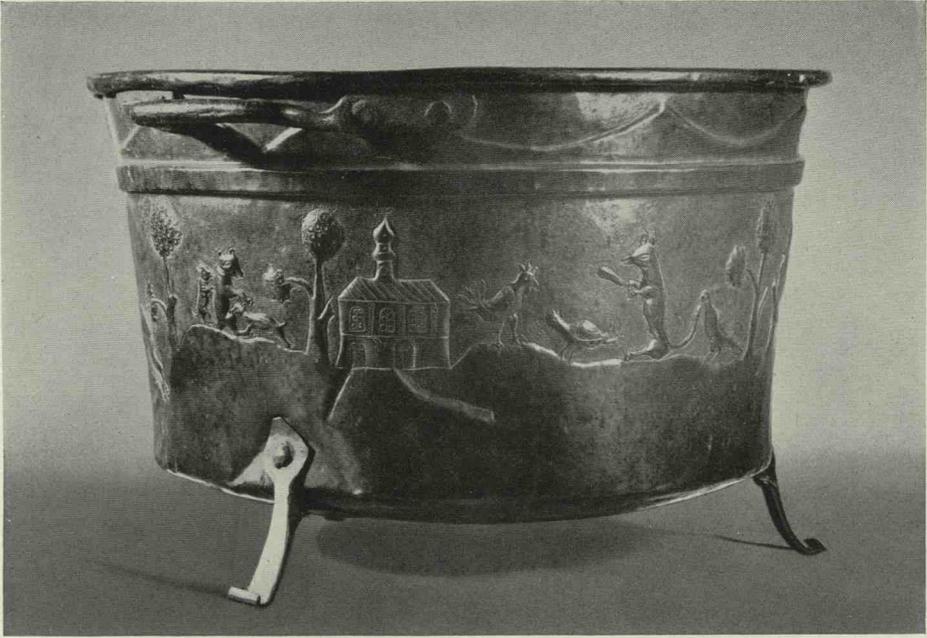
Ölfunzel und Kerzenleuchter aus Brandenburg. 19. Jahrhundert.  
Berlin, Staatl. Museum für Deutsche Volkskunde



Holzbitsche mit Zinnbeschlägen. 18. Jahrhundert. Erfurt, Museum



Ostfriesische Bettpfanne. Messing. 18. Jahrhundert.  
Hannover, Niedersächsisches Volkstummuseum



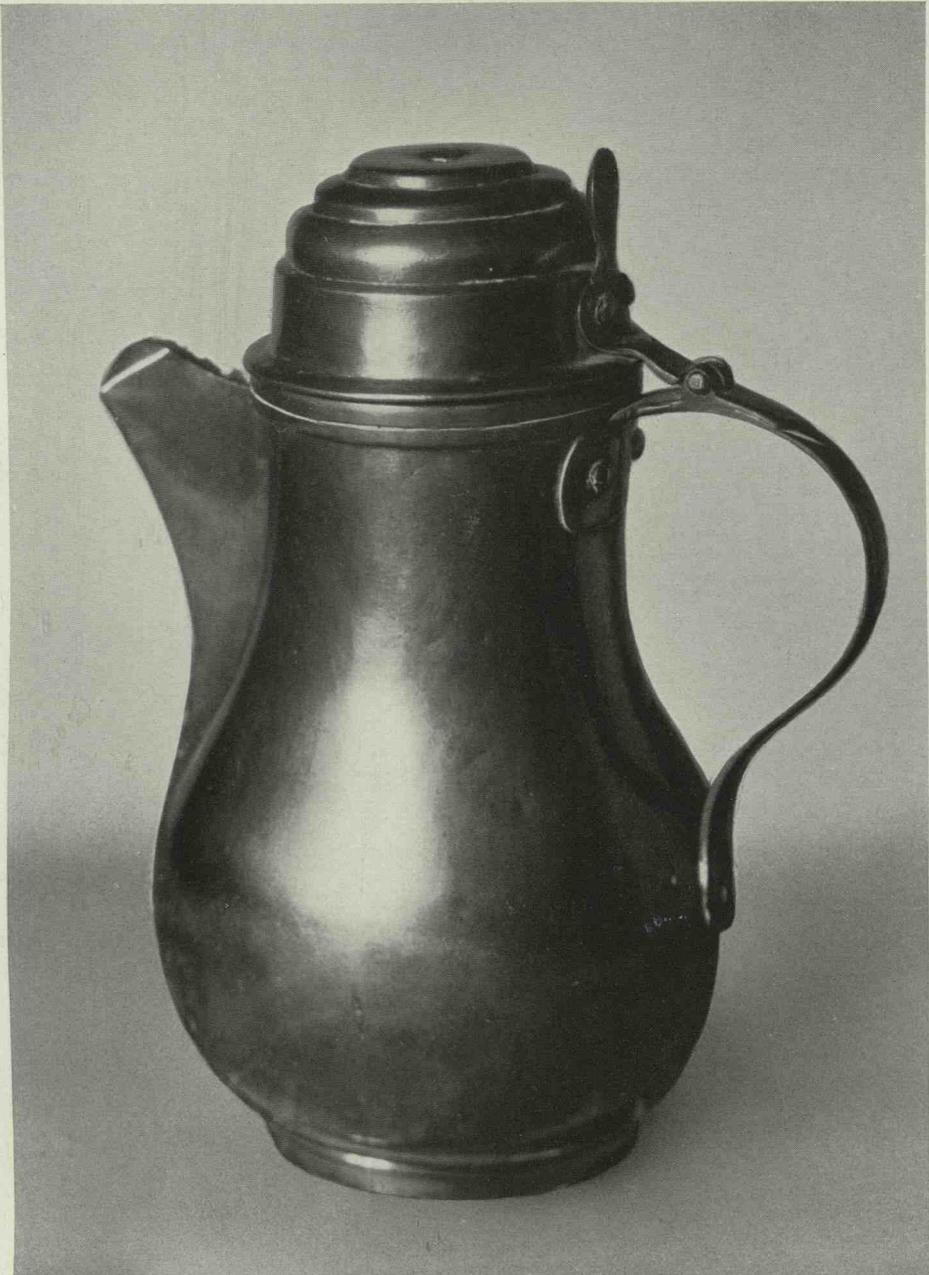
Westfälischer Kupferkessel mit Treibarbeit. 18./19. Jahrhundert.  
Berlin, Staatl. Museum für Deutsche Volkskunde



Feuerkiese aus getriebenem Kupferblech.  
18./19. Jahrhundert. Braunschweig, Städtisches Museum



Berner Weinkanne aus Zinn mit Gravierung. 18. Jahrhundert.  
Zürich, Schweizerisches Landesmuseum



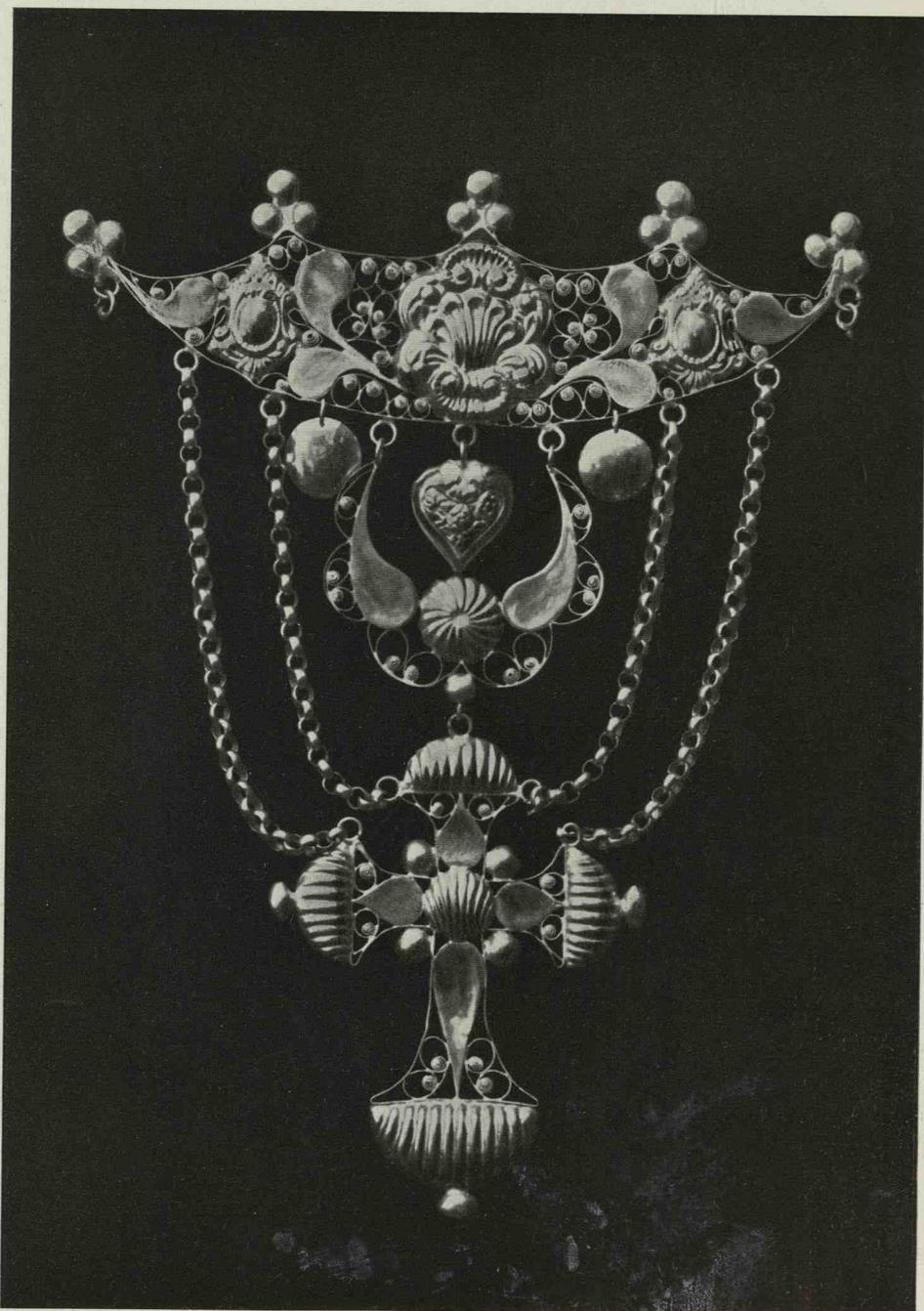
Kupferne Sirupkanne. Etwa 18. Jahrhundert. Havelberg, Museum



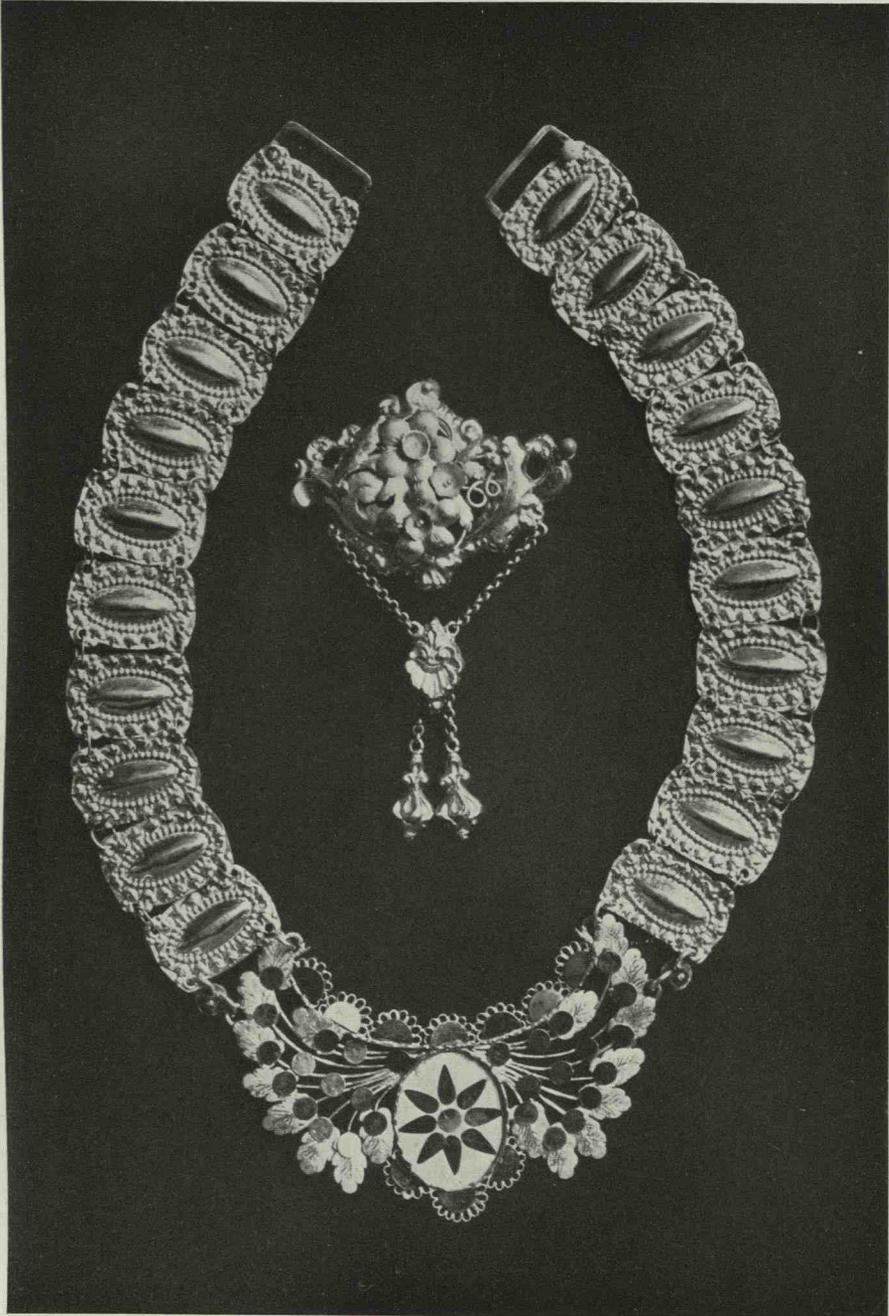
Zinnteller mit Tremolierschnitt. 1763.  
Kirchheim a. d. Eck (Rheinpfalz), Privatbesitz



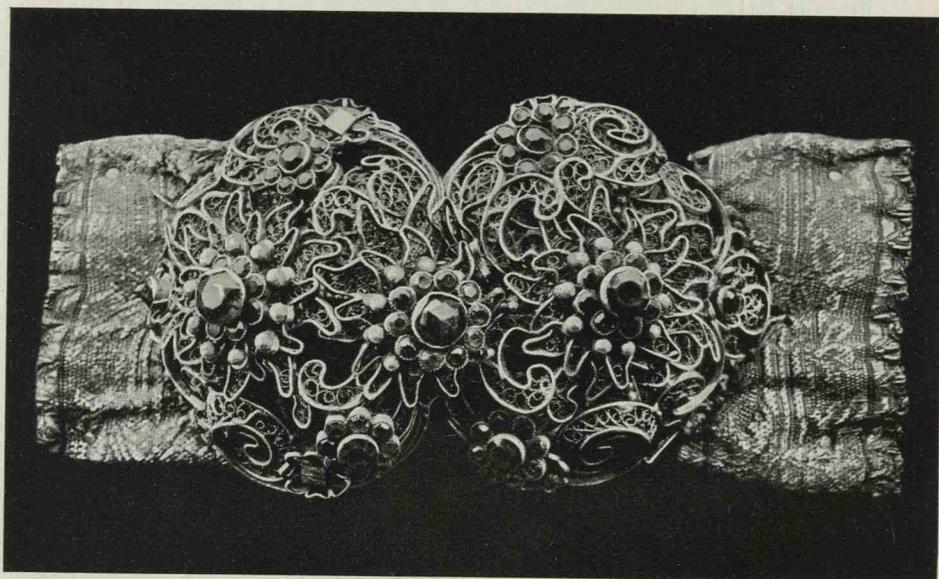
Schlesischer Zinnteller mit Gravierung: Brautzug. 1805.  
Görlitz, Städt. Kunstsammlungen



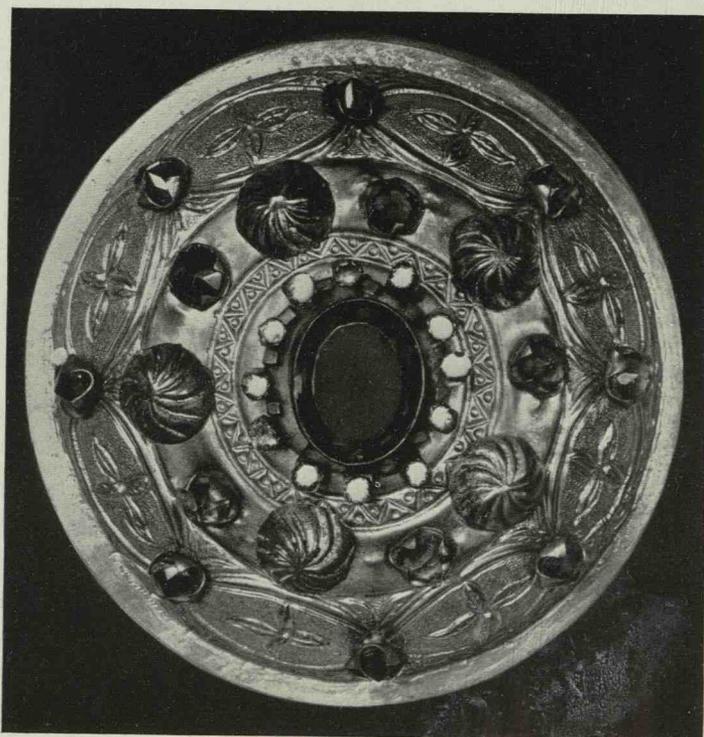
Goldener Anhänger aus dem Saterland. Frühes 19. Jahrhundert.  
Oldenburg, Landesmuseum



Goldene Halskette mit Brosche. Frühes 19. Jahrhundert.  
Hirschberg, Riesengebirgsmuseum



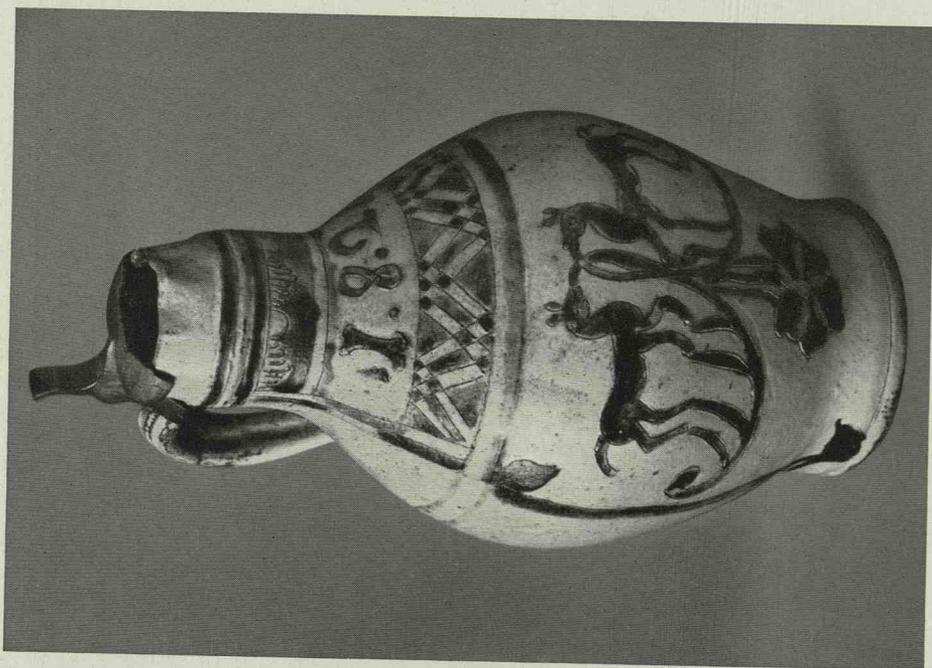
Florschnalle in Silberfiligran. 19. Jahrhundert.  
Dachau (Oberbayern), Heimatmuseum



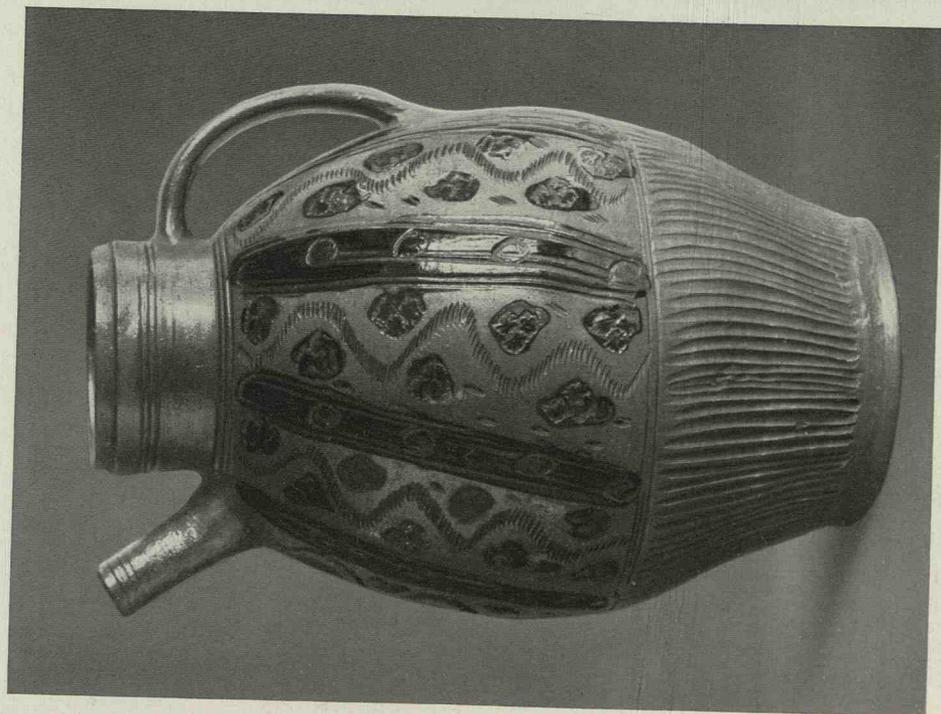
Brustschmuck (Rundhafte) aus Siebenbürgen.  
Berlin, Staatl. Museum für Deutsche Volkskunde



Mittelalterliche Bodenfliesen aus Ton. Amorbach (Unterfranken)



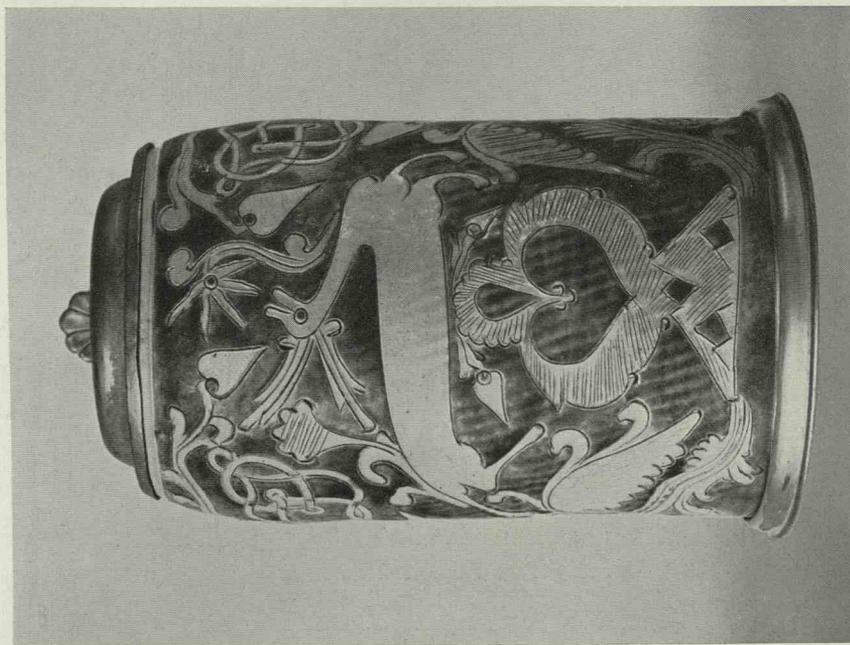
Birnenkrug mit Ritzmuster. Nordfranken oder Thüringen. 1821. München, Privatbesitz



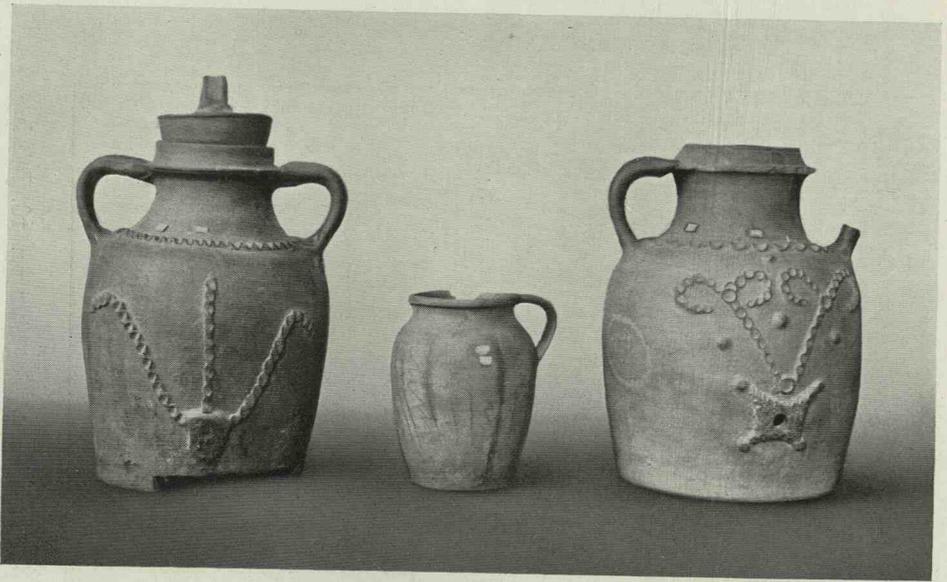
Bautzener Birnenkrug. Steinzeug. 18. Jahrhundert.  
Dresden, Oskar-Seyffert-Museum



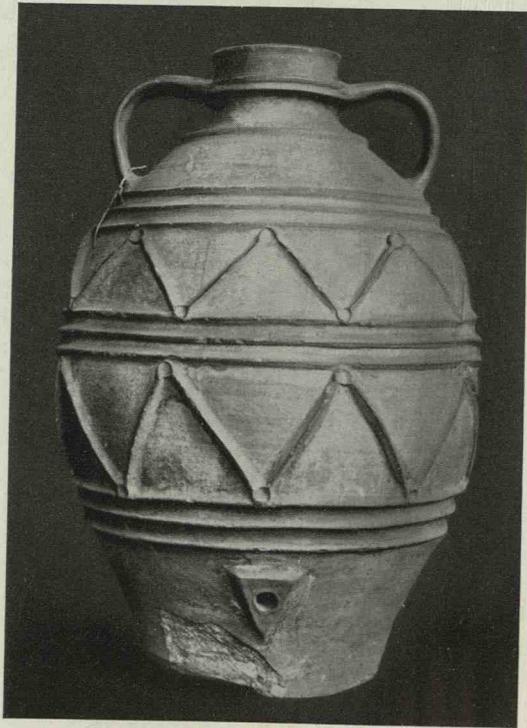
Einmachtopf: Wattenheimer Steinzeug. 18. Jahrh.  
Kaiserslautern, Landsgewerbeanstalt



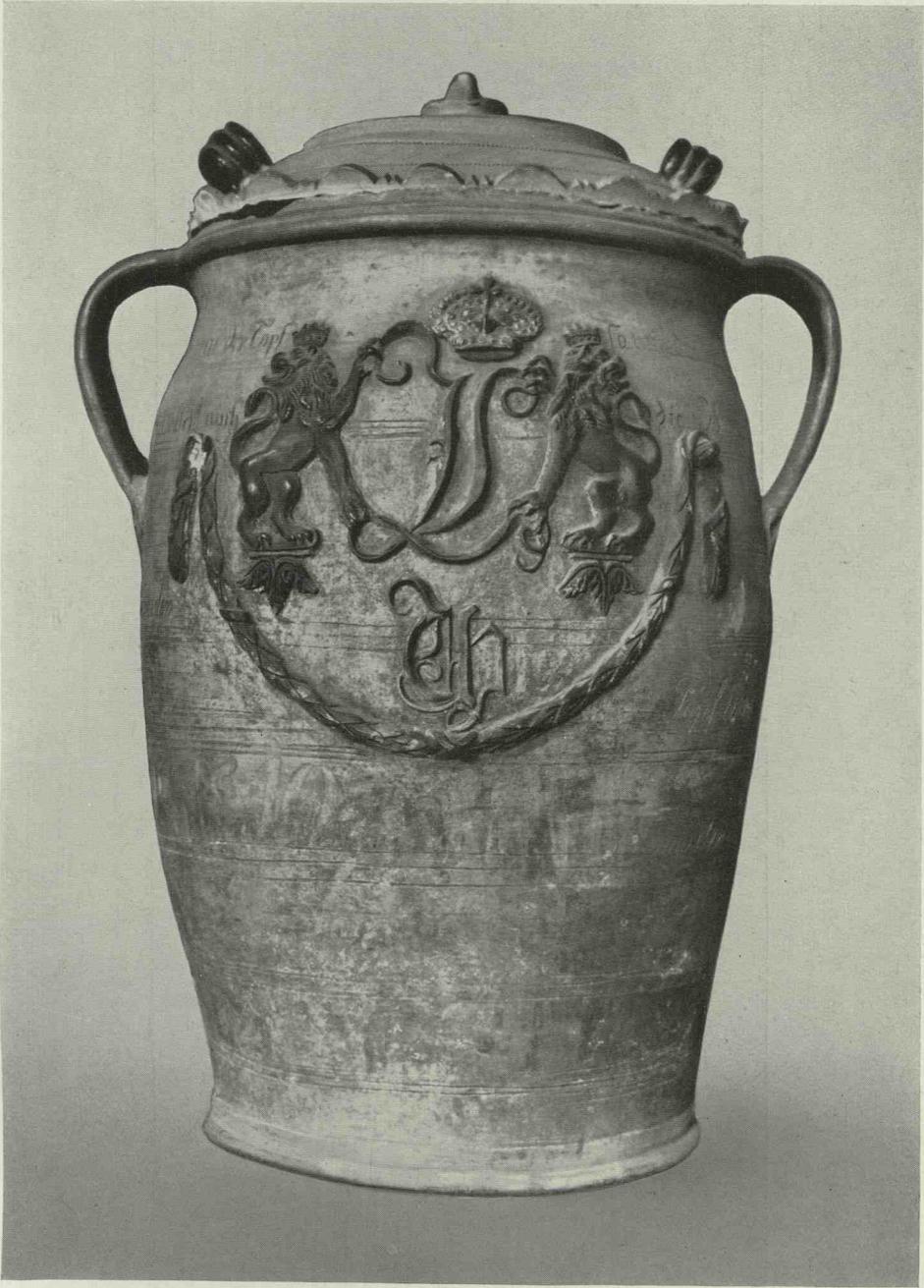
Walzenkrug, Westerwälder Steinzeug. 18. Jahrh.  
München, Nationalmuseum



Drei Eisentonkrüge. Donauländisch. 18./19. Jahrhundert.  
München, Nationalmuseum



Essigkrug aus Eisenton. 18. Jahrhundert.  
Stuttgart, Altertümersammlung



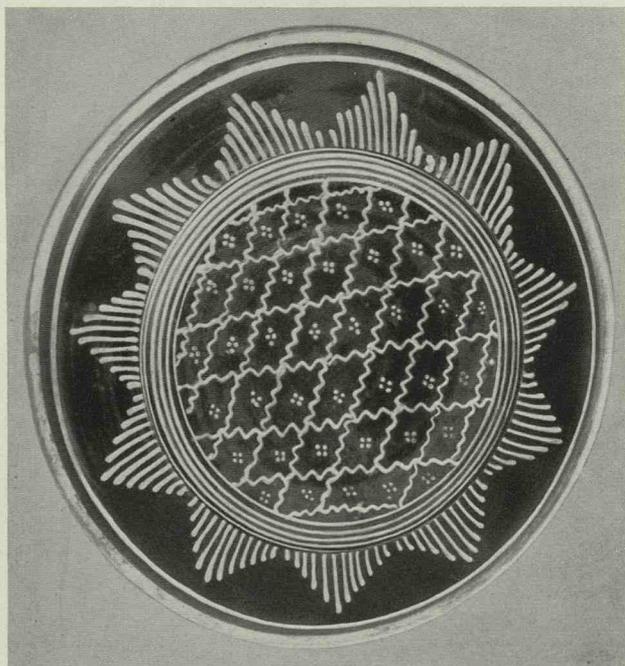
Weinkühler. Glasierte Irdenware. 1836.  
Weißenburg (Mittelfranken), Heimatmuseum



Irdenschüssel mit Buntglasur. Alpenländisch, 1749.  
Wien, Museum für Volkskunde



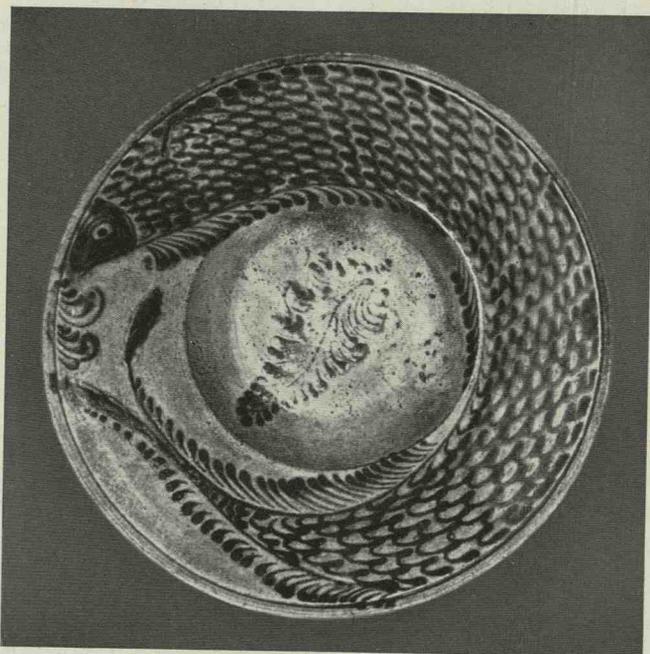
Glasierte Irdenschüssel mit Malhornarbeit, 1788.  
Basel, Museum für Völkerkunde



Irdenschüssel aus dem Salzkammergut. 18./19. Jahrh.  
Wien, Museum für Volkskunde



Irdenschüssel mit Ritzmuster und Glasurmalerei, 1819.  
Partenkirchen, Heimatmuseum



Irdenschüssel mit Glasurmalerei. Schwaben oder Allgäu.  
18. Jahrh. Kaufbeuren, Volkskundemuseum



Alpenländische Schüssel mit Glasurmalerei, 1759.  
München, Nationalmuseum



Prunkschüssel. Glasierte Irdenware. Tirol. 18. Jahrhundert.  
München, Nationalmuseum





Irdenschüssel mit Prinz Eugen. Rheurdt, Gerrit Geesen, 1723.  
Krefeld, Kaiser-Wilhelm-Museum



Irdenschüssel mit Scherzbild. Hüls, 18. Jahrh.  
Krefeld, Kaiser-Wilhelm-Museum



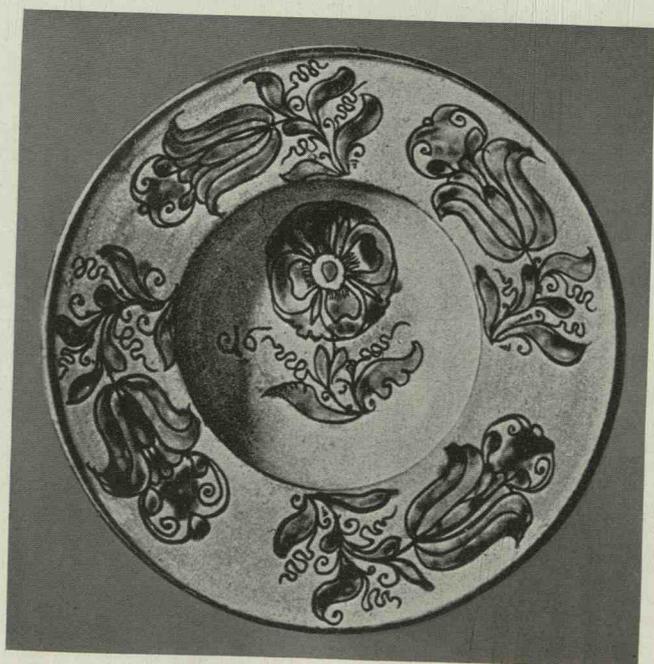
Irdenschüssel mit Trompeter und Kavalier. Vluyn.  
Henrik Klassen, 1754. Krefeld, Kaiser-Wilhelm-Museum



Buntglasierte Irdenschüssel mit Reliefbildern.  
Ochdrup. 1791. Münster, Landesmuseum



Buntglasierte Irdenschüssel. 18. Jahrhundert.  
Dresden, Oskar-Seyffert-Museum



Irdenschüssel mit Buntglasur. Lausitz(?), 1682.  
Dresden, Oskar-Seyffert-Museum



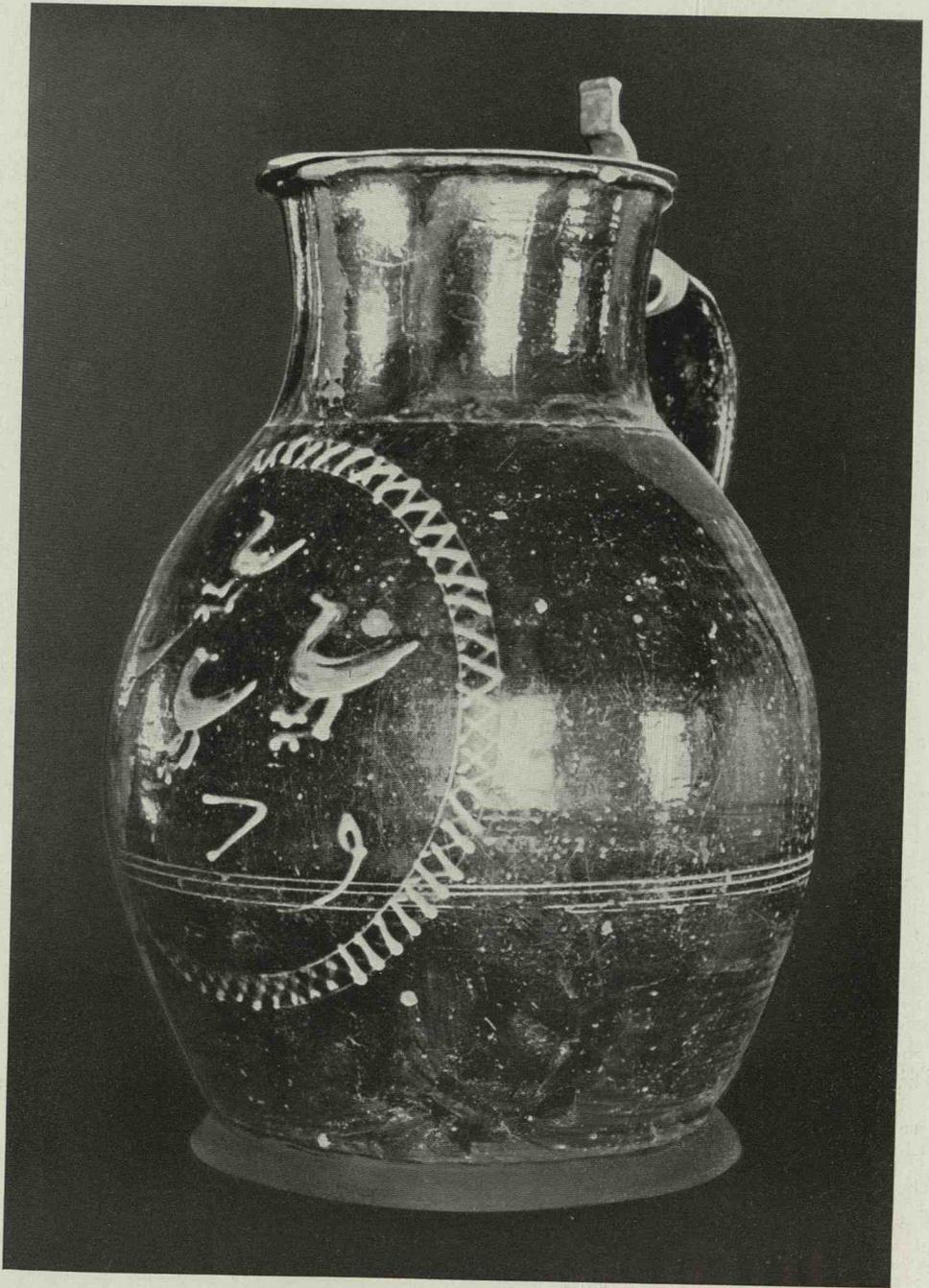
Große Prunkschüssel. Irdenware aus Wickrath bei Krefeld.  
Von Derck Hamanns, 1750. Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe



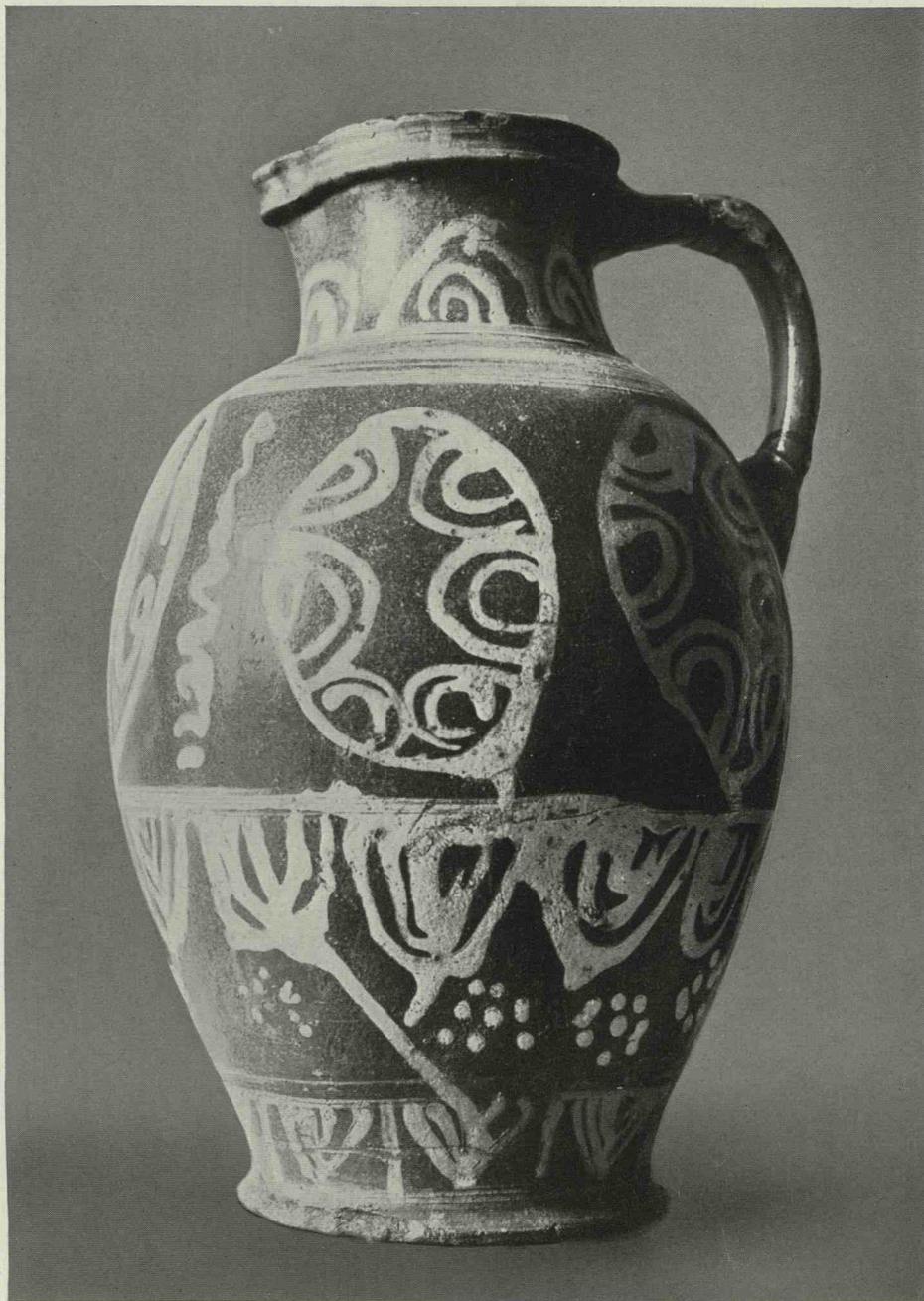
Irdene Suppenschüssel, 1889.  
Hannover, Niedersächs. Volkstummuseum



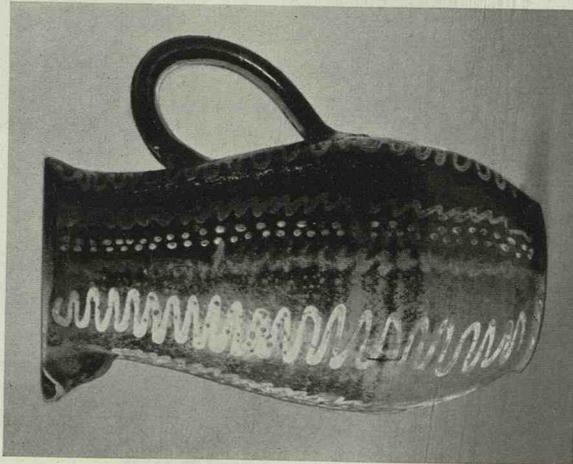
Buntglasierte Irdenschüssel. Lübeck. 18. Jahrh.  
Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe



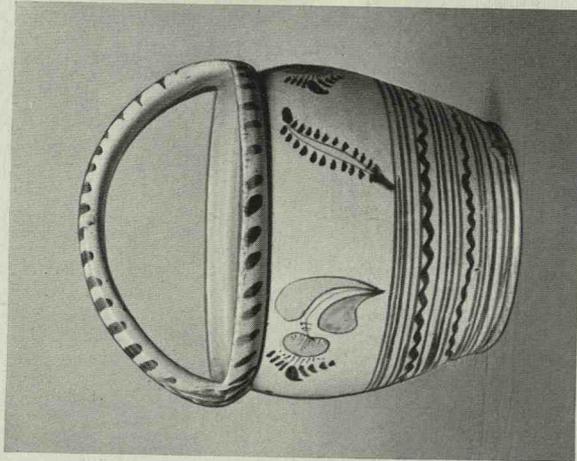
Birnkrug. Töpferware. Schwarzwald, 1779. Rottweil, Museum



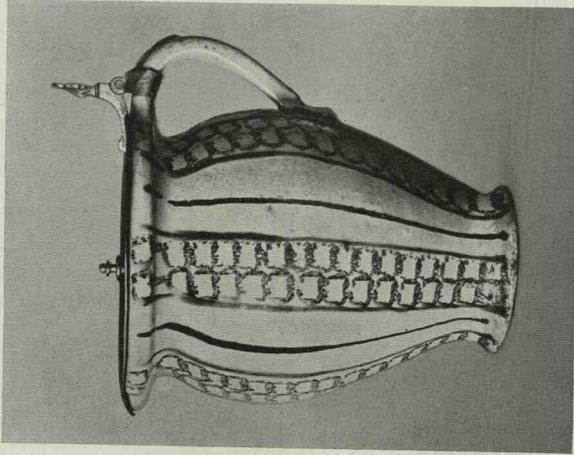
Irdener Mostkrug mit Glasur und Malhornmuster. Franken, 1749.  
Feuchtwangen, Heimatmuseum



Schnabelkanne. Buntglasur.  
19. Jahrhundert.  
Speier, Histor. Museum



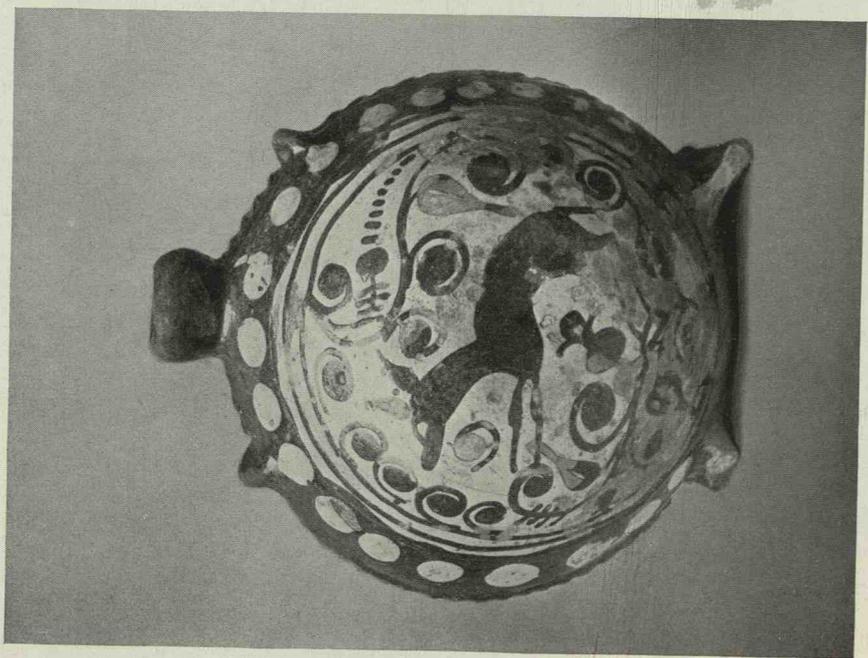
Pommerscher Seiltopf.  
19. Jahrhundert.  
Stralsund, Museum



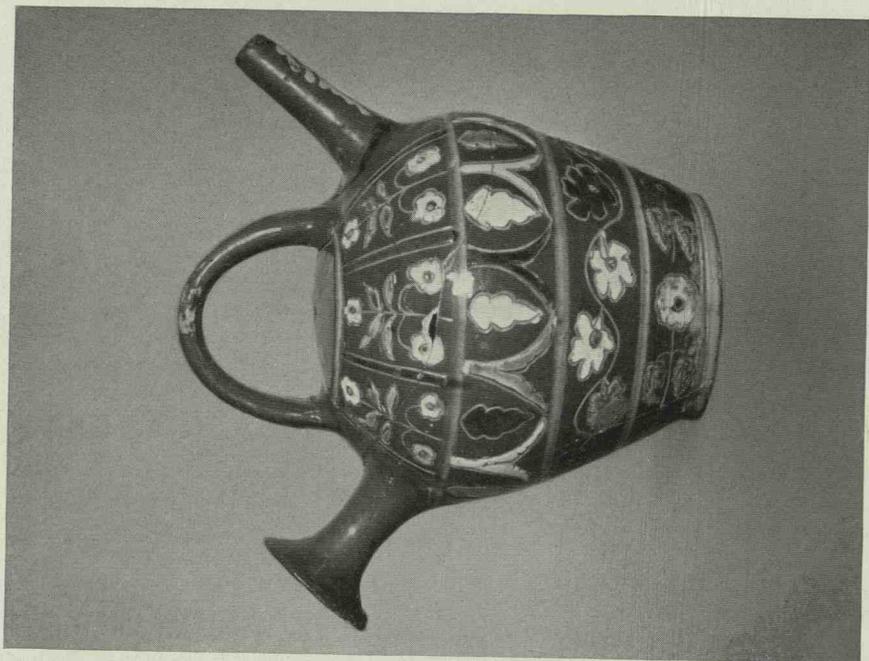
Henkelkrug, Schwaben oder Franken  
19. Jahrhundert.  
München, Nationalmuseum



Schwarzwälder Irdengeschirr mit bunter Malerei. 18. Jahrhundert. Stuttgart, Altertümersammlung



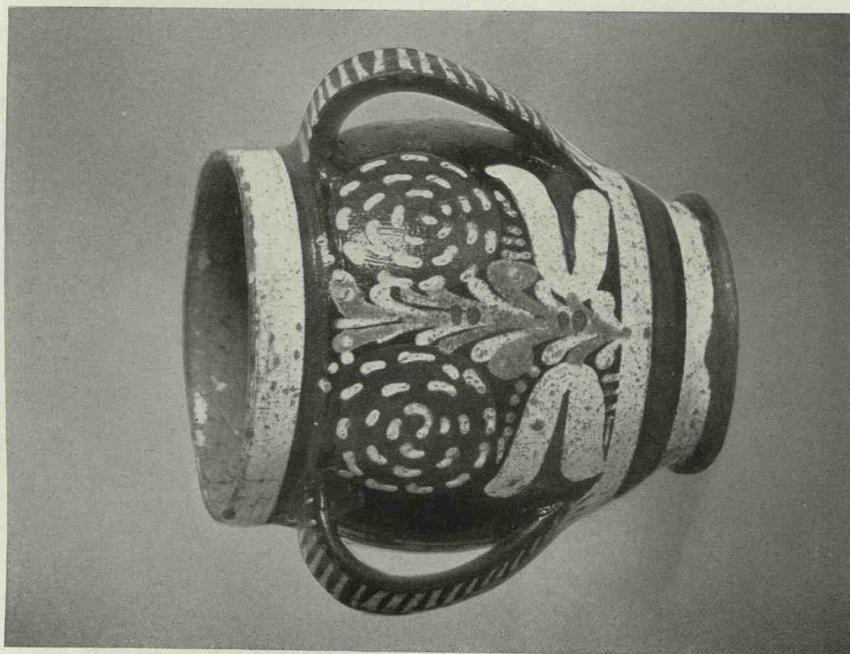
Pilgerflasche. Glasierte Irdenware. Oberösterreich.  
Um 1700. Wien, Museum für Volkskunde



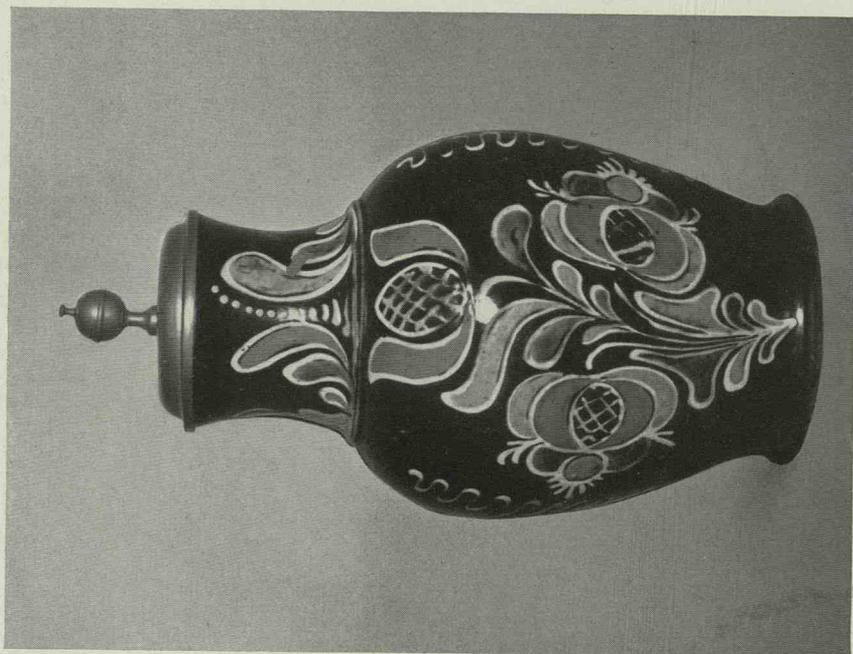
Henkelkanne. Glasierte Irdenware. Thüringen.  
19. Jahrhundert. Eisenach, Museum



Schlesischer Bierkrug mit reicher Glasmalerei.  
1694. Breslau, Schles. Museum f. Kunstgewerbe



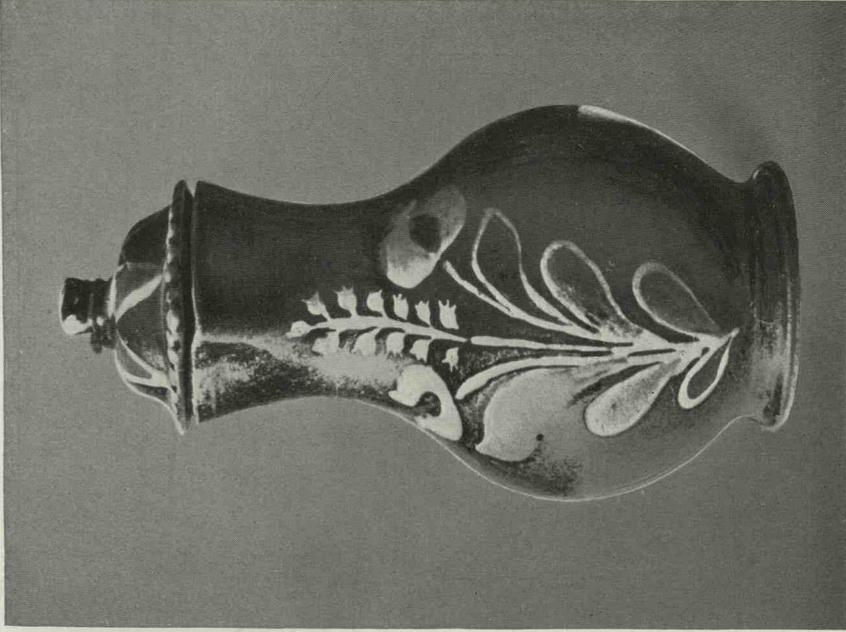
Doppelhenkeltopf. Bunt glasiert. 19. Jahrhundert.  
Dresden, Oskar-Seyffert-Museum



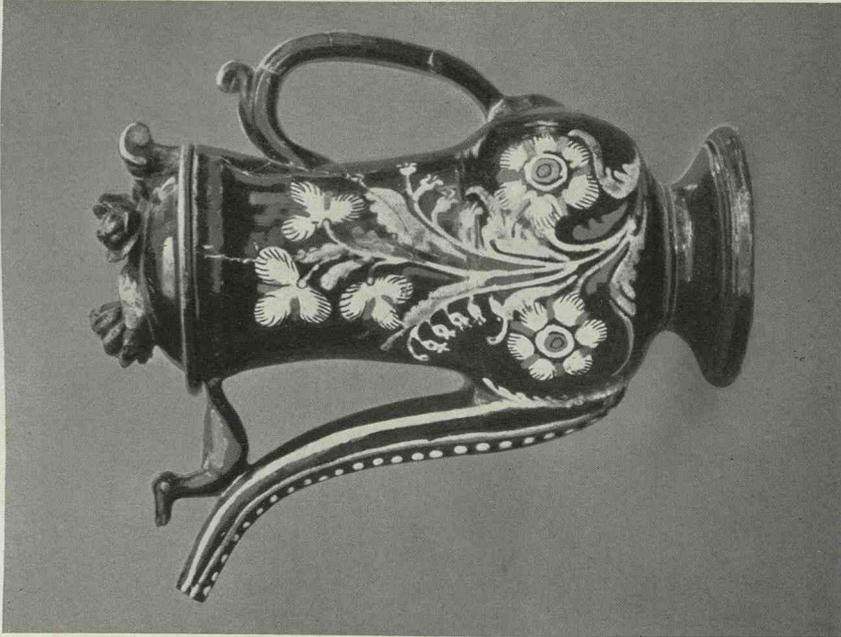
Thüringer Weinkanne. Irdenware.  
18. Jahrhundert. Eisenach, Museum



Bunzlauer Deckelkanne. 18. Jahrhundert.  
Breslau, Schles. Museum f. Kunstgewerbe



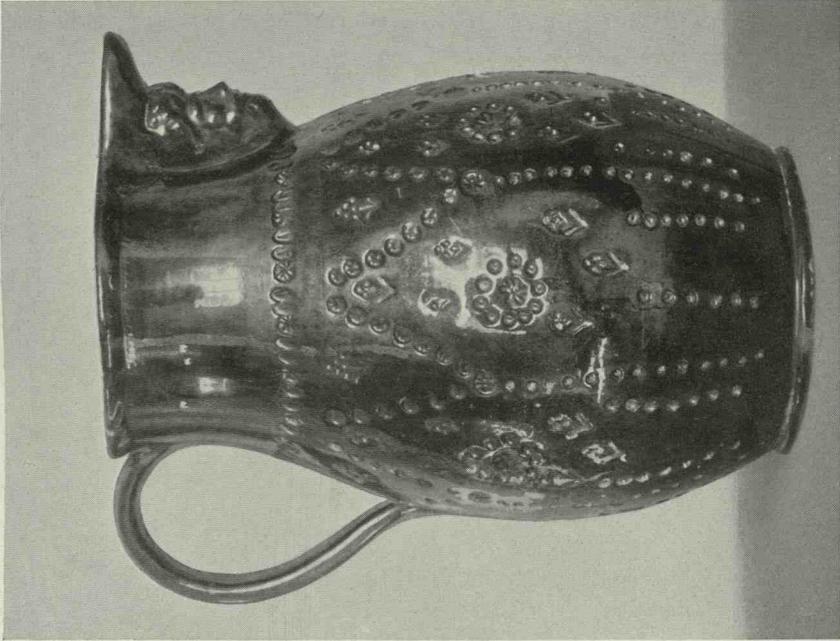
Glasierte Irdenware. Franken, 1815.  
Feuchtwangen, Heimatmuseum



Heimberger Kaffeekanne. Bunt glasierte Irdenware.  
19. Jahrhundert. Genf, Museum



Kaffee- und Milchkanne. Glasierte Hafnerarbeit. Franken. 19. Jahrhundert.  
Weißenburg (Mittelfranken), Heimatmuseum



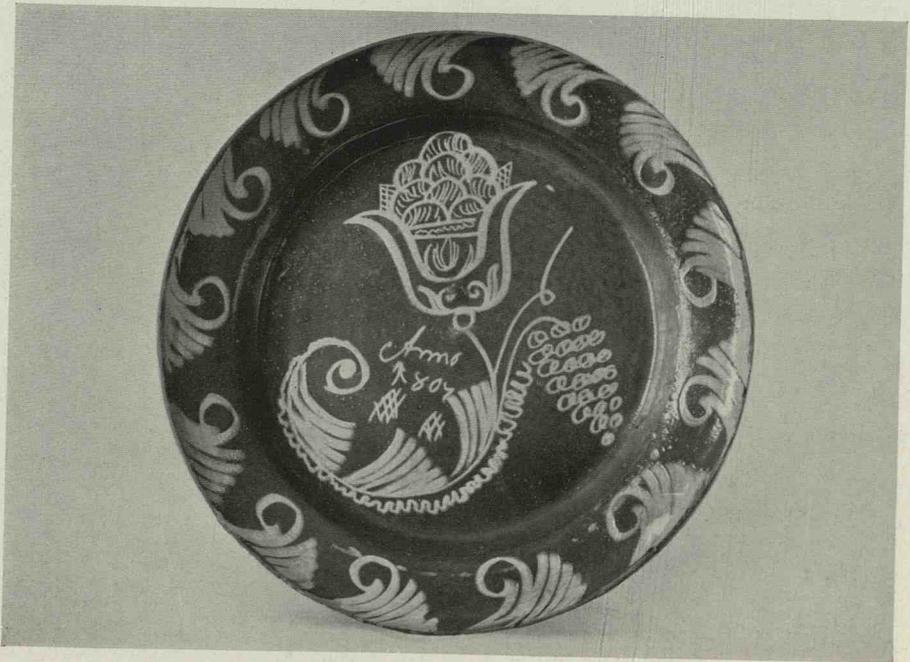
Pommersche Schnabelkanne. Irdenware.  
19. Jahrhundert. Stralsund, Museum



Spreewälder Seitopf. Hafnerarbeit mit Reliefauflagen.  
1862. Berlin, Museum für Deutsche Volkskunde



Tiroler Platte. Majolika, 1702.  
Wien, Museum für Volkskunde



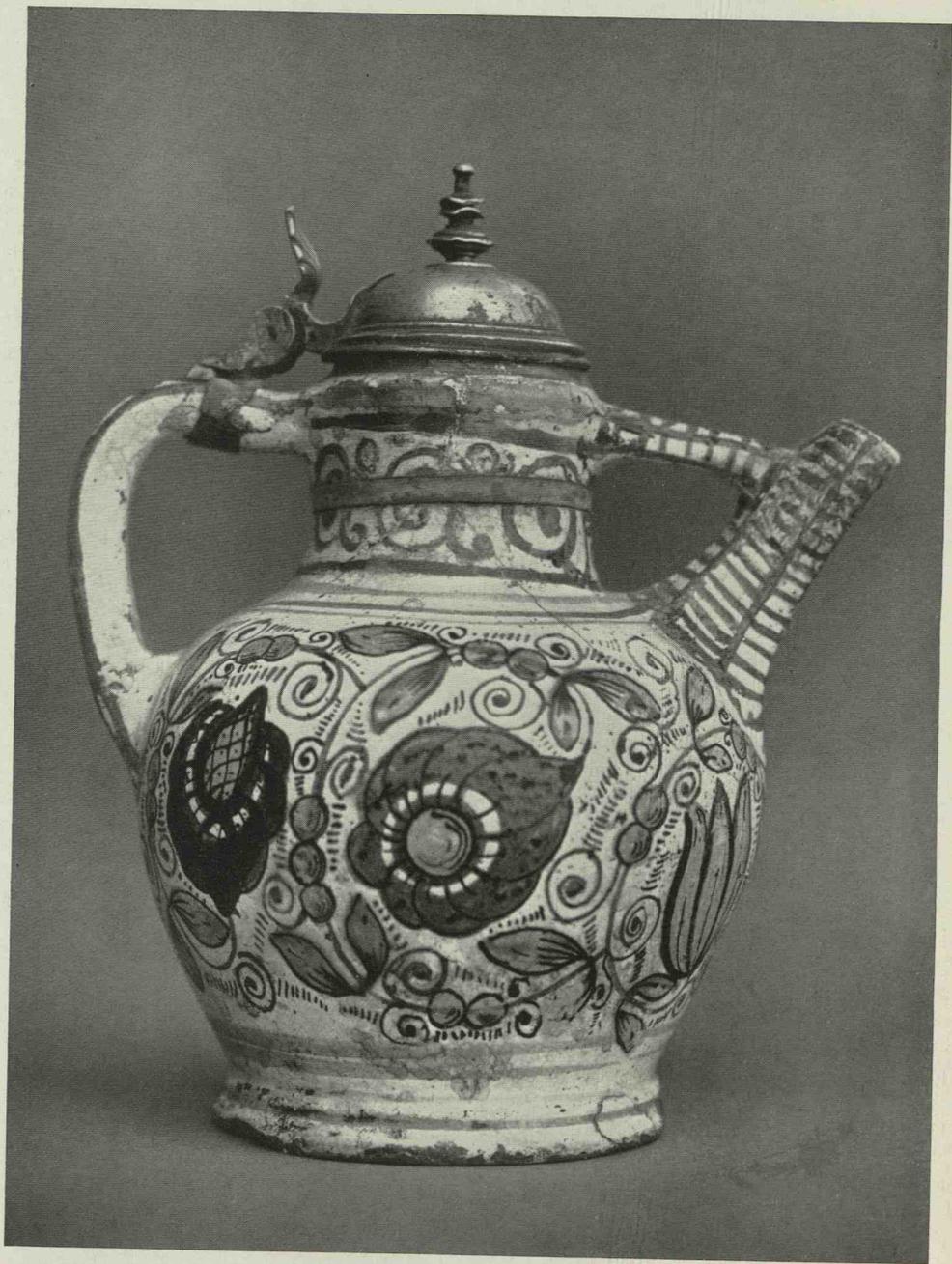
Schäßburger Teller (Siebenbürgen) Halbfayence, 1807.  
München, Privatbesitz



Majolika-Teller mit Lüsterglasur. Ostschlesien, 1748.  
Wien, Museum für Volkskunde



Sog. „Godelschale“. Gmundener Fayence. 18./19. Jahrhundert.  
Linz (Oberdonau), Museum



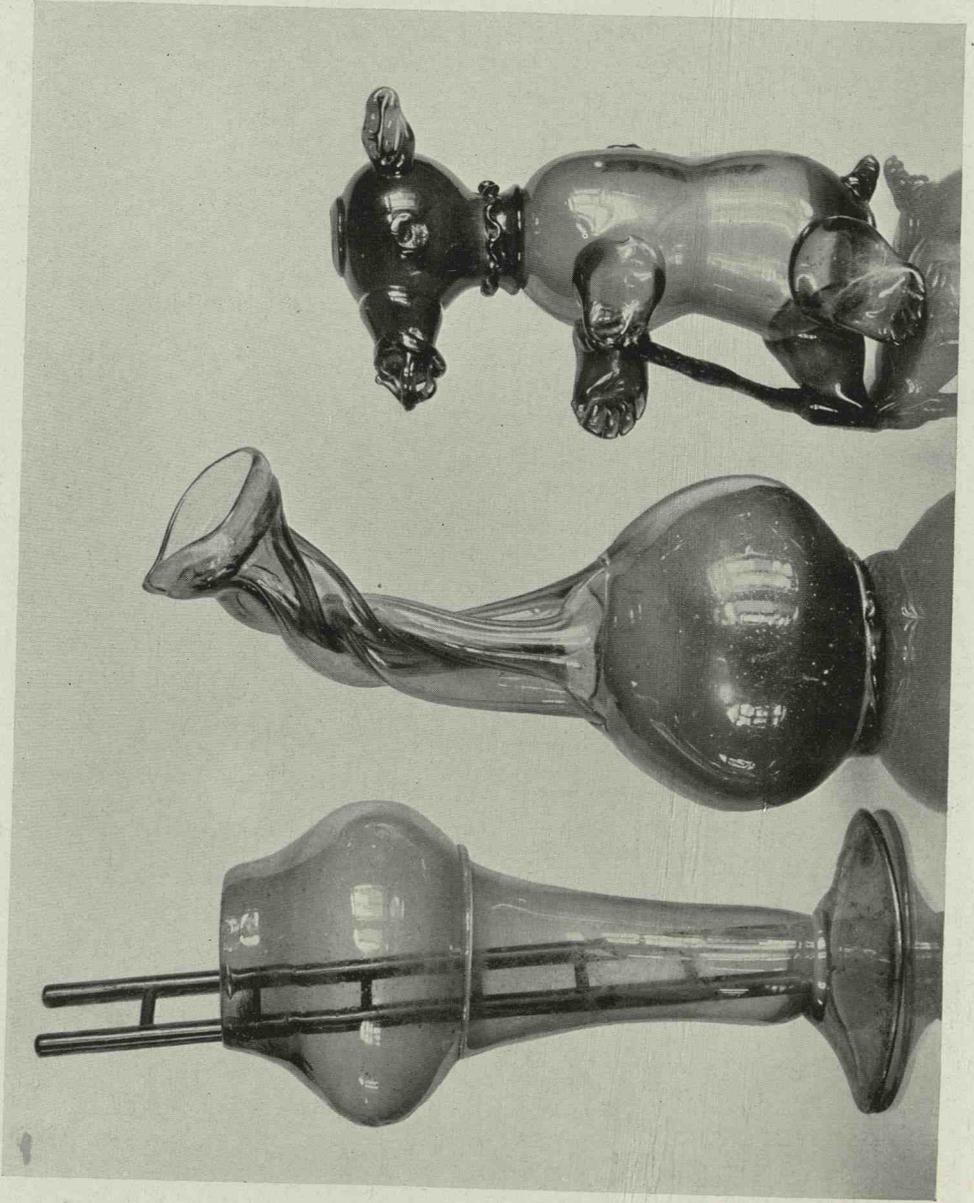
Simmentaler Krug. Majolika. 17./18. Jahrhundert. Genf, Museum



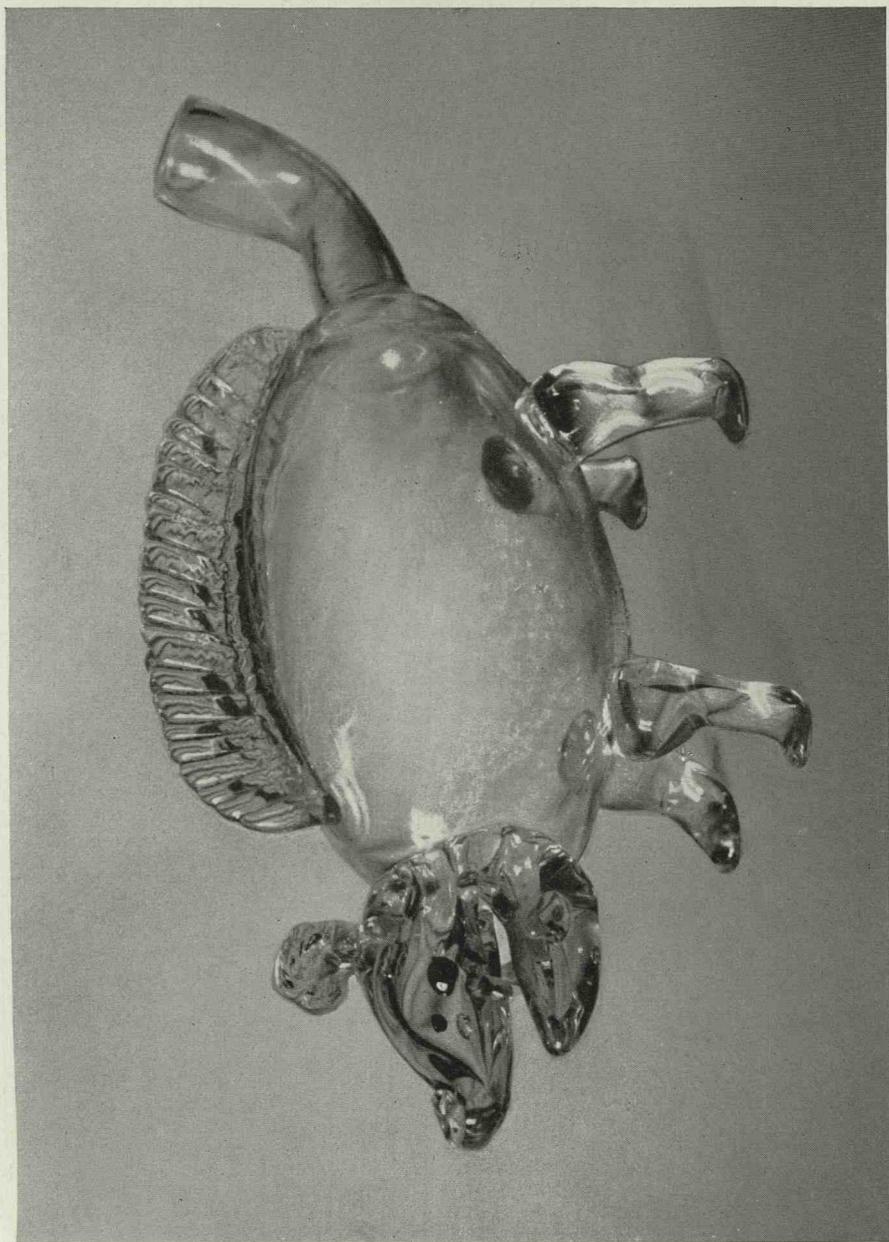
Weinkrug. Bäuerliche Fayence. Um 1800.  
Wien, Museum für Volkskunde



Michelberger Kanne (Siebenbürgen). Majolika, 1742. München, Privatbesitz



Schlesisches grünes Waldglas. 17. Jahrhundert. Breslau, Schlesisches Museum f. Kunstgewerbe



Schnapsflasche in Drachenform. 17./18. Jahrhundert. Havelberg, Prignitz-Museum



Bischofsgrüner Deckelpokal mit Emailmalerei. 18. Jahrhundert.  
Bayreuth, Museum



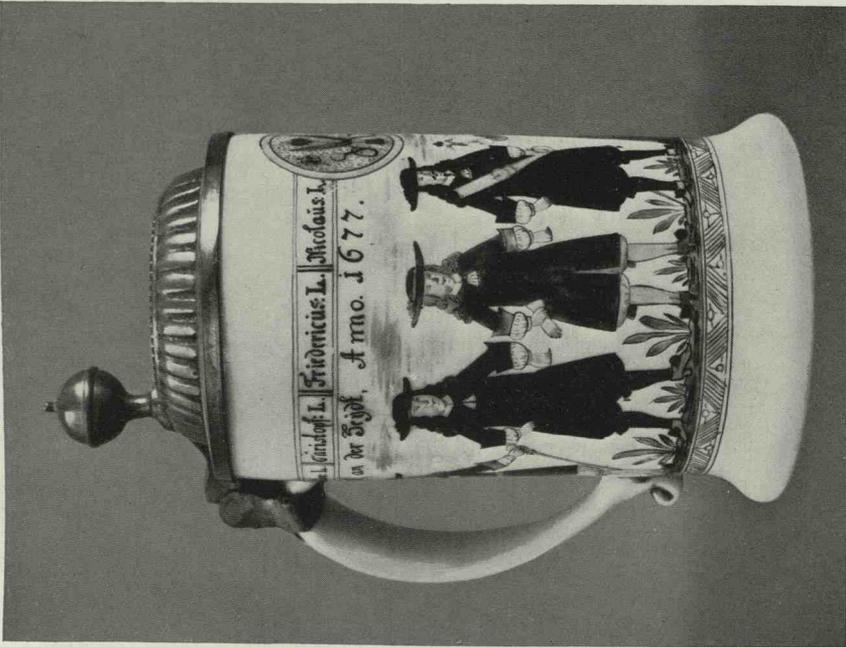
Schweizer Stangenhumpen. Emailmalerei. 18. Jahrhundert.  
Zürich, Schweizerisches Landesmuseum



Harzer Bauerntrinkglas mit Emailmalerei.  
18. Jahrhundert. Braunschweig, Städt. Museum



Glaskrug mit Emailmalerei. 18. Jahrhundert.  
Wien, Museum für Volkskunde



Beinglaskrug mit Emailmalerei.  
Schwarzwald, 1677. Stuttgart, Schloßmuseum



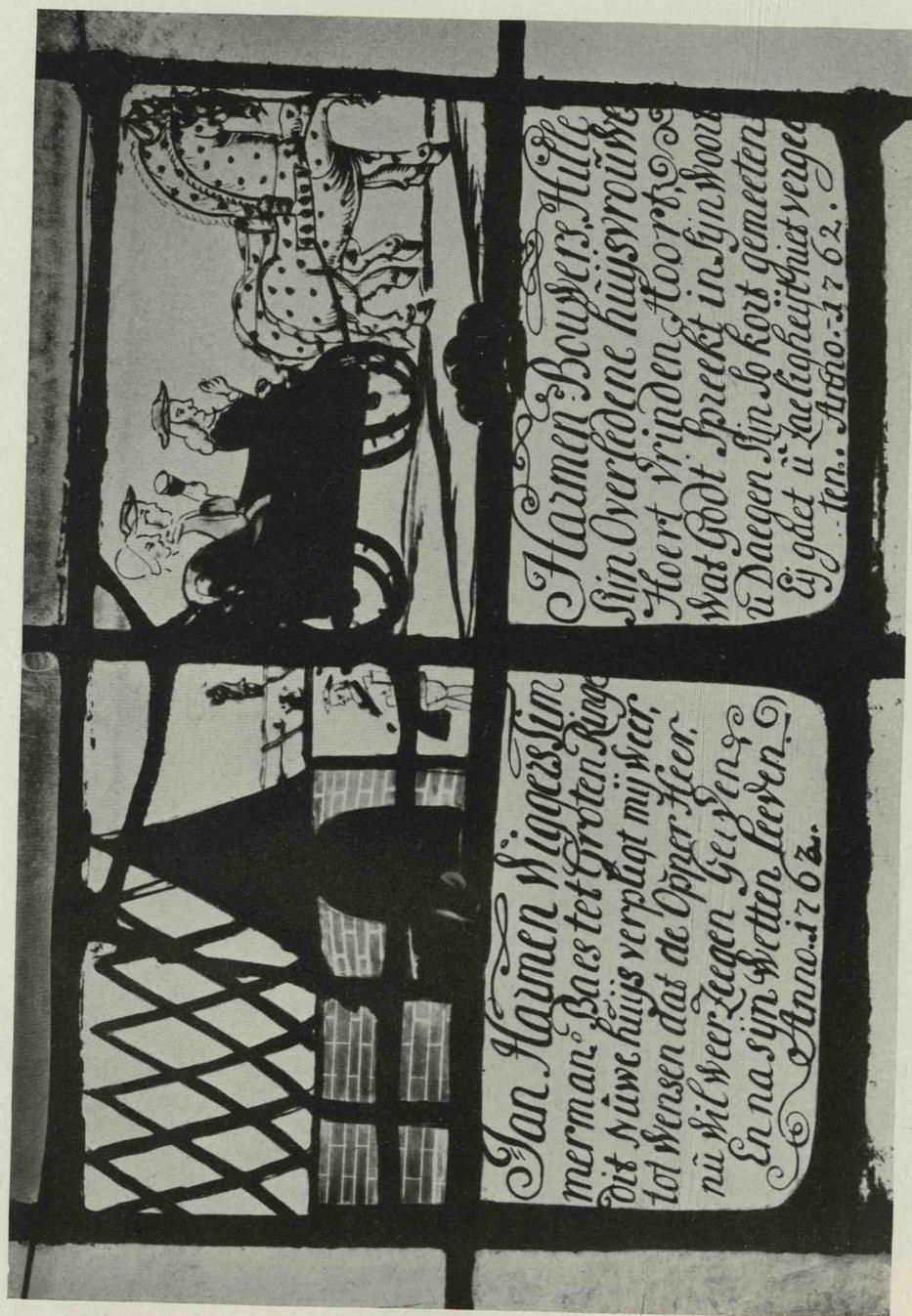
Schwarzwälder Hochzeitsbecher. Beinglas mit Emailmalerei. 18. Jahrh. Karlsruhe, Landesmuseum



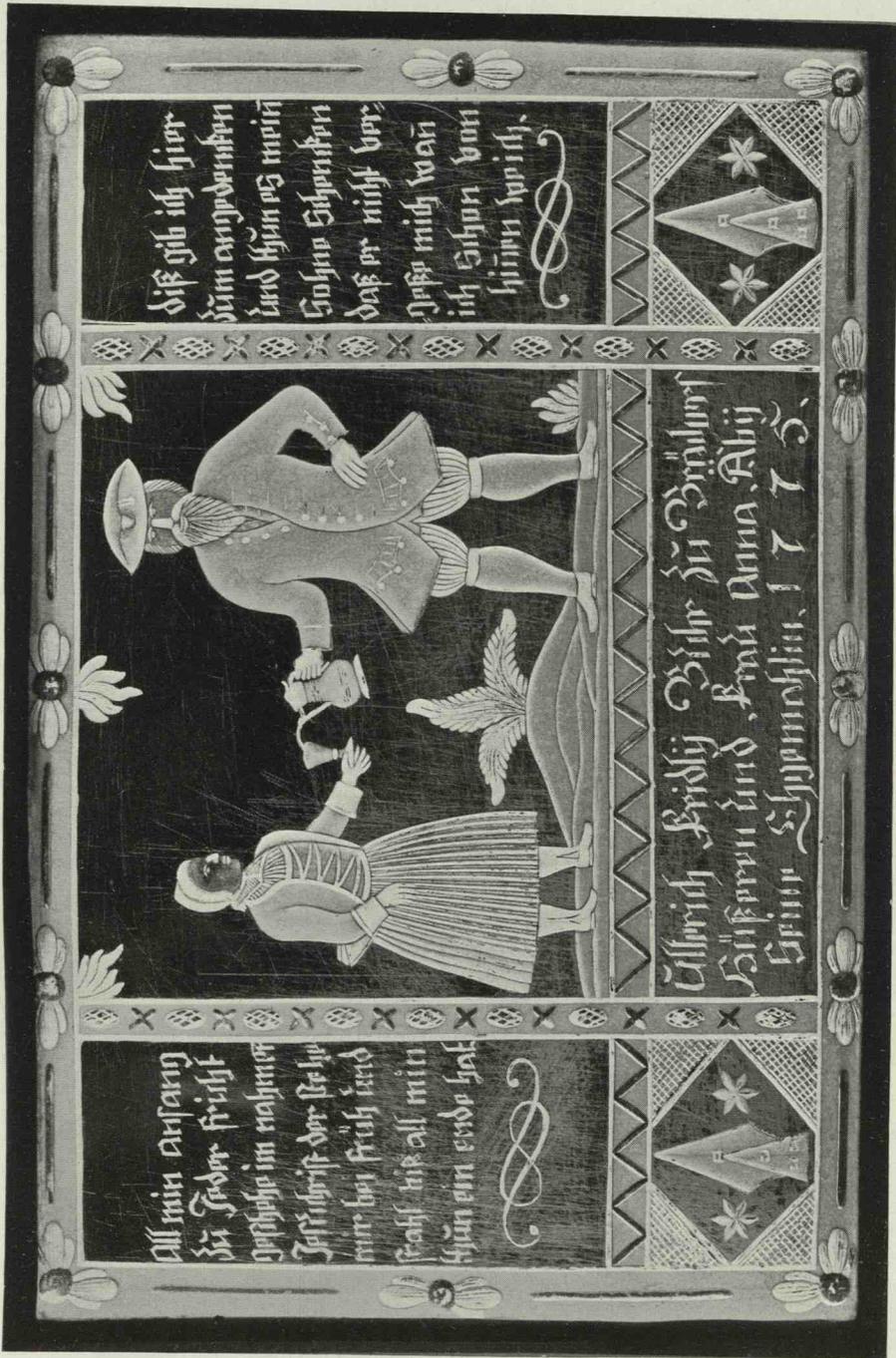
Geschnittener Glasbecher. 18. Jahrhundert.  
Hirschberg, Riesengebirgsmuseum



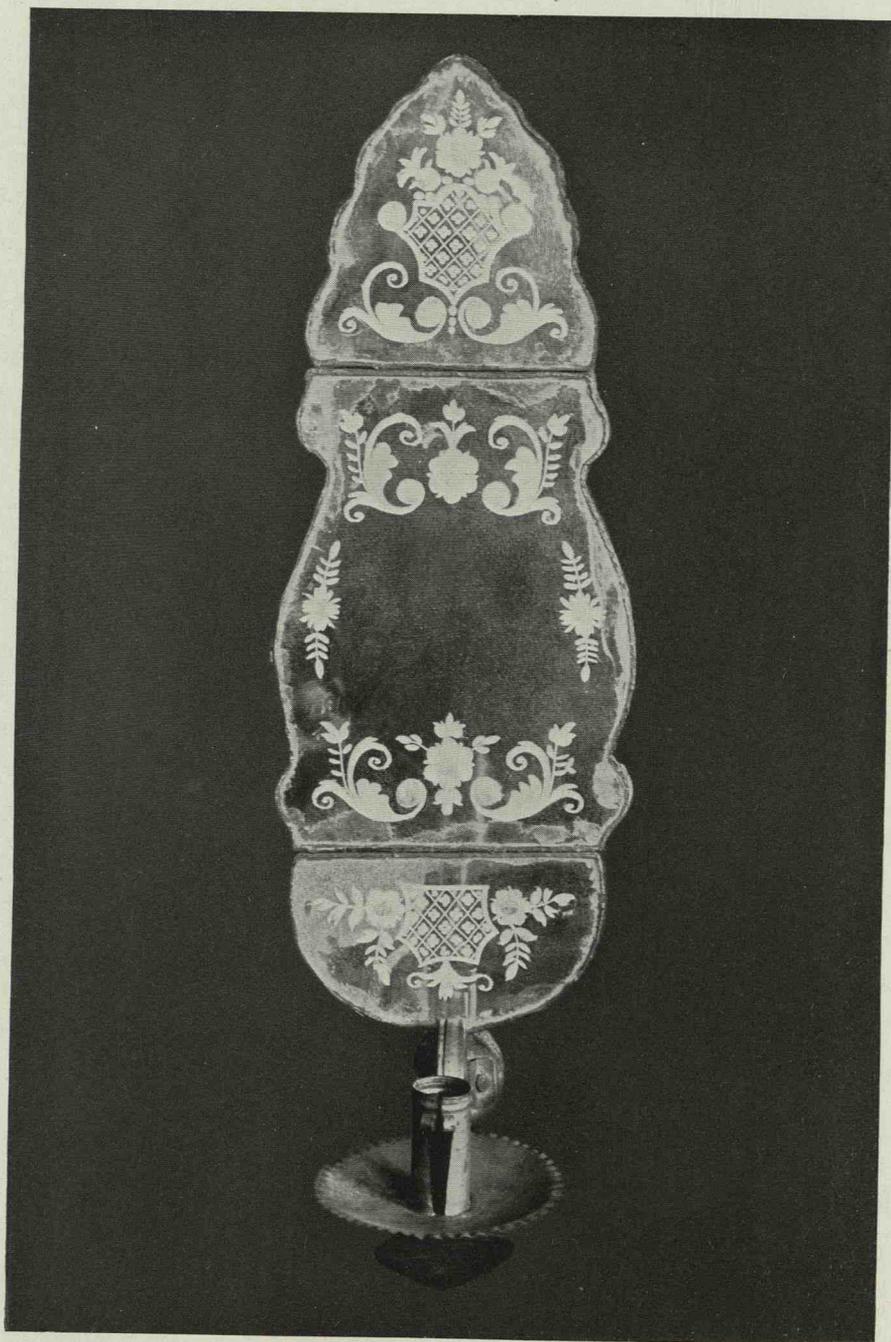
Glasterrine des Bäckermeisters Etzel. Zweibrücken, 1829.  
Pirmasens, Heimatmuseum



Buntgemalte Fensterbierscheibe von der holländischen Grenze. 1762.  
Hannover, Niedersächsisches Volksstummuseum



Geschliffene Berner Scheibe. 1775. Bern, Historisches Museum

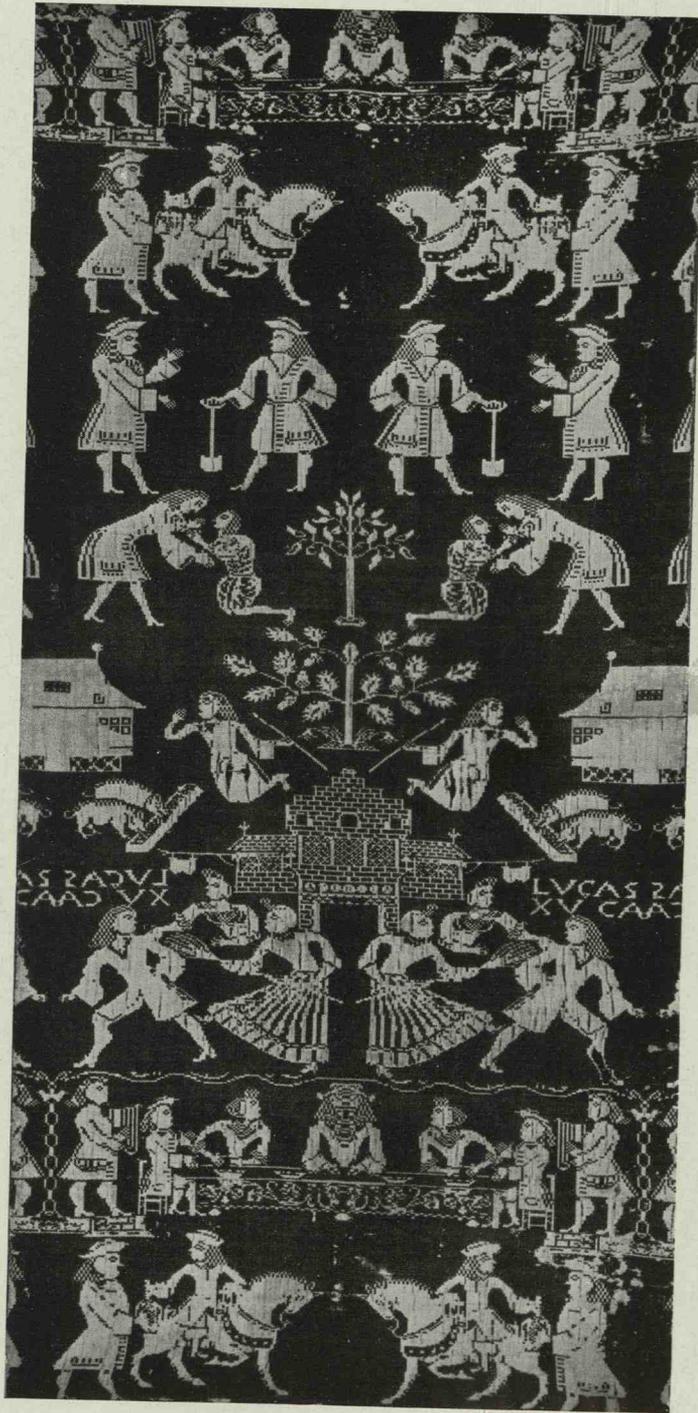


Wandblaker aus Spiegelglas.  
18. Jahrhundert. Neusatz (Niederschlesien), Heimatmuseum

STOFF UND TRACHT



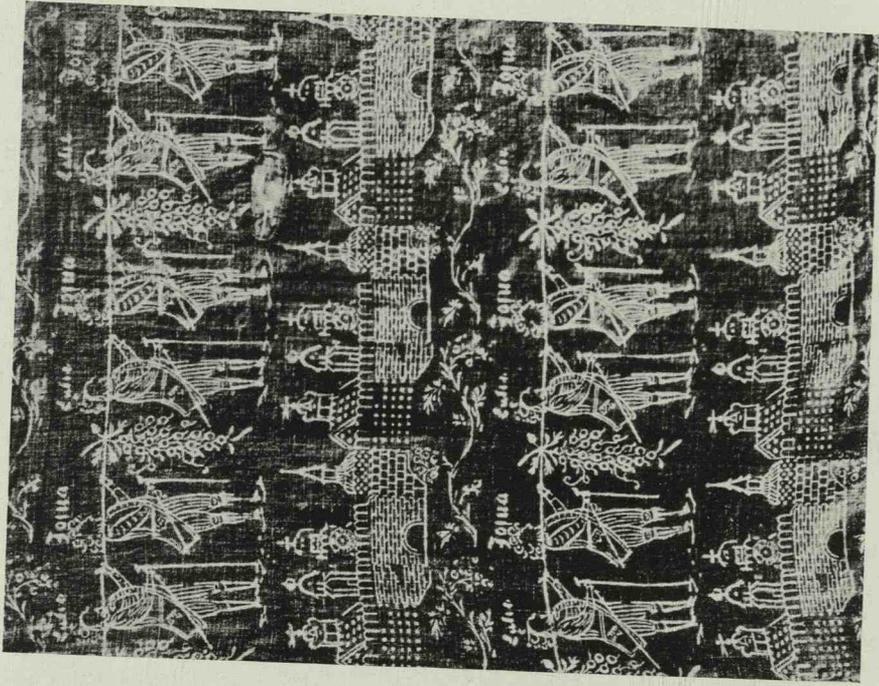
Beiderwandmuster. 17. Jahrhundert. Flensburg, Museum



Beiderwandmuster mit Motiven aus der Parabel vom verlorenen Sohn. 17. Jahrh. Flensburg, Museum



Beiderwandmuster: Geschichte von Pyramus und Thisbe. 16. Jahrhundert.  
Berlin, Staatl. Museum für Deutsche Volkskunde



Blaudruckzeug. Niedersachsen. 18. Jahrhundert.  
Hannover, Niedersächs. Volkstummuseum



Paradehandtuch. Modelldruck. Sachsen.  
18. Jahrhundert. Leipzig, Kunstgewerbemuseum



Vierländer Sitzkissen. Bunte Wollstickerei. 1816.  
Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe



Buntgewebte Kissenplatte.  
Holstein. 19. Jahrhundert. Kiel, Landesmuseum



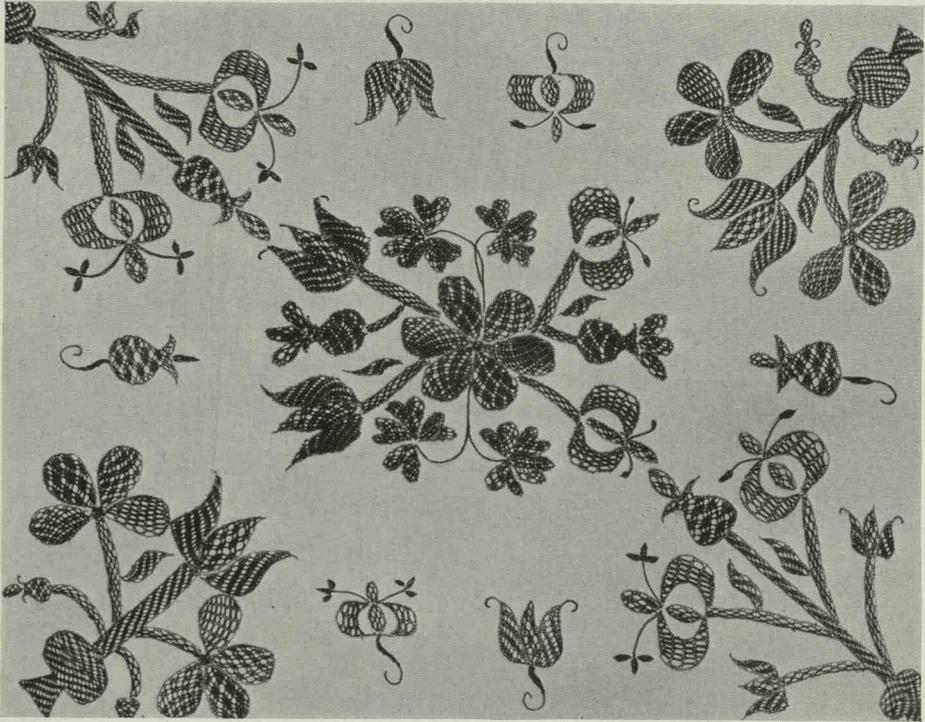
Gestrickter Teppich von Hans Buob in Kolmar. 18. Jahrhundert.  
Lindau am Bodensee, Heimatmuseum



Schlesischer Fleckteppich. 1789.  
Görlitz, Städtische Kunstsammlungen



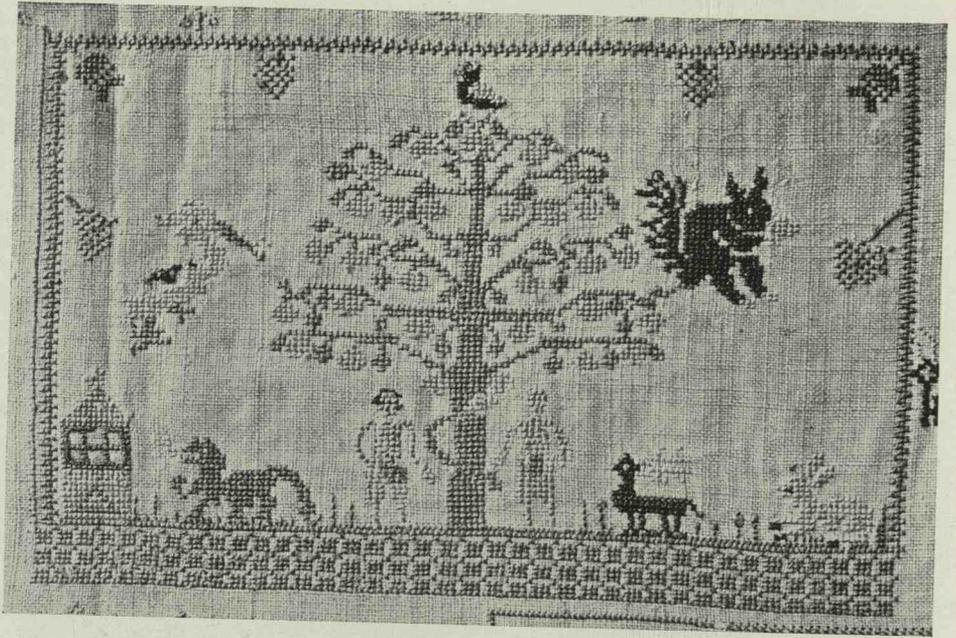
Paradehandtuch mit Garnstickerei.  
Schwäbisch. 18. Jahrhundert. Stuttgart, Altertümersammlung



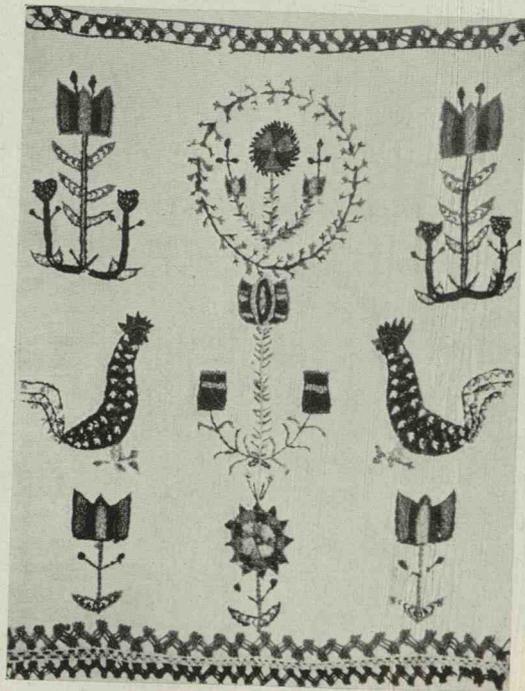
Kinderbettdecke mit Leinstickerei.  
Graubünden. Wohl 18. Jahrhundert. Chur, Rätisches Museum



Bettuchbesatzstreifen mit Wollstickerei.  
Niederösterreich. Wien, Museum für Volkskunde



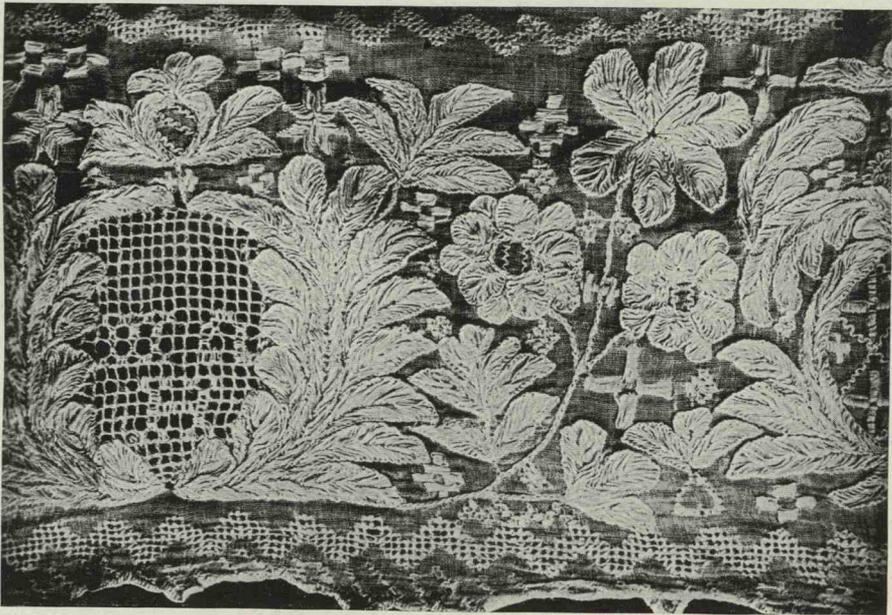
Stickmustertuch. 19. Jahrhundert. Hildesheim, Roemer-Museum



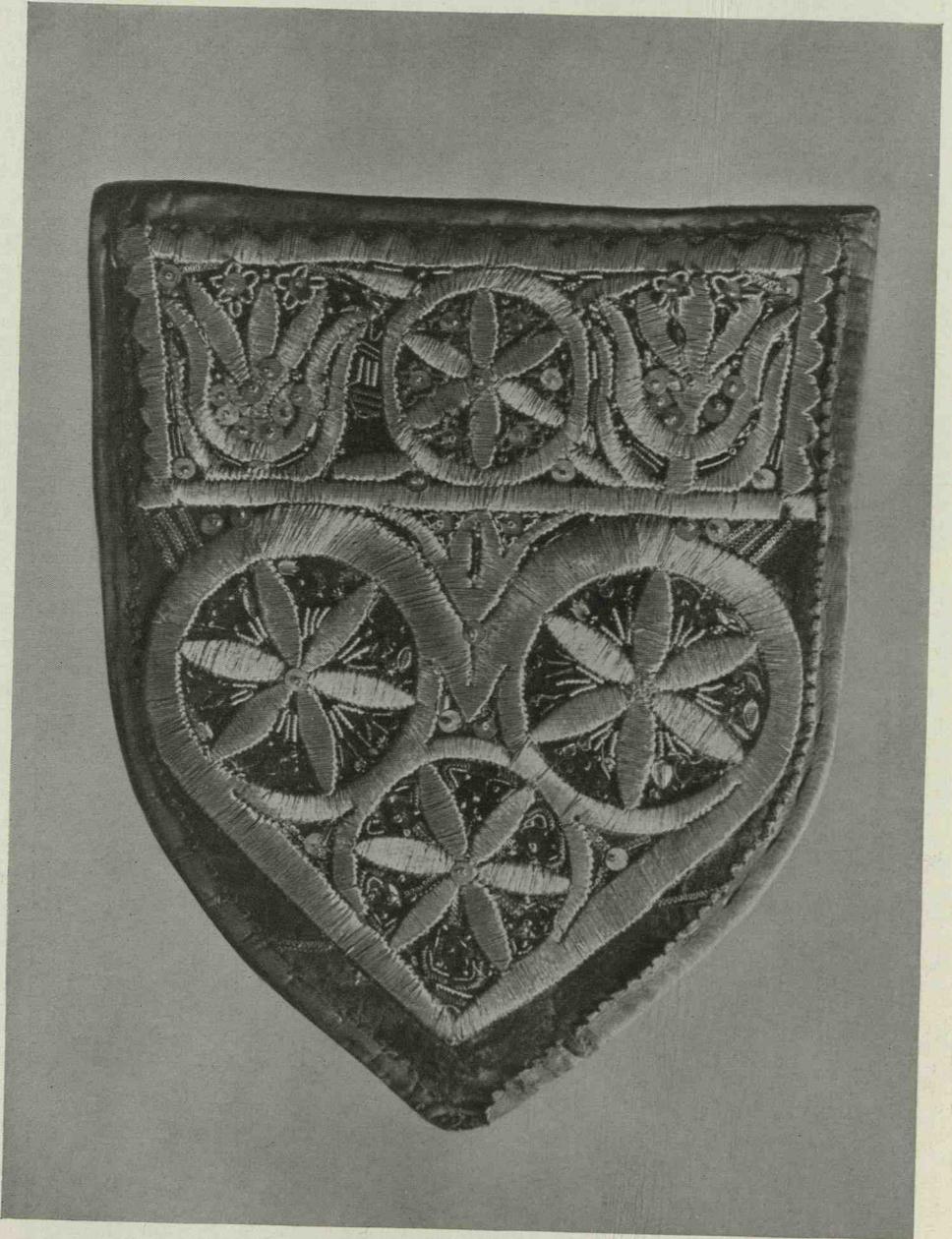
Paradehandtuch. Kremper Marschland.  
18./19. Jahrhundert. Altona, Museum



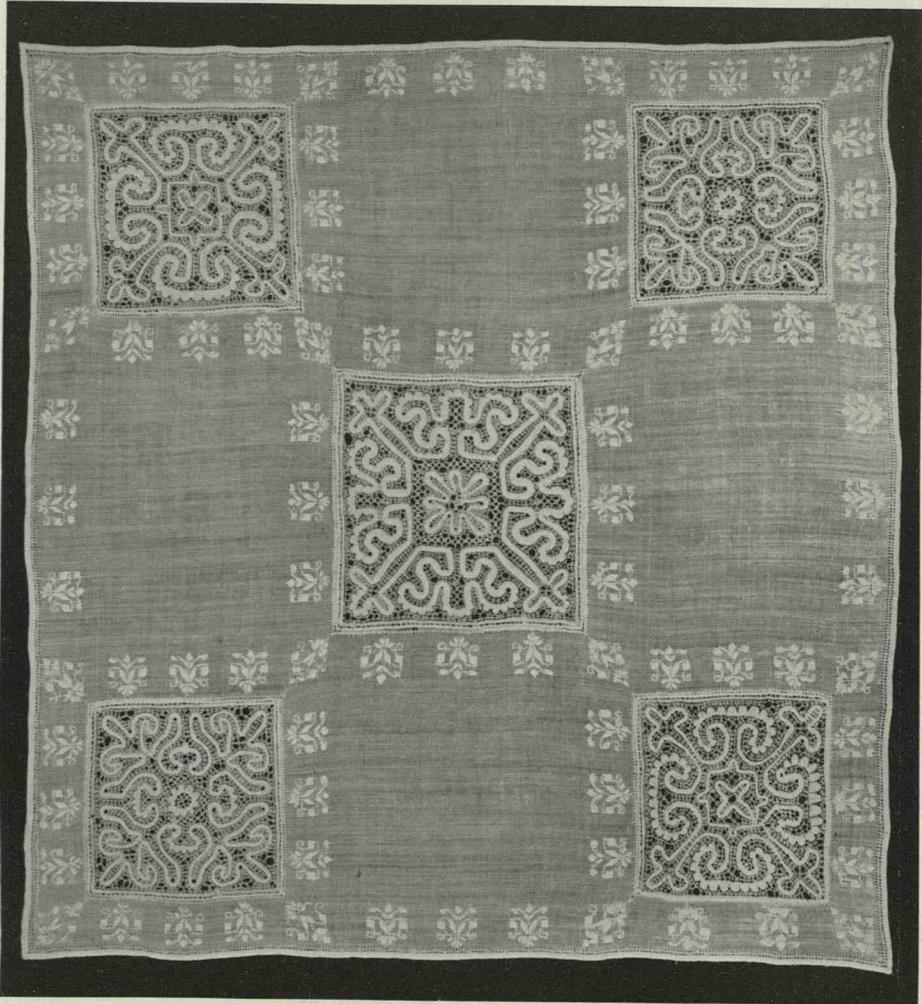
Tüllschürze mit Weißstickerei.  
Weizacker. 18./19. Jahrhundert. Stettin, Museum



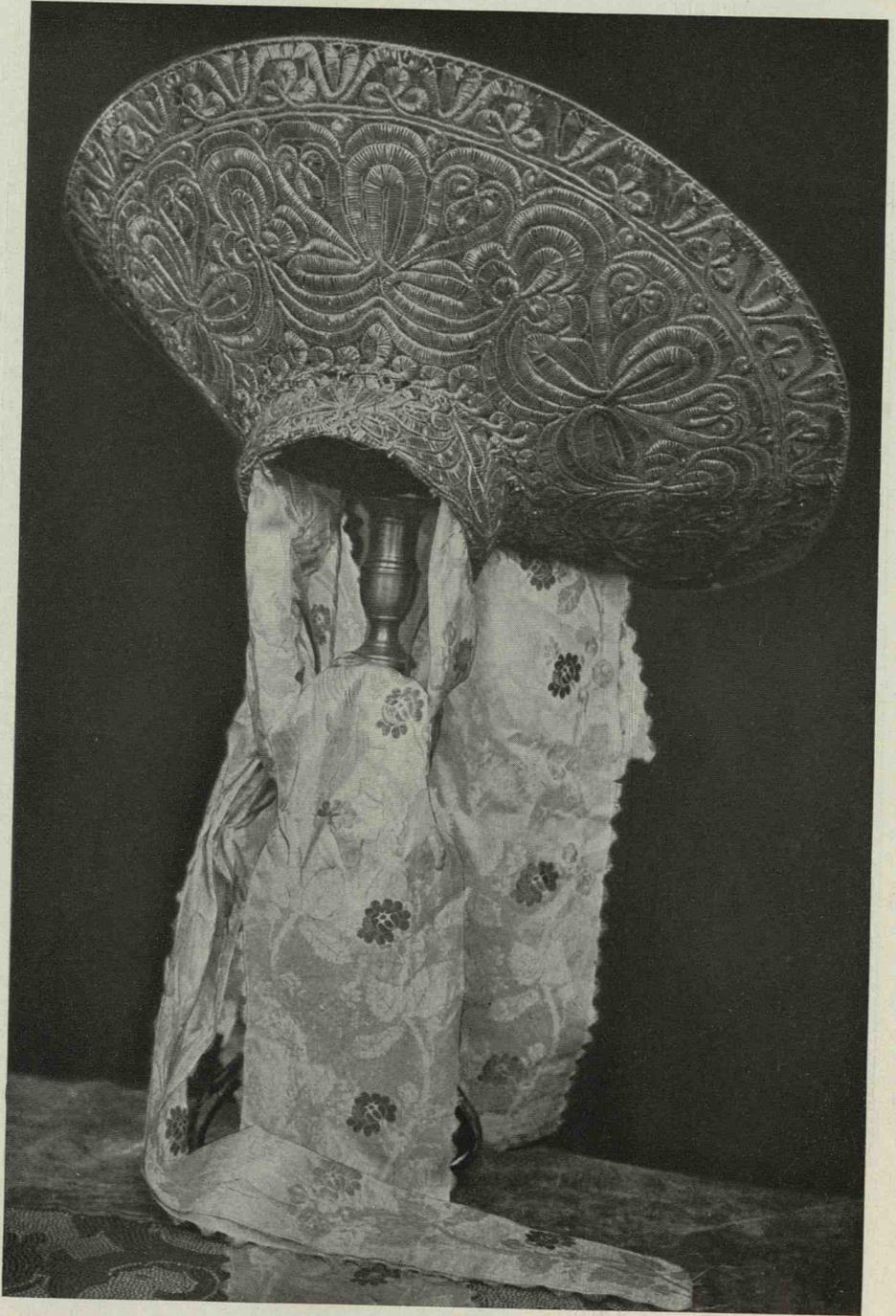
Gestickter Ärmelrand.  
Harzgau. 18. Jahrhundert. Halberstadt, Museum



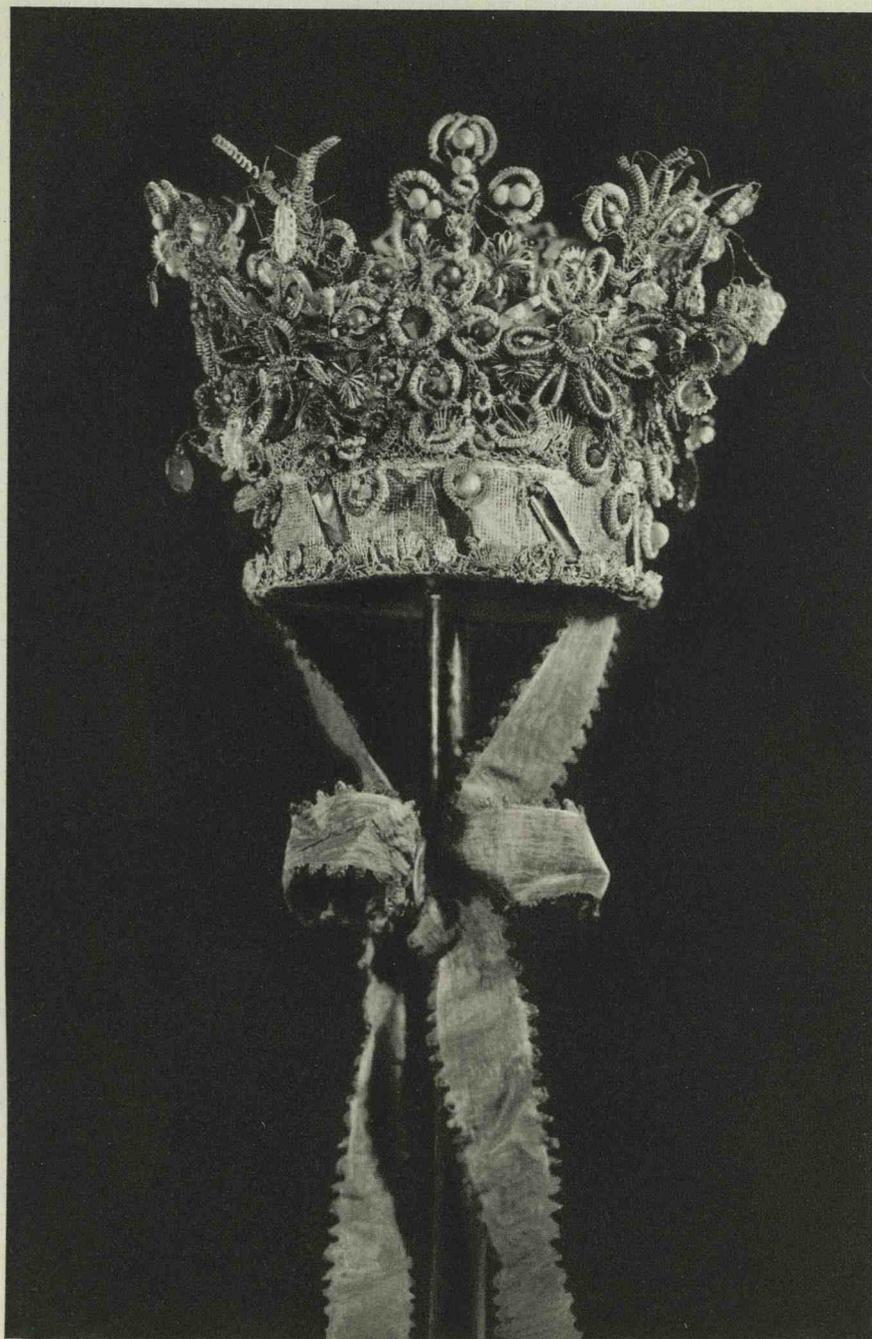
Schwälmer Brustlappen. Goldgespinst und Glasperlen auf Stoffgrund.  
18. Jahrhundert. Privatbesitz



Tischdecke mit Klöppeleinsatz. Graubünden. 18. Jahrhundert.  
Zürich, Schweizerisches Landesmuseum



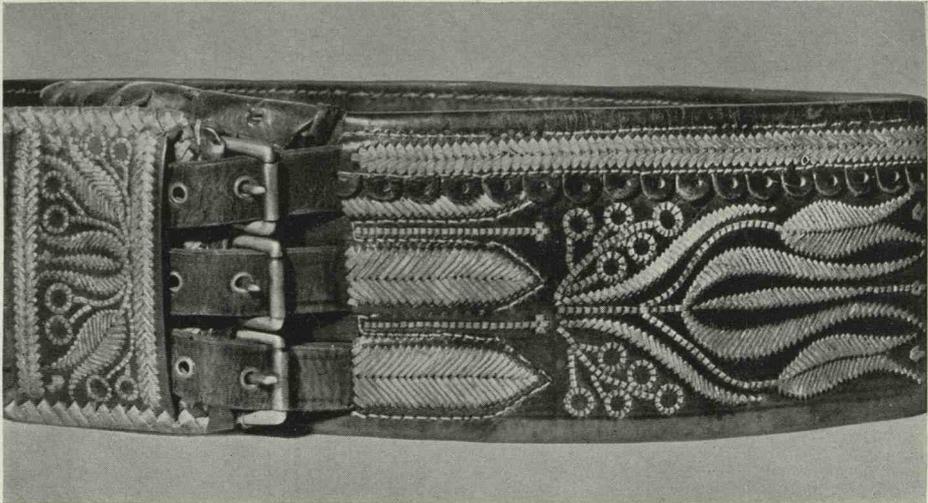
Oberschwäbische Radhaube. Um 1800. Stuttgart, Altertümersammlung



Brautkrone. Franken. 18. Jahrhundert.  
Berlin, Staatl. Museum für Deutsche Volkskunde



Ledergürtel mit Pfaufeder-Stickerei. Südtirol.  
18. Jahrhundert. Innsbruck, Volkskunde-Museum



Bauchranzen mit farbiger Lederstickerei.  
Tirol. 18. Jahrhundert. Innsbruck, Privatbesitz



Niedersächsische Braut mit Begleiterin. Scheeßel (Hannover)



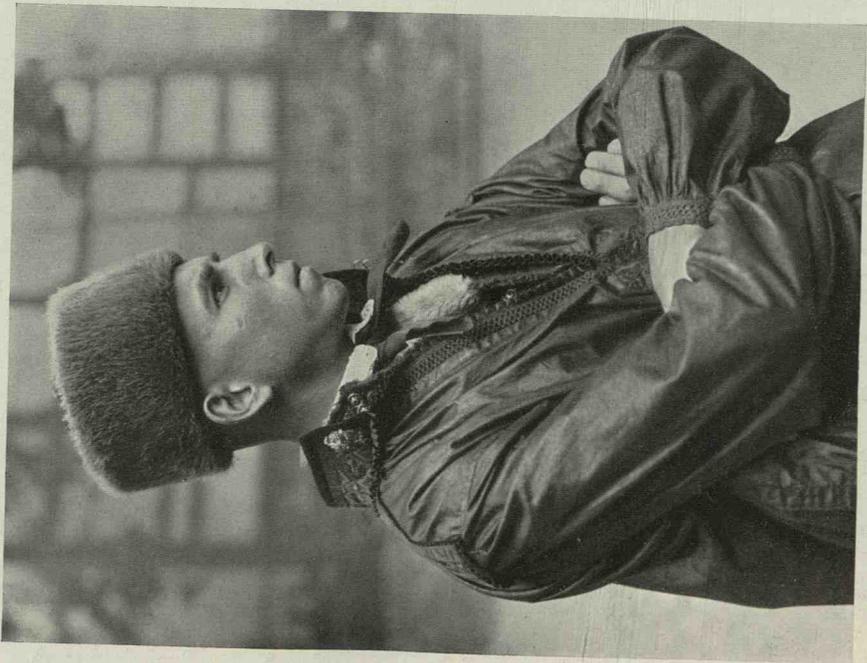
Friesisches Mädchen in Festtracht. Alkersum auf Föhr



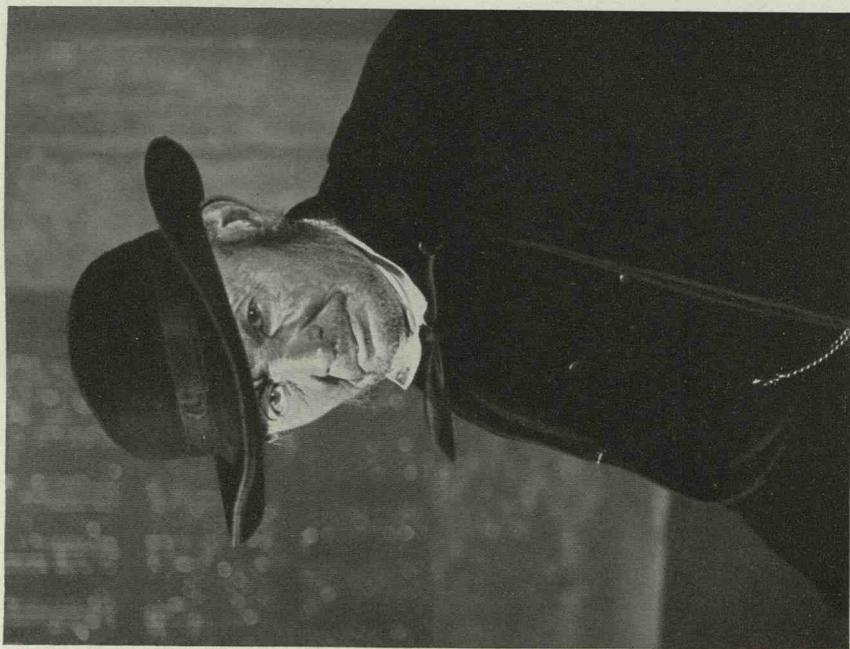
Wendische Braut. Schleife im Spreewald



Kränzeldame. Groß Dammer (Kreis Meseritz, Prov. Brandenburg)



Schwälmer Bursch aus Schrecksbach und Schwälmer Braut aus Niederkleen



Schwarzwälder Bauer und Mädchen aus dem Gutachtal



Schwäbische Bauern aus Forchheim im Ries auf Kirchwacht



Mädchen in Erstkommunionstracht aus der Fränkischen Schweiz



Mädchen aus dem Zillertal (Nordtirol)

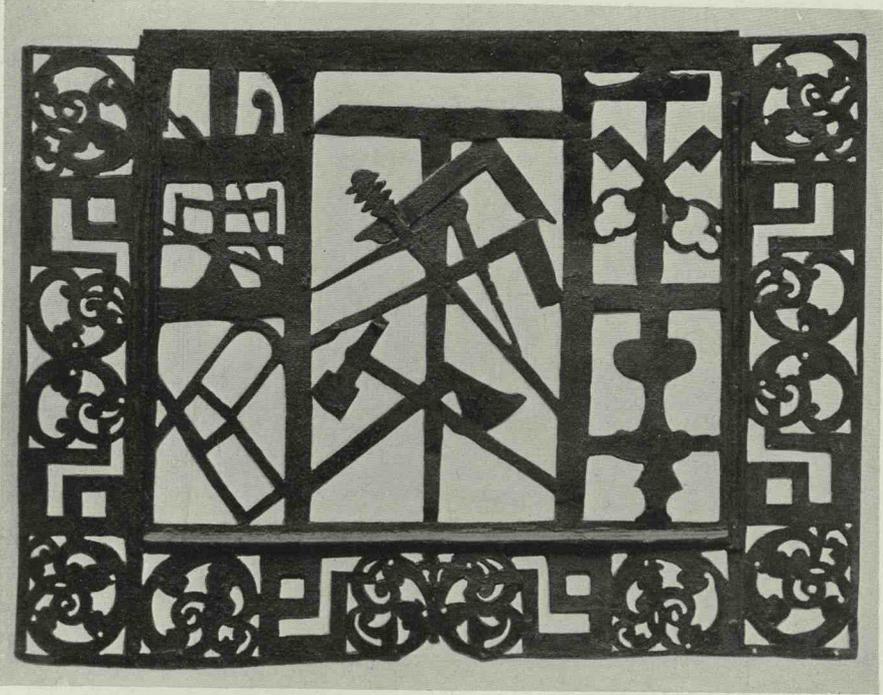


Bäuerin mit Kind aus dem Montafon (Vorarlberg)

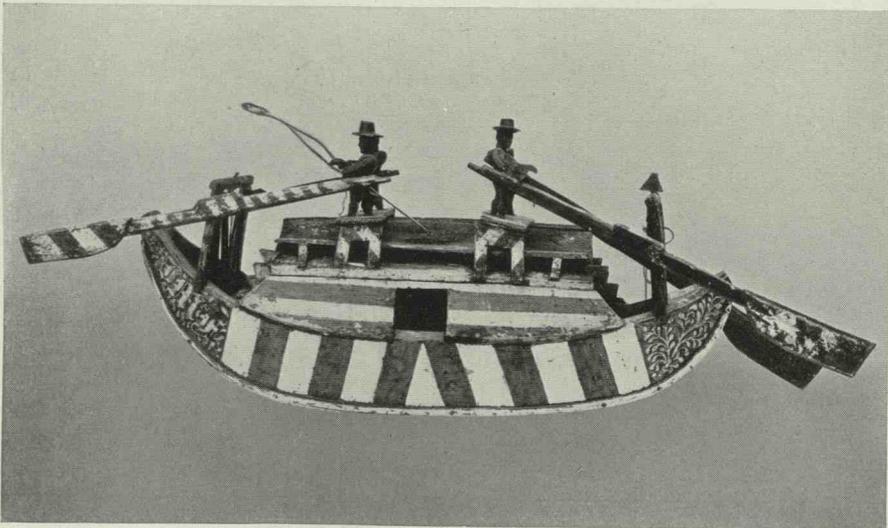


Braut der Siebenbürger Sachsen aus Stolzenburg

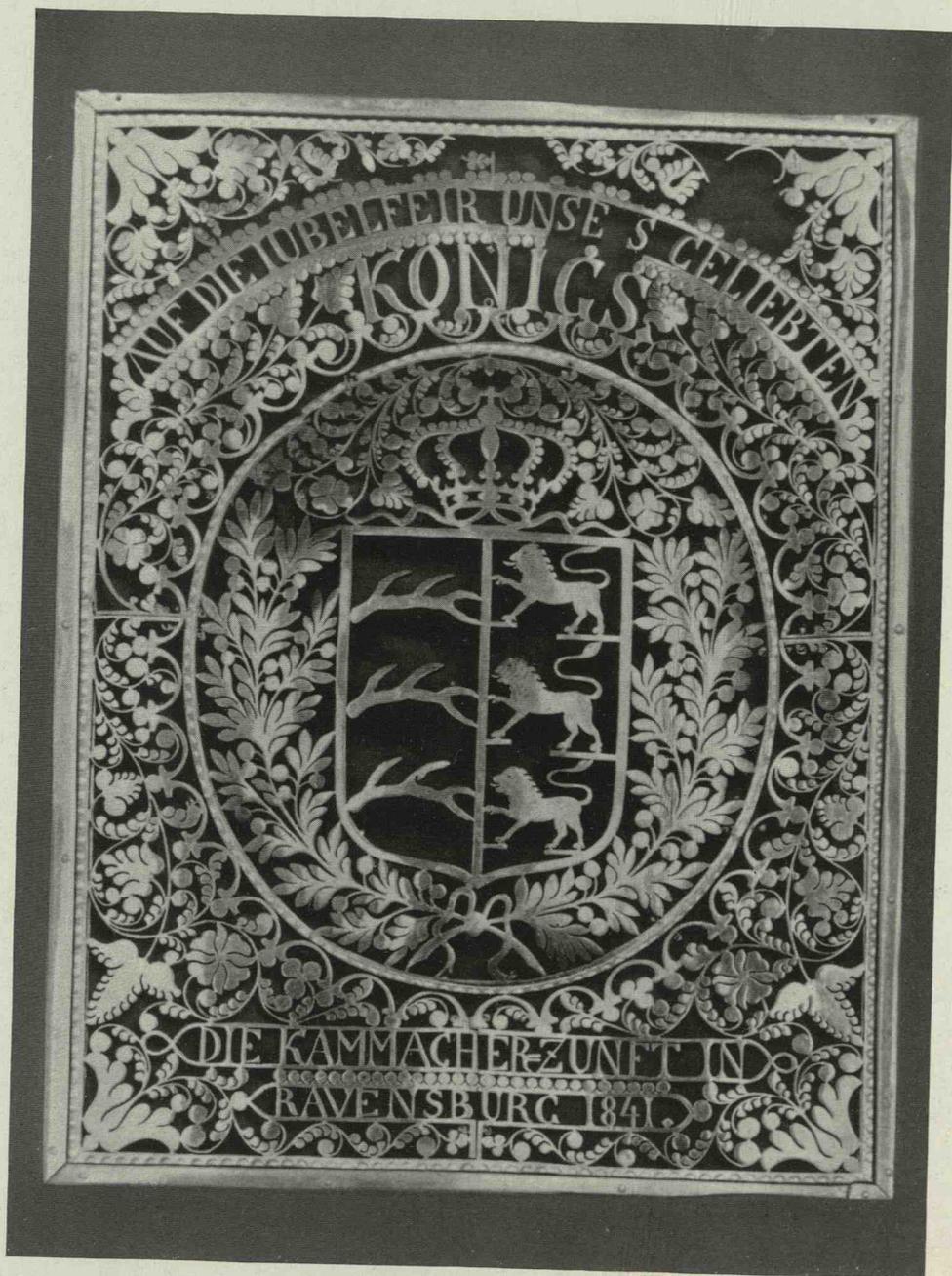
ZÜNFTISCHE UND KLEINBÜRGERLICHE  
BILDNEREI



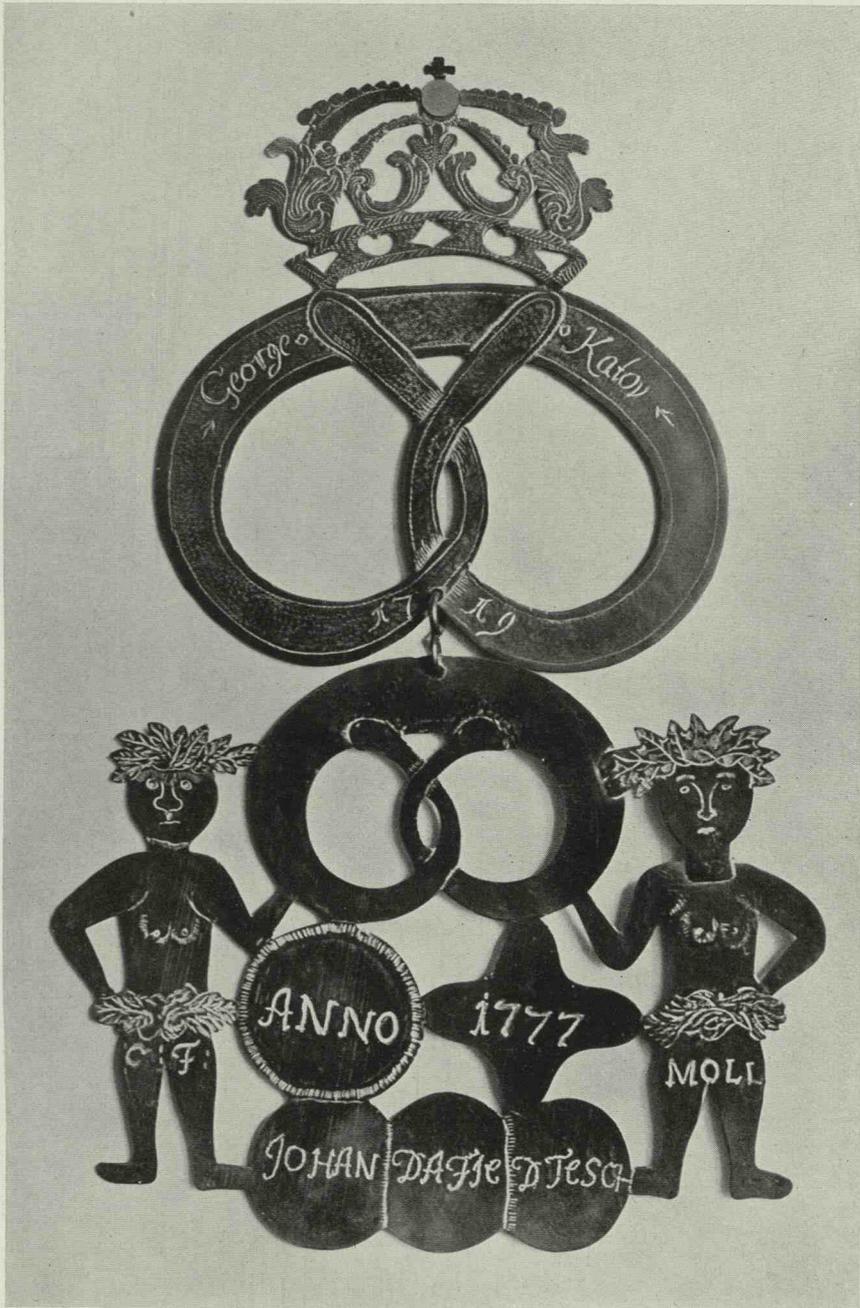
Herbergsschild mit Zunftzeichen aus Schmiedeeisen. 18. Jahrhundert.  
Frankenthal (Rheinpfalz), Erkenbert-Museum



Zunftzeichen der Braunauer Innschiffer. Holz, bemalt.  
Braunau (Oberdonau), Heimathaus



Widmungsschild der Ravensburger Kammacher. Schildkrot. 1841.  
Stuttgart, Altertümersammlung



Stubenschild der Prenzlaue Bäcker. Messing. 1777.  
Prenzlau, Museum

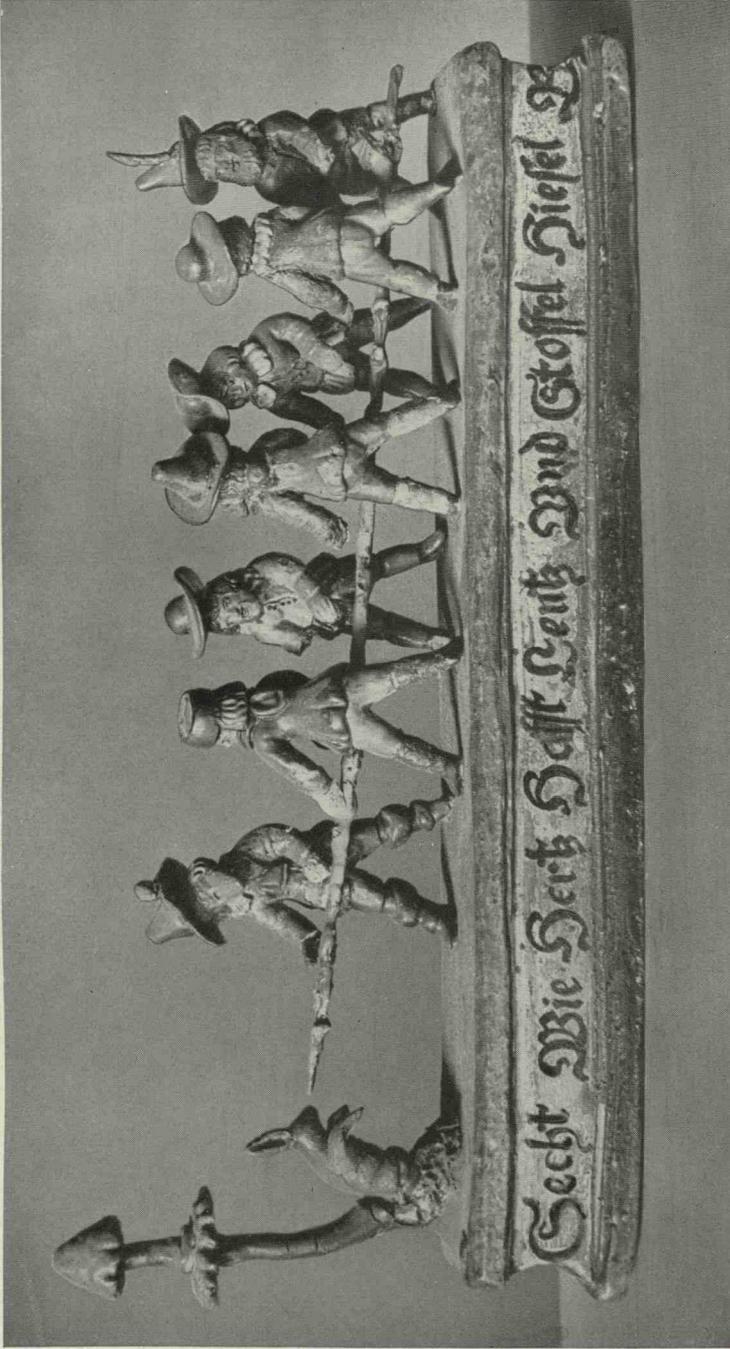


Geschnitzter Faßboden mit Winzerbildern. Um 1800.  
Speier, Historisches Museum





Die vier Jahreszeiten. Bunt gefaßte Oberammergauer Holzfiguren. 18. Jahrhundert.  
München, Nationalmuseum



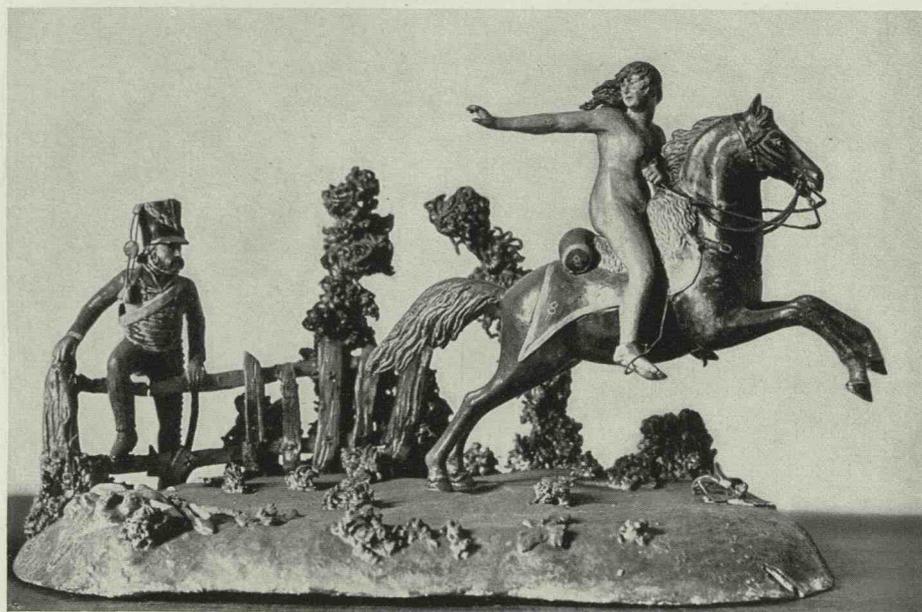
Bemalte Tongruppe: Die sieben Schwaben. Oberschwaben, 18. Jahrhundert.  
Stuttgart, Altertümersammlung



Buntbemalte Tongruppe von Hafnermeister Rommel. Ulm, um 1820.  
Ulm, Gewerbemuseum



Musikanten. Tonfiguren von Anton Sohn in Zizenhausen. Um 1830.  
Karlsruhe, Landesmuseum



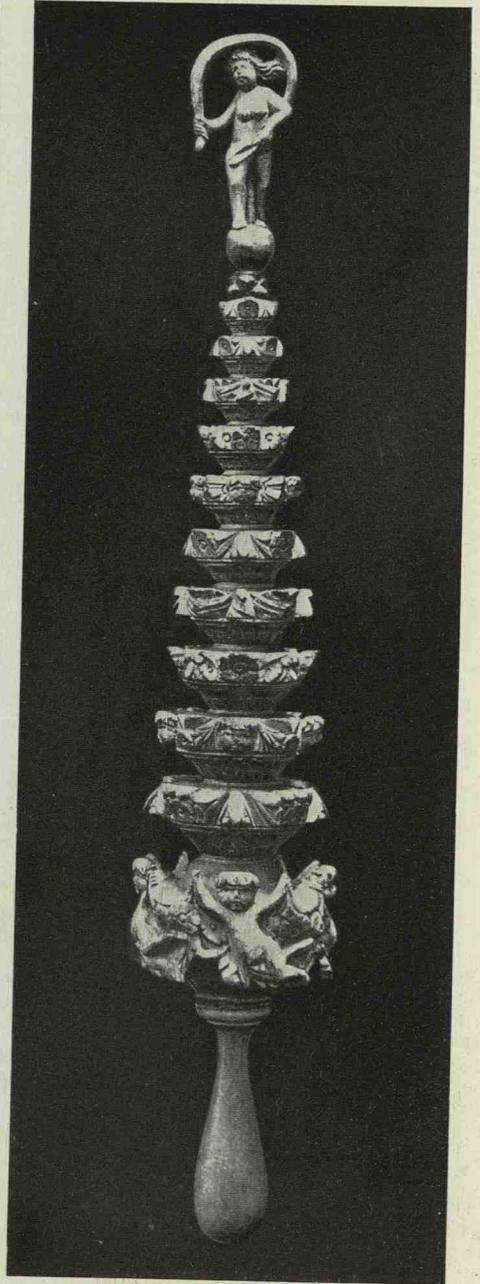
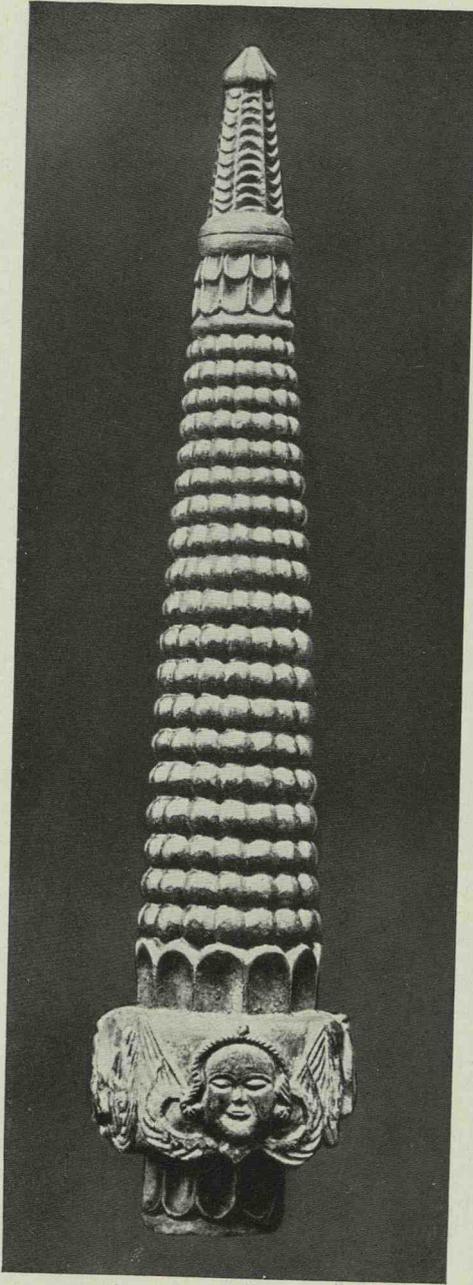
Das entschlossene Mädchen. Tongruppe von S. Rommel in Ulm. Um 1800.  
Ulm, Gewerbemuseum





1. Frau Engelmann, 2. Frau Engelmann, 3. Frau Engelmann, 4. Frau Engelmann, 5. Frau Engelmann, 6. Frau Engelmann, 7. Frau Engelmann, 8. Frau Engelmann, 9. Frau Engelmann, 10. Frau Engelmann, 11. Frau Engelmann, 12. Frau Engelmann, 13. Frau Engelmann, 14. Frau Engelmann, 15. Frau Engelmann, 16. Frau Engelmann, 17. Frau Engelmann, 18. Frau Engelmann, 19. Frau Engelmann, 20. Frau Engelmann, 21. Frau Engelmann, 22. Frau Engelmann, 23. Frau Engelmann, 24. Frau Engelmann, 25. Frau Engelmann, 26. Frau Engelmann, 27. Frau Engelmann, 28. Frau Engelmann, 29. Frau Engelmann, 30. Frau Engelmann, 31. Frau Engelmann, 32. Frau Engelmann, 33. Frau Engelmann, 34. Frau Engelmann, 35. Frau Engelmann, 36. Frau Engelmann, 37. Frau Engelmann, 38. Frau Engelmann, 39. Frau Engelmann, 40. Frau Engelmann, 41. Frau Engelmann, 42. Frau Engelmann, 43. Frau Engelmann, 44. Frau Engelmann, 45. Frau Engelmann, 46. Frau Engelmann, 47. Frau Engelmann, 48. Frau Engelmann, 49. Frau Engelmann, 50. Frau Engelmann, 51. Frau Engelmann, 52. Frau Engelmann, 53. Frau Engelmann, 54. Frau Engelmann, 55. Frau Engelmann, 56. Frau Engelmann, 57. Frau Engelmann, 58. Frau Engelmann, 59. Frau Engelmann, 60. Frau Engelmann, 61. Frau Engelmann, 62. Frau Engelmann, 63. Frau Engelmann, 64. Frau Engelmann, 65. Frau Engelmann, 66. Frau Engelmann, 67. Frau Engelmann, 68. Frau Engelmann, 69. Frau Engelmann, 70. Frau Engelmann, 71. Frau Engelmann, 72. Frau Engelmann, 73. Frau Engelmann, 74. Frau Engelmann, 75. Frau Engelmann, 76. Frau Engelmann, 77. Frau Engelmann, 78. Frau Engelmann, 79. Frau Engelmann, 80. Frau Engelmann, 81. Frau Engelmann, 82. Frau Engelmann, 83. Frau Engelmann, 84. Frau Engelmann, 85. Frau Engelmann, 86. Frau Engelmann, 87. Frau Engelmann, 88. Frau Engelmann, 89. Frau Engelmann, 90. Frau Engelmann, 91. Frau Engelmann, 92. Frau Engelmann, 93. Frau Engelmann, 94. Frau Engelmann, 95. Frau Engelmann, 96. Frau Engelmann, 97. Frau Engelmann, 98. Frau Engelmann, 99. Frau Engelmann, 100. Frau Engelmann.

Oberschwäbische Tischgesellschaft. Wasserfarbenblatt von Joh. Michael Vogel, 1815.  
 Mindelheim, Privatbesitz



Fahnenstange und Zunftzepter aus Nordfriesland.  
Holzschnitzerei bzw. Drechselarbeit, bemalt. 18. Jahrhundert.  
Flensburg, Museum

---

BESCHREIBENDES VERZEICHNIS  
DER ABBILDUNGEN

Literatur. Als Gesamtdarstellungen kommen in Betracht: Mich. Haberlandt, Österreichische Volkskunst, Wien 1911. — Derselbe, Werke der Volkskunst, Wien 1914. — Konr. Hahm, Deutsche Volkskunst, Berlin 1928. — Derselbe, Deutsche Volkskunst, Breslau 1932.

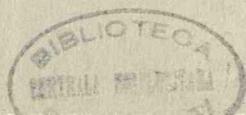
Adolf Spamer, Die Deutsche Volkskunde, I (1934). Darin: K. Hahm, Grundzüge der Deutschen Volkskunst. — J. M. Ritz, Holz. — Osw. Ad. Erich, Die Tonerden. — W. Schuchhardt, Textilien. — W. Bernt, Metalle. — Bruno Schier, Das deutsche Haus. — V. von Geramb, Die Volkstrachten.

Wilhelm Peßler, Handbuch der deutschen Volkskunde, 3 Bde.; darin: K. Gröber, Kinderspielzeug. — O. E. Erich, Volkskunst. — E. Nienholdt, Volkstracht. — W. Geisler, Siedlungsformen. — W. Peßler, Bauernhaus, Dorfkirche und Friedhof.

Die Einzelliteratur ist eingehend bei Spamer, Deutsche Volkskunde, II, S. 62—74, verzeichnet; die wichtigsten Einzeldarstellungen werden in den nachfolgenden Anmerkungen aufgeführt.

Abkürzungen: Erich-Beitl = Oswald E. Erich und Richard Beitl, Wörterbuch der deutschen Volkskunde, Leipzig 1936. — Spieß, Bauernkunst = Karl Spieß, Bauernkunst, ihre Art und ihr Sinn, Wien 1925.

Die Bände von E. Redslob, Deutsche Volkskunst, München 1924 ff., sind nach den einzelnen Verfassern und Landschaften zitiert.



URFORM UND ZEITFORM  
SINNBILDER DER VOLKSKUNST  
GEBILD DES BRAUCHTUMS  
SPIELZEUG UND ANDENKEN

131. Romanisches Portal mit Fabeltieren in Ronnenberg (Provinz Hannover, Kreis Linden).

Ronnenberg gilt als der älteste Ort im Deisterland; eine Kirche im 11. Jahrhundert beurkundet. Die hochaltertümliche Form des Portals mit Giebelsturz erinnert an karolingische Anlagen; der Stil der Reliefs vor der Stauferzeit nicht denkbar, 12. bis 13. Jahrhundert. Darstellung: Im Giebel Lamm Gottes in Mandorla zwischen Aspiden, auf deren Rücken Vögel sitzen; im Gewände Ranken und Tierkopf sehr altertümlicher Art. Vgl. die Bänderdrachen auf dem vorkarolingischen Reiterstein aus Hornhausen im Provinzialmuseum Halle, Abb. in Beenken, Rom. Skulptur, 1924, S. 3. Zu Ronnenberg: A. Haupt, Die älteste Kunst der Germanen, 1923, S. 94.

Phot. Denkmal-Archiv der Provinz Hannover.

- 132, 1. Fränkisches Reliquienkästchen aus Clermont-Ferrand. Ton. Vorkarolingisch. Hannover, Kestner-Museum.

Die Form in der Art der Taschenreliquiare, wie sie aus Enger in Westfalen und Chur erhalten sind (vgl. Prop.-Kunstgeschichte, Bd. VI, Abb. 272). Das Ziermuster: Sechsstern, bzw. Geflecht aus Sechssternen, gehört zu den elementaren Sinnbildern der deutschen Volkskunst, der sechsstrahlige Stern („Glücksstern“) kommt auf Gerät aller Art vor bis tief in das 19. Jahrhundert (vgl. Einleitung, S. 26). Neben dem Radkreuz und Wirbel begegnet der Sechsstern öfter in der Steinplastik vorkarolingischer Zeit auf Türstürzen, z. B. in Engelstadt. Vgl. Haupt, Die älteste Kunst der Germanen, 1923, Tafel XI, S. 185.

Phot. Kestner-Museum, Hannover.

- 132, 2. Aquamanile in Tierform. Weißer Ton, gebrannt. München, Nationalmuseum.

Aus Straubing (Niederbayern); etwa 14. Jahrhundert. Wassergießgefäße in Tierform (Löwe, Pferd) in Bronzezug seit romanischer Zeit für Kirchen und im vornehmen Hausrat für den Tafeldienst bekannt. Die tönernen Formen sind offenbar volkstümliche Nachbildungen solcher Prunkgeräte. Neben dem Straubinger Aquamanile ein ähnliches des 14. Jahrhunderts aus grünglasiertem Ton im Museum zu Speier, Überreste in Graphitton im Museum zu Wels (Oberdonau).

Phot. Museum.

- 133, 1. Rundfenster aus Fliersch (Oberinntal): Wolfshäupter. Gotisch. 15. Jahrhundert. Kalkstein. Privatbesitz.

Die Verwendung von Tierköpfen ähnlich im Bereich gotischer Konsolsteine oder Eckblossen in der Schnitzerei bei Chorgestühlen. Die Grundlagen reichen in das Bereich der germanischen Tierornamentik zurück. Vgl. a. Abb. 131.

Phot. Architektursammlung der Techn. Hochschule München.

- , 2. Kopfbecher. Augsburg, Maximilians-Museum.

Gotisch. 14./15. Jahrhundert. Unglasierter Graphitton. Das Material weist auf die Donaueggen. Verwandte Stücke besitzt das Museum in Brunn. Die Vorstellung gehört in das Bereich der Gesichtsurnen (vgl. K. Spieß, Bauernkunst, Wien 1925, S. 119). Ein ähnliches spätgotisches Stück als Opferkopfurne in der Kirche St. Corona in Altenkirchen (Niederbayern); zu vgl. wären die gotischen Tongefäße in Mitteldeutschland, s. O. Erich im Jahrb. f. hist. Volkskunde III/IV (1934), S. 78ff.

Phot. Dr. Karl Gröber, München, Hauptkonservator am Bayrischen Landesamt für Denkmalpflege.

134. Lampe aus dunkelgrauem Ton, scharf gebrannt. Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe.  
Lüneburg. 14./15. Jahrhundert. Eine Reihe verwandter Gefäße kommt in Niedersachsen in der Zeit zwischen 13. und 15. Jahrhundert im Gebiet Helmstedt-Halberstadt-Braunschweig vor; O. Erich (Gotische Tongefäße in Mitteleuropa, Jahrb. f. hist. Volkskunde III/IV, 1934, S. 78 ff.) bezeichnet sie als welfische Gruppe. Ein verwandtes Gefäß in Braunschweig, s. Erich, Tafel 18, Abb. 11.  
Phot. Museum.
135. Igeltopf. Sächsisches Steinzeug. 15. Jahrhundert. Leipzig, Stadtgeschichtl. Museum.  
Der Ausgangstyp ist die Gesichtsurne, vgl. Abb. 133, 2. Die Kugelform mit dem gesandelten Überzug in der sächsischen Steinzeugtöpferei des 16. Jahrhunderts nachgewiesen (Berling, Alt-Sächsisches Steinzeug, Jahrb. f. hist. Volkskunde III/IV, 1934, S. 61). Die frei beweglichen Ringe am Hals des Kruges gelten als eine Spezialität des Töpferortes Penig bei Waldenburg.  
Phot. Museum.
136. Ausgeschnittenes Stadelbrett: Drei Hasen im Kreis. Ruhpolding (Oberbayern), Heimatmuseum.  
Das Motiv der drei im Kreis laufenden Hasen als zoomorphe Stilisierung des Wirbels begegnet in gotischer Zeit öfter, besonders im Maßwerk (Dom in Paderborn). Als Giebelbrett dasselbe Motiv in Hallein; s. Spieß, Bauernkunst, 1925, S. 28. Verwandte Steinmetzenentwürfe (drei Fische mit einem Kopf u. a.) im Skizzenbuch des Villard von Honnecourt aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts: Vgl. Hahnloser, Villard de Honnecourt, Wien 1925, passim.  
Phot. Dr. Karl Gröber, München.
137. 1. Fachwerkpfeiler: Baumeisterbildnis. Bez. 1609. Kolmar, Judengasse.  
Die Verewigung des Baumeisters als Figur im Fachwerk begegnet mehrfach, auch in Hessen, sie hat ihren Ursprung in gotischen
- Steinmetzbildern und Hüttengebräuchen. Nach Ernst Polaczek, Volkskunst im Elsaß; Deutsche Volkskunst, Ergänzungsband.
137. 2. Fachwerkpfeiler: Gewappener als Sinnbild der Herrschaft. Um 1580—1590. Gerolzhofen (Unterfranken), Spital.  
Das Wappen über dem Schwerthalter verweist auf den Fürstbischof Julius Echter von Mespelbrunn in Würzburg. Die Darstellung gehört in den Kreis der Rolandbilder; vgl. Erich-Beitl, S. 61r.  
Phot. Bayrisches Landesamt für Denkmalpflege, München.
138. Unterzupfeiler in der Ratsstube. Forst (Unterfranken).  
Die Kerbschnittmusterung der Säule und des Sechssternes erscheint in spätgotischer Formung, die Zeichnung des Fisches im Sattelholz weist auf das 16. Jahrhundert. Über die Bedeutung des Sechssternes vgl. u. Abb. 142.  
Phot. Dr. Jos. M. Ritz, Bayrisches Landesamt für Denkmalpflege, München.
139. Hoftor eines Bauernhauses in Horn (Kreis Detmold). Beg. 1731.  
Gutes Beispiel der reichen dörflichen Zimmermannskunst Westfalens; in dem Rankenwerk mit den paarigen Delphinen leben Renaissanceornamente neben barocken Elementen. Inschrift: Herr wan dein woht nicht wahr mein trost gewehsen so wahr ich vergangen in meinen elendt . aber das ist meine beste freide das ich mig zu gott halte . Adam henrig mettengang und Margret u. Sabein gieben.  
Phot. Fritz Mielert, Dortmund.
140. Truhnenstirnwand mit geschnitzten Füllungen, Handewitt (Kreis Flensburg). 17. Jahrhundert. Flensburg, Museum.  
Das Motiv des „heiligen Baumes“ in fast romanisch anmutender Stilistik ist mit dem Motiv des Geflechtknötens zu einem Gebilde verbunden. Die Inschrift lautet: „Hvo . gud . fryer . er . rig . qu . ve . vis . gud . un . hem . stor . priss.“ Nordfriesisch.  
Nach Ernst Saueremann, Handwerkliche Schnitzereien aus Schleswig-Holstein, Frankfurt 1910, Tafel 10.

141. Filetdecke mit Fabeltieren. Aus einer Dorfkirche bei Neustadt a. d. Orla. 16. Jahrhundert. Eisenach, Museum. Die Blumenmuster und das Lamm Gottes scheinen dörfliche Umbildungen von Entwürfen, wie sie bei Sibmacher (vgl. S. 112) vorkommen. Die Tiere: Hund, Bär und Elch stammen aus dem Bereich mittelalterlicher Bildwerkerei. Phot. Museum.
142. Schweizer Bauertruhe. Berlin, Schloßmuseum. Sowohl die Form der Truhe mit den Stollenfüßen wie der flachgeritzte Dekor geht seiner Erscheinung nach auf das späte Mittelalter zurück. Wieweit der Sechsstern an solchen Stücken noch als Glückssymbol bewußt ist — die Stilisierung nähert sich schon deutlich den Rosettenmotiven — oder als dekorative Erscheinung fortlebt, läßt sich so wenig entscheiden wie die genaue Zeit der Entstehung, die zwischen dem 16. und 18. Jahrhundert denkbar ist. Phot. Schloßmuseum, Berlin.
143. Graubündener Truhe. Zürich, Schweizerisches Landesmuseum. Im Bau und in der Verzierung der vorangehenden Abb. 142 verwandt, wohl noch 16. Jahrhundert. Sechsstern und Wirbel können als Sinnbilder von Sonne und Mond zu verstehen sein, sicher sind sie als unheilabwehrende und glückbringende Zeichen zu deuten (vgl. Einleitung, S. 26); in gleicher Anordnung begegnen sie auf Glockenhalsbändern in Tirol und im Piemont (Spieß, Bauernkunst, 1925, S. 60), ferner auf einer Bettstelle aus Siebenbürgen von 1734 im Berliner Museum (Spamer, D. Volksk. II, 328). Phot. Museum.
144. Mönchguter Flachsschwinge. Stralsund, Museum für Vorpommern und Rügen. Schaufelförmiges Wurf Brett mit kurzem Stiel. Als Minnegabe auf Rügen, in Schleswig-Holstein und in Pommern bekannt. Dekor in Ritzmustern oder Kerbschnitt, mit rotem und grünem Wachs ausgelegt. Von Bedeutung sind die Sinnbilder: Sechsstern in verschiedenen Zusammensetzungen, oft paarig in Herz, Lebensbaum oder Seemannszeichen, wie Schiff, Anker und Windrose. Die Jahreszahlen weisen auf das 19. Jahrhundert. Phot. Museum.
145. Schellenring einer Schafschelle, Tirol. Innsbruck, Tiroler Volkskunst-Museum. Um den Glücksstern als Hauptmotiv Rund- und Zackenbogen in durchbrochener Schnitzerei mit Kerbschnittverzierung. Stilistisch verwandte Verzierungen begegnen auf Berner Melkstühlen; vgl. Baud-Bovy, Schweizer Bauernkunst, Zürich 1926, Abb. 193. Phot. Museum.
146. Löffelbrett aus den Dithmarschen. 1702. Lübeck, Museum für Kunst- und Kulturgeschichte. In der Bekrönung Sonne, zwei Sechssterne und Mondsichel zwischen Fünfsternen, verwandte Motive am Fuß. Im Blatt hochkant gestellte Raute mit Kerbschnittmuster, von vier Herzen umrahmt. Nah verwandt ist die Verzierung eines Mangelbrettes von 1660 mit der Inschrift: „Gott tröste aller beider Herzen“; vgl. Mühlke, Von nordischer Volkskunst, 1906, S. 48. Nach Schöpp-Schulze, Bäuerliche Holzschnitzereien und Kleinmöbel aus Norddeutschland.
147. Gewürzmetze. München, Nationalmuseum. Alpenländische Arbeit, 18./19. Jahrhundert. Der Kerbschnittdekor weist auf den Kreis der Hirten- und Sennenarbeiten; vgl. Abb. 145. Auf dem vorderen Pfosten Tierkopf mit eingesetzten Glasaugen. Phot. Nationalmuseum.
148. Schuhleisten aus Ganserin (Pommern). Stettin, Pommersches Landesmuseum. Die Schmuckmotive wie bei der Graubündener Truhe, Abb. 143, als Glückszeichen zu verstehen. 18. Jahrhundert, wie die Reste der eingeschnittenen Jahreszahl ausweisen. Phot. Museum.
149. Friesisches Mangelbrett. 1750. Berlin, Staatl. Museum für Deutsche Volkskunde. Die Schlingknotenform der Enden erinnert an nordische und irische Geflechtmuster der Völkerwanderungszeit; die Sinnbildbedeutung als Zauberknoten ist kaum zu bezweifeln. Kerbschnitt mit Glückssternen, Griff in Pferdegestalt. Über verwandte Motive vgl. Ernst Sauer mann, Früh-

- mittelalterliche Formen im heimischen Hausgerät in Karl Mühlke, Von nordischer Volkskunst, 1906, 55—67. Phot. Museum.
150. Waffeleisen aus Schlenzer (Kreis Jüterbog). 1825. Berlin, Staatl. Museum für Deutsche Volkskunde. Waffeleisen für Festtags-, besonders Neujahrsgebäcke sind in der Mark, in Niedersachsen und Westfalen in altertümlichen Formen weit verbreitet. Von besonderer Bedeutung die Sinnbilder: Hakenkreuz in gerundeter Form zwischen zwei Lebensbäumen, demnach als Wachstums- und Fruchtbarkeitssinnbilder zu erklären. Die gerundete Hakenkreuzform begegnet sehr häufig in der Malerei bei Zimmermannsarbeiten im Alpengebiet, besonders Bayern-Tirol und Oberösterreich. Phot. Museum.
151. Sakristeitür mit Schmiedeeisen-Beschlägen in Genhofen im Allgäu. Im Stirnbrett die Jahrzahl 1566 eingeschnitten. Die Eisenbänder des Gerüsts haben zum Teil die sehr alte Form von Lilienenden, wie auch die Form der aufgenagelten Hufeisen zum Teil älter erscheint als obige Jahrzahl. Das Hakenkreuz in der Mitte der Tür ist aus umgeschlagenen Bändern aufgenagelt. Als Sinnbild wird auch die O-Schleife über dem Griffing zu verstehen sein. Phot. Dr. Karl Gröber, München.
152. Stuhllehne aus der Oberlausitz. Berlin, Staatl. Museum für Deutsche Volkskunde. Lebensbaum in eingeritzter Zeichnung, mit farbigem Wachs ausgelegt. Oben zwei Sechsstern zu seiten eines Altarsymbols. Der Inschrift: den 7. November 1839 zufolge Hochzeitsgabe. Die Verzierung mit eingelegetem Wachs (hauptsächlich Rot und Grün) kommt in Hessen, Braunschweig, z. T. in der Provinz Sachsen und Pommern vor; vgl. Erich in Peßler, Handb. d. d. Volksk. II, 22. Phot. Museum.
153. Bernischer Melkkübel. Bez. 1749. Zürich, Schweizerisches Landesmuseum. Mit reicher Ritzverzierung: Am Griff Zauberknoten, auf den Bändern des Schaffes Senn mit Alphorn, Vögel und Bär zu seiten des Lebensbaummotivs bzw. Rose und Jahrzahl mit eingestreuten Wirbelmustern. Mit Ritzmustern oder Schnitzerei verzierte Hausratgegenstände (Wetzsteinkumpfe, Milchgeräte, Kuhhalsbänder, Melkstühle) sind Sennenarbeit, die besonders in den Hochalpentälern der Schweiz und in Tirol (vgl. Abb. 145) angefertigt wurden. Phot. Museum.
154. Mangelbrett. Niedersächsisch. 18./19. Jahrhundert. Celle, Bomann-Museum. Die Kerbschnittverzierung mit Wirbel- und Sechssternmotiven in Niedersachsen vielfach belegend. Die Pferdeform des Griffes hat in Friesland und Niedersachsen ihre weiteste Verbreitung. Möglicherweise ist die zweiköpfige Gestalt als das Wodanroß zu deuten. Phot. Museum.
155. Feuerbock mit Hirschköpfen. Schmiedeeisen. München, Nationalmuseum. Feuerböcke mit Tierköpfen, als „Feuerhund“ oder „Feuerroß“ bezeichnet, kommen im späten Mittelalter zum Aufschichten der Holzscheite im Kaminfeuer vor; das stattlichste Stück der Art bei Spieß, Bauernkunst, Abb. 104. Die Vorstellung selbst geht in wesentlich frühere Zeit zurück. Phot. Museum.
156. Stollentrube aus Holzacker (Kreis Tondern). Spätgotisch, wohl 15. Jahrhundert. Flensburg, Museum. Als Füllmotiv gegeneinandergestellte Flügeldrachen, an Fabeltiere nordischer frühmittelalterlicher Kunst erinnernd. Nach Ernst Sauer mann, Handwerkliche Schnitzereien aus Schleswig-Holstein, Frankfurt 1910, Tafel 20.
157. M. Geschnitzte Schrankfüllung eines Schrankes aus der Gegend von Ripen. Ende 16. Jahrhundert. Kolding (Schleswig-Holstein), Museum. Vase mit Lebensbaum, in der Bekrönung zwei Hausschlangen. An verwandten Stücken an Stelle der Schlangen Donnerbesen oder Engelsköpfe. Nach Ernst Sauer mann, Handwerkliche Schnitzereien aus Schleswig-Holstein, Frankfurt 1910, Tafel 16.

- 157 r. 1. r. Schemelrücken mit Bandgeflecht. 2. Schemelrücken mit verschlungenen Schlangen. Freiburg, Augustinermuseum.
- Die erste Form, ein in sich verschlungener Bandknoten, kommt auch in Gestalt zweier ineinander verschlungener Herzen, die eine Achterschlinge durchdringt, vor. Die zweite Form, ein ineinander verschlungenes Schlangenpaar, scheint von der ersten herzuleiten sein (vgl. Polaczek, Elsaß, Deutsche Volkskunst, Ergänzungsband, S. 28—29). Die beiden Typen begegnen im alemannischen Südwestdeutschland.
- Nach Ernst Sauermann, a. a. O.
- 158, 1. Niedersächsische Giebelzier, Pferdeköpfe. Hannover, Niedersächsisches Volkstumsmuseum.
- „Der alte Deutsche steckt den Kopf des geschlachteten Rosses auf die Wetterstange oder den Hausgiebel, dem Wettergott zu zeigen, daß ihm das gebührende Opfer dargebracht ist“ (Bornhausen bei Peßler, Handb. d. d. Volkskunde I, 226). Neben den Pferdeköpfen kommen Stirnbretter in Gestalt von Hähnen, Drachen oder Schwänen vor, daneben der Giebelpfahl (in Niedersachsen) oder das senkrechte Giebelbrett (Pommern, Ostpreußen, Mark Brandenburg) mit Kreismustern oder Lebensbaummotiv; vgl. Erich-Beitl, S. 246.
- Phot. Museum.
- , 2. Salzfaß in Hausform. Bochum, Städt. Museum.
- Die Hausform des Salzkastens, bisweilen von beträchtlichen Ausmaßen, ist in Westfalen reich ausgebildet. Die Verwendung von Glücks- oder Fruchtbarkeitssinnbildern (Sechsstern, Radkreuz, Hakenkreuz, Hahnenköpfe) deutet auf die bevorzugte Stellung des Gerätes im Haushalt als Berger des kostbarsten Speisewürzmittels. Neben der Kastenform für größere Mengen ist die der aufgehängten Gewürzmetze (vgl. Abb. 147), in Holz geschnitzt oder in Metall, besonders Zinn, gearbeitet, gebräuchlich.
- Phot. Museum.
- 159, 1. Klemmeisen aus Schwetig (Kreis Weststernberg). 1773. Berlin, Staatl. Museum für Deutsche Volkskunde.
- Über Klemmeisen vgl. Anmerkung zu Abb. 150. Die Sinnbilder: Herz, Lebensbaum und Gestirnzeichen als Glückszeichen zu deuten. Vgl. Thiele, Sinnbild und Brauchtum, 1937, S. 56—58, woselbst eine Karte über die Verbreitung der Klemmkuchen in der Mark auf S. 78.
- Phot. Museum.
- 159, 2. Waffeisen. 18. Jahrhundert. Osnabrück, Museum.
- Darstellungen: Sechsstern und Lebensbaum mit Hirsch und Hinde. Die Rundform des Waffeisens besonders in Westfalen; vgl. Uebe, Deutsche Volkskunst, Westfalen, S. 42—44, daselbst Abbildungen aus dem 17. und 18. Jahrhundert. Als Vorlagen sind zum Teil frühe Holzschnitte für religiöse Darstellungen: Gesicht Christi, Lamm Gottes nachweisbar.
- Phot. Museum.
- 160, 1. Schmiedeeiserner Turmhahn. Hermannstadt (Siebenbürgen), Bruckenthal-Museum.
- Bezeichnet 1807, der Form nach hochaltertümlich. Der Hahn als Wächter und Künder des Tages als Turmbekrönung seit frühmittelalterlicher Zeit verfolgbar. Über die sonst gebräuchlichen Wetterhahnbilder, die meist mit der Renaissance weitere Verbreitung erleben (Fischweib, Delphin u. a.) vgl. Erich-Beitl, S. 834—835.
- Nach H. Phleps, Schmiedekunst, Berlin-Leipzig 1935, 30.
- , 2. Faßriegel in Form eines Fisches. Freiburg, Augustinermuseum.
- Flachschnitzerei. Die Form eines fischartigen Tieres, gelegentlich mit Schlangengeißel, begegnet im alemannischen Rheingebiet und der Pfalz neben den Bildern der Meerfrau, des Löwen oder Hirsches. Die Gestalt des gelagerten oder sich windenden Tieres ist aus der Werkform des Riegels erholt.
- Nach Ernst Sauermann, Handwerkliche Schnitzereien in Schleswig-Holstein.
- 161, 1. Westerwälder Steinzeugteller. 18./19. Jahrhundert. München, Privatbesitz.
- Ritzzeichnung mit Stempelmuster; mit Kobaltblau ausgedeckt. Der Hahn als Fruchtbarkeitssinnbild weist auf einen Hochzeitsteller.
- Phot. Aufnahme im Besitz des Autors.
- , 2. Balkenkopf. München, Nationalmuseum.
- Sowohl die Form des kauern den Löwen als auch die Idee der Darstellung wirkt mittelalterlich, obwohl das Werk schwerlich älter

als 17.—18. Jahrhundert sein wird; ein kennzeichnendes Beispiel für das Fortleben älterer Vorstellungen im volkstümlichen Zimmermannshandwerk.  
Phot. Museum.

162. Sakristeitür mit Schmiedeeisenbeschlag. Gotisch, 15. Jahrhundert. Niederherzogswaldau (Kreis Freystadt, Schlesien).

Zwischen den Bandeisen, welche die Türbretter zusammenhalten, in Eisen geschmiedete Sinnbilder: paarige Vögel, Lilienstab, wilde Jagd: Hirsch, von zwei Hunden verfolgt. Frühe Beispiele verwandter Art kommen in Niedersachsen (Eisdorf im Kreis Merseburg mit verschiedenen Tieren und Tierkopfen der Schienen) und in Ostsachsen (Wahren bei Leipzig, Tiere und wilde Männer) vor; vgl. H. Lüer, Geschichte der unedlen Metalle, 1904, S. 3 und 33.

Phot. Kathol. Pfarramt, Oberherzogswaldau.

*Tafel I.* Löffelbrett. Nordfriesland. Berlin, Staatl. Museum für Deutsche Volkskunde.

Bei den Löffelbrettern, die besonders in Niederdeutschland (Niederrhein, Niedersachsen, Friesland) im 18. und frühen 19. Jahrhundert in mannigfachen Formen als Brautgeschenk vorkommen, spielt das Sinnbild eine große Rolle. Altertümlich wirkt das im Norden verbreitete Motiv des Seepferdes; über das der Wasserjungfer (sog. Melusinenmotiv) vgl. Spamer, Deutsche Volkskunde II, S. 398, 426. Allgemein begegnet das Bild der paarigen Tauben. Die Rankenformen deuten auf das frühe 19. Jahrhundert.

Phot. Museum.

163. 1. Stangentuch. Siebenbürgen. 19. Jahrhundert. Berlin, Staatl. Museum für Deutsche Volkskunde.

Hirsche mit Vögeln auf dem Rücken zwischen Lebensbäumen. Das Motiv des auf einem Vierfüßer sitzenden Vogels ist seit der Hallstattzeit nachweisbar; besonders verbreitet ist es in der ostgermanischen und slawischen Volkskunst. Öfter begegnet es auf den ostpreußischen Knüpfteppichen; vgl. K. Hahm, Bauernteppiche, 1937.

Phot. Museum.

163. 2. Zeugdruckmodel. 18. Jahrhundert. Darmstadt, Landesmuseum.

Motiv: Der Wald mit den Wildtieren zwischen Blumen und Sternen. Wahrscheinlich liegt, wie bei der Mehrzahl der Jagdmotive, Anregung durch einen Bilderbogen zugrunde. Ähnliche Zusammenstellungen, durch den Weberapport symmetrisch geordnet, in der älteren Beiderwandweberei.

Phot. Museum.

164. Lederdruckmodel. Nach 1800. Feuchtwangen (Mittelfranken), Heimatmuseum.

Unten Baum mit paarigen Hirschen, darüber Sechsstern mit Sonnenkranz. In der Mitte Doppeladler mit Löwen. Blumenranken als Füllmuster. Das Hirschmotiv in Abwandlungen auf Feuchtwanger Lederdruckplatten, die in Hartholz geschnitten sind, mehrfach; vgl. J. M. Ritz in Bayr. Heimatschutz 21 (1925), S. 67—68.

Phot. Dr. Jos. M. Ritz, Konservator am Bayrischen Landesamt für Denkmalpflege, München.

165. Holsteiner Kammtasche. Berlin, Staatl. Museum für Deutsche Volkskunde.

Die Ziermuster: Hirsch, Herzen, Sterne und Blumen sind in schwarzem Tuch ausgeschnitten und augenäht. Verwandte Schmuckformen begegnen bei den Schablonen der Kammschneider im frühen 19. Jahrhundert. Über das Hirschsinnbild vgl. Einleitung S. 31, ferner Erich-Beitl, S. 318—320.

Phot. Museum.

166. Helgoländer Brustschmuck. Berlin, Staatl. Museum für Deutsche Volkskunde.

Das „Hatjen“ (= Herzchen) ist eine Spange in Edelmetall, die als Festschmuck in Friesland, Niedersachsen und der Ostseeküste vorkommt; die Form erreicht bisweilen beträchtliche Ausmaße, die fast den halben Oberkörper überdecken. Glückszeichen aller Art, besonders Genien, sowie Berufsinbilder: Schiffe, Fische, Lotsenmarken werden als Behang um das herzförmige Mittelstück angebracht. Die erhaltenen Formen meist spätes 18. bis 19. Jahrhundert.

Phot. Museum.

167. Webekamm v. Rügen. Berlin, Staatl. Museum für Deutsche Volkskunde. Das Sinnbild des Schiffes dürfte aus der Inschrift am Fuß des Kammes zu erklären sein: „Drum liebes Medchen sei nicht betrübt . reich mir deine Hand und Mund. Wir haben uns so zertlich geliebt bis an den A.“ (= Abschied?) Demnach Abschiedsgabe eines, der zur See ging. Frühes 19. Jahrhundert. Phot. Museum.
168. Schiffswimpel. Königsberg, Prussia-Museum. Holz, ausgesägt, grellbunt bemalt. Fischerarbeit im Spätwinter, der „Schack tarp“-Zeit, in der Gegend zwischen Memel und Kurischem Haff. Entstehungszeit dürfte das frühe 19. Jahrhundert sein. Die Motive werden aus der Umgebung geholt: Schiffe, Kirchen, Reiter, Häuser, Fahrrad und gelegentlich mit alten Sinnbildern: Radkreuz, Lebensbaum phantasievoll zusammengebracht (vgl. K. H. Clasen, Ostpreußen, Deutsche Volkskunst X, 31). Phot. Museum.
169. Zeugdruckmodel: Stadtbild. Als Jerusalem bezeichnet. Jena, Städt. Museum. Die Phantasiearchitektur eines Stadtbildes mit Kuppeln und Türmen im Zeugdruck und in der Schlüsselmalerei (Lausitz) des 18. Jahrhunderts belegend; auch in der Kachelmalerei (Schwarzwälder Kachelofen, Abb. 292) kommt sie vor. Gleich dem Tormotiv in der oberbayrischen Möbelmalerei (Abb. 318) ist sie in den Grundlagen auf Holzschnitte des 16. Jahrhunderts zurückzuführen. Phot. Museum.
170. Vierländer Brauttuch. Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe. Filetgrund mit Stopfstich. Brautgabe, wie das Motiv: Brautpaar mit Herz unter einer Krone, die von Engeln gehalten wird, ausweist. Zur Seite Ranken mit Pfauen und Puter, Kopf- und Fußleiste mit Wellenranke, in der die „Modeblumen“ Nelke und Tulpe eingesetzt sind. 18.—19. Jahrhundert. Phot. Museum.
171. Schiffszug auf der Salzach. Scherenschnitt. Frühes 19. Jahrhundert. München, Nationalmuseum. Der Güterverkehr auf flachen Schiffen, die stromaufwärts von Pferden gezogen wurden (sog. Treidelfahrt), spielte besonders auf der Donau und dem Inn im 17. und 18. Jahrhundert eine große Rolle. Die einzelnen Fuhrwesen hatten ihre Innungen und Herbergen, wo Schiffsmodelle (vgl. Abb. 437) oder Bilder von den Schiffsfahrten aufgehängt wurden. Phot. Museum.
- 172, 173. Opfertagen in Schmiedeeisen. München, Nationalmuseum. Zur Sitte der schmiedeeisernen Opfertagen vgl. Einleitung, S. 34. Eingehende Zusammenstellung der Hauptformen bei R. Andree, Votive und Weihgaben, 1904, Tafel II, VII, VIII u. ff. Neben menschlichen Figuren (bis zu  $\frac{1}{5}$  Lebensgröße), besonders den „Gefangenen des hl. Leonhard“ (eine sitzende Figur dieser Art im Salzburger Volkskundemuseum), begegnen hauptsächlich Tiere, selten ganze Gespanne oder Tiere mit Jahreszahlen, wie Abb. 173 von 1738. Im südöstlichen Alpengebiet ist die Opferkröte als Organvotiv (in Südtirol in Form einer Stachelkugel) verbreitet. Phot. Museum.
- 174, 1. Tiermaske, sog. „Schnabbuk“. Stettin, Pommersches Landesmuseum. Der Schnabbuk in Gestalt eines Unholdes mit Bockskopf und Schnappmaul wird im pommerschen Weizacker auf Hochzeiten um Mitternacht von einem Mann in Bärenführertracht vorgeführt; ihm tritt der Schimmelreiter in Soldatenkostüm gegenüber und vertreibt ihn, wenn der Schnabbuk lange genug die Gäste geneckt hat. Die Typen weisen auf ein altes Frühlings-Winter-Kampfspiel; in den Zwölf Nächten zwischen Weihnacht-Dreikönig dürften die Figuren zuerst aufgetreten sein, in der Fastnacht begegnen sie wieder. Phot. Museum.
- , 2. Perchtenmaske. Salzburg, Volkskunde-Museum. Vermutlich von einem Fastnachtsspiel im Ahrntal stammend. (M. Andree-Eysn, Volkskundliches aus dem bayrisch-österreichischen Alpengebiet, Braunschweig 1910, S. 156—184, woselbst weitere Maskentypen und eingehende Untersuchung über Alter und Sinn der Perchtenbräuche. — Spieß, Bauernkunst, 201, 241.) Vgl. auch Einleitung, S. 35.

Nach Michael Haberlandt, Österreichische Volkskunst.

175. Bienenkorb aus Havelberg. Havelberg, Prignitz-Museum.

Strohkorb mit Maske aus Lehm. Verwandte Bienenkörbe, „Immenwächter“ genannt, in Niedersachsen; vgl. Peßler, Niedersachsen, Deutsche Volkskunst I, Abb. 64. Das Gesicht hat unheilabwehrende Bedeutung wie bei den Gesichtsurnen. Phot. Museum.

176. Fastnacht-Holzmaske aus dem Berner Oberland. Zürich, Privatbesitz.

Neben den Perchtenmasken in Tirol sind die geschnitzten Masken im Schwarzwald und in der Schweiz, besonders im Lötschental, bekannt; auch im Werdenfeller Gebiet in Bayern (vgl. Abb. 177) kommen sie vor. Bei den alemannischen Typen des Schwarzwaldes und der Schweiz überwiegen die Charaktermasken. Zumeist aus Birkenholz, grell bemalt.

Nach D. Baud-Bovy, Schweizer Bauernkunst, Zürich 1926, Tafel zu S. 84.

- Tafel II.* Perchtenmaske mit Doppelgesicht. Tirol. 18. Jahrhundert. München, Nationalmuseum.

Farbig bemalte Holzschnitzerei. Die phantastisch reiche Form ähnlich bei einer Teufelsmaske aus Reutte bei Imst im Museum für Volkskunde in Wien, vgl. Haberlandt, Österr. Volkskunst, Textband, S. 150. Gegenüber den primitiveren Masken der Perchtenläufer könnte man bei diesen Stücken an einen Zusammenhang mit barocken Mysterienspielen denken im Sinne einer stilistischen Ausformung älterer Tierlarven, die als Phantasiegebilde auch im Bereich gotischer Drollerien und ihrer Nachfolge (bei Schongauer in dem Kupferstich der Versuchung des hl. Antonius, bei Grünewald auf dem Isenheimer Altar und bes. bei Hieronymus Bosch) begegnen. Der Gebrauch solcher Masken ist schon im frühen Mittelalter nachweisbar und seinem Wesen nach vorgeschichtlicher Natur. Phot. Museum.

177. Fastnachtmaske. Partenkirchen, Heimatmuseum.

Vgl. Abbildung 176. In Partenkirchen lebt die Maskenschnitzerei noch fort. Phot. Dr. B. Röttger, München.

178. Der hölzerne Roland auf dem Kirchanger von Potzlow (Kreis Prenzlau).

Der Mann mit dem Schwert in der rechten Hand als Herrschaftssinnbild wie die steinernen Rolande und ihre Nachfolger (vgl. Abb. 137). In dieser Form kommt die Figur beim sog. „Rolandreiten“ vor, einem dörflichen Reiterspiel, bei dem der heransprengende Reiter die (drehbare) Holzfigur treffen muß (vgl. Erich-Beitl, S. 611). Phot. Uckermärkisches Museum, Prenzlau.

179. Maibaum in Ohlstadt (Oberbayern).

Über das Brauchtum des Maibaums vgl. Einleitung, S. 37. Die reichsten Formen mit einer Reihe ausgesägter und bemalter Figuren aus dem Bilderkreis des dörflichen Lebens gehören ähnlich wie die kurischen Schiffswimpel (Abb. 168) dem frühen 19. Jahrhundert an. Zum Grundgehalt des Brauchtums vgl. Spieß, Bauernkunst, 221.

Phot. Scherl-Bilderdienst, Berlin.

180. Backmodel: Die drei Heilrätinnen. München, Privatbesitz.

Der Kult der drei „saligen Jungfrauen“ geht sehr weit zurück und ist wohl mit dem Kult der drei Matronen, der auf keltischem Boden begegnet, zusammenzubringen. In Altbayern-Tirol kommen die drei Jungfrauen unter den Namen Gerbet, Warbet und Ainbet vor, sie gelten als Beschützerinnen von Haus und Hof; vgl. Marie Andree-Eysn, Volkskundliches aus dem bayrisch-österreichischen Alpengebiet, 1910, S. 35–62. Schon im späten Mittelalter tritt an Stelle der Sagengestalten die Erscheinung der „Drei heiligen Mädchen“ Katharina, Barbara und Margareta, die in Lebkuchenmodellen des 18. Jahrhunderts verbreitet ist.

Phot. Dr. Karl Gröber, München.

181. Backmodel: Die vier Haimonskinder. München, Privatbesitz.

Als Spekulationsmodell am westlichen Niederrhein (Emmerich) nachweisbar; frühes 19. Jahrhundert. Ob die Darstellung nach dem bekannten Volksbuch mit dem Wiederaufkommen der Volksbücher in der Romantikerzeit in Zusammenhang zu bringen ist oder wie die oberdeutsche Geschichte von den „sieben Schwaben“ (vgl. Abb. 443) auf ältere bildliche Zusammenhänge zurückgeht, müßte erst untersucht werden.

Phot. Dr. Karl Gröber, München.

182. Backmodel mit zwölf Bildern aus dem ständischen Leben. Landau (Rheinpfalz), Heimatmuseum.  
Bildermodel für Tragant oder Gebäcke zu Verzierungen für Schaussen sind bis ins 14. Jahrhundert zurück nachweisbar. Neben Wappen und Heiligenbildern macht sich seit dem 16. Jahrhundert der Einfluß der Bilderbogen mit seinen Zeitvorstellungen bemerkbar (Liebespaar, Kavalier und Dame, Kinderbaum, Handwerker mit ihren Abzeichen, Gestalten der Fest- und Jahresbräuche, wie der Nikolaus oder das Osterlamm, die Hochzeitsfahrt auf dem Schlitten). Seit dem Ende des 18. Jahrhunderts überwiegen die Zeitvorstellungen: Soldat, Jagdbilder, Schulgerät.  
Phot. Museum.
183. Backmodel mit 36 Bildern aus dem Bilderkreis des kleinstädtischen Lebens im 18. und frühen 19. Jahrh. Stuttgart, Altertümersammlung.  
Glückwunsch- oder Geschenkbilder für Festtage, volkstümlich „Devisen“ genannt. Neben biblischen Szenen (Adam und Eva), Heiligenbildern, Glücksgenien begegnen Standesbilder (Pastor mit der Bibel, Jäger, Schmied), Trachtenbilder und Liebesallegorien (Herz und Paar, Tauben im Korb). Ähnliche Folgen waren besonders als Tragantarbeiten in Schwaben zur Verzierung der Lebkuchen beliebt; vgl. Einleitung, S. 126.  
Phot. Dr. Karl Gröber, München.
184. Pommerscher Brautstuhl aus Jamund (Kreis Köslin). 1860. Stettin, Pommersches Landesmuseum.  
Auf der Lehne in bunter Wismutmalerei Vase mit Rose als Sechsstern, Tulpen und Nelken; in den Ecken Sterne und Herzen. Die Motive wohl Abwandlung der bei älteren pommerschen Bauernstühlen in Kerbschnitzerei begegnenden Wirbel, Sechsterne und Rauten, die im Jamund benachbarten Deep bei Kolberg vorkommen; vgl. Adler, Pommern, Deutsche Volkskunst XI, 31.  
Phot. Museum.
185. Brautstuhl. 1844. Obergrenzebach (Hessen).  
Der Hochzeitsstuhl der Braut wurde in Hessen und der Wetterau im 18. und 19. Jahrhundert besonders reich ausgestattet, am längsten hat sich die Sitte im Schwälmer Gebiet erhalten. Die reiche durchbrochene Schnitzerei zeigt Glückssinnbilder: Stern und paariges Herz; in anderen Beispielen kommt auch der Wirbel vor. In grellen Farben bemalt; die Vorliebe für das Grell-Bunte und Schwere der Form auch in der Schwälmer Tracht. Vgl. Hans Retzlaff, Die Schwalm, Berlin-Leipzig 1936.  
Phot. Hans Retzlaff, Berlin.
186. Brautschaffel mit Deckel. Oberösterreich. 1809. Wien, Museum für Volkskunde.  
Fichtenholz mit Weidenbund. Verzierung mit Brandstempelmustern: Zackenbänder und Rosetten, auf dem Deckel Bauer und Bäuerin mit Hund und Lebensbäumen, Kuh mit Kalb und Hühner. Die Technik der Brandmalerei ist in den Alpenländern bei den Hirten seit alters zu Hause, ähnlich findet sie sich in Niedersachsen und Ostpreußen bei Schäfern und Fuhrleuten. (Vgl. Haberlandt, Österreichische Volkskunst, 1911, Textband, S. 129.)  
Phot. Museum.
187. Brautleuchter aus dem Pyritzer Weizacker. Stettin, Pommersches Landesmuseum.  
Das Licht bei der Hochzeit bedeutet Unheilabwehr; vgl. auch die Lichterpyramiden der Weihnachtszeit in Brandenburg und Schlesien, Abb. 226. Eine ähnliche Form mit ausgeschnittenen Brettfüßen und Tierköpfen (Pferd oder Vogel) kommt vielfach in der nordischen Volkskunst vor.  
Phot. Museum.
188. Brautwocken aus dem Pyritzer Weizacker. Bez. 1871. Stettin, Pommersches Landesmuseum.  
Die Spinnwocken mit reicher Schnitzerei: Glöckchen, Blumen und Münzen an Zitterdrähten sind eine beliebte Minnegabe der pommerschen Weizackergegend. Besonders reiche Ausstattung erhielten die Brautwocken, bei denen Fruchtbarkeitssinnbilder, wie der Hahn, eine Hauptrolle spielen. Einfachere Formen in Mönchsgut auf Rügen.  
Phot. Museum.
189. Kratzenstock aus der Gegend von Marienwerder (Ostpreußen).  
Die Kratzenstöcke dienen an Stelle des Rockens auf dem Spinnrad zum Befestigen der ausgekämmten Flachsreste. Die Verzierung in Gestalt ausgeschnittener Bretter mit Glücksstern, Glöckchen, Blumen oder

Tierköpfe weist auf die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts. Sie kommen in Pommern und im ostpreussischen Oberland vor. Phot. Prof. Dr. K. H. Clasen, Königsberg i. Pr.

190. Webekamm aus Usedom. Stettin, Pommersches Landesmuseum.

Bezeichnet 1791. Mit Besitzerinschrift und Geschenktag. Der Webekamm für den Bandwebstuhl ist eine vor allem in Niederdeutschland weitverbreitete Minnegabe. Die Herstellung größtenteils Bastlerarbeit. Neben der Darstellung von Mann und Frau inmitten einer Jagd sind als Motive Glückssterne, Pferdeköpfe, Vögel und Schiffe beliebt. Die reichsten Formen begegnen im Ostseegebiet Pommerns. Phot. Museum.

Tafel III. Schwälmer Bettlaken mit Durchbruch- und Netzstickerei. 19. Jahrhundert. Kassel, Hessisches Landesmuseum.

Die Sinnbilder: Blumendreisproß zwischen Vögeln, Mädchen und Vögel mit Blumen weisen auf eine Hochzeitsgabe. Die Verwendung von Weißstickerei auf Leinen- und Netzgrund besitzt in der Schwälmer Volkskunst und in den Vierlanden besonders reiche Beispiele echt volkstümlicher Frauenarbeit aus dem 18. und 19. Jahrhundert. (Vgl. Abb. 170 und Hans Retzlaff — Heinz Metz, Die Schwalm, Berlin 1937, S. 92—99). Phot. Museum.

191, 1. Irdenschüssel mit Mädchen in Brauttracht. Berlin, Staatl. Museum für Deutsche Volkskunde.

Pommern. Wohl frühes 19. Jahrhundert. Die Darstellung der Braut mit Krone und Blütenstaude in der dörflichen Keramik u. a. auch aus Böhmen und Schlesien bekannt. Phot. Museum.

—, 2. Backmodell: Brautfahrt. Stuttgart, Altertümersammlung.

Vgl. Anmerkung zu Abb. 182. Das Kostüm des Hochzeitspaares weist auf das 17. Jahrhundert. Auf dem Wagenheck der Spielmann. Phot. Dr. Karl Gröber, München.

192. Minnekästchen. Alpenländisch. München, Nationalmuseum.

Die gotisierende Form der Ornamentik erinnert an ein gotisches Minnekästchen der

Sammlung Bondy in Wien mit ähnlichen Figuren als Schiebergriffe für den Verschluss; der Löwe auch an einem Kästchen des 16. Jahrhunderts im Germanischen Museum in Nürnberg. Die bäuerliche Form der Schmuck- oder Briefkassette, wie sie die höfische Kultur kennt, wird schon im 13. Jahrhundert (in der altbayerischen Dichtung des Meier Helmbrecht) erwähnt. Vgl. Rud. Helm in Bayerischer Heimatschutz 28 (1932), S. 18 ff. Phot. Museum.

193, 1. Trüherl mit Flachschnitt. Alpenländisch. 17./18. Jahrhundert. München, Privatbesitz.

Kleine Holzschachteln mit Kerbschnittverzierung zum Aufbewahren von Schmuck oder Andenken sind als Minnegaben im ganzen Alpengebiet verbreitet, in Graubünden, Tirol und im Salzburgerischen sind besonders reiche Stücke erhalten. Berchtsgaden stellte sie im 16. und 17. Jahrhundert neben den Spanschachteln her. Phot. Dr. Karl Gröber, München.

—, 2. Nähkästchen. Feuchtwangen (Mittelfranken), Heimatmuseum.

Geritzte Verzierung mit zwei Gänsen und Inschrift: Für Frau Maria Lindöfer in Grabenwinden. Erste Hälfte des 19. Jahrhunderts. Phot. Dr. J. M. Ritz, München.

194. Tonpuppe. Sonneberg (Thüringen), Spielzeugmuseum.

Nürnberg, Mitte des 15. Jahrhunderts. Weißer Ton, gebrannt. — Tonpuppen, als vornehme Frauen gekleidet, wurden in Nürnberg als Grabungsfunde aus dem 14.—15. Jahrhundert festgestellt; ein „Dockenmacher“ (= Puppenmacher) ist dort 1400 beurkundet (Hans Boesch, Kinderleben, 1900, S. 63). Die Tonpuppen kommen auch als Taufgeschenke vor (Karl Gröber, Kinderspielzeug in Peßler, Handbuch der deutschen Volkskunde, II, 240).

Phot. Dr. Karl Gröber, München.

195. Nußknacker in Landsknechtsform. 18. Jahrhundert. Oberammergau, Lang-Museum.

„Nußbeißer“ in verschiedenen Gestalten werden bei den Oberammergauer und Berchtsgadener Schnitzern erwähnt; die Motive dürften zum Teil bis in das späte Mittelalter zurückgehen.

Phot. Dr. Karl Gröber, München.

196. Räderschiff. Berchtesgadener Spielzeug. 18. Jahrhundert. Zürich, Schweizerisches Landesmuseum.

Die Berchtesgadener Schnitzerei für primitive Spielzeugwaren ist seit dem 17. Jahrhundert bekannt. Die Typen sind einfacher als in Oberammergau und haben lebhaftere Farben. Das Räderschiff begegnet selten. Kriegsschiffe sind u. a. auch aus dem sächsischen Erzgebirge bekannt. Phot. Dr. Karl Gröber, München.

197. Ulanenkarussell aus Hermannshagen. Stralsund, Museum für Vorpommern und Rügen.

Drehkarusselle mit Figuren aller Art, oft mit Spielwerk im Sockel (Drehleiern) ausgestattet, sind besonders im Thüringer Spielzeug (Sonneberg) verbreitet. Auch in Oberammergau wurden ähnliche Typen hergestellt. Phot. Museum.

198. Holzpferd und Reiter aus Ostpreußen. 19. Jahrhundert. Berlin, Staatl. Museum für Deutsche Volkskunde.

Die Form des gedrechselten Reiters begegnet auch im Erzgebirge; in Ostpreußen kommen auch Puppen in Drechselarbeit vor. Bezeichnend ist die grelle Bemalung mit dem Lebensbaumsinnbild bei dem Pferd. Vgl. auch Clasen, Ostpreußen, Deutsche Volkskunst, X, Abb. 189. Phot. Museum.

199. Holzsoldaten zu Pferd. 18. Jahrhundert. Augsburg, Maximiliansmuseum.

Reiterfigürchen, selbst bewegliche, aus Holz und gebranntem Ton aus mittelalterlichen Grabungsfunden und Buchbildern bekannt. Geschnitzte Spielsoldaten in Holz wurden seit dem 18. Jahrhundert besonders in Oberammergau hergestellt und von den Verlegern in Augsburg und Nürnberg auf den Markt gebracht. Zinnsoldaten stellte seit alters Nürnberg her; die größte Verbreitung durch den Zingießer Andreas Hilpert und seine Typenfiguren dort seit 1760. Phot. Dr. Karl Gröber, München.

200, 1. Tonspielzeug verschiedener Herkunft. Bunt glasiert. 18./19. Jahrhundert. Berlin, Staatl. Museum für Deutsche Volkskunde.

Allgemein verbreitet sind die Reiter auf Vögeln, die, zum Teil mit Wasser gefüllt,

als Pfeifchen dienen (Vgl. auch Abb. 201, 2), Der Tonkrug links erinnert an die Vexierkrüge, die bei den Glasmachern seit dem Mittelalter vorkommen. Reiter und Pferd mit Tüpfenglasur vermutlich schlesisch.

Phot. Dr. Karl Gröber, München.

200, 2. Querfurter Wiesenesel. 19. Jahrhundert. München, Privatbesitz.

Ton; grün glasiert. Reiter auf dem Esel in primitiver Darstellung nach Art der Schmiedeeisentiere (vgl. Abb. 173). Über ähnliche Reiterfiguren in der Schweiz vgl. Baud-Bovy, 357.

Phot. Dr. J. M. Ritz, München.

201, 1. Sparbüchse. Glasierte Irdenware. 19. Jahrhundert. Dresden, Oskar-Seyffert-Museum.

Die Form der Glucke mit den Kücken kommt neben dem Glücksschwein und der Brust in der dörflichen Keramik oft für die Gestalt der Sparbüchsen vor; sie kann stellenweise bis in das 13. Jahrhundert zurück verfolgt werden.

Phot. Museum.

—, 2. Kraichgauer Tonspielzeug. 19. Jahrhundert. Karlsruhe, Badisches Landesmuseum.

Glasierte Tonwaren in Gestalt von Tieren, Reitern, Soldaten oder Scherzfiguren sind in der alemannischen Schweiz, im Schwarzwald, im badischen Kraichgau, ferner in Thüringen und Schlesien hergestellt worden, einzelne Herstellungsgebiete (Freiburg in der Schweiz) bestehen noch. Die Mehrzahl der Formen weist auf das späte 18. und frühe 19. Jahrhundert.

Phot. Museum.

202. Patenbrief aus der Gegend von Marienwerder (Ostpreußen).

Bezeichnet Daniel Penner auf Nogattau. Anno 1775. Der Inhalt der übrigen Inschrift ähnlich wie bei den elsässischen Göttelebriefen. Schreibmeisterarbeit in der Art der viel verbreiteten Papierschnitte (vgl. Abb. 232). Zu der Grundform des Geflechtes (Zauberknotten?) vgl. Abb. 149. Ähnliche, aber einfachere Papierschnitte für Göttelebriefe sind aus der Hagenauer Gegend im Elsaß aus der Frühzeit des 19. Jahrhunderts erhalten.

Phot. Prof. Dr. C. H. Clasen, Königsberg i. Pr.

*Tafel IV.* Gedenkblatt an die Soldatenzeit. Wasserfarben. Dresden, Oskar-Seyffert-Museum.

Das Soldatenbild als Erinnerung an die Militärzeit dürfte gegen 1800 aufgekommen sein; im früheren 19. Jahrhundert sind die sog. Reservistenbilder allgemein verbreitet, Bilderbogen und Volkslied feiern den Reservemann (vgl. Erich-Beitl, S. 668). Farbaufnahme: Dr. Güntz-Druck, Dresden.

203. 1. Liebesbrief. Frühes 19. Jahrhundert. Feuchtwangen (Mittelfranken), Heimatmuseum.

Achtmal gefaltetes Papier, geschnitten, mit Malerei und durchgezogenen Bändern geschmückt. Form eines Achtspeichenrades, in den einzelnen Feldern Herzen mit Liebesversen. Fränkisch.

Phot. Dr. J. M. Ritz, München.

—, 2. Götterbrief. Bez. 1764. Straßburg, Elsässisches Museum.

In Zierschrift ein Weihespruch zur Taufe, von bunt gemalten Blumen umkränzt. Schreibmeisterarbeit. Der Brauch, dem

Täufling mit der Taufgabe zusammen einen Glückwunschbrief zu übergeben, vorwiegend in evangelischen Gemeinden, seit etwa 1750 nachweisbar. Die Ornamentik in grellen Farben gemalt, neben den Blumen sind Vögel und Hasen beliebt, auch das Herz kommt vor. Neben den gemalten gibt es ausgeschnittene Patenbriefe in Art der Liebesbriefe (vgl. Abb. 203, 1), zuletzt gedruckte und kolorierte Taufzettel (seit etwa 1830). Nach: Bilder aus dem Elsässischen Museum zu Straßburg, Straßburg, St. Nikolaus-Staden 23. 1908. Heft 5, Nr. 113, Abb. 1.

204. Lebzelten von Josef Walter in Hodschag (Batschka). München, Nationalmuseum, Abteilung für Gewerbekunst.

Neuzeitliche Arbeiten. Neben alten Motiven, wie dem im Osten weit verbreiteten eierlegenden Hasen, ist besonders der zum Teil mit der Spritzdüse aufgetragene Tragantdekor in grellen Farben für das Fortleben alter Muster im ostgermanischen und slawischen Gebiet bezeichnend. Phot. Museum.

## DENKMÄLER DER VOLKSANDACHT · DORFKIRCHE FRIEDHOF UND FLURDENKMAL

207. Dörfliche Nachbildung der Muttergottes von Werl. Nach 1661. Münster, Landesmuseum.

Die Nachbildung mittelalterlicher Andachtsbilder wird in der Zeit nach dem Dreißigjährigen Krieg in katholischen Gegenden Deutschlands mit der erneuten Ausbreitung des Wallfahrtskultes allgemein; namentlich in kleinen Flurkapellen oder als Hausbilder finden sich im 18. Jahrhundert solche Nachbildungen in großer Zahl. In der Regel wird, wie in dem vorliegenden Fall, nur der alte Typus beibehalten, die Gewandung und das Beiwerk aber im Stil der Zeit ausgestattet. Vielfach spielen auch reich verzierte Bekleidungen oder Kronen für die Erscheinung eine Rolle. Phot. Museum.

208. Wallfahrtsandenken: Vesperbild in Baumhöhle. Oberösterreichische Donaugegend. 18./19. Jahrhundert. München, Nationalmuseum.

Nachbildung eines Gnadenbildes in einem Baum, wie solche mehrfach in der Gegend

um Passau vorkommen. Farbige gefaßt bzw. vergoldet.

Phot. Museum.

*Tafel V.* Nachbildung der „Schmerzhaften Muttergottes“. 18. Jahrhundert. Holz. München, Privatbesitz.

Das Original der in Altbayern oft begehrten Nachbildungen der Mater dolorosa ist die unter einem Kreuz stehende lebensgroße Holzfigur in der Herzogspitalkirche zu München, die 1651 von dem Münchener Bildhauer Tobias Bader geschnitzt wurde und seit dem Ende des 17. Jahrhunderts (1692) als Gnadenbild galt. Neben den geschnitzten Nachbildungen in etwa 20 cm Höhe gibt es auch Stiche mit der gleichen Darstellung als Gebetbuchbilder. Der ikonographische Typus dürfte auf ein italienisches Andachtsbild zurückgehen. Farbaufnahme: Preiß & Co., München.

209. Hauskruz. 19. Jahrhundert. Landshut (Niederbayern), Stadtmuseum. Die Darstellungen des Leidens Christi haben ihre Wurzeln in der Mystikerliteratur des

14. Jahrhunderts. Mit dem frühen 16. Jahrhundert treten sie zurück, seit dem 17. leben sie, zuerst im Kreise der Gebetbuchbilder in volkstümlichen Ausformungen erneut auf, besonders im bayerisch-österreichischen Alpengebiet, wo Haus- oder Passionskreuze aller Art in Verbindung mit dem Wallfahrtskult als dörfliche Hausschnitzerei (Oberammergau, Berchtesgaden) entstehen.

Phot. Dr. Karl Gröber, München.

210. Bunt bemalte Tonschüssel. Hüls 1732. Signatur: P I. Krefeld, Kaiser-Wilhelm-Museum.

Im Bereich der niederrheinischen Keramik des 18. Jahrhunderts (vgl. Einleitung, S. 102) sind religiöse Darstellungen auf den Zierschüsseln, in bunten Farben mit eingritztem Grund gemalt, mehrfach bekannt. Neben der Madonna (häufig ist die Darstellung des Wallfahrtsbildes von Kevelaar) kommen Vesperbild, Kreuzigung, Grablegung und Heilige, besonders Michael und Antonius öfter vor. Der Sechsstern als Randmuster neben Hüls besonders in Wickrath.

Phot. Museum.

211. Zinnschüssel mit Hirsch des hl. Eustachius. Berlin, Staatl. Museum für Deutsche Volkskunde.

Augsburger Arbeit von Zinngießer Gg. Rupprecht (1679—1731). Im Grund gravierte Darstellung des Hirsches mit der Wurzel im Maul, durch das Kreuz zwischen dem Geweih als Hirsch des hl. Eustachius oder Hubertus gekennzeichnet. Darunter IHS zwischen Tulpenzweigen. Auf dem Rand Rankenwerk und Monogramm M. M. Die Darstellung der Hubertuslegende mit dem Hirsch kommt auch in der Schüsselmalerei vor; vgl. S. 102.

Phot. Oskar von Zaborsky-Wahlstätten, Berlin.

212. Votivbild von 1715. Beilngries (Oberpfalz), Marienkapelle.

Über die Geschichte des Votivbildes vgl. Einleitung, S. 50. Das vorliegende Bild laut Inschrift gestiftet am letzten November 1715 von Martin Kienner, Kaiserl. Banco-Gefälls-Amtsregistraturs- und Expeditionadjunkten. Am Tisch vorne schreibt ein Arzt das Rezept, der Kranke im Himmelbett mit einer Magd und Aufwärterin, im Hintergrund Zimmer mit

Schreibtisch; oben links das Andachtsbild der Beilngrieser Marienkapelle.

Phot. Bayer. Landesamt für Denkmalpflege, München.

213. Votivbild von 1704. Mainburg (Niederbayern), Salvatorkapelle.

Den Bildinhalt berichtet die nachfolgende Beischrift:

Gott Vnd der Seeligisten Jüngfräuen zür schuldigster Danckhbarkeit. aüch zür ewigen gedüchnüß hat dise daff mahlen vnd anhero auffhencken lassen Anthoniüs Sebastianüs Öfele SSA Thlgüae Doctor. Protonot: Apost: Vnd Pfarer zü Mainburg/ alß welcher, nach demme Ao 1704, den 19. Julü der allhirige Marckht Mainbürg mit denen eingefahren Hüssaren wegen der geforderten Contributionen accordiert, aü beschehenes erstiechen den 20 Julü daraüf mit dem ambthierenden Bürger M: H: Andreas Campacher/ vnd hanns georg Paümann das versprochene gelt nacher Reichertzhofen yberbringen underlegen helfen: den andern tag als den 21 Jülü hin nach aber in dem rückhweeg zü ober Empfenbach von einer hüssaren Parthey samt oberwehten H: Bürger M: et Cons: item/

auch denen redünierten gaislen Johann Wolfarth. vnd Johann forst. beden Bürger der orton. auch etlichen Pffegamts vnderthonen auf ein Neues gefangen: in eüsrüste todtsgefahr gesetzt: vnd L: A. Zue fünff fortgeschleppt: auch gleich daraüf in dem so genannten hasiriedt L: B: alles zü/ seiner et Cons: Maßacrierung veranstaltet worden: weilen der augenscheinlichen todtsgefahr zü entgehen H: Bürger M: ein merckhliche Sümma gelts de nouo versprochen. vmb aber solches aüf den 22. Jüly verssprochnermaßen nit gelifert. als haben berührte hüssaren mich Pfarern/ als angehaltenen gaisl denselben tag zwischen zweyen gebünden, vnd mir den geladenen vnd yberzogenen Müßqueton aüf das hertz haltendt dürch vnder lauterbach I: C: vnd mehr alß ein gantze stünd weith mit verhenckhten Zaumb fortgeführt: auch ebenselbigen tag zü nachts negst bey gebratzhäusen/

L: D: sein über die Massen geführlichen schwerdtstreich auf mich geführt: vnd endtlichen negsten Sonntag den 27. July daraüf: weil das gelt noch nit ankomben war:/ bey L. . . ofen zü wollntzach L: E: als einen zum todt destinierten mit

- strickhen vnaußsprechlich hart geraidlet:  
auch vnfelbahr/  
gleich an der stöll würden erschossen haben,  
wen nit die anwesende vnd häufig zusamm  
geloffenen bürger zur besagten wolntzach  
durch instündiges bitten solches verhindert:  
vnd gleichsamb versichert hätten das das  
versprochene gelt an Montag den 28. Jüly  
vmb 6 vhr morgens gewiss anlangen/  
wurde. wie mich nun, nach gemachtem  
gelibdt zu S: Salvator allhier nacher Main-  
bürg vnd zu V: L: F: nacher alten oettingen  
gott vnd die Seligiste Jüngfraü vasst  
miraculoser weiß durch ein Khaiserl:  
tragonart von pyen bey gassltzhausen eben  
an solchem Montag, vnd stündt erlöset,  
das weißet L: F:/  
... wie selbige mir den 6. Augüsti hier auf,  
als ich abermahl von andern hüssaren all-  
hier zw mainbürg gefangen ware, durch-  
geholfen, das zeigt L: G:  
Die Schilderung der nacheinander sich ab-  
spielenden Vorgänge auf einem Bild im  
Stil älterer Bilderchroniken oder Wand-  
teppiche des 16. Jahrhunderts.  
Phot. Dr. Jos. M. Ritz, München.
214. **Votivbild von 1736.** München, Nationalmuseum.  
Aus der Dachauer Gegend. Der ganz primitive Stil ein Beispiel reiner Laienmalerei, die bei den *Votivbildern* vorwiegend begegnet.  
Phot. Museum.
215. **Votivbild. Spätes 18. Jahrhundert.** München, Nationalmuseum.  
Oberbayerisch. Wie die vorhergehende Abbildung rein handwerkliche Arbeit. Zu dem Motiv vgl. R. Andree, *Votive und Weihegaben*, Braunschweig 1904.  
Phot. Museum.
216. **Opferfigur aus Wachs.** München, Privatbesitz.  
18. Jahrhundert. Aus Holzmodell geformt. Die — schon in vorgeschichtlicher Zeit auftretende — Sitte der figürlichen Opfergaben ist für das Wachsoffer seit dem frühen Mittelalter bezeugt. Im 18. und frühen 19. Jahrhundert in Süddeutschland und Oberitalien an den Wallfahrtsorten allgemein.  
Phot. München, Privatbesitz.
217. **Wallfahrtszeichen aus Zinn. — Silberamulett.** München, Nationalmuseum.  
a) Maria mit Kind. — b) St. Rasso (Wallfahrtsbild von Grafrath in Oberbayern). — c) „Wolfgangshackl“ in Silber. — d) St. Leonhard mit Gefangenem.
- Nachbildungen von Wallfahrtsbildern in Form kleiner Zinn- oder Bleiplaketten seit gotischer Zeit bekannt; sie dienten als Amulette oder Erinnerungszeichen für Wallfahrer neben Denkmünzen in runder und ovaler Form, die besonders im 17. und 18. Jahrhundert verbreitet werden und noch im Gebrauch sind. Das „Wolfgangshackl“ (Beil des hl. Wolfgang) wurde als Amulett vielfach in Ostbayern getragen.  
Phot. Museum.
218. **Hinterglasmalerei mit geschliffenem Rahmen.** 18. Jahrhundert. Riedlingen (Württemberg), Museum.  
Darstellung: Maria Magdalena. Gedämpfte Farben in der Art der Augsburger und Murnauer Bilder (vgl. Einleitung, S. 49).  
Phot. Dr. Karl Gröber, München.
- Tafel VI.* **Hinterglasbild. Mariä Heimsuchung.** Ostbayern-Österreich. 18./19. Jahrhundert. München, Privatbesitz.  
Die Darstellung der Maria, die hoffend den Leib Christi trägt, was durch das Monogramm IHS angedeutet ist, begegnet zuerst auf spätgotischen Heimsuchungsbildern mit der Begegnung zwischen Maria und Elisabeth in der Art, daß auf den Leibern der Frauen die Miniatur des Kindes (Christus bzw. Johannes) aufgemalt ist. Der Grund der Vorstellung beruht in dem alten byzantinischen Theotokos- (=Gottesgebälerin) Typ, der bei den Mystikern zu der Heimsuchungsszene in der beschriebenen Form führt und in Andachtsbildern verschiedener Fassung seit dem 16. Jahrhundert bekannt ist. Auf ein volkstümliches Gebetbuchbild solcher Art dürfte die vorliegende Darstellung zurückgehen; die gleiche Darstellung in der schlesischen Hinterglasmalerei vgl. H. W. Keiser, *Die deutsche Hinterglasmalerei*, München 1937, Abb. 87 u. r.  
Nach alter Farbvorlage.
219. **Hinterglasmalerei. Frühes 19. Jahrhundert.** Berchtesgaden, Heimatmuseum.  
Darstellung: Kreuzweg mit 15 Bildern. Ostbayern. Grelle Farben vorwiegend Rot und Blau. Die gleiche Bilderfolge in anderen Farben, mit Gold, im Museum Pfarrkirchen (Niederbayern), eine einfachere Darstellung bei H. W. Keiser, *Die deutsche Hinterglasmalerei*, 1937, *Tafel 64*.  
Phot. F. Thamm, München.

220. **Hinterglasmalerei.** Frühes 19. Jahrh. Königsberg, Prussia-Museum.  
Darstellung: Christus am Ölberg. Neben der derben Zeichnung dünne, lasierend aufgetragene Farben mit durchscheinender Zinnfolie; z. T. in Goldbronze schattiert. Stilistisch Ähnliches in Schlesien; vgl. Keiser a. a. O., S. 46.  
Phot. Museum.
221. **Hinterglasmalerei.** Frühes 19. Jahrhundert. München, Nationalmuseum.  
Darstellung: Geneveva-Legende. Schlesien. Grelle bunte Farben, vorherrschend Gelb und Blau. Die Darstellung dürfte auf einen Bilderbogen zurückgehen. Neben dem Genevevabild sind in Schlesien Krippenbilder häufig zu treffen; vgl. Keiser, a. a. O., S. 46.  
Phot. Museum.
222. **Zeugdruckmodel mit St. Wendelin.** Karlsruhe, Landesmuseum.  
Wohl Frühzeit des 19. Jahrhunderts; für ein Wallfahrtstuch bestimmt. Wallfahrtstücher zur Erinnerung an eine Wallfahrtsstätte und als Kopfunterlage für Kranke und Sterbende im alemannischen Schwaben und in der Schweiz bekannt; vgl. G. Schreiber, Wallfahrt und Volkstum in Geschichte und Leben, 1934.  
Phot. Museum.
223. **Wallfahrtstuch.** Blaudruck auf Leinwand. 18. Jahrhundert. Stuttgart, Altertümersammlung.  
Darstellung eines oberschwäbischen oder nordschweizerischen Wallfahrtsbildes, das Motiv (sog. Vesperbild) vornehmlich als Andachtsbild bekannt. Vgl. a. Abb. 222.  
Phot. Dr. Karl Gröber, München.
224. **Fastentuch.** Wohl 17. Jahrhundert. Marburg, Sammlung des hessischen Geschichtsvereins.  
Leinengrund; Einsätze Netznadelarbeit mit Stopfstich. In der Mittelreihe Sündenfall, Christus am Kreuz und Christus als Überwinder des Höllendrachens, seitlich Passionszonen und Heilige, am Rand Adler, Hirsch, Osterlamm und Ornamente.  
Phot. Kunstgeschichtl. Seminar, Marburg.
225. **Bahrtuch. 1707.** Tost (Oberschlesien). Rohleinen; Aufnäharbeit auf braunem Grund. Die Technik zur Verzierung von Altardecken, Taufdecken und Meßgewändern in Schlesien im 17. und 18. Jahrhundert weit verbreitet. — Bahrtuch und Totenkronen sind ständisches Brauchtumsgut seit dem Mittelalter. Das Streublumenmuster der Decke kann vielleicht mit Vorstellungen von der Totenwiese zusammenhängen.  
Phot. Oberschlesisches Museum, Gleiwitz.
226. **Weihnachtspyramide** aus dem sächsischen Erzgebirge. Dresden, Oskar-Seyffert-Museum.  
Dreigeschossiger Aufbau mit Spanbäumen und Lichtarmen, bunt bemalt. In den einzelnen Geschossen Szenen aus dem ländlichen Leben, durch Spielzeugfiguren auf drehbaren Scheiben dargestellt. Über das Brauchtum vgl. Einleitung, S. 38, und O. Lauffer, Der Weihnachtsbaum in Glaube und Brauch, 1934.  
Phot. Museum.
227. **Altarzier: Maikrüge** aus bemaltem Blech. Schwäbisch. 19. Jahrhundert. Gempfung bei Neuburg a. D. (Schwaben).  
An Stelle lebender Blumen ist besonders in Oberschwaben die Sitte, Blumensträuße in Vasen, die aus buntem Blech gearbeitet sind, im Mai auf den Marienaltären aufzustellen, verbreitet. Form und Brauch stammen aus klösterlichem Herkommen der Barockzeit.  
Phot. Dr. Karl Gröber, München.
228. **Das „goldene Heißl“ (= Pferd).** Spätgotisch, 15. Jahrhundert. Salzburg, Nonnbergkloster.  
Bekleidetes Christkind in Seidenröckchen mit IHS aus dem frühen 16. Jahrhundert auf vergoldetem Pferd; als „Vorreiter des Weihnachtsfestes“ bezeichnet. Die Sage vom „goldenen Heißl“ als Gabenbringer in der Zeit der Zwölfnächte (zwischen Weihnachten und Dreikönig) ist in Oberösterreich und Deutsch-Böhmen sehr alt und weit verbreitet; das reitende Christkind ist die christianisierte Form eines älteren Brauchtums. Das reitende Christkind als Glücksbote kommt auch auf frühen Einblattholzschnitten des 15. Jahrhunderts vor.  
Phot. Österr. Lichtbildstelle, Wien.
229. **Hauskrippe: Christkind** zwischen Engeln. Günzburg, Museum.  
Wachsarbeit und Schnitzerei, bunt bemalt. Die Sitte des Christkinds als Puppe im Schrein in Frauenklöstern seit der Barockzeit in Italien, Frankreich und Oberdeutsch-

land; von dort dringt sie im späteren 18. Jahrhundert in den dörflichen Hausrat ein. Phot. Dr. Karl Gröber, München.

230. Hirtenfigur aus der Nißl-Krippe. St. Johann im Ahrn (Tirol).  
Der Zillertaler Schnitzer Franz Nißl war im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert tätig. Die naturalistische Ausgestaltung der Weihnatskrippe mit Figuren und Szenen aus der Zeit und Umgebung ist zuerst in Unteritalien in der Barockzeit heimisch; von Italien hat sich die Form in Tirol und Österreich im 18. Jahrhundert eingebürgert; vgl. Herm. Mang, *Unsere Weihnacht*, 1927. Phot. Kanonikus Herm. Mang, Bressanone.
231. Bekleidete Wachsfiguren in Vitrine. Alpenländisch. Frühes 19. Jahrhundert. München, Nationalmuseum.  
Darstellung: Maria und Josef auf der Herbergssuche; das Motiv bei den Weihnachtskrippen in der Regel als erste Vorstellung, die der Darstellung der Geburt Christi vorgeht. Die Verwendung in Holz geschnitzter oder in Wachs bossierter Köpfe und Glieder für bekleidete Puppen dürfte bis in das 16. Jahrhundert zurückreichen und hat sich in der Barockzeit aus dem Gebiet der Klosterarbeiten (bekleidete Andachtsbilder) zur Bastelarbeit entwickelt. Serienmäßige Herstellung wurde in Oberammergau betrieben. Phot. Museum.
232. Papierschnitt: Kreuzweg. Sachsen. Um 1800. München, Privatbesitz.  
Der Papierschnitt stammt aus dem Osten. Nach Mustern aus Persien und der Türkei begegnen Papierschnitte als Stammbuchbilder und für kleine Andachtsbilder zuerst im späten 16. und 17. Jahrhundert. Farbige Behandlung der Ornamentik und Metallfolien als Unterlagen erhöhen in der Barockzeit die Schmuckwirkung. Seit dem späten 18. Jahrhundert steht die schwarze Silhouette auf hellem Grund oben an, zuerst für das Porträt, dann für Hausbilder aller Art (Haussegn, Sittenbilder und Verwandtes). Nach Bucherer, Spamer und Leisching, *Spitzenbilder*, Dachau (o. J.), S. 87.

*Tafel VII.* Miniatur aus dem Stubenberger Liederbuch. Zwischen 1796 und 1815 entstanden. München, Staatsbibliothek.

Aus Stubenberg bei Simbach am Inn stammt ein als „Gesängerbuch“ bezeichnete

neter Folioband, der handschriftlich mit reichen Verzierungen ausgestattet ist und eine Sammlung von über 700 Liedern geistlichen und weltlichen Inhaltes enthält. Aufzeichnungen und Ausstattung von bäuerlicher Hand. Die abgebildete Darstellung der Immaculata inmitten eines Kranzes von Phantasieblumen ein selten prägnantes Beispiel dörflicher Laienmalerei; stilistisch mit Möbelmalereien der Mitte des 18. Jahrhunderts zu vergleichen.

Nach Bayerischer Heimatschutz, München 1927, Tafel zu S. 18 ff.

233. Pergamentspitzenbild mit Stoffauflage. Immaculata. Um 1740. München, Privatbesitz.  
Das in Papier oder Pergament geschnittene kleine Andachtsbild als Gebetbuchanlage seit dem 17. Jahrhundert verbreitet; großenteils Klosterarbeit, namentlich oberdeutscher und westfälischer Frauenklöster. Neben farbiger Behandlung wird im 18. Jahrhundert vielfach Flitterwerk, Metallfolie oder Stoffmuster (mit Vorliebe Damast oder Brokat) zur Höhung der Wirkung verwendet. Vgl. Erich-Beitl, S. 18—20.  
Nach Bucherer - Spamer, *Spitzenbilder*, Dachau, Abb. 47.
234. Neudorf (Kr. Oppeln). Blockholzkirche. 16./18. Jahrhundert.  
Fast nur noch in Schlesien ist die Form der Holzkirchen erhalten, die einmal — bis zum 13. Jahrhundert — weit verbreitet waren. Gegenüber den norwegischen Musterbauten sind die ostdeutschen Kirchen meistens in verzinkten Blockwänden ausgeführt, die Grundrißformen schließen sich im wesentlichen an die Steinbauten; vgl. Einleitung S. 56.  
Phot. A. Jüttner, Riemertsheide.
235. Penk (Oberpfalz). Dorfkirche. 13. Jahrhundert.  
Die einfache Anlage eines quadratischen Chorturmes, an den sich das flachgedeckte Langhaus anschließt, ist in Oberdeutschland neben der etwas älteren Form des rechteckigen Langhauses mit halbrunder Chorapsis die Grundform der Dorfkirche vom 12. bis zum 14. Jahrhundert. Das Bruchsteinmauerwerk und die Helmform für die Regensburger Gegend kennzeichnend.  
Phot. München, B. Landesamt für Denkmalpflege.

236. Wiek auf Rügen. Dorfkirche. Backsteinbau. 14. Jahrhundert.

Gutes Beispiel des im ostdeutschen Küstengebiet in gotischer Zeit verbreiteten Backsteinbaues. Bezeichnend ist der Giebel mit seinen Blendnischen, die in der handwerklichen Baukunst des niederdeutschen Backsteinbaues — am reichsten in der Mark — eine wichtige Rolle spielen. Der quadratische Chorraum, der in romanischer Zeit zuerst begegnet, bleibt in Niederdeutschland die herrschende Form der dörflichen Anlagen. Phot. O. E. Thämlitz, Wiek auf Rügen.

237. Ostedt bei Uelzen (Hannover). Dorfkirche. 15./16. Jahrhundert.

Anlage mit Chorturm, vgl. Abb. 235. Das ältere Schema lebt in Niedersachsen stellenweise bis in das 18. Jahrhundert. Charakteristisch die Feldsteinmauerung und der (jüngere) Fachwerkaufbau des Turmes. Phot. Denkmal-Archiv der Prov. Hannover.

- 238, 239. Oberstreu bei Neustadt an der Saale (Unterfranken). Dorfkirche und Gaden. 15./16. Jahrhundert.

Dorfkirchen mit befestigten Friedhofmauern, die auf der Innenseite primitive Verschlänge, die sog. Gaden, als Bergeräume für Zeiten der Gefahr enthalten, waren im Mittelalter allgemein; Kirche und Friedhof sind gleichzeitig die Festung des Dorfes, gelegentlich (z. B. Effeltrich bei Bamberg) wird die Mauer mit Toren und Türmen ausgestattet. Die vollständige Gadenanlage, wie in Oberstreu, ist selten erhalten geblieben. Phot. Martin Haugen, Neustadt a. d. S.

240. Bischofsmas (B.A. Regen, Niederbayern). Wallfahrtskirche St. Hermann und Einsiedelei.

Nebeneinander stehen die gotisierende Wallfahrtskirche von 1685 und die runde Brunnenkapelle von 1611 mit geschindelter Kuppel. Im Vordergrund rechts die Einsiedelei; verschindelter Holzbau des 17. Jahrhunderts auf älterer Grundlage. Phot. B. Landesamt für Denkmalpflege, München.

241. Sirnitz (B.H. Klagenfurt, Kärnten). Totenkapelle (Karner).

Die rund oder achteckig gebauten Totenkapellen mit einem Beinkeller zur Verwahrung der im Friedhof ausgeschachteten Gebeine und einer Kapelle darüber kommt im deutschen Südosten in der ganzen Ausdehnung vom Lech bis nach Oberungarn vor; die Bauten entstanden in der Haupt-

sache in der Zeit vom 12. bis zum 16. Jahrhundert. Der Sirnitzer Karner (carnarium = Beinhaus) gehört dem 15. Jahrhundert an; er hat einen polygonen Altaranbau und barocke Schindelhaube.

Phot. Österr. Lichtbild-Filmdienst, Wien.

242. Trossenfurt im Steigerwald (Unterfranken). Inneres der kath. Dorfkirche. 17. Jahrhundert.

Die lebendige, malerische Wirkung des einfachen Raumes, wesentlich bestimmt durch den plastischen Schmuck, kennzeichnet die Erscheinung der barocken Dorfkirchen im Gebiet von Oberdeutschland und Österreich, in Böhmen, Mähren und Schlesien, z. T. noch in Westfalen. Im Steigerwald kommt das Gepräge aus dem Bereich des nahe gelegenen Bamberg, das neben Würzburg im 17. und 18. Jahrhundert einen Mittelpunkt für das dörfliche Kunsthandwerk bildete.

Phot. B. Landesamt für Denkmalpflege, München.

243. Lüdingworth (Kr. Hadeln). Inneres der Dorfkirche.

Mittelalterlicher Feldsteinbau mit spätgotischem, gewölbtem Chor. Flachdecke des Langhauses und Unterzugpfosten bemalt. Kanzel mit Laufgang mit Spätrenaissanceschnitzerei. Herrschaftsempore und Altar mit barockem Akanthuszierwerk, 18. Jahrhundert.

Phot. Hugo Issleib, Hamburg.

- 244, 1. Oberbayrisches Totenbrett. Bez. 1818. Ruhpolding, Heimatmuseum.

Der Brauch des Totenbrettes, auf dem der Verstorbene aufgebahrt wird und das man nach der Bestattung in der Flur (an Wegkreuzungen, Feldscheunen u. a.) aufstellt, ist in oberbayrischen Gegenden, im Bayrischen Wald und zum Teil im alemannischen Schwarzwald beheimatet. Die Ausstattung ursprünglich einfach; bei den erhaltenen Stücken des 18. und frühen 19. Jahrhunderts — die Sitte selbst ist viel älter — mit Inschrift des Besitzers und Jahrzahl, später kommen Gedenkverse und einfache Ornamentmalerei hinzu.

Phot. Dr. Karl Gröber, München.

- , 2. Grabzeichen v. Kurischen Haff; bez. 1892. Königsberg, Freiluft-Museum.

Hölzerne Grabtafeln in Gestalt von Pfählen mit Volutenarmen, mit Vögeln oder im Umriß einer Krötenform gestaltet, sind im Kurischen Haff und im Memelgebiet fest-

- gestellt (vgl. Clasen, Ostpreußen, Deutsche Volkskunst X, 26—27). Die Bedeutung der Erdkröte im Volksglauben weit verbreitet. Phot. Denkmalarchiv Ostpreußen, Königsberg i. Pr.
245. Grabkreuz aus Schmiedeeisen. Aus Rauscha, Kreis Görlitz. Bez. Kristiana Arlt 1863. Breslau, Städt. Kunstsammlungen.  
Die Form des gedrehten Vierkanteisens mit angesetzten Rundeisen in Volutenform wird sich bis in spätgotische Zeit zurück verfolgen lassen. Die Idee, das Grabkreuz als sprossenden Baum zu gestalten, ist seit dem 16. Jahrhundert nachweisbar; die Ähnlichkeit mit Lebensbaumvorstellungen ist schlesischen und ostdeutschen Grabkreuzen besonders eigen.  
Phot. Breslau, Städt. Kunstsammlungen.
246. Grabkreuz des Bauern Hans Leitl. 1857. Mainbach (Niederbayern).  
Die Frage nach dem Alter des schmiedeeisernen Grabkreuzes ist nicht untersucht; es ist denkbar, daß man das schmiedeeiserne Kreuz als Grabdenkmal schon im späten Mittelalter kannte. Die erhaltenen Werke gehören meist der Barockzeit an und leben, wie die Abbildung zeigt, in ihren Formen bis tief in das 19. Jahrhundert fort.  
Phot. Dr. Karl Gröber, München.
247. 1. Grabkreuz in ausgeschnittenem Blech. Berlin, Staatl. Museum für Deutsche Volkskunde.  
18. Jahrhundert. Neben geschmiedeten Arbeiten kommt die Form ausgeschnittener Eisenbleche mit Heiligenfiguren und Engeln — ursprünglich bemalt und vergoldet — namentlich in Österreich, Tirol und Schlesien vor.  
Phot. Museum.
- , 2. Grabblume aus Schmiedeeisen. Rottalmünster (Niederbayern).  
Auf Kindergräbern wurde in Altbayern stellenweise an Stelle des Grabkreuzes eine in Blumenform gestaltete Eisenranke aufgestellt, gelegentlich mit dem Motiv des Schutzengels in der Blume. Ähnliche Grabzeichen wurden auch in Holz geschnitzt. Frühes 19. Jahrhundert.  
Phot. Dr. Karl Gröber, München.
- 248, 249. Grabstein des Zimmermeisters Johann Holtermann. 1790. Trupe (Kr. Osterholz).  
Grabsteine mit den Standesabzeichen des Verstorbenen oder seinem Arbeitsgerät
- gibt es seit spätgotischer Zeit. Die Darstellung des Verstorbenen mit der Frau und den zehn Kindern auf dem Grabstein in Trupe knüpft an ein Schema an, das mit der Renaissancezeit aufkommt, aber in der volkstümlichen Strenge der Stilisierung fast zeitlos erscheint — es gibt ähnliches schon im Bereich provincialrömischer Arbeiten der Spätantike. Echte Zeitform ist die Darstellung der Zimmerarbeiten auf der Rückseite. Die Plattenform des Steines begegnet in Niedersachsen vielfach.  
Phot. D. Steilen, Bremen.
250. Bildstock mit Kreuzigungsrelief. Obertheres (Bez. Haßfurt, Unterfranken).  
Auf zwei verzierten Steinpfosten doppel-seitige Reliefplatte mit Darstellung der Kreuzigung bzw. des Jüngsten Gerichts. Unten Wappen des Klosters Theres am Main und Inschrift: *qui sic despectus rigidaque sub arbore pendes pro me cuncta quidem suffers mea crimina portas*. 1630. Sandstein. Eines der reichsten Beispiele der am Untermain in vielen Formen seit dem 15. Jahrhundert nachweisbaren Bildstöcke.  
Phot. Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, München.
251. Hauskreuz. 18. Jahrhundert. Flischbach (Oberpfalz).  
Die Darstellung des Kreuzes mit den Folterwerkzeugen, den sog. „*arma Christi*“, zuerst in barocken Andachtsbildern verbreitet, im 18. und frühen 19. Jahrhundert besonders an Wallfahrtsorten und deren Umgebung in Oberdeutschland. Auch in der Fachwerkschnitzerei Mainfrankens begegnet das Motiv.  
Phot. Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, München.
252. Die „Musikantensteine“. Falkenstein (Unterfranken).  
14./15. Jahrhundert; an einem Kreuzweg unweit der Ortschaft Falkenstein im Steigerwald aufgestellt. Die Ortssage erzählt, daß sich an der Stelle von der Kirchweih heimkehrende Musikanten im Streit erschlagen hätten. Über die Bedeutung des Steinkreuzes als Sühnstein vgl. Einleitung, S. 59.  
Phot. Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, München.

## BAUERNHAUS UND STUBE

255. Ninkop im Alten Land (Elbmarschen). Hoftor und Bauernhof.  
Fachwerkbau mit gemusterter Ziegelfüllung, einer Sonderart der Elbmarschhöfe. Charakteristische Form des niedersächsischen Hoftores mit rundbogiger Einfahrt und Fußgängertor daneben; bez. Anno 1883; mit Satteldach überdeckt (vgl. zu den Torbauten Einleitung, S. 75).  
Phot. Dr. Herbert Halske, Hamburg.
256. Lüneburger Heide. Schafstall.  
Urform der Dachhütte mit Sparrenstellung, die durch einen Stein- oder Erdwall im Boden befestigt wird, dieser grubenartig eingetieft. Wohngruben solcher Art seit der Jungsteinzeit; in primitiven Formen von Schafställen oder Fruchtspeichern blieb eine verwandte Anlage in Niederdeutschland und im Alpengebiet erhalten.  
Phot. L. Mundschenk, Ülzen.
257. Partenkirchen, Umgebung. Heuscheuer in Blockbau. 19. Jahrhundert.  
Die altertümlich nach oben ausladende Gestalt der überkämmtten Rundhölzer im Alpengebiet bei Heuspeichern noch vorkommend; darüber Pfettendach mit Stirnbrettern; Schindelung mit Steinen. Wie die niedersächsische Dachhütte (Abb. 256) gehört die Form zu den Ausgangsformen des Hausbaues (vgl. Einleitung, S. 64).  
Phot. Dr. Rudolf Pfister, München.
258. Wilsede. Niedersächsischer Hof mit Backsteinmauerung.  
Alte Form des Fachwerkgerüsts mit einfachen Ständern und Streben für die Hauptpfosten. Die Ausmauerung der Gefache in Zacken- und Rautenmusterung, in der obersten Gefachreihe zweimal Strahlenmuster um ein doppelarmiges Kreuz.  
Phot. Dipl.-Ing. A. Gebhardt, Berlin.
259. Delbrück bei Paderborn. Der Valepagothof.  
Erbaut 1577, z. T. erneuert. Westfälische Form des Niedersachsenhofes, wie sie besonders im Lippeschen Land bodenständig auftritt.  
Phot. Denkmalamt der Provinz Westfalen.
260. Wehdel bei Badbergen. Wehlburg. Diele.  
Die Diele ist ursprünglich der Wohnraum des niedersächsischen Hofes überhaupt, er wird seit dem 17. und 18. Jahrhundert durch angeschlossene Stuben zum Versammlungsraum der Inwohner; den Mittelpunkt bildet die alte Herdstelle mit dem offenen Feuer und dem Kessel, die den Herzpunkt des Hauses bildet. Vgl. Einleitung, S. 68.  
Phot. Niedersächs. Volkstumsmuseum, Hannover.
261. Uelveshüll (Eiderstedt). Der „Rote Haubarg“. 1647—48 erbaut, Giebel nach 1700.  
Über die Anlage der ostfriesischen Gehöfte, bei denen die Heuberge den Mittelpunkt der Planung bildet, vgl. Einleitung, S. 68. Die überwiegende Zahl der großen Gehöfte seit dem 17. Jahrhundert unter Einfluß der Küstenstädte in Mauerwerk aufgeführt. Wie in Niedersachsen bedeuten die mächtigen gewalmtten Sparrendächer ein Hauptkennzeichen.  
Phot. Th. Thomsen, Flensburg.
262. Niederndorf bei Gera. Thüringer Gehöft.  
Vollentwickelte Form des mitteldeutschen Hofbaues. Der Wohnbau (links) von der Längsseite gegen den Binnenhof aufgeschlossen, gegenüber Stall und Scheune, auf der Rückseite Schuppen. Gegen die Straße schließt ein gemauertes Doppeltor das Gehöft ab. Die Fachwerkkonstruktion mit den vielen Streben für Thüringen und Mittelrhein kennzeichnend.  
Phot. Bauernhofbüro der Deutschen Gesellschaft für Bauwesen, Münster i. W.
263. Barnitz bei Krögis (B.H. Meißen). Gehöft. 18./19. Jahrhundert.  
Mitteldeutsches Gehöft mit zweigeschossigem Wohnbau in Fachwerk. Gemauertes rundbogiges Hoftor. Die geschlossene mitteldeutsche Hofform begegnet neben dem Dreiseithof in Sachsen bei den Reihen- und Straßendörfern.  
Phot. Landesverein Sächsischer Heimatschutz, Dresden.
264. Obergolbach (Kr. Schleiden). Eifelbauernhaus.  
Wohnbau und Wirtschaftsgebäude sind in einer Flucht zusammengeschlossen; die Achse bildet die Tenne mit dem großen Einfahrtstor; rechts davon die Wohnstube. Das Nachbarhaus mit Backofen unmittelbar angebaut. Fachwerkkonstruktion mit

- einfach rechtwinkligen Gefachen aus Ständern und Streben ohne reichere Durchbildung und Strohdach im Eifelgebiet bodenständig.  
Phot. Provinzialkonservator der Rheinprovinz.
265. Rhodt unter Rietburg (Rheinpfalz). Winzerhaus. 18. Jahrhundert.  
Halbstädtische Kleinform des mitteldeutschen Gehöftes, in der Pfalz und im Elsaß öfter belegend. Rechts der Wohnbau mit unterkellertem Sockelgeschoß; im Hintergrund Stall und Schuppen; links schließt das Nachbarhaus unmittelbar an. Gegen die Straße bilden die Höfe eine geschlossene Front.  
Phot. Saarpfälzische Landesgewerbeanstalt, Kaiserslautern.
266. Matzelbach bei Eger. Egerländer Bauernhof.  
Mitteldeutsche Gehöftform, vgl. Abb. 262. Charakteristisch für die Egerländer Höfe ist die feingliedrige Form des Fachwerks mit den Dreieckgiebelverdachungen der Fenster.  
Phot. Prof. Dr. Bruno Schier, Leipzig.
267. Ebsdorf (Hessen). Fachwerkhof mit Kratzputzmustern. Bez. 1849.  
Der Kratzputz mit seinen aus der Tünche ausgekratzten Mustern kommt in Mittelhessen in dichter Verbreitung im frühen 19. Jahrhundert vor. Hauptmotive der Sinnbilder unter den Kratzputzmustern sind der Lebensbaum, vielfach zum Tulpenmuster umgewandelt, daneben treten oft Spirale, Raute, Herz und Sechsstern auf; unter den Tieren begegnen paarige Vögel sowie Hahn und Fuchs. Außer in Hessen findet sich der Kratzputz in den Vierlanden mit vorherrschend geometrischen Mustern und dem Donnerbesen; vgl. Schwindrazheim in Mühlke, Von nordischer Volkskunst, 1906, S. 171 ff.  
Nach Bickell, Hessische Holzbauten, Marburg 1906, Tafel 13.
268. Heghof bei Luzern.  
Alemannischer Fachwerkbau. Im Sockelgeschoß Webkeller. Die vorgekragten Laufgänge im Obergeschoß mit den angeschobenen Schleppdächern und der Schindeldeckung, der seitliche Eingang über der Freitreppe, der in den Küchenflur führt, entsprechen im wesentlichen verwandten Ausbildungen des Schwarzwaldhauses, wie es im Kinzigtal vorkommt.
- Nach Baud-Bovy, Schweizer Bauernkunst, Zürich 1926, Tafel nach Abb. 121.
269. Schwarzwälder Bauernhaus bei Gutach.  
Alemannische Einhausform. Das unter einem mächtigen First mit Walm gelegene Gehöft umschließt Wohnraum, Stall, Tenne und Schopf. Blockholzbau, die Stirnseite — das „Schild“ beim Hotzenwaldhaus genannt und dort ganz verbrettert — ist unter dem Dachvorsprung mit Lauben ausgestattet wie das alpenländische Haus in Bayern-Tirol. Das ursprüngliche Dachdeckungsmaterial war Stroh oder Schindel.  
Phot. Dr. Paul Wolff, Frankfurt a. M.
270. Kandersteg (Kanton Bern). Ruedihaus. Bez. 1753.  
Blockständerbau, der Wohnraum liegt im Mittelgeschoß mit der reichen Fenstergruppe in der Giebelseite, der Zugang über die Laube von der Langseite. Das Erdgeschoß der sog. „dreisässigen“ Häuser enthält die Stallung. Pfettendach mit weitem Überstand als Wetterschutz. Berühmt ist der Reichtum der geschnitzten Zimmermannsarbeit bei den Berner Bauernhäusern.  
Phot. Wehrli A. G., Zürich.
271. Reutte bei Biberach (Württemberg). Ehem. Gröberhof (abgebrochen). Oberschwäbischer Fachwerkbau.  
Oberschwäbischer Einbau mit gemauertem Stube und Fachwerk für Nebenräume und Scheuer. Ursprünglich Strohdach mit Vollwalm, erhalten über der Wohnseite. Mittelflur mit Eingang und Küche. 17./18. Jahrhundert.  
Phot. Dr. Karl Gröber, München.
272. Götzens (Mittleres Inntal in Tirol). Bauernhaus.  
An Stelle der älteren Anordnung von Wohnhaus, Tenne und Stall in der Länge des Firstes ist seit dem 18. Jahrhundert die Nebeneinanderschaltung von Wohnbau, Stall und Tenne im Giebel als eine Folge der unter dem Einfluß des städtischen Zimmermannshandwerkes eingetretenen „Firstschwengung“ beim alpenländischen Haus des Tiroler Inngebietes und der Nachbarländer ebenso bezeichnend wie das sog. Bundwerk, d. h. die Fachwerkkonstruktion mit Brettverschalung für Giebel und Wirtschaftsteil des Hofes.  
Phot. Alfred Stockhammer, Hall i. Tirol.

Tafel VIII. Mittenwald (Oberbayern).

Haus zum „Schlipferbauer“. Hausmalerei von 1767.

Darstellungen (von links): St. Antonius von Padua mit dem Christkind und St. Johann Nepomuk; über dem Fenster St. Aloysius, unten Schriftschild mit Hauspruch, 1767 bez. Dann in ganzer Wandhöhe St. Michael als Drachenkämpfer, St. Bartholomäus und Brigitta über den Fenstern und Auge Gottes. Im Giebel Apotheose Christi, darunter Kreuzigung mit Dolorosa; ganz rechts St. Florian. Unter den Bildern Mitte und rechts Sinsprüche auf flatterndem Band, Jahreszahlen 1767 und 1890 (Renovation). Eines der reichsten Beispiele der im 18. Jahrhundert im Werdenfeller Land zwischen Garmisch und Scharnitz sehr gepflegten Hausmalerei, deren Meister mehrfach auch als Möbeler begeben oder für Dorfkirchen tätig sind; vgl. Ph. M. Halm in Aufleger, Bauernhäuser und Hausmalereien aus Oberbayern und Tirol, München 1904, S. XV—XVI.

Nach Franz Zell, Bauernhäuser, Frankfurt 1900, Tafel 5.

273. Icking (B.A. Wolfratshausen, Oberbayern). Hof „Zum Lehner“. Frühes 19. Jahrhundert.

Oberbayrisches Einheitshaus mit Wohnbau, Stall und Scheuer unter dem mächtigen Pfettendach. Umlaufender Schrot mit Giebellaube, Scheuer mit Bundwerk. Seitlicher Eingang, dahinter Fletz und Küche; rechts gegen die Straßenseite die Wohnstube.

Nach Aufleger-Halm, Bauernhäuser aus Oberbayern, München 1900, Tafel 58, unten.

274. Ponzauöd im Rottal (Niederbayern). Wohnbau des Gehöfts.

Über die Anlage des Gevierthofes, der bei größeren Höfen im Gebiet der Donau zwischen der Lechmündung und Niederösterreich verbreitet ist, vgl. Einleitung, S. 70. Das Alter der Gesamtanlagen dürfte verhältnismäßig jung sein (18. Jahrhundert?), während die Dachform — ein Pfettendach mit sehr flachem Giebel — auf Abbildungen bis zum 15. Jahrhundert zurück erscheint und in der primitiven Pfettendachkonstruktion der alpenländischen Hütte ihren Ausgangspunkt besitzt. Phot. Privatbesitz des Verfassers.

275. Hagenberg. Oberösterreichisches Mühlviertel. Strohhof.

Geschlossen sind um den Binnenhof auf allen vier Seiten die Wohn-, Stall- und Scheuerbauten. Übergangsform vom Gruppenhof zum „Vierkant“ und Dreiseithof. Das Hofort liegt im einspringenden Winkel zwischen Wohnbau und Scheune. Wohnbau in Stein; Strohdach. Die Hofform im oberösterreichischen Donaugebiet für den Einzelhof vorherrschend, nach Norden reicht die Ausstrahlung bis nach Südböhmen, nach Süden bis ins Salzburger Land. Neben dem Vierkant ist im nordöstlichen Mühlviertel der dem fränkischen Gehöft ähnliche Dreiseithof heimisch (Karl Radler, Die bäuerliche Siedlung in Stepan, Mühlviertel, Bd. 2, Wien 1930, S. 1—34).

Phot. K. Radler, Hagenberg.

276. Luggau im Lesachtal (Kärnten). Gehöfte.

Gruppenhöfe; der Stammhof, schon 1375 beurkundet, hat sich im Lauf der Zeit in „Viertelhöfe“ aufgelöst. Wohn- und Speicheranlagen erscheinen als getrennte Bauten. Nach vorne das Doppelwohnhaus mit gemauertem Untergeschoß und Blockwerkaufbau, Laube und Pfettendach. Dahinter und zur Seite Speicherbauten, welche die ostgermanische Scheidung von „Feuerhaus“ (Wohnbau) und „Futterhaus“ (Scheune) deutlich zeigen (vgl. Klaus Thiede, Deutsche Bauernhäuser, Blaue Bücher, 1934, S. 81).

Phot. E. Hanisch, Klagenfurt.

277. Radenthein (Kärnten, Millstädter Gegend). Rauchstubenhäuser.

Über die ostdeutsche Rauchstube und ihre ehemalige Verbreitung vgl. Einleitung, S. 72. Heute ist ihr Auftreten im Alpengebiet auf das Land zwischen Klagenfurt und Graz beschränkt, Ausläufer reichen nach Westen bis in den Raum der oberen Salzach. Zur Entstehung der Rauchstube und ihre Wanderung vgl. Vikt. Geramb, Volkskunde der Steiermark, Wien 1920, S. 27—29. Die alte Bauweise der Millstädter Gegend ist der Blockbau mit Pfettendach und Schopfwalm; die Anlage mit Querflur unter der Bezeichnung Laube („labm“) aus einem ursprünglichen Zwiefhof entstanden; vgl. Einleitung S. 71.

Phot. Österreichische Lichtbildstelle, Wien.

278. Klettendorf (Westpreußen). Vorlaubenhaus. 1750.  
Einhausanlage mit niedersächsischen Elementen; im Aufbau mitteldeutsche Fachwerkkonstruktion. Wohnteil auf der Stirnseite mit kurzer Diele und Küche in der Hausmitte. Vor dem Wohnteil die Laube mit darüberliegendem Wohnspeicherraum (vgl. Einleitung, S. 73).  
Phot. H. van der Piepen, Marienburg (Westpr.).
279. Kreuzborn (Kr. Lyck, Ostpreußen). Masurenhaus.  
Blockbau mit Vorlaube auf Steinsockel. Sparrendach mit Rieddeckung. Der Eingang von der Giebellaube und die schwarze Küche hinter dem Eingang in der urtümlichen Gestalt des ostdeutschen Rauchhauses.  
Phot. Provinzial-Denkmalamt, Ostpreußen.
280. Rauchstube aus Pack bei Köflach. Graz, Steirisches Volkskunde-Museum.  
Den Mittelpunkt der Stube mit ihren Blockwänden und kleinen Fenstern bildet der Herd mit offener Feuerung und Funkenhut; auf ihm Dreifuß für den Kessel. Neben dem Herd Kienspanleuchte. In der mit Balken abgedeckten Wohnnische primitiver Hausrat: Bettschragen, Tisch und Bank. Blick in das offene Dachgebälk im Vordergrund. (Über die Rauchstube und ihre Feuerstätte vgl. V. Geramb, Volkskunde der Steiermark, Wien 1920, S. 27 ff.)  
Phot. Steffen-Lichtbild, Graz.
281. Spinnstube aus Bräil. 16. u. 17. Jahrhundert. St. Moritz (Schweiz), Engadiner Museum.  
Vertäfelte Stube mit Balkendecke, die Balken in der Mittelreihe mit Wirbel-sinnbild in Kerbschnitt. Wandschränke in der Art der Schweizer Anrichten mit Flachschnittdekor, Rankenwerk, das an oberitalienische Arabeskenmuster erinnert; 17. Jahrhundert. In den Nischenwänden Sechsstern.  
Nach Baer, Deutsche Wohn- und Festräume.
282. Allgäuer Stube aus Tannheim. München, Nationalmuseum.  
Bemalte Vertäfelung mit graublauem Grundton, ebenso die Kassettendecke. In den Türfüllungen und dem Verschuß des Wandschranks Landschaften nach „hol-
- ländischen“ Mustern. Grüner Kachelofen mit umlaufender Bank und Trockengestell. 18. Jahrhundert.  
Phot. Dr. Karl Gröber, München.
283. Prunkstube aus St. Peter in der Au (Niederösterreich). 18. Jahrhundert. Wien, Niederösterr. Landesmuseum.  
Bemalte Bettstelle mit geschnitztem Kopfteil. Kommode mit Aufsatzschränkchen, doppeltüriger Kleiderschrank mit Schnitzerei, Schlüsselrahmen mit Bauerngeschirr; kleinstädtischer Kachelofen. Tisch mit Hockern und Lehnssesseln mit Lederbezug. Bezeichnend ist die Durchdringung städtischer und ländlicher Typen.  
Phot. Bruno Reiffenstein, Wien.
284. Breisgauer Stube aus Oehlingsweiler. Freiburg, Augustiner Museum.  
Naturholzvertäfelung; Wandschränkchen mit vergitterter Tür, breite Fensternischen. Beliebt sind im alemannischen Bauernhaus des 18. Jahrhunderts die gerundeten Eck-schränkchen mit Geschirraufsatz.  
Phot. G. Röbbcke, Freiburg i. Br.
285. Hessische Wohnstube. Nürnberg, Germanisches Museum.  
Möbel des 18. Jahrhunderts: Hocker mit ausgeschnittenen Brettlehnen, Kastenuhr und Wandschränkchen mit Gitterwerkfüllung, Spiegelrahmen mit paarigen Löwen, Deckengehänge mit Ölfunzel, Himmelbett und Wiege mit Längsschwinger. Möbel und Hausrat kleinbürgerlicher Prägung.  
Phot. Museum.
286. Stube aus Krummhübel im Riesengebirge. Hirschberg, Riesengebirgsmuseum.  
Das Blockwandgefüge mit den ausgekalkten Fugen und die schwere Balkendecke bestimmen den Raum. Kachelofen mit Wärmenische und Wasserspeicher. Der Tellerschrank steht in der Regel der Tischecke gegenüber. Die Stube wird von einem Mittelflur zwischen Wohnbau und Stallung, die beim schlesischen Mittelgebirgshaus den altertümlichen Namen „Haus“ trägt, betreten.  
Phot. Welzel, Hirschberg i. Riesengebirge.
287. Spreewaldstube aus Burgdorf (Kr. Kottbus). Berlin, Märkisches Museum.  
Wohnnische; Blockholzwirk mit kleinem Fenster. Einfache Himmelbettstelle und

Kufenwiege daneben. Tischecke mit Schragentisch, darüber Krugrechen und Schlüsselrahmen; Wandbank und Hocker. 17. bis 18. Jahrhundert.

Phot. Johannes Schulz, Berlin.

288. Flet eines niedersächsischen Bauernhauses. Diepholz, Umgebung.

Boden mit Steinchenmuster. Vor der Rückwand in der Mitte Herdstelle mit Kessel und Schwenkbaum. Über der Herdstelle Rähm, dessen Wangenbalken in Tierköpfe auslaufen; im Gebälk darüber rechts Rauchabzug und Haken für das Rauchfleisch. In der Kübbing links Siedel mit Tisch und Stühlen, rechts Anrichte, Küchen- und Wirtschaftsgerät; seitlicher Ausgang. Einrichtung hauptsächlich 18. Jahrhundert.

Phot. Germanisches Museum, Nürnberg.

289. Wohndiele aus Lechterke. Um 1711. Osnabrück, Museum.

Über der Herdstelle mit Kessel und Hal das Rähm mit schweren Balken. Zu beiden Seiten der Herdwand Küchengerät und Armlehnstuhl für den Hochsitz. Links in der Kübbing mit den Schiebefenstern Tisch, Wandbank und Armstühle, davor Abstellisch. Rechts Kleidertruhe.

Phot. Museum.

290. Stube von der Lüneburger Geest. Lüneburg, Museum.

In der zierlichen Vertäfelung mit dem über dem Fenstersturz durchlaufenden Konsolbrett macht sich städtischer Einfluß bemerkbar. Zur charakteristischen Ausstattung gehören die Drechselmöbel und das Hängebord in der Ecke.

Phot. Wilhelm Riege, Lüneburg.

291. Pesel von der Insel Röm. 1690, Stuhl bez. 1695. Flensburg, Kunstgewerbemuseum.

Der Pesel ist das Staatszimmer im friesischen Bauernhaus, besonders ausgebildet kommt er im nordfriesischen Hackenhof

vor; er ist stets unheizbar. Reiche Vertäfelung und umlaufende Bänke oder Sitztruhen kennzeichnen die Erscheinung, in der viel von den Renaissance- oder Barockausstattungen der Hansestädte, vor allem Hamburg, nachlebt; beliebt sind die vierteiligen, reichgeschnitzten Schränke in Renaissanceformen. Die Stühle ähnlich den niedersächsischen. Material dunkles Eichenholz. Eine große Rolle spielt die Ausstattung mit Prunktellern.

Phot. Museum.

292. Schwarzwälder Kachelofen. 1780. Karlsruhe, Landesmuseum.

Kachelmuster: Häuser, Jagdbilder, Doppeladler und Blumenvase in bunter Malhornarbeit. Vgl. Abb. 293.

Phot. Museum.

293. Verkachelte Ofenecke. Wurzbach bei Calw (Württembergischer Schwarzwald).

Motive und Malerei — Malhornarbeit in grellbunten Farben — umfassen eine Musterkarte der Schwarzwälder Kachelmalerei; Reiter und Bauernfuhrwerk, Soldat und Pflüger begegnen neben den Kundschaftern mit der Traube und den Tierbildern, unter denen Hirsch und Eber besonders hervortreten. Eine große Rolle spielen die Sinnsprüche, die den Volkshumor vielfältig belegen (vgl. Gröber, Schwaben, S. 23). Die Hauptentstehungszeit ist das späte 18. und frühe 19. Jahrhundert; besonders verbreitet waren die verkachelten Ofenwinkel in der Gegend von Calw und Herrenberg.

Phot. Dr. Karl Gröber, München.

294. Thüringer Ofenecke aus Unterhasel. Rudolstadt, Heimatmuseum.

Kachelofen aus Schüsselkacheln mit Ofenbank und Trockengestell. Vertäfelung mit Klapptisch. 17.—18. Jahrhundert.

Phot. Museum.

## MÖBEL UND HAUSRAT

297. Wohnstube. Weil der Stadt (Württemberg), Städt. Geschichts- und Altertumsmuseum.

Vertäfelung, Balkendecke, Wandschränken mit Sprossenwerk in den Türen und

Stehschränken zur Seite der Tischecke; ein schönes Beispiel einheitlicher Kistlerarbeit von städtischer Handwerksprägung. In der Ecke gußeiserner Plattenofen mit Steinunterlage. 18./19. Jahrhundert.  
Phot. Dr. Karl Gröber, München.

298. Schragentisch aus dem Riesengebirge. Görlitz, Städt. Kunstsammlungen.  
Die Konstruktion besteht aus zwei Brett-schragen, die durch verkeilte Spangen gehalten werden. Schublade in die Spann-leisten der Tischplatte eingehängt. Die Form begegnet seit spätgotischer Zeit und erhält sich im dörflichen Hausrat als Zimmermannswerk bis ins späte 19. Jahr-hundert.  
Phot. Riesengebirgsmuseum, Hirschberg.
299. Tischplatte mit Einlegearbeit. 1743. Aibling (Oberbayern).  
In das Ahornholz der Platte sind in far-bigen Hölzern in den ausgestemmtm Grund die Muster eingelegt. Diese ursprüngliche Form der Intarsie — in Italien im 15. Jahr-hundert belegend, im Alpenland als Ritz-zeichnung mit farbiger Wachsmasse — in der Inngegend um Rosenheim im 18. Jahr-hundert mehrfach bekannt.  
Phot. Dr. Karl Gröber, München.
300. Armlehnstuhl. 17. Jahrhundert. Kö-nigsberger Gegend (Ostprien).  
Als Kirchenstuhl, bisweilen als „Bußstuhl“ bezeichnet, daneben als Zunftessel be-gnet im Gebiet von Königsberg eine hochaltertümliche Form, deren nächste Verwandte im Bereich der schwedischen und norwegischen Volkskunst zu finden sind. Die Konstruktion besteht aus schweren Rundhölzern, die zusammen-gesteckt werden; in Miniaturen des 12. Jahr-hunderts läßt sich dieselbe Bauart nach-weisen, auch in der Reliefplastik dieser Zeit kommt sie vor (z. B. auf dem Bogenfeld in La Charité sur Loire). Erhalten ist ein Stuhl dieser Art in Aspö (Södermanland); vgl. Rob. Schmidt, Möbel, 1920, S. 17. Drechselstühle leichter Bauart in Schles-wig-Holstein und Niedersachsen werden noch gemacht.  
Phot. Prussia-Museum, Königsberg i. Pr.
301. Lehnstuhl aus der Bodenseegegend. 18. Jahrhundert. Berlin, Schloß-museum.  
Neben der Form des Armlehnstuhls aus runden Pfosten (vgl. vorige Abb.) dürfte die Bauart aus einfachen vierkantigen Stollen mit eingeritzten geometrischen Mustern oder Flachschnittverzierung bis in das Mittelalter zurückgehen; die geschwungene Armstütze mit den klauenförmigen Knäu-len weist dagegen auf eine seit der Renais-sance verbreitete Erscheinung.  
Phot. Museum.
302. Lehnstuhl aus der Lütjenburger Gegend in der Holsteiner Propstei. 1845. Lübeck, Naturhistorisches Museum.  
Die reich geschnitzte Rücklehne mit Sechs-sterne und Herz. Pfostenbau und Rohrge-flecht wie bei den niedersächsischen Bau-ernstühlen.  
Phot. Appel, Lübeck.
303. Armlehnstuhl aus dem Pongau. 1758. Salzburg, Volkskunde-Museum.  
Pfostenkonstruktion mit ausgeschnittenen Spangen und Rückenbrett, Sitz in Stroh-geflecht. Reiche Kerbschnitzerei: Sechs-sterne und Herz, Fünfblattmuster und Tul-pen; sehr altertümliche Zackenbandmuster, die in der alpenländischen Kerbschnitzerei oft begegnen.  
Phot. Museum.
304. Baldachinbett aus der Ravens-berger Gegend. 1826. Bielefeld, Bauernhausmuseum.  
Zweischläfriger Bettkasten mit gedrehten Pfosten. Geriefelte Füllungen, in denen die verbreitete niederrheinische Zierform des Faltwerkes nachlebt. Leisten mit Akanthus- und Laubranken. Die Form des Bett-kastens geht bis in das Mittelalter zurück. Nach Schöpp, Alte volkstümliche Möbel aus Norddeutschland, Elberfeld 1924, Tafel 25.
305. Bankssofa um 1800. Oberschwäbisch. Stuttgart, Landesgewerbemuseum.  
Das elegant geschnittene Flechtwerk der Rücklehnenfüllung und Zarge zuerst in elsässischen Möbeln der Zopfzeit bege-gnet, daneben haben sich im Rahmenwerk der Rückwand Rokokomotive erhalten. Oberschwaben und dem benachbarten ale-mannischen Gebiet eigentümlich ist die langgestreckte Form des Möbeln.  
Phot. Dr. Karl Gröber, München.
306. Pfostentruhe aus dem Ammerland. 1588. Oldenburg, Kunstgewerbe-Museum.  
Fortlebende mittelalterliche Form, die Konstruktion mit dem Stirnbrett zwischen Eckstollen in Niederdeutschland seit dem

13. Jahrhundert. Das Faltwerkmotiv der Stollen am Niederrhein und den Nachbargebieten (Flandern, Holland, Niedersachsen) seit dem 15. Jahrhundert viel verbreitet (vgl. Abb. 304). Die „Zerbildung“ des Löwenmotivs in der Füllung des Stirnbretts für den Dorfschreiner kennzeichnend, ebenso das Auftreten des Glückssterns. Die Hausmarke darüber wohl altes Besitzzeichen.

Phot. Landesmuseum, Oldenburg.

307. Pfostenruhe aus dem Elsaß. Berlin, Staatl. Museum für Deutsche Volkskunde.

Konstruktion und Verzierung besitzen manches Ähnliche mit dem Bauernlehnstuhl der Bodenseegegend in Abb. 301. Trotz der altertümlichen Erscheinung der sehr eleganten Ornamentik mit dem Zahnschnittmotiv kaum vor dem 18. Jahrhundert zu denken.

Phot. Museum.

308. Nordwestfälische Pfostenruhe. Eichenholz. Mit reicher Schnitzerei. 18. Jahrhundert. Osnabrück, Museum.

Vier Felder mit Reliefschnitzerei: Reichsadler und Blumenkörbe. Das flachgeschnittene Rankenwerk mit den paarigen Vögeln ähnlich am Niederrhein. Auf der Mittelstele Herz und E A (Besitzernamensbuchstaben). Volkskundlich bedeutsam der sehr altertümlich erscheinende Stil der Pfostenzwickelschnitzerei mit den löwenartigen Tieren; an spätgotische Chorstuhlwangen erinnernd.

Phot. Museum.

- Tafel IX.* Milchschränk aus Worringen. 18. Jahrhundert. Köln, Kunstgewerbe-Museum.

Der Stil der reichen Schnitzerei mit den Weinranken, Blütenzweigen und dem Flechtwerk der Füllungen am Niederrhein in der Gegend zwischen Kevelaer und Duisburg im 18. Jahrhundert mehrfach belegbar. Die Form, für Brot- und Milchschränke gebräuchlich, steht zwischen der rheinischen Kredenz und der Pfostenruhe.

Phot. Rheinische Heimat, Köln.

309. Zwickelruhe. 1822. Münster, Landesmuseum.

Die Form ist eine Fortentwicklung der älteren Stollenruhe. Die Ornamentik zeigt ein Ausklingen von Rokokoformen in dem

Rankenwerk der Blumen, das auch im geschnitzten Hausrat Niederdeutschlands auftritt. (Vgl. R. Uebe, Bauernmöbel, Berlin, 1924.

Phot. Museum.

310. Kredenzschränk. Ostfriesland. 1767. Berlin, Staatl. Museum für Deutsche Volkskunde.

Zur Geschichte der Schau- oder Kredenzschränke vgl. Einleitung, S. 83. Niederdeutsche Eigenart, besonders im Ammerland beheimatet, ist die altartige Gestalt der Kufenfüße. Die flachen Blumenmuster auf ausgestochenem Grund in verwandter Stilisierung im Fachwerk und bei den Kratzputzmustern der Hamburger Umgegend.

Phot. Museum.

311. Artländer Schränk. 1723. Münster, Landesmuseum.

Die Konstruktion der Kufenfüße wie bei dem ostfriesischen Kredenzschränk, Abb. 310. Bauart und Dekor altertümlich; bei ersterer erinnert die Doppelgeschoßanlage mit den breiten Stirnbrettern und das Gesims an Renaissanceschränke, bei letzterer das zerbildete Faltwerkmuster der unteren Füllung an spätgotische Motive. Im Kranzgesims Wirbel zwischen Sternrosetten.

Phot. Museum.

312. Schaumburger Schränk. 1796. Berlin, Staatl. Museum für Deutsche Volkskunde.

Aufbau in der Art der Hamburger Schaps mit Sockelschublade und schwerem Kranzgesims; Verzierung durch aufgelegte Leistenwerkfelder. Auf der Stirnleiste Besitzerinschrift: Gehanna Soffia Lenora Mattis. Der Typ kommt in Hamburg und Lübeck in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts auf.

Phot. Museum

- Tafel X.* Bergischer Schränk. Eichenholz, geschnitzt. 18. Jahrhundert.

Altertümlicher zweiteiliger Aufbau mit Eck- und Mittellisenen. Vasen- und Herzmotiv mit Rankenwerk. Die Sockelleiste weist auf das 18. Jahrhundert. Das Rankenwerk begegnet im Ruhrgebiet und Bergischen Land mehrfach; vgl. M. Creutz, Deutsche Volkskunst III, Rheinlande, Abb. 61, 63 und 66.

Nach Creutz, siehe oben. Abb. 64.

313. Fränkischer Schrank. 1677. Feuchtwangen (Mittelfr.), Heimatmuseum. Der Aufbau mit Sockelschublade, Säulen zwischen den Flügeltüren, die in den Füllungen noch an den älteren viertürigen Typus erinnern, und dem Kranzgesims bei dem süddeutschen Fassadenschränken seit dem frühen 17. Jahrhundert in der städtischen Möbelkunst; ländliche Umbildung ist die (in Feuchtwangen mehrfach begegnende) Wellenform der Säulen und die Verzierung mit aufgeleimten Furnieren. Volkstümlich das Hirschmotiv zwischen den Sockelschubladen.  
Phot. Dr. J. M. Ritz, München.

314. Oberschwäbischer Schrank mit bemalter Schnitzerei. Gegen 1800. Stuttgart, Landesgewerbemuseum. Blaugrauer bzw. marmorierter Grund. Schnitzerei farbig mit Vergoldung. In den Füllungen bunte Blumensträuße. Die Bauart mit dem gebrochenen Giebel und den Eckpilastern erinnert an Rokokoarbeiten der Bodenseegegend; sie wird mit der klösterlichen Handwerkskunst in Zusammenhang zu bringen sein. Die Durchdringung von Motiven des Rokoko und Frühklassizismus im Gebiet der Nordalpen vom Bodensee bis Salzburg bzw. Innsbruck hält bis in das frühe 19. Jahrhundert an.  
Phot. Museum.

*Tafel XI.* Bemalter Schrank aus dem Kanton Appenzell. Bez. 1797. Zürich, Schweizerisches Landesmuseum.

Aufbau mit zwei Sockelschubladen zwischen geschnitzten Lisenen und geschnitzten Pilastern im Körper; weit ausladendes Kranzgesims mit geschnitzten Blumenstücken und Konsolen in der Attika. Türen mit Rahmenfüllungen und bemalter Flachschnitzerei. Über den oberen Feldern Inschrift: Jungfer Susanna Barbara Böhlin. Anno: 1797. Bunte Blumen auf blau- bzw. grünmarmoriertem Grund. Der Aufbau erinnert an oberitalienische Schränke des 17. Jahrhunderts.  
Phot. Museum.

315. Tölzer Schrank mit geschnitztem Aufsatz. Bez. 1845. Tölz, Museum. Grün und weiß in den Grundtönen, die Schnitzereien vergoldet. Die Felder zeigen Bilder der vier Jahreszeiten mit Sinsprüchen; die Malerei stimmt mit gleichzeitigen Motivbildern der Gegend überein.  
Phot. A. Marey, Tölz.

316, 1. Bettkasten aus Kamm bei Ortenburg. Um 1800. Passau, Ostmark-Museum.

Die altertümliche Form geht auf das spätgotische Kastenbett zurück. Die Bemalung in hellblauen und roten Tönen im Stil der furnierten Möbel des 18. Jahrhunderts, dem auch die Kartuschen mit den Blumenfüllungen entsprechen. (Vgl. T. Gebhard, Die Volkstümliche Möbelmalerei in Altbayern, 1937, S. 75.)  
Phot. Dr. Torsten Gebhard, München.

—, 2. Oberösterreichische Truhe. 1684. Wien, Museum für Volkskunde.

Fichtenholz, bemalt. Brettsockel mit ausgeschnittener Zarge. Körper mit zwei Feldern, mit Balustern gerahmt; in den Feldern Rahmenwerk. Malerei: Tulpen in großen Vasen, vorwiegend gelb und rot mit schwarzen Konturen. Auf den Sockelfeldern und den Seiten Schablonenmalerei mit Doppeladler. Die Blumenvasen ähnlich im Ziller- und Alpbachtal im 17. und 18. Jahrhundert.  
Phot. Museum.

317. Tölzer Kommode. 1835. Fürstenfeld-Bruck (Oberbayern), Museum.

Auf Blankholzgrund grellbunte Blumengirlanden und Rokokomuster, charakteristisch für die späte Zeit ist die starke Höhlung der Zeichnung durch Weiß. Tölzer Serienmöbel; vgl. Gebhard, a. a. O., S. 64.  
Phot. Dr. Herm. Röttger, München.

318, 1. Sockeltruhe mit Stadttormotiv. 17. Jahrh. Rosenheim, Museum.

Auf weißem Grund rote und grüne Pinselzeichnung. Bau und Stil der Ornamentik erinnert unmittelbar an Intarsiadekor oberitalienischer Renaissancemöbel. Eines der frühesten Beispiele des sog. Stadttormotivs, das in der oberbayrischen Möbelmalerei des 17. Jahrhunderts in der Inn-Salzachgegend weit verbreitet ist. (Gebhard, a. a. O., S. 36.)  
Phot. Museum.

—, 2. Bemalte Truhe. 1790. Ruhpolding, Heimatmuseum.

Umbildung des Stadttormotivs (vgl. vorige Abbildung) zu einer Phantasiearchitektur mit Kuppel und seitlichen Türmchen. Die geschachte Füllung in Weiß-Blau; Vase mit roten und blauen Blumen. Schwarz konturierte Malerei auf blankem Holzgrund. Im

- Aufbau und der Felderteilung lebt eine Grundform der Oberinntaler Truhen aus dem 17. Jahrhundert nach.  
Phot. Dr. Karl Gröber, München.
319. 1. Stirnbrett einer Flößertruhe. Um 1820—1830. Kronach (Oberfranken), Heimatmuseum.  
Im Mittelfeld Flößer in Zeittracht, in den Seitenfeldern bunte Blumensträuße in klassizistischen Vasen; weiß gerändert. Die Truhe diente den Flößern zur Aufbewahrung ihrer Habe auf den Floßfahrten, sie ist dementsprechend kleiner gebaut als die gewöhnliche Hastruhe.  
Phot. Dr. J. M. Ritz, München.
- , 2. Drei bemalte Wiegen. Kaufbeuren, Heimatmuseum.  
Allgäu; die rechte 1865, die linke 1780 bezeichnet. Hellblauer bzw. graugrüner Grund mit bunten Mustern. Die Form der querschwingenden Kastenwiege mit Kufen bei Michel Pacher (Ambrosiustafel der Kirchenväteraltars der Alten Pinakothek in München) im 15. Jahrhundert. Hauptform der oberdeutschen Wiege. Vgl. Torsten Gebhard, Volkstümliche Kinderwiegen in Altbayern, Bayerischen Heimatschutz, 31. Jahrgang. (München 1935), S. 1—6. Phot. Dr. Karl Gröber, München.
320. Bemalte Truhe aus Berneck. Bez. 1777. Zürich, Schweizerisches Landesmuseum.  
Auf Kugelfüßen mit rundbogigen Feldern. Rahmen mit Rokailledekor, in den Füllungen Mann und Frau in Zeittracht, bez. A. M. 1777.  
Phot. Museum.
321. Bemalte Truhe aus der Bodensee-gegend. 1799. Karlsruhe, Landesmuseum.  
Der Bau mit Brettsockel und drei Nischen altertümlich; die Verzierung der Malerei in bäuerlichem Rokoko; verwandte Formen auch in der Nordschweizer Möbelmalerei. Im Mittelfeld Samson mit dem Löwen.  
Phot. Museum.
322. Inntaler Schrank aus der Kufsteiner Gegend. 18. Jahrhundert. München, Nationalmuseum.  
Malerei vorwiegend rot und gelb. In den Feldern Tulpenvasen in versenkten Füllungen, die nach Art der Alpacher Möbel mit Rustikabogen und Gitterwerkfüllungen ausgesetzt sind. Rokaillekartuschen mit Marmorustern und Rosengehänge in den seitlichen Füllungen. Seltene Übergangsform zwischen der Salzburger und Alpacher Malerei.  
Phot. Museum.
323. Steirischer Schrank aus Aussee. 1727. Wien, Museum für Volkskunde.  
Zirbelholz. Strenger Aufbau mit Brettsockel; Doppeltüren mit aufgesetzten Füllungen, hohes Kranzgesims. Auf grünem Grund gemalte Ranken und Marmorierung auf den Füllungsleisten, rot und weiß. Doppeladler in den Füllungsfeldern geschnitzt.  
Phot. Museum.
324. Tölzer Schrank. 17. Jahrhundert. Fürstenfeld-Bruck (Oberbayern), Museum.  
Kranzgesims mit Schubladen und aufklappbarem Dachbrett. Auf Blankholzgrund in Lasurfarben grell bemalt, auf den Türen Christus Salvator und Maria. Neben der Verzierung mit Schablonenmalerei gehören die Möbel mit großfigurigen Heiligenbildern zu den ältesten Typen der Tölzer Möbelmalerei. (Vgl. Torsten Gebhard, Die volkstümliche Möbelmalerei in Altbayern, 1937, S. 26).  
Phot. Dr. Bernhard Röttger, München.
325. Schrank aus der Miesbacher Gegend. 1737. München, Privatbesitz.  
Monogramme und Blumenranken in gedämpften Farben, alles weiß konturiert. Form und Dekor in der Inn-Salzach-Gegend in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts anzutreffen; Herstellungsort wahrscheinlich die Gegend Miesbach-Schliersee. (Gebhard, a. a. O., S. 32.)  
Phot. Dr. Torsten Gebhard, München.
326. Bemalter Schrank von Anton Perthaler. 1788. München, Nationalmuseum.  
Der Bauernmaler Anton Perthaler (1740 bis 1806) war in Degerndorf bei Brannenburg im Inntal ansässig. Außer Möbeln ist von ihm die Ausmalung von Stuben (z. T. im Nationalmuseum München) und Fassadenmalerei bekannt. Bezeichnend für seinen Stil sind die Furniermalerei der Gründe und die reichen Blumensträuße. (Gebhard a. a. O., S. 45—47.) Bildliche Szenen, wie auf dem vorliegenden Stück (Bilder aus dem Neuen Testament) kommen selten vor.  
Phot. Museum.

- Tafel XII.* Bemalter Schrank. 1808. Tölz (Oberbayern), Heimatmuseum.  
Tölzer Serienmöbel, wie solche vor allem auf den Münchener Märkten abgesetzt wurden. Ähnliche Stücke in Südbayern mehrfach nachgewiesen. (Gebhard, a. a. O., S. 64). Bezeichnend namentlich die Form der großen, weißmodellierten Rosen, die um 1800 aufkommen.  
Farbaufnahme: Preiß & Co., München.
327. Inntaler Schrank. 1795. Rosenheim (Oberbayern), Heimatmuseum.  
Perthaler-Werkstatt (vgl. Abb. 326), die Malerei lehnt sich an die Wirkung von Marketeriemöbeln mit Nußbaumfurnieren und Einlagen aus farbig gebeizten Hölzern an. Vgl. Gebhard, S. 45.  
Phot. Museum.
328. Oberösterreichischer Schrank. Um 1780. Passau, Ostmark-Museum.  
Grund als Furniermalerei in braunem Ton. Stirnband blaugrundig mit bunten Blumen, Felder mit grellbunten Marmorierungen. Ovale Kartuschen mit Kaiser, Feldherrn und Soldaten zu Pferd. (Farbige Abbildung siehe Jahrb. 1937 d. B. Landesvereins für Heimatschutz, München 1938, Tafel 2.)  
Phot. Dr. Karl Gröber, München.
329. Baaremer Bauernschrank. Um 1790. Karlsruhe, Landesmuseum.  
Aus Bachheim bei Donaueschingen. Auf blau-grün marmoriertem Grund bunte Blumen und Rokaillemotive. In den ovalen Spiegeln der Türfelder Landschaften in „chinesischem Stil“.  
Phot. Museum.
330. Kleiderschrank. 1756. Dresden, Oskar-Seyffert-Museum.  
Auf dunkelgrünem Grund bunte Rankenmalerei mit Denksprüchen und Besitzerschrift: Anna Elisabeth Mayin 1756. Charakteristisch, vor allem bei Schränken der sächsischen Lausitz, ist die Form mit den seit dem 16. Jahrhundert begegnenden ausgeschweiften Brettfüßen, die als breite Stollen das Grundgerüst des Aufbaues bilden.  
Phot. Museum.
- Tafel XIII.* Kleiderschrank aus der Pirnaer Gegend. 1794. Dresden, Oskar-Seyffert-Museum.  
Bezeichnend für die sächsischen Möbel die Brettfüße, die an den Ecken als Stollen durchgehen (vgl. S. 88). Die Grundfarben: Zinnoberrot und braunes Kammstrichmuster, herrschen in der sächsischen Möbelmalerei stark vor. Die Blumenvasen mit den Vögeln und die blauen Marmorierungen begegnen auch im Vogtland. Stilistische Anklänge auf Vorlagenblättern für Bauernmöbel im Riesengebirge. Vgl. Grundmann-Hahm, Deutsche Volkskunst VIII, Schlesien, Abb. 237—239.  
Farbaufnahme: Dr. Gützig-Druck, Dresden.
331. Schlesischer Schrank. Bez. 1857. Breslau, Städtische Kunstsammlungen.  
Bunte Malerei in Grün, Rot und Blau mit stilisiertem Furniermuster, Blumen und Dorfbildern. Bezeichnend ist die eintürige Form, die auf die alte Gestalt der eintürigen (zweigeschossigen) Schränke zurückgeht. (Über den Typus vgl. Torsten Gebhard, Die landschaftliche Gliederung der süddeutschen Bauernschränke, Jahrbuch d. b. Landesvereins, 1937, S. 18 ff.) Riesengebirgsvorland (Hirschberger Kessel).  
Phot. Museum.
332. Toggenburger Uhr. 1757. Zürich, Schweizerisches Landesmuseum.  
Räderuhr mit Schlagwerk und Zuggewichten auf Ketten. Das hölzerne Zifferblatt mit Blumenmalerei, ähnlich den gemalten Zifferblättern der Schwarzwälder Uhrmacher.  
Phot. Museum.
333. Friesische Uhr. 18. Jahrhundert. Flensburg, Museum.  
Das eiserne Zifferblatt ist bunt gemalt und mit durchbrochenem Zierwerk aus gegossenem Blei geschmückt. Band- und Rankenmotive und das Wappen weisen auf städtische Herstellung.  
Nach Schöpp-Schulze, Bäuerliche Holzschnitzereien und Kleinmöbel aus Norddeutschland.
334. Geschnitzter Spiegelrahmen. 1837. Dachau (Oberbayern), Heimatmuseum.  
Bezeichnende ländliche Umformung klassizistischer Motive. Oben Handwerkszeichen eines Böttchers, von Löwen gehalten; Handwerkszeug und Jahreszahl 1837 auf der unteren Leiste. Oben die Anfangsbuchstaben der Besitzer. Wirbel und Tulpenbaum in klassizistischer Stilisierung.  
Phot. Dr. Karl Gröber, München.

335. Spiegelrahmen aus Wetzikon (Kanton Zürich). Bez. 1691. Basel, Museum für Völkerkunde.  
Reichgeschnitzt; charakteristische dörfliche Umformung eines Barockrahmens. Oben Mann zwischen zwei Burschen, seitlich Mädchen in ländlicher Tracht, die Hausschilder halten, unten die Wirtin mit Kanne und Trinkglas, daneben sitzende Figur und Diener? Zu seinen der Giebelfiguren Mühlrad und Hufeisen, unten Sechsstern und Herzen. Besitzerzeichen und Jahrzahl in der Stirnleiste des Rahmens. Phot. Museum.
336. 1. Tassenbort. Nordfriesland. 18. Jahrhundert. Flensburg, Museum.  
Die Form des dreieckigen Hängegestells (sog. „Ressort“) in Nordfriesland und im niedersächsischen Marschland verwandt den niederrheinischen Eckbrettern im Hausrat des 18. und frühen 19. Jahrhunderts weitverbreitet. Die reich geschnitzten Rahmen weisen außer den Rokokoranken verschiedene Sinnbilder: Vögel, Glücksgenie, Meerdrachen, auf, wie sie auch im Gebiet der Minnegaben (Löffelbretter, Webkämme) vorkommen. Phot. Museum.
- , 2. Pfeifenreck aus der Wilstermarsch. 18. Jahrhundert. Stockholm, Museum.  
Wie die Umrahmungen der Tassenborte, werden die Wandrahmen mit ihren sägeförmigen Tragleisten, auf denen die langen Tonpfeifen liegen, im friesischen Marschland im 18. Jahrhundert mit reicher Schnitzerei verziert. Blumen und Vögel sind die Hauptmotive, im Sockel meist das Monogramm des Besitzers. Verwandte Zierformen in ausgesägender Arbeit begegnen bei den holsteinischen Teebrettern. In einfacherer Form findet sich das Pfeifenreck am Niederrhein. Nach Schöpp-Schulze, a. a. O.
337. Löffelrechen aus der Steiermark mit Tiroler Hornlöffeln. Frühes 19. Jahrhundert. Wien, Museum für Volkskunde.  
Löffelbrett ausgeschnitten und bunt bemalt; Bauernhaus mit Frau, darüber Maria-Monogramm, seitlich Waldlandschaft. Die Hornlöffel im Rechen mit gravierten Bildern; Tiroler Arbeit; vgl. M. Haberlandt, Österreich. Volkskunst, 1911, Tafelband, S. 26, Tafel 79. Phot. Museum.
338. 1. Löffel von 1783 und Schmarrenschüssel. Partenkirchen, Museum.  
Holz, mit Ritzverzierung bzw. Flachschnitt. Herrschaftswappen mit Doppeladler auf der Schüssel, das wahrscheinlich den Grundherrn der Sennhütte, aus der die Gegenstände stammen, angibt. Der geschnitzte Holzlöffel ist im Alpengebiet in vielen Formen verbreitet. Phot. Dr. B. Röttger, München.
- , 2. Tellerkorb. München, Nationalmuseum.  
Alpenländisch; vermutlich Tirol. Als Werkgestaltung mit einfachsten Mitteln (Weichholzspäne) ein gutes Beispiel bäuerlicher Heimarbeit. Phot. Museum.
339. Butterfaß. 1855. München, Nationalmuseum.  
Das Ahornholz der Trommel mit Messingeinlagen: Weidevieh und Ranken, die in ihren Grundformen an die Angelbänder spätgotischer Beschläge erinnern; Eisenbänder als Gerüst. Alpenländisch. Phot. Dr. J. M. Ritz, München.
340. Vogelbauer aus dem Thüringer Wald. Erfurt, Museum.  
Drechselarbeit und Schnitzerei. Frühes 19. Jahrhundert. Nachlebende Rokokozerate und Jagdmotiv. Die Stubenvogelzucht gehört zu den alten Thüringer Heimbräuchen. Phot. Museum.
341. Kröninger Vogelbauer. Grün glasiert. Frühes 19. Jahrhundert. Landshut (Niederbayern), Museum.  
Hausform; aus dünnen, ausgeschnittenen Tonplatten zusammengesetzt; im Dach Maßwerkmuster. Ähnlichen durchbrochenen Arbeiten aus Tonplatten oder gedrehten Tonstäbchen begegnen wir für Tischkörbchen und verwandte Arbeiten bei den Hafnern „auf dem Kröning“ in der Gegend von Frontenhausen im südlichen Niederbayern in der Zeit von 1800 bis 1840 vielfach; sie wurden meist grellbunt mit Lackfarben kalt bemalt. Im späten 18. Jahrhundert war das Kröninger Geschirr durch seine milchblaue Glasur berühmt, von wandernden Hausierern wurde es bis Tirol und in die Oberpfalz vertrieben. Phot. Dr. Karl Gröber, München.

342. 1. Werdenfelser Werggabeln. Partenkirchen, Museum.  
Zum Spinnen der groben Flachsfasern als Rockenstecken benutzt, verwandte Arbeiten im Allgäu und in Nordtirol. Neben einfacher Schnitzerei, die als Bastelarbeit für Minnegaben vorkommt, gelegentlich auch Bemalung.  
Phot. Dr. B. Röttger, München.
- , 2. Lampenhalter, sog. Galgenleuchter. Eisenach, Thüringer-Museum.  
Von Mansfelder Bergleuten geschnitzt. Die Sinnbilder des Wirbels, Sechssternes und Malkreuzes, gelegentlich auch der Strahlensonne begegnen auf diesen Arbeiten, die aus einem Holzpfosten, in dessen Kerben die Ölfunzel eingesteckt wird, gebaut sind.  
Phot. Museum.
- , 3. Kurbelwelle eines Staurades. Bez. 1717. Saalfeld, Museum.  
Vom Wehr der Untermühle zu Saalfeld. Bezeichnend ist die Umgestaltung des Griffes in einen Fischotterleib, ein typisches Beispiel der Volksphantasie, die nach Möglichkeit den leblosen Gegenstand durch „Hineinsehen“ eines Motivs zu gestalten trachtet (vgl. Erich-Beitl, S. 312—314).  
Phot. Museum.
343. Garnweife mit Zählwerk. Fränkisch. Frühes 19. Jahrhundert. Würzburg, Luitpold-Museum.  
Durch ein Räderwerk wird die Uhr, welche die Zahl der aufgewundenen Garnlängen angibt, bewegt; gleichzeitig drehen sich die Figürchen nach Art von Kinderspielzeug, mit dem auch der Stil des Beiwerkes in Verbindung steht. Verbreitet ist die Garnhassel dieser Art in Mainfranken.  
Phot. Dr. J. M. Ritz, München.
344. Große Spanschachtel mit Ehepaar. 18. Jahrhundert. München, Nationalmuseum.  
Alpenländisch; vielleicht Berchtesgaden. Das Motiv weist auf eine Minnegabe oder Hochzeitsgeschenk. Die Herstellung und Bemalung von Holzschachteln aus dünnen Spänen war in Berchtesgaden Heimgewerbe, das bis in das Mittelalter zurückgehen dürfte; die Hauptblütezeit ist das späte 18. und frühe 19. Jahrhundert. Als Geschenke für Schmuck, Konfekt und Spielzeug, bei größeren für wertvolle Trachtenstücke (Hauben) fand die Spanschachtel im oberdeutschen Hausrat weiteste Verbreitung.  
Phot. Museum.

Tafel XIV. Bemalte Mützenschachtel aus Weesen bei Hermannsberg. 18. Jahrhundert. Celle, Bomann-Museum.

- Spanschachteln für Trachtenstücke, insbesondere für reiche Brauthauben, sind aus dem 18. Jahrhundert in ganz Deutschland bekannt. Die Bemalung in bunten Farben auf Kreide-, seltener Wismutgrund zeigt als geläufigste Darstellung das Brautpaar (vgl. Abb. 344); der Engel — als Glücksgenius zu deuten — wird als Nachleben eines spätgotischen Motives zu erklären sein, worauf auch die sehr altertümliche Stilisierung der Figur weist. Eine frühe Spanschachtel mit figürlicher Bemalung ist aus Wienhausen bei Hannover als Nonnenarbeit erhalten, sie gehört noch dem 14. Jahrhundert an; vgl. Erich-Beitl, S. 671. Farbaufnahme: Preiß & Co., München.
345. 1. Spanschachtel mit Tulpenmuster. 18. Jahrh. Berchtesgaden, Museum.  
Die großblumige Malerei scheint in Berchtesgaden (im Zusammenhang mit städtischen Motiven) im 17. Jahrhundert sich eingebürgert zu haben.  
Phot. Ferd. Thamm, München.
- , 2. Spanschachtel mit hl. Katharina. Berchtesgaden, Museum.  
Spanschachteln mit Heiligenbildern — wohl als Namenstagsgeschenke ursprünglich bestimmt — kommen in Berchtesgaden in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts vor.  
Phot. Dr. J. M. Ritz, München.
346. Holzböttich mit Doppelhenkeln. Alpenländisch. Tölz, Museum.  
Der Form und Verzierung nach nächstverwandte Stücke sind vorwiegend aus dem Norden (Dänemark, Schweden, Ostseeküste) bekannt, wo sie vor allem als Trinkgefäße mit Pferd- oder Hirschkopfenkeln vorkommen; vgl. Spieß, Bauernkunst, S. 42 und Abb. 139. Die Brandmalereistempel ähnlich auf dem oberösterreichischen Brautschaffel. Abb. 186.  
Phot. Preiß & Co., München.
347. Brautfaß, bez. 1827. Südschweden. Kolberg (Pommern), Museum.  
Böttcherarbeit mit geschnitzten Griffbrettern und Weidengebind. Ähnliche Arbeiten der uralten, besonders im Norden für Kleingeräte gepflegten Technik sind die in Schleswig-Holstein begegnenden Knäuelkörbe; vgl. Abbildung bei Schöpp, Alte deutsche Bauernstuben, 1934, Tafel 75.  
Phot. Museum für Vorpommern, Stralsund.

348. Flechtkörbchen in Fischform. Korb und Brotteller in Feingeflecht. Frühes 19. Jahrhundert. Lichtenfels (Oberfranken), Museum.

Über die Feinflecherei in Oberfranken, vor allem Michelau, vgl. Einleitung, S. 94. Phot. Dr. Karl Gröber und Dr. J. M. Ritz, München.

349. 1. Handtasche mit Lederbezug. Bez. 1874. Ingolstadt (Oberbayern), Museum.

Der in geflochtenen Baststreifen hergestellte Korb ist zum Teil mit farbigem Leder bezogen; Monogramm, Jahrzahl und Zierwerk in Lederstickerei, wie sie vielfach bei alpenländischen Gürteln vorkommt.

Phot. Ferd. Thamm, München.

- , 2. Handkorb mit Lederbezug. Bez. 1807. Kaufbeuren, Volkskunde-Museum.

Der Hand- und Armkorb in Gestalt einer Viertelkugel mit flachem Tragbügel auf der Wandseite, aus Weidenstäben geflochten und gelegentlich mit buntfarbigem Leder bezogen und bestickt, ist im oberen Donau-

gebiet und dem benachbarten Alpenland anzutreffen.

Phot. Dr. Karl Gröber, München.

350. 1. Sog. „Unruh“. Deckengehänge aus Oberbayern. München, Nationalmuseum.

Über die „Unruh“ vgl. Einleitung, S. 34. Ihre Verbindung mit der Hängetaube und ihre Verbreitung ist eingehend dargestellt bei Maria Andree-Eysn, Volkskundliches aus dem bayrisch-österreichischen Alpengebiet, Braunschweig 1910, S. 78—95. Phot. Museum.

- , 2. Steyrisches Tischkreuz. Wien, Museum für Volkskunde.

Aus Ost-Steiermark. Holzgerüst aus dünnen Weidenstäben, die in dem Taubensinnbild des Fußes zusammengefaßt sind. Die Bedeutung des Deckengehanges wie bei der „Unruh“, vgl. vorige Abbildung. Das „Tischkreuz“, wie es in der Steiermark heißt, wird alljährlich aus geweihten Palmzweigen geschnitzt und im Tischwinke aufgehängt; vgl. V. Geramb, Volkskunde der Steiermark, Wien 1926, S. 39.

Phot. Museum.

## GEFÄSSE UND GERÄTE IN METALL, TON UND GLAS

353. Fenster der Bäckerinnung. 1737. Langensalza, Gottesackerkirche.

In geschnittenem Eisenblech nach Art der Wirtsschilde gearbeitet, auf dem linken Flügel die Inschrift, auf dem rechten Zunftwappen und Jahrzahl 1737.

Phot. Städt. Museum, Langensalza.

354. Zwei Sägehale; rechts bez. 1796. Münster, Landesmuseum.

Der Hal ist eine Eisenschiene, an der der Kessel über dem Feuer aufgehängt wird; beim Sägehal wird die Verstellung durch das Gelenk, das in der Zahnschiene läuft, besorgt, bei anderen Konstruktionen vermittelt ein Zahnrad oder eine Schraube die Verlängerung des Armes. Die Schienen mit gravierten Verzierungen und ausgeschnittenen Figuren geschmückt; als Motive kommen vor: Paare tanzend oder mit Trinkglas, Trompeter zu Pferd.

Phot. Museum

355. Holzscheide eines Fleischermessers. Alpenländisch. 17./18. Jahrhundert. Wien, Museum für Volkskunde.

In Kerbschnittmusterung Doppeladler mit Krone; am Griffband Menschen- und Tierköpfe geschnitzt. Vgl. M. Haberlandt, Werke der Volkskunst, III (1917), S. 4—5. Nach Haberlandt, Werke der Volkskunst.

356. Wurströste. Ostfriesland. 18./19. Jahrhundert. Bremen, Focke-Museum.

Aus Vierkantstangen in Schmiedeeisen; die Herzform der Zier mit den Blumen begegnet auch bei Grabkreuzen.

Phot. Museum.

357. Pfannenknechte in Schmiedeeisen. Stuttgart, Altertümersammlung.

Dreifußgestell mit Gelenk als Stütze des Pfannengriffes. Die drehbare Platte, auf der die Pfanne ruht, als Eisengitter oder in ausgeschnittenem Blech gearbeitet.

- Verbreitet im Alpengebiet und im angrenzenden Oberdeutschland. Neben dem eisernen Pfannenkecht, der über das Feuer gestellt werden kann, kommen Holzgestelle für den Tisch vor.  
Phot. Dr. Karl Gröber, München.
- 358, 1. Brunnen spiel. Blech, ausgeschnitten und bemalt. Wunsiedel (Oberfranken), Museum.  
Der in der Standröhre aufsteigende Wasserstrahl bewegt das Spielwerk, das als Schleifrad in drehender Bewegung gehalten wird. Aus dem Hammergut Leupoldsreuth. Gegen 1800. (Vgl. J. M. Ritz, Das Fichtelgebirgsmuseum Wunsiedel, Bayer. Heimat-schutz, 1927, 58—74.)  
Phot. Dr. J. M. Ritz, München.
- , 2. Schmiedeeiserne Handleuchter. Stuttgart, Altertümersammlung.  
Eisengestelle mit Klemmfedern zum Halten der Kerze; der breite Blechteller des Sockels fängt das abtropfende Wachs auf. In verwandter Konstruktion begegnen die vielfachen Formen des Kienspanhalters in den Alpenländern.  
Phot. Dr. Karl Gröber, München.
- 359, 1. Wetterfahne. Bez. 1751. Stalle (Kreis Marienburg).  
Geschnittenes Eisenblech. Mit Besitzerzeichen MG = Michael Gehrt, dazwischen die alte, noch bestehende Hofmarke.  
Phot. Provinzial-Konservator f. d. Reg.-Bez. Westpreußen.
- , 2. Ölfunzel und Kerzenleuchter aus Eisen. Mark Brandenburg. 19. Jahrhundert. Berlin, Staatl. Museum für Deutsche Volkskunde.  
Die Ölfunzel aus Eisenblech neben tönernen Geräten allgemein verbreitet. Leuchterformen mit Holzfuß und Eisenschaft kommen, auch als Bastlerarbeiten, für Handleuchter seit dem 18. Jahrhundert fast in allen deutschen Landschaften vor.  
Phot. Museum.
360. Holzbitsche mit ausgeschnittenem Zinnbeschlag. 18. Jahrh. Erfurt, Museum.  
Als Trinkgefäße in Thüringen (Lichtenhainer Kannen) seit dem 16. Jahrhundert erhalten; die ausgeschnittenen Zinnbeschläge bringen neben Wappen und Zunftzeichen mit Vorliebe Jagdszenen.  
Phot. Museum.
- Tafel XV. Bettpfanne aus Ostfriesland.*  
Messing. 18. Jahrhundert. Hannover, Niedersächsisches Volkstums-museum.  
Die flache Bettpfanne für Glut in Niedersachsen, am Niederrhein und in Schleswig-Holstein verbreitet; in Oberdeutschland begegnet eine etwas tiefere Form aus Kupfer im 18. und frühen 19. Jahrhundert. Der ausgeschnittene Messingdeckel der niederdeutschen Wärmepfannen zeigt neben dem Blumendekor mit der beliebten Tulpen- und Nelkenvase verschiedene volkstümliche Motive entweder biblischen oder allegorischen Inhalts.  
Phot. Museum.
- 361, 1. Kupferkessel mit getriebener Darstellung. Berlin, Staatl. Museum für Deutsche Volkskunde.  
Westfalen. 18./19. Jahrhundert; vermutlich Kühlleimer. Im Bereich der mainbürgerlichen Handwerkskunst ist die Tätigkeit des Kupferschmiedes mit bildlichen Arbeiten am Niederrhein, in Westfalen und der Mark Brandenburg neben den oberdeutschen Winzerbütteln (Mainfranken) und Bratpfannen (Bayern-Österreich) anzutreffen. Häufig sind Ziermotive wie Meerfrauen oder der Hirsch; die einzigartige Darstellung der Geschichte des Reinecke Fuchs — die zuerst in romantischer Steinmetzplastik begegnet — wahrscheinlich durch einen Bilderbogen angeregt.  
Phot. Museum.
- , 2. Feuerkiese. Kupfer, getrieben. Aus Börnecke am Harz. Braunschweig, Städt. Museum.  
Der verzierte Behälter für glühende Kohlen als Wärmegerät ist neben den Bettpfannen (vgl. Tafel XV) besonders am Niederrhein und in Niedersachsen verbreitet; außer den selteneren Kupferarbeiten spielt das Messing eine Hauptrolle. Die sich wiederholende Tierdarstellung ist aus einem Model geschlagen. 18./19. Jahrhundert.  
Phot. Museum.
362. Berner Weinkanne aus Zinn. Zürich, Schweizerisches Landesmuseum.  
Mit graviertem Dekor: Tulpenmuster. 18. Jahrhundert. Der röhrenförmige Ausguß bei den Schweizer Weinkannen charakteristisch.  
Phot. Museum.

363. Kupferne Syrupkanne.  
Wohl 18. Jahrhundert. Havelberg,  
Prignitz-Museum.  
Vorbildlich klare Handwerksarbeit; die  
Kupferschmiedekunst war in der Mark  
Brandenburg reich entwickelt; besonders  
bezeichnend sind neben den Gefäßen die  
Ofentüren in getriebenem Kupfer; vgl.  
Thiele Sinnbild und Brauchtum, Pots-  
dam 1937.  
Phot. Museum.
364. Zinnteller, bez. 1763. Kirchheim a. d.  
Eck (Rheinpfalz).  
Dekor in Tremolierstich: Sechsstern und  
Baummotive, Fische.  
Phot. Saarpfälz. Landesgewerbeanstalt,  
Kaiserslautern.
365. Zinnteller, bez. 1805. Görlitz, Städt.  
Kunstsammlungen.  
Schöne, altertümlich anmutende Form mit  
kugeligem Grund und flachem Rand. De-  
kor: Brautzug bzw. großblumige Ranke;  
die Trachten des Brautzuges weisen auf  
das 18. Jahrhundert. Hinter den zwei Mu-  
sikanten Braut (mit reich gemusterter  
Schürze) zwischen zwei Brautjungfern und  
Begleitung; vgl. auch den Egerländer Hoch-  
zeitszug, Abb. 446.  
Phot. Museum.
366. Goldener Anhänger aus dem Sater-  
land. Frühes 19. Jahrhundert. Ol-  
denburg, Landesmuseum.  
Die Form des Gehänges mit Herz und  
Kreuz und die Ornamentik mit den Draht-  
spiralen in Friesland und im östlichen Nie-  
dersachsen heimisch; reiner Goldschmuck  
wurde bei den Friesen seit alters getragen.  
(Vgl. Peßler, Niedersachsen, D. Volks-  
kunde I, S. 50).  
Phot. Museum.
367. Goldene Halskette mit Brosche.  
Frühes 19. Jahrhundert. Hirsch-  
berg, Riesengebirgsmuseum.  
Die Prägeform der Kettenglieder erinnert  
an alte Motive der Barockzeit.  
Phot. Museum.
- 368, 1. Florschnalle in Silberfiligran.  
19. Jahrhundert. Dachau (Ober-  
bayern), Heimatmuseum.  
Die Florschnalle, welche das Halstuch zu-  
sammenhielt, wurde in der Dachauer Ge-  
gend im 18. und frühen 19. Jahrhundert in  
beträchtlicher Größe (bis etwa 15 cm) ge-  
tragen. Herstellungsort wahrscheinlich  
Schwäbisch-Gmünd, welches eine aus-  
gedehnte Filigranindustrie seit dem frühen  
18. Jahrhundert besaß.  
Phot. Landesverein für Heimatschutz,  
München.
- 368, 2. Brustschmuck aus Siebenbürgen.  
Berlin, Staatliches Museum für  
Deutsche Volkskunde.  
Die Form der Rundhafte seit der Völker-  
wanderungszeit nachweisbar, in romani-  
scher Zeit Paradeschmuck des Frauen-  
mantels. Auch die Einlagentechnik mit den  
bunten Steinen und der Filigranarbeit geht  
in frühe Zeit zurück und hat sich bei den  
Siebenbürgener Sachsen bis in die Gegen-  
wart erhalten. In Westfalen und Nieder-  
sachsen ist die runde und achteckige Form  
der Schmuckscheibe im Brautschmuck all-  
gemein bekannt (vgl. Abb. 424); neben  
Filigran finden sich auch aufgenietete  
Buchstaben und Sinnbilder (bes. Herz mit  
paarigen Vögeln).  
Phot. Museum.
369. Mittelalterliche Bodenfliesen. Amor-  
bach (Unterfranken).  
Neben dem Zauberknoten (oben rechts) be-  
gannen die Fabeltiere (Löwe, Greif) oft im  
Bereich spätromanischer und frühgotischer  
Steinmetzenplastik, vgl. Einleitung S. 95.  
Der Lilienvierpaß (oben links) entspricht  
der Grundform einer gotischen Kreuzblume  
Phot. Dr. J. M. Ritz, München.
- 370, 1. Bautzener Birnkrug. Dresden,  
Oskar-Seyffert-Museum.  
Steinzeug; mit Salzglaser. Auf gerilltem  
Grund Reliefdekor: Lebensbaummotiv.  
Über das sächsische Steinzeug vgl. Ein-  
leitung, S. 98.  
Phot. Museum.
- , 2. Birnkrug. Steinzeug. Bez. 1821.  
München, Privatbesitz.  
Ritzdekor mit Kobaltblau: Pferde und  
Blumenranke. Nordfranken oder Thü-  
ringen.  
Phot. Preiß & Co., München.
- 371, 1. Wattenheimer Steinzeughafen.  
Kaiserslautern, Landesgewerbeanst.  
Graues Steinzeug mit Blaudekor in Ritz-  
und Stempeltechnik: Löwe zwischen drei  
Hähnen. Wattenheim bei Grünstadt nörd-  
lich von Bad Dürkheim ist als Sitz einer

- Steinzeugtöpferei im 18. und frühen 19. Jahrhundert bekannt; der Stil der Formen ähnlich im Elsaß und bei den saarländischen Fayencen.  
Phot. Museum.
- 371, 2. Walzenkrug. Westerwald.  
18. Jahrhundert. München, Nationalmuseum.  
Ritzmuster: Hirsch zwischen Blumenranken. Blau-malerei. Die Ritzmusterung, sog. „Redmacherarbeit“, wurde im Westerwald vielfach von Frauen ausgeführt, Die Walzenkrugform des Westerwälder Steinzeugs besitzt bis zur Gegenwart die weiteste Verbreitung in Deutschland.  
Phot. Museum.
- 372, 1. Eisentonkrüge. Donauländisch.  
18./19. Jahrhundert. München, Nationalmuseum.  
Die „Eisentonkrüge“ kommen im ganzen Donauebiet zwischen Passau und Wien vor, einer der Hauptherstellungsorte war Oberrzell (Hafnerzell) bei Passau; auch in Wels und Mödling bei Wien sind „Schwarz-hafner“, wie die Töpfermeister, die das stark graphithaltige Geschirr erzeugten, genannt werden, bekannt. Die Herstellung läßt sich bis in das Mittelalter zurückverfolgen, hauptsächlich wurden große Fässer und Essigkrüge gemacht; bezeichnend die Verzierung mit aufgelegten Tonstäben, die mit Fingertupfen gegliedert sind. (Vgl. O. Menghin, Spätmittelalterl. Keramik, Führer d. d. niederösterreich. Landesmuseum.)  
Phot. Museum.
- , 2. Eisentonkrug (Essigkrug). Donauländisch. Stuttgart, Altertümersammlung.  
Vgl. vorige Abbildung.  
Phot. Dr. Karl Gröber, München.
373. Weinkühler. Glasierte Irdenware. Bez. 1836. Weißenburg (Mittelfranken), Heimatmuseum.  
Von dem Verfertiger, dem Hafnermeister Joh. M. Abel in Weißenburg, sind noch einige verwandte Arbeiten bekannt. Wie in Feuchtwangen wurde in Weißenburg im frühen 19. Jahrhundert vielerlei dörfliches Geschirr hergestellt; vorwiegend verwendete man einfache Lehmglasuren. (Vgl. J. M. Ritz, Franken, D. Volkskunst VI, 31.)  
Phot. Dr. J. M. Ritz, München.
- 374, 1. Schüssel. Glasierte Irdenware. Alpenländisch. 1749. Wien, Museum für Volkskunde.  
Im Grund Blütenstaude mit drei Blumen, am Rand Lilien- und Tulpenmuster. Grün und ziegelrot mit weißgelbem Grund.  
Phot. Museum.
- , 2. Schüssel aus dem Baselland. 1788. Basel, Museum für Völkerkunde.  
Farbig glasierte Irdenware. Umschrift: „das blumen machen ist gemein aber den geruch zu geben kan nicht seyn Anno 1788“. (Eine ähnliche Inschrift auf einem Hoftor in Gemmersheim von 1854 vgl. Zink, Pfalz, D. Volkskunst XII, Abb. 37.) Über das in der Keramik oft begegnende Motiv der paarigen Vögel vgl. Spieß, Bauernkunst, S. 87.  
Phot. Museum.
- 375, 1. Schüssel. Salzkammergut. 18. bis 19. Jahrhundert. Wien, Museum für Volkskunde.  
Irdenware, glasiert. Auf schwarzem Grund grünes Muster: Geflechtmotiv in Strahlenkranz. Malhornarbeit.  
Phot. Museum.
- , 2. Schüssel. Bez. 1819. Partenkirchen, Heimatmuseum.  
Glasierte Irdenware; alpenländisch. Das Motiv: Botenfuhrwerk mit Kutscher, stammt als Zeitdarstellung wohl von einem Bilderbogen; zu vergleichen wären die sächsischen Fuhrmannsbilder dieser Zeit (vgl. Erich-Beitl, 216).  
Phot. Dr. B. Röttger, München.
- 376, 1. Schüssel. 18. Jahrhundert. Kaufbeuren, Volkskunde-Museum.  
Glasierte Irdenware. Allgäu oder Nord-schweiz. Das Motiv des Fisches, das auch anderorts oft begegnet — häufig in der altertümlichen Form der drei in einem Wirbel ineinander verschlungenen Fische (vgl. Gröber, Schwaben, D. Volkskunst, V, Abb. 78) —, dürfte auf den Gebrauchszweck als Fischschüssel hinweisen.  
Phot. Dr. Karl Gröber, München.
- , 2. Schüssel. Bez. 1759. München, Nationalmuseum.  
Irdenware. Blau-malerei auf weißem Grund. Alpenländisch, wohl Salzburger Gegend, wo die Blau-malerei auf weißer Irdenglasur

als Nachbildung der Majolika in der Bauernkeramik des 18. Jahrhunderts öfter zu treffen ist.

Phot. Museum.

*Tafel XVI.* Prunkschüssel. 18. Jahrhundert. München, Nationalmuseum.

Irdenware. Auf lederbraunem Grund gelbe Verzierung. Tiroler Arbeit; verwandte Stücke im Südtiroler Gebiet (Brixen, Klausen) als Sterzschüsseln häufig erhalten.

Farbaufnahme: Preis & Co., München.

377, 1. Schüssel. Beg. 1736. Speier, Hist. Museum der Pfalz.

Glasierte Irdenware mit bunter Malerei. Zwei Fanfarenbläser zu Pferd. Umschrift: „Was Gott thutt das ist . . . bleibt gerecht sein willen. Anno 1736.“ Das Bildmotiv kommt ähnlich am Niederrhein vor, vgl. Abb. 379, 1.

Phot. Museum.

—, 2. Schüssel. 1753. Würzburg, Luitpoldmuseum.

Glasierte Irdenware mit bunter Malerei auf gelbem Grund. Umschrift: „wir arme tirllein im weiden felt wie wird uns nach dem Leben gestellt. Johann Jacob Bullnheimer 1753.“

Phot. Dr. Karl Gröber, München.

378, 1. Schüssel. Rheurdt. Von Gerrit Geesen. 1723. Krefeld, Kaiser-Wilhelm-Museum.

Glasierte Irdenware mit bunter Malerei. Das Motiv: Prinz Eugen als Türkenbezwinger, kommt auch in Sevelen vor; vgl. Creutz, Rheinlande, S. 34. Beschriften: „den prens Egeinius den klocken helt der godtlick hlup blift Altit meit ons. gerrit geeßen von siet rürdt Anno 1723. den 8. september. Ranke mit Herzlaub, wie sie auch in Schaephuysen verwendet wurde. Phot. Museum.

—, 2. Schüssel. Hüls. Anfang 18. Jahrhundert. Krefeld, Kaiser-Wilhelm-Museum.

Glasierte Irdenware mit bunter Malerei. Humoristische Szene mit Beschrift: „warum · krigts · du · mey · bey · dei · haren · das · du · meinen · Kaet (= Kater) · deet · hast · geschoten · mach · du · doch · nicht · das · ich · dich · auch · nit · doeden · scheid ·

wen · sei · die · mies (= Mäuse) · nu · w · deilden · dan · het · den · nül (= Eule) · ein · und · die · Kaet · auch · ein · H S.“ Oben Tulpe und Achtstern, ein beliebtes Ziermuster der niederrheinischen Keramik. Aus Hüls sind prachtvolle Arbeiten mit großen Tulpenstauden bekannt, vgl. Creutz, Rheinlande, D. Volkskunst, II, Abb. 104. Haupttätigkeit der Manufaktur von 1680 bis 1750.

Phot. Museum.

379, 1. Schüssel. Vluyn. Von Henrik Klassen. 1754. Krefeld, Kaiser-Wilhelm-Museum.

Glasierte Irdenware mit Buntmalerei. Randmuster: Achtsternranke. Im Fond: Trompeter zu Fuß und Kavalier mit Pistole zu Pferd, unten Hahn. Inschrift: Hendryck Klassen den 8. November 1754.

Phot. Museum.

—, 2. Schüssel. Ochdrup. 1791. Münster, Landesmuseum.

Glasierte Irdenware mit Buntmalerei und aufgarnierter Reliefarbeit: Kreuzigung. Die Ochdruper Prunkschüsseln, ursprünglich rotgründig mit gelben Blumen, später bunt auf gelbem Grund, wurden im 18. und frühen 19. Jahrhundert hergestellt; die Ornamentik (Tulpen und Sechssternblüten) in Beziehung zum Niederrhein. Außer den Schüsseln stellte Ochtrup viel Geräte und Figuren für die Hausandacht her.

Phot. Museum.

380, 1. Buntglasierte Schüssel. Irdenware. Sachsen. 18. Jahrhundert. Dresden, Oskar-Seyffert-Museum.

Auf schwarzem Grund Kaiserkronen und Zwiebelblumenmuster in Ziegelrot, Weiß und Grün. Malhornarbeit.

Phot. Museum.

—, 2. Schüssel. Bez. 1682. Dresden, Oskar-Seyffert-Museum.

Wohl Lausitz. Die strenge Form mit dem halbkugeligen Boden und das Blumenmuster zuerst im Bereich der italienischen und alpenländischen Majoliken.

Phot. Museum.

*Tafel XVII.* Große Prunkschüssel. Wickrath bei Krefeld. Derk Hamanns. 1750. Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe.

Bunt glasierte Irdenware. Blauer Saum mit weißen Sechssternen und Zackenbogen.

- Roter Grund mit zwei Kavalieren zu Pferd, Hetzjägern und Schützen, Eber, Hirsch und Hunden. Wappen mit Doppeladler, von zwei Löwen gehalten. Inschrift: DERCK HAMMNS ANNO 1750. Das Randmuster ist für Wickrath bezeichnend, während Hüls und Schaphuysen Blattranken oder Zickzackmuster aufweisen; vgl. Creutz, Rheinlande, D. Volkskunst, III, Abb. 99—134.  
Farbaufn.: Franz Rempel, Hamburg.
- 381, 1. Suppenschüssel. 1889. Hannover, Niedersächs. Volkstumsmuseum.  
Bunt glasierte Irdenware aus Nienhagen bei Münden. Umschrift: Wo Friede und Einigkeit Regiert da ist das ganze Haus geziert. Dekor: Blütenstaude in Dreisproßform. — Phot. Museum.
- , 2. Lübecker Schüssel. 18. Jahrhundert. Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe.  
Bunt glasierte Irdenware; ziegelrote und grüne Malerei auf weißgelbem Grund mit geätzten Umrissen. Vogel zwischen Tulpenranken und Umschrift: „Mit Danck will ich dich loben Odu mein Gott und Herr im himmel hoch dort.“  
Phot. Museum.
382. Birnkrug. 1779. Rottweil, Museum.  
Glasierte Irdenware. Oberschwaben. Ziermuster Malhornarbeit in Art der Schwarzwälder Fliesen (vgl. Abb. 293).  
Phot. Dr. Karl Gröber, München.
383. Fränkischer Mostkrug. 1749. Feuchtwangen, Heimatmuseum.  
Glasierte Irdenware. Derber origineller Malhorndekor in weißen Mustern auf rotem Grund.  
Phot. Dr. J. M. Ritz, München.
- 384, 1. Buntglasierte Schnabelkanne. 19. Jahrhundert. Speier, Hist. Museum der Pfalz.  
Irdenware; Gelb, Grün und Ziegelrot auf schwarzem Grund. Pfälzisch, die Farben in der Art der Dirmsteiner Reliefmuster.  
Phot. Museum.
- , 2. Pommerscher Seiltopf. 19. Jahrhundert. Stralsund, Museum f. Vorpommern und Rügen.  
Der Seiltopf ist das wichtigste Geschirr zum Essentragen der Feldarbeiter. Wie bei den westpreußischen Paartöpfen reichen Form und Verzierung der Seiltöpfe bis in mittelalterliche Zeit; vgl.
- W. Heym, Das bäuerliche Geschirr in Westpreußen, Jahrb. f. hist. Volkskunde, III/IV, 119. Vgl. auch Abb. 391, 2.  
Phot. Museum
- 384, 3. Henkeltopf. Schwaben oder Franken. 18./19. Jahrhundert. München, Nationalmuseum.  
Bäuerliche Fayence mit Schwammverzierung; rot zwischen grünen Kreisen. Oberdeutsche Form des Essentopfes im 18. Jahrhundert.  
Phot. Museum.
385. Schwarzwälder Krüge. 18. Jahrhundert. Stuttgart, Altertümersammlung.  
Bunt glasierte Irdenware, große Blumen auf schwarzem Grund; charakteristisch die Maiblumenstauden, die in verwandten Formen in der Keramik und Schachtelmalerei der Nordschweiz (Aargau, Heimberg) begegnen.  
Phot. Dr. Karl Gröber, München.
- 386, 1. Pilgerflasche. Oberösterreich. Um 1700. Wien, Museum für Volkskunde.  
Irdenware; gelbweiß glasiert mit hell- und dunkelbraunem Muster: springender Hirsch mit Blattranken. Die Form mit den Schnurösen begegnet bei gedrehten Holzflaschen schon in vorgeschichtlicher Zeit; vgl. Erich bei Peßler, Handbuch d. Deutschen Volkskunde III, S. 21—22.  
Phot. Museum.
- , 2. Henkelkanne, sogen. Trude. 19. Jahrhundert. Eisenach, Thüringer Museum.  
Irdenware, glasiert, mit bunten, eingeritzten Verzierungen. Aus Gerstungen, neben Römhild und Ummerstadt einer der Hauptorte der Thüringer Bauertöpferei.  
Phot. Museum.
- 387, 1. Doppelhenkeltopf. Sächsisch. 19. Jahrhundert. Dresden, Oskar-Seyffert-Museum.  
Glasierte Irdenware, bunt bemalt in Weiß, Ziegelrot und Grün auf rotbraunem Grund.  
Phot. Museum.
- , 2. Schlesischer Bierkrug. 1694. Breslau, Schles. Museum f. Kunstgewerbe.  
Glasierte Irdenware. Auf rotbraunem Grund in Rot, Gelb, Weiß und Grün. Am Henkel Inschrift WSS 1694 den 9 Juli. Zwischen Blumenranken und Vögeln in

- Malhornarbeit die Signa IHS. MRA und Joseph. Umschrift am Bauch: „Wan du auß mir wilst trincken daß bier. So must du Auch haben gelt bei dir. du must haben gelt In der taschen. daß du mich kanst wieder füllen lassen. 1694.“ Das genaue Datum läßt darauf schließen, daß es sich um ein Meisterstück oder ein Hochzeitsgeschenk handelt.  
Phot. Städt. Kunstsammlungen, Breslau.
- 388, 1. Bunzlauer Deckelkanne. 18. Jahrhundert. Breslau, Schles. Museum für Kunstgewerbe.  
Braun glasierte Irdenware mit weißer Reliefverzierung: Adler und Sternblumen. Die Bunzlauer Keramik seit dem 16. Jahrhundert berühmt, um 1800 erreicht sie ihren Höhepunkt; vgl. Einleitung, S. 101. Die Ziermotive der Reliefauflagen stehen in Beziehung zu der Muskauer Steinzeugmanufaktur. Weiteste Verbreitung erlangt das Bunzlauer Kaffeegeschirr im frühen 19. Jahrhundert.  
Phot. Städt. Kunstsammlungen, Breslau.
- , 2. Thüringer Weinkanne. 18. Jahrhundert. Eisenach, Thüringer Mus. Glasierte Irdenware, buntbemalt. Aus dem Werratal. Das großblumige Tulpenmuster ähnlich in der Möbelmalerie, auf eine Ornamentstichvorlage zurückgehend.  
Phot. Museum.
- 389, 1. Heimberger Kaffeekanne. Frühes 19. Jahrhundert. Genf, Museum. Buntbemalte Irdenware; Deckel mit Reliefdekor. Heimberg im Kanton Bern ist einer der ältesten und bekanntesten Schweizer Töpferorte. Im frühen 19. Jahrhundert wurde dort viel Kaffeegeschirr in Anlehnung an Porzellanformen hergestellt; vgl. Dan. Baud-Bovy, Schweizer Bauernkunst, 1926, S. 77—81.  
Nach Baud-Bovy, a. a. O., Abb. 337.
- , 2. Kaffeekanne. Bez. 1815. Feuchtwangen, Heimatmuseum.  
Bunt bemalte glasierte Irdenware; von Hafner Christian Lutz in Wettelsheim gefertigt. (K. Gröber, Der Hafner von Wettelsheim, Bayer. Heimatschutz 1926, S. 77—79.) Neben Wettelsheim waren Windsheim, Treuchtlingen, Heidenheim und Weißenburg berühmte Töpferorte in Franken. (G. Groschopf, Süddeutsche Hafnerkeramik, Bayr. Landesverein, Jahrbuch 1937, S. 42.)  
Phot. Dr. J. M. Ritz, München.
390. Kaffee- und Milchkanne. Frühes 19. Jahrhundert. Weißenburg (Mittelfranken), Heimatmuseum.  
Glasierte Irdenware mit Reliefauflagen. Wettelsheim, von Hafner Wittig; vgl. vorige Abbildung.  
Phot. Dr. Karl Gröber, München.
- 391, 1. Pommerische Schnabelkanne. Frühes 19. Jahrhundert. Stralsund, Museum f. Vorpommern und Rügen. Glasierte Irdenware mit Stempelmuster; dunkelbraun. Aus Bodstedt.  
Phot. Museum.
- , 2. Spreewälder Seiltopf. 1862. Berlin, Staatl. Museum für Deutsche Volkskunde.  
Glasierte Hafnerarbeit mit farbigen Reliefauflagen; Dreisproß mit Sternblumen. Der mit Fußzapfen ausgestattete Deckel dient gleichzeitig als Teller. Zur Form des Esstoppfes vgl. Abb. 384, 2.  
Phot. Museum.
- 392, 1. Platte mit Doppeladler. Tirol. 1702. Wien, Museum für Volkskunde.  
Majolika. Glasur in Manganviolett, Dunkelgrün und Gelb. Hauptmotive der Tiroler dörflichen Majolikamalerei sind neben dem Doppeladler Tulpen und Kaiserkronenblüten. In der Salzburger Gegend begegnet die Majolika seit Mitte des 17. Jahrhunderts; im 18. Jahrhundert in Gmunden, später in Schwaz.  
Phot. Museum.
- , 2. Schäßburger Teller (Siebenbürgen). 1807. München, Privatbesitz. Halbfayence; das Muster aus der tiefblauen Glasur ausgekratzt. Neben den Tellern begegnet der gleiche Dekor auf schlanken Kannen der Schäßburger Gegend.  
Phot. Nationalmuseum, München, Abteilung für Gewerbekunst (Neue Sammlung).
- 393, 1. Teller mit Sternmuster. Ostschlesien. 1748. Wien, Museum für Volkskunde.  
Majolika mit Lüsterglasur; blaue, gelbe und rote Malerei. Stern- und Tulpenmuster altertümlicher Form; verwandte Muster in Mähren und der Slowakei.  
Phot. Museum.

393. 2. Gmundener Godelschale. 18./19. Jahrhundert. Linz (Oberdonau), Museum.

Buntbemalte Fayence. Die Godelschalen (Godel = Pate) dienten dazu, der Wöchnerin den Kindsbrei zur Taufe zu bringen; sie tragen häufig ein Bild des Namenspatrons. Die Form der doppelhenkeligen, gedeckelten Speiseschüssel kommt im ganzen Alpengebiet von der Schweiz bis nach Niederösterreich vor.

Phot. Alois Schwarz, Linz.

394. Simmentaler Krug. 17./18. Jahrhundert. Genf, Museum.

Bunt bemalte Majolika. Neben den Weinkannen wurden im Simmental hauptsächlich zylindrische Butterfässer hergestellt; die Blumenmuster sind der oberitalienischen Majolika verwandt. Große Platten mit Wappen aus Simmental besonders im 18. Jahrhundert verbreitet.

Phot. Museum.

- Tafel XVIII.* Birnförmiger Weinkrug. Vermutlich Stampfen bei Marchegg. Nach 1800. Wien, Museum für Volkskunde.

Majolika. Bunt bemalt: Pierrot und Pierrette, Nachbildung von Porzellanmalerei. Farben: vorwiegend Karminrot und Grün. Verwandte Arbeiten in Niederösterreich und Mähren im frühen 19. Jahrhundert ein Haupterzeugnis kleinstädtischer Keramik. Nach M. Haberlandt, Österr. Volkskunde Wien, 1911.

395. Michelberger Kanne mit Nelkenmuster. 1742. München, Privatbesitz.

Majolika mit Blaumalerei; Siebenbürgen. Für die deutsche Keramik in Siebenbürgen (Michelberg, Schäßburg) sind die strengen Formen, die sich besonders bei den Kannen und Enghalskrügen erhalten haben, neben den ausgekratzten Glasurmustern (vgl. Abb. 392,2) kennzeichnend.

Phot. Nationalmuseum, München, Abteilung für Gewerbekunst.

396. Schinesisches Waldglas. 17. Jahrhundert. Breslau, Schinesisches Museum für Kunstgewerbe.

Grünliche, bzw. dunkelgrüne Masse. Breslauer „Igel“ mit Bierleiter, Enghalsflasche, sog. Gutruf, und Schnapsbär. Die Tier-

form der Schnapsflaschen wurde in den Waldglashütten im Böhmerwald, Spessart und in Schlesien seit dem späten Mittelalter hergestellt; die Vexiergläser aller Art werden im 16. Jahrhundert beliebt.

Phot. Städt. Kunstsammlungen, Breslau.

397. Schnapsflasche in Drachenform. 17. bis 18. Jahrhundert. Havelberg, Prignitz-Museum.

Vermutlich schlesisch; vgl. Abb. 396.

Phot. Museum.

398. Bischofsgrüner Deckelpokal. 18. Jahrhundert. Bayreuth, Museum.

Emailmalerei. Darstellung: der Ochsenkopf, Hauptberg des Fichtelgebirges, mit den vier Flüssen Main, Eger, Naab, Saale, die aus ihm entspringen. Die Bischofsgrüner Glasmacher werden 1561 genannt, der Betrieb bestand bis 1886.

Phot. Dr. J. M. Ritz, München.

399. Schweizer Stangenhumpen. 18. Jahrhundert. Zürich, Schweizerisches Landesmuseum.

Emailmalerei. Paßglasform, die waagrechten Streifen bezeichnen die Menge der Flüssigkeit. Beliebte Ziermotive sind Pferd, Hirsch und paarige Vögel.

Phot. Museum.

400. 1. Bauerntrinkglas. 18. Jahrhundert. Braunschweig, Städt. Museum.

Emailmalerei. Aus Erzhausen, Kreis Gandersheim, am Harz, wo im 18. Jahrhundert eine Glashütte bestand.

Phot. Museum.

- , 2. Glaskrug in Walzenform mit Emailmalerei. 18. Jahrhundert. Wien, Museum für Volkskunde.

Darstellung mit Beischrift: St. Margared. Seitlich bunte Blumensträuße. Heiligenbilder auf Krügen und Schüsseln in Böhmen, Mähren und Oberösterreich im 18. Jahrhundert allgemein, wahrscheinlich oft als Patengeschenke bestimmt.

Phot. Museum.

401. 1. Beinglaskrug. 1677. Stuttgart, Schloßmuseum.

Emailmalerei mit Bildern der Familie Fürst, Neustadt a. d. Heydt, und Zunft-

wappen. Bein- oder Milchglas wurde, besonders im 18. Jahrhundert, in den Schwarzwälder Glashütten für dörflichen Gebrauch hergestellt.

Phot. Dr. Karl Gröber, München.

401. 2. Schwarzwälder Hochzeitsbecher. 18. Jahrhundert. Karlsruhe, Landesmuseum.

Milchglas mit Emailmalerei; das Sinnbild des Hahnes als Fruchtbarkeitssymbol neben dem Brautpaar. Aus der Glashütte Äula bei Schluchsee, die seit dem 16. Jahrhundert in Betrieb war.

Phot. Museum.

402. Geschnittener Glasbecher. 18. Jahrhundert. Hirschberg, Riesengebirgsmuseum.

Darstellung: Weber mit Garnhaspel und Scheerkamm. Der Glasschliff zur Verzierung ist im Riesengebirge seit dem 17. Jahrhundert eine vielseitig gepflegte Technik, die ihre bedeutendsten Leistungen in Warmbrunn bei Hirschberg verzeichnet.

Phot. Museum.

403. Glasterrine des Bäckermeisters Etzel. Zweibrücken, 1829. Pirmasens, Heimatmuseum.

Neben der kostspieligeren mühsamen Verzierung durch Hohlschliff (Abb. 402) begnügte man sich für die volkstümliche Gebrauchsware im späten 18. Jahrhundert meist mit einer Musterung durch Mattschliff oder Ätzung, wie sie die abgebildete Terrine zeigt. Der in gekniffenem Glas hergestellte Hahn auf dem Deckel weist auf ein Hochzeitsgeschenk.

Phot. Saarpfälz. Landesgewerbeanstalt, Kaiserslautern.

404. Fensterbierscheibe von der holländischen Grenze. 1762. Hannover, Niedersächs. Volkstummuseum.

Die Stiftung bunt bemalter Fensterscheiben zum Richtfest eines Neubaus ist in Nordwestdeutschland im 17. und 18. Jahrhundert weit verbreitet; die Verzierung erfolgt durch Schmelzmalerei, im frühen 19. Jahrhundert durch Schwarzlot. (Vgl. Peßler, Niedersachsen, D. Volkskunst, I, 43.) Die Darstellungen mit Zeitbildern und Inschriften ähnlich wie in der Fliesenmalerei.

Phot. Museum.

405. Geschliffene Berner Scheibe. 1775. Bern, Historisches Museum.

Beliebt sind seit alters in der Schweiz verzierte Scheiben mit gemalten Wappen und Sinnsprüchen, später mit eingeschliffenen Bildern. Darstellung: Bauer, der seiner Frau aus der Kanne eingießt. Inschrift unten: „Ullrich Fridlij Buhr zu Brähndorf Hüßeren und Frau Anna Abij seine Ehegemahlin 1775.“ Die seitlichen Inschriften weisen auf Hochzeit oder Richtfest.

Phot. Museum.

406. Wandblaker aus Spiegelglas. 18. Jahrhundert. Neusatz (Niederschlesien), Heimatmuseum.

Wandblaker aus Spiegelglas, wohl ursprünglich aus der venezianischen Industrie stammend, in Böhmen und Schlesien im 18. Jahrhundert verbreitet. Verzierung in Mattschliff, der neben dem Kugelschliff für Blaker und Spiegelrahmen viel verwendet wurde.

Phot. Museum.

## STOFF UND TRACHT

409. Beiderwand. 17. Jahrhundert. Flensburg, Museum.

Großblumiges Muster: Vase mit Tulpen und Nelken, dazwischen Vögel und Blumenbüschel der Kaiserkrone. Nach Dor. Klein (Beiderwand-Studien, Jahrb. f. hist. Volkskunde, III/IV, 1934, S. 227 bis 228) geht das Muster auf Motive der türkisch-osmanischen Ornamentik zurück, die im 16. und frühen 17. Jahrhundert aufkommen. Die Wanderung nach Niederdeutschland ist über Holland zu denken —

wie die Wanderung der Blumen, die als Motive auftreten.

Phot. Museum.

410. Beiderwand-Gewebe mit der Parabel vom verlorenen Sohn (Lucas XV). 17. Jahrhundert. Flensburg, Museum.

Die Darstellung in sechs Szenen von unten nach oben: Austritt des verlorenen Sohnes, Gelage, Vertreibung, der verlorene Sohn in der Einsamkeit, Aufnahme durch den

- Vater; oben der Vater, der sich rechteförmig. Tracht und Stil der Spätrenaissance ähnlich den Mustern in der Kreuzstickerei. Die Vorlage bildet ein niederländischer Damast des 16. Jahrhunderts, vgl. Dor. Klein, Beiderwand-Studien, Jahrb. f. hist. Volkskunde III/IV, 231. Phot. Museum.
411. Beiderwand-Gewebe mit der Geschichte von Pyramus und Thisbe. 16. Jahrhundert. Berlin, Staatl. Museum f. Deutsche Volkskunde. Altertümlicher Aufbau nach Art eines Damastgewebes. Zu seiten des Brunnens als Hauptmotiv Pyramus liegend, neben ihm unter dem Baum Thisbe mit offenem Haar und Schwert, zu Füßen des Brunnens Haar und Löwe; dazwischen paarige Löwen und Dreisproß mit Nelken. Oben Lebensbaum mit Einhorn und Pelikan; vgl. dazu H. Sauer mann, Frühmittelalterl. Formen im heim. Hausgerät bei Mühlke. Von nordischer Volkskunst, 1906, S. 65. Phot. Museum.
412. 1. Paradehandtuch. Sächsisch. Um 1770. Leipzig, Kunstgewerbemuseum. Modelldruck auf Leinen in Blau und Rot. Aus Altenburg. Darstellungen: oben Haus spruch in Rahmenwerk, Inhalt nach Art der Haussegnen; darunter zwei Türkenkrieger zu Pferd und Bauern, dann Phantasieansicht von Leipzig, endlich Adam und Eva zu seiten des Paradiesbaumes. Phot. Museum.
- , 2. Bettuch mit Blaudruck. Umgebung von Braunschweig. 18. Jahrhundert. Hannover, Niedersächs. Volkstumsmuseum. Zweizeiliger Model, jeweils unten Streublumenmuster und Stadtmotiv, darüber die Josua-Kaleb-Gruppe mit der Traube. — Der Blaudruck ist noch in dem Lippe schen Land in Betrieb. Phot. Museum.
413. Sitzkissen aus den Vierlanden. 1816. Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe. Bunte Wollstickerei; auf rotem Grund vielfarbig. Doppeladler mit Herzschild zwischen Nelken und Rosen; in den Füllungen Streublumenmuster. Phot. Museum.
414. Gewebte Kissenplatte. Nordfriesland. Kiel, Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum. Auf dem flachen Grund erhabenes Webmuster in Noppentechnik, die in Schleswig-Holstein im Gebiet nördlich der Eider heimisch ist, vgl. Sauer mann, Führer durch d. Flensburger Museum, 1903. Das Motiv: Braut und Bräutigam, weist auf eine Hochzeitsgabe. Phot. Museum.
- Tafel XIX.* Gestrickter Teppich. 1754. Lindau, Heimatmuseum. Von dem Kolmarer Meister der Strickerzunft Hans Buob. Im Ornament nächst verwandt der Strickteppich eines Haubenstricker gesellen von 1777 im Kunstgewerbemuseum Straßburg, Abb. bei Polaczek, Deutsche Volkskunst, Sonderband Elsaß, Abb. 174. Farbaufnahme: Preis & Co., München.
415. Schlesischer Fleckteppich von 1789. Görlitz, Kaiser-Friedrich-Museum. Die reich gemusterte Darstellung zeigt im Grund Passionsszenen mit Inschriften in Stoffaufnäharbeit, am Rand biblische Themen. Neben Teppichen sind ähnliche Arbeiten für Meßgewänder und Bahdecken (vgl. Abb. 225) aus Schlesien bekannt. Phot. Städt. Kunstsammlungen, Görlitz.
416. Gesticktes Handtuch. 18. Jahrhundert. Stuttgart, Altertümersammlung. Garnstickerei, Kettenstich. Bauerntanzszenen; das Motiv kommt oft in der schwäbischen Hausmalerei bis zum 16. Jahrhundert zurück vor. Phot. Dr. Karl Gröber, München!
417. 1. Kinderbettdecke mit Leinenstickerei. Chur, Rätisches Museum. Stickerei in schwarzem Garn auf Leinen grund. Graubünden, wohl 18. Jahrhundert. Das Motiv der Blumen-Vase seit dem 16. Jahrhundert geläufig. Phot. Museum.
- , 2. Bettuchbesatzstreifen. Heanzengebiet (Niederösterreich). Wien, Museum für Volkskunde. Bunte Wollstickerei auf Leinen, Papageien und Hirsche zwischen Blumen; unten

- Herzen. Neben diesen Motiven kommen in den Stickereien der Heanzen besonders Blumenvasen mit Nelken und Pfauen vor; der Stil ist den oberungarischen Stickereien verwandt.  
Phot. Museum.
- 418, 1. Stickmustertuch. 19. Jahrhundert. Hildesheim, Roemer-Museum.  
Kreuzstich auf Leinen. Paradiesbaum mit Adam und Eva, Eichhorn und Raben, seitlich Storch. Unten Löwe und Hirsch, seitlich Haus oder Turm. Rahmen mit Traubenmuster. Die Stilistik ähnlich der der ostpreußischen Knüpftteppiche, vgl. K. Hahn, Ostpreußische Bauernteppiche, Jena 1937, Abb. 69—70.  
Phot. Museum.
- , 2. Paradehandtuch aus der Kremper Marsch. 18./19. Jahrhundert. Altona, Museum.  
Bunte Wollstickerei auf Leinengrund. Hahn und Dreisproß als Fruchtbarkeits-sinnbilder.  
Phot. Museum.
- 419, 1. Tüllschürze mit Weißstickerei. Aus dem Weizacker. Stettin, Pommersches Landesmuseum.  
Vermutlich von einer Brauttracht. Das großblumige Muster erinnert an ein Webemotiv des Rokoko.  
Phot. Museum.
- , 2. Ärmelrand eines Halshemdes. Harzgau. Halberstadt, Museum.  
Weißstickerei und Durchbrucharbeit auf Tüllgrund. Stilistisch verwandte Motive begegnen bei den Liebenauer Spitzen im Schaumburgischen.  
Phot. Museum.
420. Schwälmer Brustlappen (Hessen). 18. Jahrhundert. Privatbesitz.  
Goldgespinstarbeit auf gesticktem Stoffgrund mit Glasperlen. Drei Sechsstern, von Herzform umrahmt, oben Sechsstern zwischen Lebensbäumen. Ähnliche Arbeiten in der hessischen Schwalm für Strumpfbänder, Haubenbänder und Kleiderbesatz, vgl. Hans Retzlaff, Die Schwalm, S. 80—87. Altartige Sinnbilder haben sich im Schwälmer Volkstum in großer Zahl erhalten.  
Phot. Hans Retzlaff, Berlin.
421. Tischdecke aus Leinenbatist mit Klöppeleinsatz. Graubünden. 18. Jahrhundert. Zürich, Schweizerisches Landesmuseum.  
Auf dem Saum Blumenmuster in Leinenstickerei. Geklöppelter Einsatz mit Stern und Bandmuster. Neben Klöppelarbeiten stellt Graubünden feine Nadelspitzen her.  
Phot. Museum.
422. Oberschwäbische Radhaube. Um 1800. Stuttgart, Altertümersammlung.  
Der kleine, reich gestickte Haubenboden mit breiten Seidenbändern wird umrahmt von einem radförmigen Drahtgestell, das mit einem Spitzengeflecht aus Goldgespinst überzogen ist. Die Radhaube wurde im 18. und frühen 19. Jahrhundert in Oberschwaben vom Bodensee nordwärts bis in die Allgäuer Gegend und zum Schwäbischen Jura getragen.  
Phot. Dr. Karl Gröber, München.
- Tafel XX. Brautkrone. Franken. 18. Jahrhundert. Berlin, Staatl. Museum für Deutsche Volkskunde.*  
Auf dem mit Seidenband überzogenen Stirnreif Krone aus Filigrangespinst mit Glasperlen und bunten Steinen. Die Stilistik geht auf gotische Typen zurück, die in Gemälden des 15. Jahrhunderts erhalten sind. Die Form wurde am längsten in der Eifeltricher Gegend bei Bamberg getragen, vgl. O. Bramm, Deutsche Brautkränze und Brautkronen, Jahrb. f. hist. Volkskunde, III/IV, 175.  
Phot. Museum.
- 423, 1. Südtiroler Ledergürtel mit Pfaufederstickerei. Innsbruck, Volkskunde-Museum.  
Motiv: Wildtiere. Die Federkielstickerei in den Alpenländern, bes. in Tirol, im 18. und frühen 19. Jahrhundert heimisch.  
Phot. Nationalmuseum, München, Abteilung für Gewerbekunst (Neue Sammlung).
- , 2. Ledergürtel mit Stickerei in bunten Lederstreifen. Tirol. 18. Jahrhundert. Innsbruck, Privatbesitz.  
Neben der Verzierung der Leibgurte, der sog. „Bauchranzen“, mit Federkielstickerei begegnet die Verwendung von

- farbigen Lederstreifen oder der Beschlag mit Zinnstiften in Tirol, Altbayern und dem Allgäu.  
Phot. wie 423, 1.
424. Niedersächsische Braut mit Begleiterin. Scheeßel, Hannover.  
Über der Brauttracht in dunkler Seide mit weißem Kragen reiches Silbergehänge mit großer Rundhaute. Brautgürtel mit silbernen Schließen. Hohe Brautkrone mit Flitterputz und Glaskugeln. Die Brautjungfer mit Samtmieder und Bindehäubchen mit gemustertem Goldboden.  
Phot. Anneliese Tovote, Leipzig.
425. Friesisches Mädchen in Festschmuck. Alkersum auf Föhr.  
Schnitt und Auszierung der Tracht haben sich, abgesehen von dem um den Kopf geschlungenen Seidentuch, seit dem 16. Jahrhundert wenig verändert; noch heute werden die Ärmel selbständig zum Leibchen getragen und mit großen Rundhaften am Handgelenk ausgestattet. Ein breites Gehäng ans Silberfiligran mit runden Ortspangen und großen Filigrankugeln reicht über die ganze Brust. Der dunkle Seidenrock ist ganz in Falten gereiht.  
Phot. Techno-Photograph. Archiv, Berlin
426. Wendische Braut aus Schleife (Spreewald).  
Rock und Jacke aus dunklem Tuch; weiße Schürze. Mit Seidenbändern geschnürtes Mieder; Jackenärmel mit weißem Schafspelz besetzt. Spitzenkragen und gesteierte Spitzenkrause mit Flügeln über der Haube. Unter dem Arm die „Regenrolle“, ein langrechteckiges Tuch, das als Schultermantel getragen wird.  
Phot. Hans Retzlaff, Berlin.
427. Kränzeldame aus Groß Dammer (Kreis Meseritz, Prov. Brandenburg)  
Dunkler Rock, hellblaue Schürze, helle Bluse, darüber seidener Fransenschal mit Knüpfarbeit. Über der Bänderhaube mit breiten gemusterten Kinnbändern Rosenkranz aus Stoffblumen, der hufeisenförmig das Gesicht umrahmt. Tracht der Mädchen, die bei der Fronleichnamsprozession das Marienbild tragen; wie die Tracht der fränkischen Kommunikantinnen (vgl. Abb. 431) der Brauttracht entsprechend.  
Phot. Hans Retzlaff, Berlin.
428. Schwälmer Bursche aus Schrecksbach und Schwälmer Braut aus Niederkleen im Hüttenberger Land (Hessen).  
Der Bursche trägt blauen Leinenkittel mit roter Wollstickerei und Otterpelzmütze, die als Hochzeits- und Kirmestracht gilt. Das Mädchen trägt ein schwarzes Atlaskleid mit breiten, gestickten Bändern. Dreireihige Halskette in Silberfiligran. Brautkrone mit Behang aus Flitterblumen und breiten Bändern.  
Phot. Hans Retzlaff, Berlin.
429. 1. Schwarzwälder Bauer aus dem Gutachtal.  
Geschlossene Weste und hellgefütterter SchoBrock mit Stehkragen. Runder Filzhut mit kugeligem Gupf.  
Phot. Hans Retzlaff, Berlin.
- , 2. Schwarzwälder Mädchen aus dem Gutachtal.  
Dunkler Rock; Samtmieder, das die weißen Hemdärmel sehen läßt. Der rechteckige Miedergoller mit breitem Seidenband und reich gesticktem Halsschluß. Schwarze Schleierhaube mit Flügeln.  
Phot. Hans Retzlaff, Berlin.
430. Schwäbische Bauern aus Forchheim im Ries auf Kirchwacht.  
Enge schwarze Leder- oder Tuchhose, die in die hochgezogenen Schafstiefel eingesteckt ist. Blauer Kittel mit weißgestickten Achselklappen und Halsrand, darunter hochgeschlossene Weste, Leinenhemd mit schwarzem Halstuch. Flache Mütze mit schwarzer Seidenquaste. Während des Sonntagsgottesdienstes halten einzelne Kirchwacht im Dorf, zum Zeichen ihres Amtes tragen sie die Hellebarde.  
Phot. Hans Retzlaff, Berlin.
431. Mädchen in Erstkommunionstracht. Fränkische Schweiz.  
Die farbig sehr lebendige Tracht mit der bunten Seidenschürze und der brautkronenartigen Schappel ist, wie bei vielen Konfirmations- und Kommunionstrachten, der Brauttracht nachgebildet. Zur Form der Brautkrone vgl. Tafel XX.  
Phot. Dr. J. M. Ritz, München.
432. Mädchen aus dem Zillertal (Nordtirol).  
Dunkler Rock, Miederleibchen mit gesticktem Goller und weißes Halstuch; weiße Schürze. Lodenhut mit kugel-

- förmigem Gupf und schweren Goldquasten, die im Zillertal nach vorne getragen werden.  
Phot. Hans Retzlaff, Berlin.
433. Bäuerin mit Kind aus dem Montafoner Tal (Vorarlberg).  
Zu den Eigenarten der Tracht im Montafoner Tal gehört das „Mäbli“, eine schwarze Mütze aus Schafwolle mit Zottenkrone. Dunkle Tracht mit reicher Goldstickerei auf Brustlatz, Ärmeln und Schurzbändern. Das Mädchen trägt eine verkleinerte Form des Brautkrönchens.  
Phot. Hans Retzlaff, Berlin.
434. Siebenbürgische Braut aus Stolzenburg. Brauttracht der Siebenbürger Sachsen.  
Dunkler Rock, helle Bluse, breiter schwerer Metallgürtel mit Silberfligran; an ihm hängt auf der rechten Seite ein buntes, gemustertes Seidentuch. Große Rundhafte auf der Brust; über Schultern und Brust weißes Leinenband mit roter Kreuzstickerei. Brautkrone („Borten“) zylindrisch, breiter Bandstreifen mit Bindung im Nacken.  
Phot. Hans Retzlaff, Berlin.

## ZÜNFTISCHE UND KLEINBÜRGERLICHE BILDNEREI

437. 1. Herbergsschild mit Zunftzeichen. 18. Jahrhundert. Frankenthal, Erkenbert-Museum.  
Geschnittenes Eisenblech. Herbergsschilder mit verschiedenen Zunftinsignien begegnen in der Rheinpfalz in verwandter Ausführung mehrfach; neben den reichen Wirtshausschildern gehören sie zu den Eigenformen im Pfälzer Dorfbild.  
Phot. Museum.
- 2. Zunftzeichen der Braunauer Innschiffer. Braunau (Oberdonau), Heimathaus.  
Holz, geschnitzt; weiß-rot bemalt. Die Form des Schiffes, der sog. Platte, entspricht dem Bau der alten Frachtschiffe, die besonders für den Salztransport auf dem Inn in Gebrauch waren; die aufgebohenen Enden ähnlich wie bei der venezianischen Gondel. Für kleine Kähne („Zillen“) ist die Bauart mit dem breiten flachen Boden noch an der Donau üblich.  
Phot. Dr. Karl Gröber, München.
438. Widmungsschild der Ravensburger Kammacher-Zunft. 1841. Stuttgart, Altertümersammlung.  
Laubsägearbeit in Schildkrot in der Art der im frühen 19. Jahrhundert beliebten Steckkämme. Mit dem Wappen von Württemberg und Inschrift: „Auf die Jubelfeier unseres geliebten Königs“.  
Phot. Dr. Karl Gröber, München.
439. Stubenschild der Prenzlauer Bäcker. 1777. Prenzlau, Uckerm. Museum.  
Messing, geschnitten, Brotformen, von zwei Glücksgenien begleitet; mit den Inschriften der Zunftmitglieder; oben Krone.  
Phot. Museum.
440. Faßboden. Um 1800. Speier, Hist. Museum der Pfalz.  
Reliefschnitzerei: Ausschweifeln des Fasses und Weinkauf. Faßriegel (vgl. Abb. 150) und Faßboden wurden in der Pfalz, im Elsaß und in Schwaben seit dem 16. Jahrhundert mit Schnitzereien verziert. Die Bildmotive stammen vielfach aus dem Bilderkreis der Flugblätter.  
Phot. Museum.
441. Schützenscheibe. 1668. Tittmoning (Oberbayern), Städt. Museum.  
Mit Allegorie des Sonnenrosses. Vermutlich Salzburger Arbeit. Inschrift:  
„Gleich wie die Sonn mit Ihrem  
Schein;  
Weit überscheint der Luna Schein;  
Also ist Khunst über Feuer und  
gnadt;  
jedanoch gunst den vorzug hat;  
dan wembß glich wüll  
der trifft das Züll.  
ist mit der khunst.  
sonders glickhß gunst füll.  
geben den 29. July Anno 1668.“  
Phot. F. Thamm, München.
442. Die vier Jahreszeiten. Oberammergauer Schnitzerei. 18. Jahrhundert. München, Nationalmuseum.  
Farbig bemalt. Das Thema begegnet im Oberammergau in verschiedenen Fassungen von der Mitte des 18. Jahrhunderts bis gegen 1840. Der Stil erinnert an Figuren der Nymphenburger Porzellanmanufaktur.  
Phot. Museum.

443. Kalt bemalte Tongruppe: Die sieben Schwaben. 18. Jahrhundert. Stuttgart, Altertümersammlung. Gebrannter Ton in Art der Zizenhausener Terrakotten (vgl. Einleitung, S. 126). Die Geschichte von den sieben Schwaben geht in Flugblättern bis in das 17. Jahrhundert zurück, vgl. K. Gröber, Die sieben Schwaben, Augsburg 1936. Phot. Dr. Karl Gröber, München.
444. Tongruppe: Bursch und Mädcl auf dem Heimritt. Ulm, Gewerbemuseum. Von dem Ulmer Hafnermeister Rommel um 1820. Gebrannter Ton, bunt bemalt. Neben dieser Gruppe sind von Rommel Tischgesellschaften, Trachtenfigürchen und Zeitbilder (vgl. Abb. 378) bekannt. Phot. Dr. Karl Gröber, München.
445. 1. Vier Figuren der Musikkapelle. Anton Sohn in Zizenhausen. Um 1830. Karlsruhe, Landesmuseum. Terrakotta, bemalt. Über die Geschichte der Zizenhausener Terrakotta vgl. Einleitung, S. 126. Phot. Museum.
- , 2. Tongruppe: Das entschlossene Mädchen. Septimus Rommel. Um 1820. Ulm, Gewerbemuseum. Husar will ein Mädchen beim Baden belauschen, sie entflieht ihm auf seinem Pferd. Nach einem Aquatintablatt von J. B. Seele. Vgl. a. Abb. 444. Phot. Dr. Karl Gröber, München.
446. Egerländer Brautzug. Wasserfarbenblatt um 1800. Nürnberg, Germanisches Museum. Darstellung: oben Trauung, Musikanten, Brautleute, Pistolenschütze, Hochzeitsgäste, unten der Kammerwagen mit der Brautausstattung. Über die Egerländer Hochzeitsbilder vgl. Erich-Beitl, S. 325. Phot. Museum.
447. Oberschwäbische Tischgesellschaft. Wasserfarbenblatt. 1815. Mindelheim, Privatbesitz. Inschriftlich bezeichnet: „Ververtiget von Joh. Michael Vogel, Beck beyrn Waldhorn“. Unten die Namen der 28 Dargestellten. Gesellschaftsbilder solcher Art für Stammkneipen oder Herbergen, die seit dem späten 19. Jahrhundert von der Gruppenphotographie verdrängt werden, kommen im 18. Jahrhundert zur Verbreitung; die Idee geht auf die seit der Renaissance begegnenden Zunft- und Gildenbilder zurück. Die Herstellung durch Laien ist ein besonderes Kennzeichen solcher Andenken auf dem Gebiete der Volkskunst; vgl. Erich-Beitl, S. 435. Phot. Dr. Karl Gröber, München.
448. Fahnenstange und Zunftzepter aus Nordfriesland. 18. Jahrhundert. Flensburg, Museum. Die Fahnen spitze gedrechselt und geschnitzt, in Gelb, Blau und Rot bemalt. Das gedrechselte Zepfer trägt die Fortuna als Bekrönung. Der Gebrauch des Zunftzepters ist vom Richter- oder allgemeiner Vollmachtsstab abzuleiten, der eine seiner Grundformen in der Lebensruete besitzt. Vgl. Jos. M. Ritz, Stock und Stab, Jahrbuch 1937 d. B. Landesvereins f. Heimatschutz, S. 34. Nach Ernst Sauer mann, Handw. Schnitzereien aus Schleswig-Holstein, Frankfurt 1910, Tafel 48.

- Aachen 109.  
Aalen 126.  
Achtstern 26.  
Adler 32.  
Adler, F. 459.  
Ärmelrand 419, 491.  
Äule 104.  
Aibling, Museum 299, 474.  
Alkersum 425, 492.  
Allgäu 100.  
Altarzier 46, 227, 465.  
Altdorf 93.  
Altdorfer, A. 117.  
Altenburg 98.  
Altglashütte 105.  
Altmann, Töpfermeister 101.  
Altötting 50—52, 86, 117.  
Altona, Museum 418, 491.  
Ammergau 42, 86.  
Amorbach 369, 483.  
Amulett 217, 464.  
Andachtbild 45, 53—55, 125, 233, 466, Taf. VII.  
Andenkenblatt 33, 44, 125.  
Andree, R. 457, 464.  
Andree-Eysn, M. 457, 458, 481.  
Anhänger 110, 366, 483.  
Annaberg 98.  
Anrichten 83, 84.  
Ansbach 58.  
Ansdach 63.  
Antwerpen 21, 54.  
Apostelkrüge 98.  
Appenzell 87, 476, Taf. XI.  
Aquamanile 11, 132, 451.  
Arbeitstracht 117.  
Armlehnstuhl s. Lehnstühle.  
Asam 57.  
Aspis 20, 32.  
Aufleger, O. 471.  
Aufnäharbeit 114, 415, 490.  
Augsburg 21, 47—49, 54, 74, 112, 113.  
—, Maximiliansmuseum 133, 199, 451, 461.  
Aussee 90, 323, 477.  
Außergefeld 48, 49.  
Baar 76, 87.  
Backmodel 38, 180, 182, 191, 458, 460.  
Backsteinbau 57.  
Bader, J. 86.  
Bader, T. 462, Taf. V.  
Bäckerschild 439, 493.  
Bänderweberei 112.  
Bänke 82.  
Baer, C. H. 472.  
Bahrbrett 58.  
Bahrtuch 53, 225, 465.  
Baldachinbett 304, 474.  
Balkenkopf 161, 455.  
Bandgeflecht s. Zauber-knoten.  
Bankschrank 27.  
Banksofa 305, 474.  
Bannbild 10, 19.  
Bannkorb 35.  
Bannmaske 20.  
Barchent s. Parchan.  
Barnitz 263, 469.  
Bartmannskrüge 97.  
Basel 113.  
—, Museum für Völkerkunde 40, 335, 374, 479, 484.  
Bastelararbeit 10, 33.  
Basttasche 349, 481.  
Bauchkrüge 97.  
Bauchranzen 118, 123, 423, 491.  
Baud-Bovy, D. 453, 458, 461, 470, 487.  
Bauernhaus, Bauernhof 63 bis 77, 139, 258, 260—274, 452, 469—471, Taf. VIII.  
Bauernkunst 10.  
Bauernstube 65, 66, 75—77, 282—287, 290, 297, 472, 473.  
Baumgartner, J. W. 49.  
Bayreuth 101.  
—, Museum 398, 488.  
Bayrischer Wald 86.  
Beck, A. 126.  
Beenken, H. 451.  
Beiderwand 111, 112, 409 bis 411, 489, 490.  
Beilngries 212, 463.  
Beinglas 105, s. a. Milchglas.  
Beinhaus 58, 241, 467.  
Beinhösln 119.  
Beitl, R. s. Erich, O.  
Beleuchtungskörper 91, 107.  
Berchtesgaden 41, 42, 86, 91, 93, 126, 196, 461.  
—, Heimatmuseum 219, 345, 464, 480.  
Bergzabern 108.  
Berlin, Märkisches Museum 287, 472.  
—, Schloßmuseum 142, 301, 453, 474.  
—, Staatl. Mus. f. Deutsche Volkskunde 149, 150, 152, 154, 159, 163, 165, 166, 167, 191, 198, 200, 211, 247, 307, 310, 312, 359, 361, 368, 391, 411, 453 bis 457, 460, 461, 463, 468, 475, 482, 483, 487, 490, 491, Taf. I, XX.  
Berling, K. 452.  
Bern 405, 489.  
—, Historisches Museum 405, 489.  
Bernau 50.  
Bernhard von Clairvaux 19.  
Berthold von Regensburg 19.  
Beschläge, schmiedeeiserne 151, 454.  
Betschdorf 97, 100.  
Bettdecke 417, 490.  
Betten 82, 304, 316, 474, 476.  
Bettkasten 78, 316, 476.  
Bettlaken, Schwälmer 460, Taf. III.  
Bettluchten 77.  
Bettpfanne 109, 482, Taf. XV.  
Bettuch 417, 490.  
Beuerberg 86.  
Bichler, J. N. 86.  
Bickell, L. 470.  
Bielefeld, Bauernhaus-museum 304, 474.  
Bienenkorb 35, 175, 458.

- Bierkrug 387, 486.  
 Bierscheibe 107, 404, 489.  
 Bilderbogen 124.  
 Bildindustrie 124.  
 Bildstock 59, 250, 468.  
 Bildweberei 112, 409—411,  
 489, 490.  
 Bildwirkerei 113, 414, 490.  
 Binsenflechtere 94.  
 Birnkrüge 370, 382, 483, 486.  
 Bischofsgrün 105, 398, 488.  
 Bischofsmais 240, 467.  
 Bitsche 91, 109, 360, 482.  
 Blaudruckzeug 113, 412, 490.  
 Blauweberei 113.  
 Blockholzbau 56, 63, 64, 234,  
 257, 277, 466, 469, 471.  
 Blockholzkirche 234, 466.  
 Blumen 28.  
 Blumenmuster 95, 112.  
 Blumensinnbilder 32.  
 Bochum, Städtisches Mu-  
 seum 158, 455.  
 Bodenfliesen 95, 369, 483.  
 Bodenseegebiet 64.  
 Böhheim 86.  
 Böhmerwald 41, 48, 94, 115.  
 Boesch, H. 460.  
 Bohlenwand 64.  
 Bohuslän 31.  
 Bollenhut 121, 429.  
 Bombentöpfe 96.  
 Bonen, G. 102.  
 Bornhausen 455.  
 Bosch, H. 36.  
 Bossert, Th. 30.  
 Botenstab 128.  
 Bottich 346, 480.  
 Brabender, J. 47.  
 Bramm, O. 122, 491.  
 Brauchtum 13, 20, 30, 34.  
 Braunau, Heimathaus 437,  
 493.  
 Braunschweig 99.  
 —, Städt. Museum 361, 400,  
 482, 488.  
 Braut 424, 426, 428, 434, 492,  
 493.  
 Brautfaß 347, 480.  
 Brautgabe 12.  
 Brautkranz, Brautkrone 14,  
 118, 122, 424, 491, 492,  
 Taf. XX.  
 Brautleuchter 92, 187, 459.  
 Brautschaffel 186, 459.  
 Brautschlitten 38.  
 Brautschmuck 110, 166, 456.  
 Brautstuhl 30, 37, 81, 184,  
 185, 459.  
 Brauttruhe 88.  
 Brauttuch 170, 457.  
 Brautwagen 42.  
 Brautwocken 188, 459.  
 Bremen, Focke-Museum 356,  
 481.  
 Brenner, I. R. 126.  
 Breslau, Schles. Museum f.  
 Kunstgewerbe 387, 388,  
 396, 486—488.  
 —, Städt. Kunstsammlungen  
 245, 331, 467, 478.  
 Brettchenweberei 112.  
 Brettwange 21.  
 Briefmaler 53, 124.  
 Brietzig 58.  
 Briot 109.  
 Brixen 47.  
 —, Diözesanmuseum 47.  
 Bröhl 97.  
 Bründlkapellen 56.  
 Brüstling 118, 119.  
 Brunnenhäuschen 75.  
 Brunnenspiel 358, 482.  
 Brustlappen 420, 491.  
 Bucherer, M. 466.  
 Buchers 49, 50.  
 Bürgel 101.  
 Büttnerarbeit 91.  
 Bundwerk 27, 75.  
 Buntmalerei 105.  
 Bunzlau 101, 388, 487.  
 Buob, H. 114, 490, Taf. XIX.  
 Burgdorf, Spreewald 287,  
 472.  
 Burgdorf bei Bern 87.  
 Burgkunstadt 94.  
 Butterfaß 91, 339, 479.  
 Buttermodel 90.  
 Butzbach 101.  
 Celle, Bomann-Museum 154,  
 454, 480, Taf. XIV.  
 Christkind 45, 53, 54, 228, 465.  
 Chur, Rätisches Museum  
 417, 490.  
 Clasen, K. H. 457, 461, 467.  
 Compostela 50.  
 Crailsheim 59.  
 Creutz, M. 475, 486.  
 Dachau, Heimatmuseum  
 334, 368, 478, 483.  
 Dachformen 63.  
 Dachkeller 63.  
 Dalarna 34.  
 Damastweberei 111—113.  
 Danzig-Stolzenberg 103.  
 Darmstadt, Landesmuseum  
 128, 163, 456.  
 Darß 89.  
 David und Bathseba 112.  
 Deckelkanne 388, 487.  
 Deckelpokal 105, 398, 488.  
 Deckengehänge 350, 481.  
 Degerndorf 86.  
 Dehio, G. 18.  
 Delbrück 259, 469.  
 Delphine 21.  
 Deutschböhmen 49, 60.  
 Deutscheinsiedel 42.  
 Diele 95, 260, 289, 469, 473.  
 Diepholz 288, 473.  
 Diessen 52.  
 Dirmstein 100.  
 Dithmarschen 146, 453.  
 Dockendrechsler 41.  
 Donauschule 51.  
 Donnerbesen 29.  
 Dorfkirche s. Kirche.  
 Dorflinde 75.  
 Dorothea 54.  
 Drache 20, 30.  
 Drechsler 78.  
 Dreihäuser 97.  
 Dreiseithof 70.  
 Dreisproß 26, 28, 111.  
 Dresden, Oskar-Seyffert-  
 Museum 201, 226, 330,  
 370, 380, 387, 461, 462,  
 465, 478, 483, 485, 486,  
 Taf. IV, XIII.  
 Drolerie 19, 31, 32.  
 Dürer, A. 10, 20.  
 Durandus 19.  
 Durchbrucharbeiten 114,  
 115, 460, Taf. III.  
 Ebsdorf 267, 470.  
 Eckschränkchen 84.  
 Effeltrich 56.  
 Egerland 43, 59, 119, 125,  
 446, 494.  
 Eibelstadt 59.  
 Eibenschütz 126.  
 Eichblatt 112.  
 Eichel 32.  
 Eiderstadt 68.  
 Einbau 65, 70.  
 Einfeuerhaus 73.  
 Einhausen 56.  
 Einhaustypen 67.

- Einhorn 28, 32, 112.  
 Einlegearbeit 299, 474.  
 Einsiedeln 52.  
 Eisen 107.  
 Eisenach, Museum 141, 342, 386, 388, 453, 480, 486, 487.  
 Eisenkreuze 58, s. a. Grabkreuze.  
 Eisenofen 104.  
 Eisentonkrüge 98, 372, 484.  
 Elbmarschen 80.  
 Eligius 34.  
 Ellwangen 47.  
 Elmshorn 110.  
 Elsaß 43, 90, 91, 95.  
 Emailgeschirr 104.  
 Emailmalerei 105, 106, 398 bis 401, 488.  
 Enderlein, K. 109.  
 Engoben 101.  
 Enhuber, K. 75.  
 Erfurt, Museum 340, 360, 479, 482.  
 Erich, O. 451, 454—456, 458, 466, 480, 484, 486, 494.  
 Erinnerungsblätter 43, 462, Taf. IV.  
 Erler, S. 125.  
 Erzgebirge 41, 42, 93, 116.  
 Etter 75.  
 Eugen, Prinz 378, 485.  
  
**Fabeltier** 15, 32.  
**Fabelwelt** 20, 26.  
**Fachwerk** 64, 69, 74, 258, 267, 268, 469, 470.  
**Fachwerkpfosten** 137, 452.  
**Fachwerkschnitzerei** 20.  
**Fadenarbeiten** 114.  
**Fadenzainle** 105.  
**Fahnenstange** 448, 494.  
**Falkenstein** 252, 468.  
**Faschingsbrauch** 36.  
**Fastentücher** 52, 224, 465.  
**Fastnachtmasken** 36, 176, 177, 458,  
**Faßboden** 127, 128, 440, 493.  
**Faßriegel** 127, 160, 455.  
**Fayence** 103, 392, 393, 487, 488.  
**Federbild** 125.  
**Fenster** 353, 481.  
**Fensterbierscheibe** 106, 404, 489.  
**Festtagstracht** 117.  
  
**Feuchtwangen** 100.  
 —, Heimatmuseum 113, 164, 193, 203, 313, 383, 389, 456, 460, 462, 476, 486, 487.  
**Feuerbock** 155, 454.  
**Feuerhaus** 66, 72.  
**Feuerhund** 107.  
**Feuerkieke** 90, 361, 482.  
**Feuerroß** 30.  
**Fichtelberg** 104.  
**Fichtelgebirge** 105.  
**Filetarbeiten** 21, 114, 115, 141, 453.  
**Filigran** 108, 110, 368, 483.  
**Firstbalken** 63.  
**Firstbaum** 64.  
**Firstpfette** 63.  
**Firstziegel** 95.  
**Fischreusen** 94.  
**Fischweib** 32.  
**Flachs** 111.  
**Flachschnitt** 80, 139, 156, 193, 306, 460.  
**Flachsschwinge** 92, 144, 453.  
**Flandern** 111.  
**Flaschen** 97.  
**Flechtarbeiten** 94, 348, 481.  
**Flensburg, Museum** 140, 156, 291, 333, 336, 409, 410, 415, 448, 452, 454, 473, 478, 479, 489, 490, 494.  
**Flet** 68, 77, 288, 473.  
**Fletz** 69.  
**Fliehbürg** 57.  
**Fliersch** 133, 451.  
**Fliesen s. Bodenfliesen.**  
**Flinserln** 32.  
**Flischbach** 251, 468.  
**Florschnalle** 110, 368, 483.  
**Flugblatt** 13, 102, 124.  
**Flurdenkmal** 59, 60, 250, 252, 468.  
**Flurkreuz** 60, 251, 468.  
**Forchheim** 430, 492.  
**Formmuster** 95.  
**Forst** 22, 138, 452.  
**Frankenthal** 437, 493.  
**Frankfurt a. O.** 103.  
**Frechen** 97, 102.  
**Fredelsloh** 102.  
**Freiburg i. Br., Augustiner-museum** 96, 157, 160, 284, 455, 472.  
**Friedhöfe** 58, 59, 239, 467.  
**Friedhofzwinger** 56.  
**Friedrich II.** 20.  
  
**Fries** 111  
**Friesland** 80, 92.  
**Fuchs** 31.  
**Fünfsproß** 28.  
**Fünfstern** 29.  
**Fürstenfeldbruck, Museum** 317, 324, 476, 477.  
**Fuhrmannsbilder** 44.  
**Furniere** 85.  
**Furth im Wald** 105.  
  
**Gabeldach** 63.  
**Gadel** 42, 93, s. a. Span-schachteln.  
**Gaden** 238, 239, 467.  
**Ganserin** 148, 453.  
**Garnweife** 92, 343, 480.  
**Gartberg** 86.  
**Gebhard, T.** 15, 85, 476—478.  
**Gebildbrot** 27.  
**Geesen, G.** 378, 485.  
**Geflecht** 20.  
**Gehlbürg** 105.  
**Gehöft s. Bauernhaus.**  
**Geisenheim** 26.  
**Gempfung** 227, 465.  
**Genf** 113.  
 —, Museum 389, 394, 487, 488.  
**Genhofen** 27, 151, 454.  
**Genoveva** 49, 221, 465.  
**Geramb, V.** 471, 472, 481  
**Gerolzhofen** 137, 452.  
**Gestirnbild** 25.  
**Gestirnzeichen** 101.  
**Gesunkenes Kulturgut** 10, 12, 14.  
**Gewürzmetze** 26, 147, 453.  
**Giebelpfahl** 30, 37.  
**Giebelzeichen** 26.  
**Giebelzier** 30, 158, 455.  
**Giemaul** 35.  
**Gildenzeichen** 14.  
**Gisevius, E.,** 44.  
**Gläser** 48, 105, 106, 396—403, 488, 489.  
**Glasbecher** 402, 489.  
**Glasbild s. Hinterglasmalerei**  
**Glashütten** 104.  
**Glaskastl** 89.  
**Glaskrüge** 400, 401, 488.  
**Glasmacher** 104.  
**Glasmalerei** 105, 387, 486.  
**Glasscheibe** 106, 405, 485.  
**Glasschliff** 105.  
**Glasterrine** 403, 489.  
**Glasuren** 96, 99.

- Glonbercha 85.  
 Glücksschimmel 31.  
 Glücksschlange 30.  
 Glücksschwein 31.  
 Glückszeichen 24—27, 31, 148.  
 Gmunden 52, 103, 393, 488.  
 Godelschale 52, 393, 488.  
 Görlitz, Städt. Kunstsamm-  
 lungen 298, 365, 415, 474,  
 483, 490.  
 Göttelebriefe s. Patenbriefe.  
 Götzens 272, 470.  
 Goldfitterstickerei 123, 420,  
 491.  
 Goldschmuck 110, 366, 483.  
 Gole 36.  
 Grabblume 247, 468.  
 Grabkreuze 58, 59, 108, 245  
 bis 247, 467, 468.  
 Grabplatten 95.  
 Grabstein 59, 248, 249, 468.  
 Grabzeichen 58, 244, 467.  
 Gräfental 104.  
 Graphittonkrüge 98, 372,  
 484.  
 Graubünden 36, 100, 143,  
 453.  
 Graz, Volkskunde-Museum  
 280, 472.  
 Greif 32, 95.  
 Greifenhagen 57.  
 Grenzhagen 97.  
 Grisebach, A. 76.  
 Gröber, K. 460, 484, 487,  
 494.  
 Gröberhof 271, 470.  
 Gröden 41—43, 126.  
 Groschopf, G. 487.  
 Groß Dammer 427, 492.  
 Groß-Schönau 113.  
 Gruber, O. 64.  
 Grünberg 120.  
 Grünwald, M. 36.  
 Grundmann, G. 478.  
 Gruppenhöfe 72, 276, 471.  
 Günzburg, Museum 229, 465.  
 Gürtel 123, 423, 491.  
 Gußeisen 108.  
 Gutach 269, 429, 470, 492.
- Habergeiß** 20.  
 Haberlandt, A. 20, 65.  
 Haberlandt, M. 458, 459,  
 479, 481, 488.  
 Häkelei 114, 115.  
 Hängekrone 34, 350, 481.
- Hafnerarbeit 96, 101.  
 Hagalrune 25.  
 Hagen 102.  
 Hagenau 44.  
 Hagenberg 275, 471.  
 Hahn, K. 16, 24, 114, 456,  
 478, 491.  
 Hahn 31, 115, 160, 161.  
 Hahnenbalken 63.  
 Hahnloser, H. 452.  
 Haimonskinder 38, 181, 458.  
 Hakenkreuz 26, 27, 75, 108,  
 150, 151, 454.  
 Halberstadt 99.  
 —, Museum 419, 491.  
 Halbfayence 99, 392, 487.  
 Hale 107, 354, 481.  
 Hall 105.  
 Hallein 127.  
 Hallstattzeit 63.  
 Halm, Ph. M. 471.  
 Halsgoller 121, 429, 492.  
 Halskette 110, 367, 483.  
 Hamanns, D. 102, 485, Taf.  
 XVII.  
 Hamburg, Museum f. Kunst  
 u. Gewerbe 134, 170, 381,  
 413, 452, 457, 485, 486,  
 490, Taf. XVII.  
 Hammekers, P. 102.  
 Handewitt 140, 452.  
 Handtücher 115, 412, 416,  
 418, 490, 491.  
 Handwerkerbilder 101.  
 Hanf 111.  
 Hannover, Kestner-Museum  
 132, 451.  
 —, Niedersächs. Volkstums-  
 museum 158, 381, 404,  
 412, 455, 482, 486, 489,  
 490, Taf. XV.  
 Hansele 36.  
 Harburger, E. 75.  
 Hase 21, 31, 136, 452.  
 Haßloch 100.  
 Hatjen 110, 166, 456.  
 Haubarg 68, 261, 469.  
 Hauben 121, 422, 491.  
 Haufenhof 65, 67.  
 Haupt, A. 20, 451.  
 Hausbild 127.  
 Hausfließ 12.  
 Hausformenforschung 13.  
 Hausformenkarte 67.  
 Hausindustrie 12.  
 Hauskreuz 209, 251, 462,  
 468.
- Hauskrippe 46, 47, 229, 465.  
 Hausmalerei 74, 471, Taf.  
 VIII.  
 Hausrat 13, 295—350, 473  
 bis 481.  
 Haustypus 67, 71.  
 Hauswirth, I. I. 44, 125.  
 Hauszeichen 127, 359, 482.  
 Havelberg, Prignitz-Mu-  
 seum 175, 363, 397, 458,  
 483, 488.  
 Haveldorfer 41.  
 Heghof 268, 470.  
 Heilbrunn 49.  
 Heiligenbild 53, 124.  
 Heiliggeisttaube 34, 35.  
 Heilrätinnen 38, 180, 458.  
 Heilwurzel 21.  
 Heimberg 43, 100, 389, 487.  
 Heischegabe 95.  
 Heißl, goldenes 31, 228, 465.  
 Helenabrunn 101.  
 Helgen 54.  
 Helgoland 166, 456.  
 Helm, R. 117, 460.  
 Helmknöpfe 108.  
 Helmstedt 99.  
 Henkelkanne 386, 486.  
 Henkelkrug 97, 384, 486.  
 Henkeltopf 387, 486.  
 Hennersdorf 113.  
 Herbergstuben 77.  
 Herbergszeichen 127, 437,  
 493.  
 Hermannshagen 197, 461.  
 Hermannstadt, Bruckenthal-  
 Museum 160, 455.  
 Herrenberg 100.  
 Herrgottswinkel 45.  
 Herzogenweiler 105.  
 Heß, H. 126.  
 Hessen 69, 94, 114.  
 Heuberg 65, s. a. Haubarg.  
 Heuhütten 63.  
 Heuscheuer 257, 469.  
 Heym, W. 100, 486.  
 Hildesheim, Roemer - Mu-  
 seum 418, 491.  
 Hilpert, A. 43, 199, 461.  
 Hinterglasmalerei 47—50,  
 106, 218—221, 464, 465,  
 Taf. VI.  
 Hirsch 29, 31, 38, 95, 112,  
 163—165, 211, 456, 463.  
 Hirschberg, Riesengebirgs-  
 museum 286, 367, 402,  
 472, 483, 489.

- Hirsegg 104.  
 Hirt 230, 466.  
 Hirtenkunst 128, 145, 453.  
 Hirtenstab 33, 92, 128.  
 Hochzeitsbecher 401, 489.  
 Hochzeitskissen 113.  
 Hochzeitsleuchter 31, 187, 459.  
 Hochzeitstracht 122.  
 Hocker 81.  
 Hodschag (Batschka) 204, 462.  
 Höhr 97.  
 Hoffmann-Krayer, E. 15.  
 Hoftor 22, 28, 75, 139, 255, 452, 469.  
 Hohenberg 95.  
 Holstein 90, 92.  
 Holtermann, J. 59, 248, 249, 468.  
 Holzacker 156, 454.  
 Holzbau 63.  
 Holzfiguren 126, 442, 493.  
 Holzkreuze 58.  
 Holzpferdchen 198, 461.  
 Holzschaff 91, 346, 480.  
 Holzschnitt 124.  
 Holzschöpfer 91.  
 Holzschüsseln 91.  
 Honorius von Autun 53.  
 Horn, Hoftor 139, 452.  
 Hotzenhaus 71.  
 Hotzenwald 64.  
 Hubertus 52, 102.  
 Hübsch, J. 44.  
 Hüls 101, 102, 210, 378, 463, 485.  
 Hüttenplastik 18.  
 Hufeisen 28, 31, 107, 151, 454.  
 Humpen 91.  
 Hungertuch 28, 52, 115, 224, 465.  
 Huthalter 37, 108.  
 Icking 273, 471.  
 Igeltöpfe 21, 96, 101, 135, 452.  
 Ilmenau 103, 105.  
 Immaculata s. Marienbilder.  
 Immenwächter 35, 175, 458.  
 Immermann, K. 118.  
 Ingolstadt, Museum 349, 481.  
 Innsbruck 74.  
 —, Volkskunde-Museum 145, 423, 453, 491.  
 Insterburg 89.  
 Irminsul 28.  
 Issum 101, 102.  
 Jabelheide 96.  
 Jakobus 54.  
 Jamund 89, 115, 184, 459.  
 Jena, Städt. Museum 169, 457.  
 Joachimsthal 105.  
 Johannesminne 53.  
 Joppe 119.  
 Juleber 31.  
 Jura 67.  
 Kacheln 66, 71, 77, 95, 96, 292—294, 296, 473.  
 Kadinen 102.  
 Kaffeekanne 389, 390, 487, s. a. Keramik.  
 Kaiserslautern, Landesgewerbeanstalt 371, 483.  
 Kaiserswalde 104.  
 Kalotaszeg 27.  
 Kalw 100.  
 Kamm 316, 476.  
 Kammtasche 165, 456.  
 Kammweberei 112.  
 Kandern 100.  
 Kandersteg 270, 470.  
 Kannen 386, 389, 390, 395, 486—488.  
 Karlsruhe, Landesmuseum 96, 201, 222, 292, 321, 329, 401, 445, 461, 465, 473, 477, 478, 489, 494.  
 Karner 58, 241, 467.  
 Kartuschenbilder 50.  
 Kassel, Hessisches Landesmuseum 460, Taf. III.  
 Kattunweberei 111.  
 Kaufbeuren 50, 87.  
 —, Volkskundemuseum 319, 349, 376, 477, 481, 484.  
 Kehlalkendach 63.  
 Keiser, H. W. 464, 465.  
 Kelterbauten 75.  
 Kentauren 95.  
 Keramik 95—106, 369—395, 483—488.  
 Kerbschnitt 37, 80, 138, 143, 145—148, 154, 192, 301, 303, 452—454, 474.  
 Kerzenhalter 38, 108, 358, 359, 482.  
 Kesselhaken 30, 81, 107, 354, 481.  
 Kevelaer 101, 102.  
 Kiel, Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum 414, 490.  
 Kieninger, J. 47.  
 Kinderwiegen s. Wiegen.  
 Kinderzeichnung 128.  
 Kirchberg 51.  
 Kirchen 13, 56—58, 234 bis 239, 242, 243, 466, 467.  
 Kissenplatten 113, 414, 490.  
 Kistler 78.  
 Klappmesser 108.  
 Klassen, H. 379, 485.  
 Kleiderordnungen 117.  
 Kleinkotzer 35.  
 Klein, D. 490.  
 Klemmeisen s. Waffeleisen.  
 Klete 73.  
 Klettendorf 278, 472.  
 Klingenberg 88, 98.  
 Klöppelarbeiten 114, 115, 421, 491.  
 Klosterarbeiten 46, 54.  
 Kniehose 119.  
 Knüpfarbeiten 114, 115.  
 Köln 53, 97.  
 —, Kunstgewerbe-Museum 475, Taf. IX.  
 Königsberg, Prussia-Museum 168, 220, 457, 465.  
 —, Freiluftmuseum 244, 467.  
 Körbe 94, 348, 349, 481.  
 Kolberg, Museum 347, 480.  
 Kolding, Museum 157, 454.  
 Kolmar 96, 137, 452.  
 Kommode 87, 317, 476.  
 Konditorarbeit 126.  
 Kopfbecher 21, 133, 451.  
 Kornähre 32.  
 Korngarbe 39.  
 Kotze 114.  
 Kränzeldame 122, 427, 492.  
 Kraftshof 56.  
 Krainer 48.  
 Kramsach 105.  
 Kratzenstock 92, 189, 459.  
 Kratzputz 22, 74, 75, 267, 470.  
 Krautstrünke 104.  
 Kraxenträger 42.  
 Kredenzschrank 310, 475.  
 Krefeld, Kaiser-Wilhelm-Museum 210, 378, 379, 463, 485.  
 Kremsmünster 87.  
 Kreußen 98.

- Kreuz s. Grabkreuze.  
 Kreuz, Uhrmacher 84.  
 Kreuzborn 279, 472.  
 Kreuzstich 114, 163, 418, 491.  
 Kreuzwegstationen 50, 219, 464.  
 Krippen 45—47, 229—231, 465, 466.  
 Krippenberg 46.  
 Kriß, R. 34.  
 Kröning 46, 90, 99, 126, 341, 479.  
 Kronach, Heimatmuseum 319, 477.  
 Kronen s. Brautkranz.  
 Krüge 97—101, 103, 370 bis 373, 382—384, 387, 394, 483, 484, 486, 488, Taf. XVIII. S. a. Birnkrüge, Glaskrüge.  
 Krüselkette 91.  
 Krugbäcker 97.  
 Krumbach 49.  
 Krummhübel 286, 472.  
 Kruzifixe 42, 209, 250, 462, 468.  
 Kürbelzäuner 94.  
 Kürben 94.  
 Kufentruhe s. Truhen.  
 Kufenschrank 311, 475.  
 Kuffel 102.  
 Kulmbach, Museum 77.  
 Kupferkanne 363, 483.  
 Kupferkessel 361, 482.  
 Kupferschmied 109.  
 Kupferstich 124.  
 Kurbelwelle (Stauwehr) 342, 480.  
 Labertal 114.  
 Länderhaus 72.  
 Lampen 21, 134, 452.  
 Lampenhalter 342, 480.  
 Landau, Heimatmuseum 182, 459.  
 Landeshut 111.  
 Landshut, Niederbayern 341, 479.  
 —, Museum 209, 462.  
 Lang, Familie 42.  
 Langenöls 58.  
 Langensalza 353, 481.  
 Langhose 119.  
 Langnau 100.  
 Larven 20, s. a. Masken.  
 Laube 70, 71.  
 Lauffer, O. 465.  
 Lauscha 104, 105.  
 Lausitz 88, 93, 101.  
 Lebensbaum 28, 29, 95, 96, 107, 111, 140, 150, 152, 159, 164, 452, 454—456.  
 Lebenszeichen 26.  
 Lebkuchenbild 38, 44.  
 Lebkuchenmodel 38, 183, 459.  
 Lebzelten 126, 204, 462.  
 Lebzelter 38.  
 Lechrain 86.  
 Lechterke 289, 473.  
 Lederdruck 113.  
 Lederdruckmodel 29, 164, 456.  
 Lederhose 119.  
 Lederstickerei 122, 423, 491.  
 Lehmann, O. 40.  
 Lehnstühle 81, 300—303, 474, s. a. Stühle.  
 Leichendecke 53.  
 Leipzig 101.  
 —, Kunstgewerbemuseum 412, 490.  
 —, Stadtgeschichtl. Museum 135, 452.  
 Lenggries 86.  
 Leonhard 34, 86.  
 Lettertücher 114.  
 Leuchter 107, 108, 358, 359, 482.  
 Leutmannsdorf 58.  
 Lex bajuvarica 64.  
 Leykam 124.  
 Lichtenfels 94.  
 —, Museum 348, 481.  
 Liebesbriefe 29, 44, 203, 462.  
 Liegnitz 101.  
 Limbach 103.  
 Lindau, Heimatmuseum 490, Taf. XIX.  
 Lindenberg 116.  
 Lindhorst 122.  
 Linz, Museum 393, 488.  
 Litauen 89.  
 Löffel 91, 337, 338, 479.  
 Löffelbretter 27, 28, 90, 146, 453, 456, Taf. I.  
 Löffelrechen 337, 479.  
 Löwe 32, 95.  
 Lucca 50.  
 Lübeck 95.  
 —, Museum f. Kunst- und Kulturgeschichte 146, 453.  
 —, Naturhistorisches Museum 302, 474.  
 Lüdingworth 243, 467.  
 Lüer, H. 456.  
 Lüneburg 102, 452.  
 — Museum 290, 473.  
 Lüneburger Heide 107, 256, 469.  
 Luggau 276, 471.  
 Lungau 36.  
 Madonna 52, 207, 210, 462, 463, Taf. V.  
 Mähren 59, 103.  
 Mäbli 121, 433, 493.  
 Maibaum 28, 179, 458.  
 Maikrüge 37, 46, 227, 465.  
 Mainbach 246, 468.  
 Mainburg 213, 463.  
 Mainfranken 92, 98, 127, 343, 480.  
 Majolika 103, 392—395, 487, 488.  
 Malhornarbeit 88, 98, 103, 383, 486.  
 Manderlkalender 124.  
 Mang, H. 47, 466.  
 Mangelbrett, 21, 26, 29, 92, 149, 154, 453, 454.  
 Marburg 96.  
 — Sammlung des hess. Geschichtsvereins 224, 465.  
 Maria auf der Mondsichel 54.  
 Maria und Joseph 231, 466.  
 Maria von Einsiedeln 124.  
 Maria Magdalena 218, 464.  
 Maria Theresia 66.  
 Marienbilder 45, 207, 210, 233, 462—464, 466, Taf. V, VI, VII.  
 Marienklage 53.  
 Marienwerder 189, 202, 459, 461.  
 Marjoß 101.  
 Mark Brandenburg 38, 56, 57, 90, 105, 113.  
 Marschen 115.  
 Marterl 60.  
 Masken 14, 36, 174, 177, 457, 458, Taf. II, s. a. Perchtenmasken.  
 Maskenschnitzerei 36.  
 Masuren 41.  
 Maßwerk 26.  
 Matzelbach 266, 470.  
 Meerfrau 32, 95.  
 Meermann 32.  
 Melkeimer 28, 91, 153, 454.  
 Melkstühle 37.

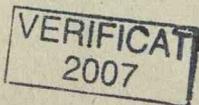
- Melusine 32.  
 Memel 67.  
 Menghin, O. 484.  
 Mennoniten 44.  
 Mespelbrunn, Julius Echter von 452.  
 Messerscheide 355, 481.  
 Messing 109.  
 Metallarbeiten 107—110, 351 bis 368, 481—483.  
 Metz, H. 460.  
 Michelau 94.  
 Michelberg 395, 488.  
 Miesbach 86, 325, 477.  
 Milcheimer 91.  
 Milchglas 105, 401, 489.  
 Milchschränk 83, 475, Taf. IX.  
 Miniatur 55, 466, Taf. VII.  
 Minnegaben 12, 14, 16, 37, 45, 92, 187, 188, 343, 459.  
 Minnekästchen 192, 460.  
 Mirakelbücher 50.  
 Mittelschober 68.  
 Mittenwald 74, 471, Taf. VIII.  
 Mitterstallbau 70.  
 Mittertennbau 70, 272, 470.  
 Modeblumen 28, 85, 170, 457.  
 Model 38, 95, 96, 126, s. a. Back-, Butter-, Lebkuchen-, Leder-, Zeugdruckmodel.  
 Modelbücher 112.  
 Modeldruck 113, 412, 490.  
 Möbel 78—95, 295—331, 473 bis 481.  
 Möbelmalerei 14, 28, 84—87, 314—331, 476—478, Taf. XI—XIII.  
 Mönchgut 27, 144, 453.  
 Mond 25, 26.  
 Montafon 433, 493.  
 Mostkrüge 103, 383, 486.  
 Müglitz 116.  
 Mühlhausen 102.  
 Mühlke, K. 470, 490.  
 Mühlviertel 39.  
 München, Nationalmuseum 47, 132, 147, 155, 161, 171—173, 192, 204, 208, 214, 215, 217, 221, 231, 282, 322, 326, 338, 339, 344, 350, 371, 372, 376, 384, 442, 451, 453—455, 457, 458, 460, 462, 464 bis 466, 472, 477, 479—481, 484—486, 493, Taf. II, XVI.  
 München, Staatsbibliothek 466, Taf. VII.  
 Münster i. W., Landesmuseum 207, 309, 311, 354, 379, 462, 475, 481, 485.  
 Mützenschachtel 93, 480, Taf. XIV.  
 Murnau 49.  
 Musikantensteine 59, 252, 468.  
 Muskau 98.  
 Musterbücher 21.  
 Mustertücher 114, 418, 491.  
 Muttergottes s. Madonna, Marienbilder.  
 Mythe 24.  
 Nadelarbeiten 111—116, 141, 163, 170, 224, 413, 416 bis 420, 423, 457, 465, 490, 491.  
 Nadelstichbild 54.  
 Nähkästchen 193, 460.  
 Nähspitze 114, 115.  
 Najaden 21.  
 Narro 36.  
 Naumann, H. 12.  
 Naumburg 101.  
 Neidkopf 35, 95, 96.  
 Netzarbeiten s. Filetarbeiten.  
 Neudorf 234, 466.  
 Neuruppin 124.  
 Neusatz, Heimatmuseum 406, 489.  
 Neustadt a. d. Orla 453.  
 Neustadt a. d. Saale 98.  
 Niederaudorf 51.  
 Niederherzogswaldau 162, 456.  
 Niederkleen 428, 492.  
 Niederndorf 262, 469.  
 Niederrhein 21, 67, 90, 95.  
 Niedersachsen 91, 92, 95, 107.  
 Nikolaus 38.  
 Ninkop 255, 469.  
 Nißl, F. 47, 230, 466.  
 Nordländer 21.  
 Notburga 45.  
 Nürnberg 40, 103, 109, 112, 124.  
 — Germanisches Museum 285, 446, 472, 494.  
 Nußknacker 42, 195, 460.  
 Oberammergau 41, 49, 74, 90, 91, 103, 126.  
 — Lang-Museum 195, 460.  
 Obergolbach 264, 469.  
 Obergrenzebach 185, 459.  
 Oberstreu 57, 238, 239, 467.  
 Obertheres 250, 468.  
 Ochtrup 102, 379, 485.  
 Odenwald 87.  
 Oehlingsweiler 284, 472.  
 Ölberg 50, 220, 465.  
 Oetinghausen 29.  
 Ofenheck 90.  
 Ofenkachel s. Kacheln.  
 Ofenplatten 108.  
 Ofenstein 76.  
 Ofenwinkel 76, 77, 293, 294, 473.  
 Ohlstadt 179, 458.  
 Ohrdruf 56.  
 Oldenburg 111.  
 — Landesmuseum 306, 366, 474, 483.  
 Opferfiguren, Opfergaben 34, 51, 52, 172, 216, 457, 464.  
 Osnabrück, Museum 159, 289, 308, 455, 473, 475.  
 Ostedt 237, 467.  
 Osterhase 31, s. a. Hase.  
 Osterode 102, 113.  
 Osterwald 105.  
 Ostgermanen 65.  
 Ostpreußen 84, 92, 94, 125.  
 Paartopf s. Seiltöpfe.  
 Pack 280, 472.  
 Paderborn 21.  
 Papierschnitt 54, 232, 466.  
 Papierspitzenbild 55.  
 Paradehandtücher s. Handtücher.  
 Paradies 38.  
 Paradiesapfel 32.  
 Parchan 111.  
 Paris 52.  
 Partenkirchen 257, 469.  
 —, Museum 177, 338, 342, 375, 458, 479, 480, 484.  
 Passau, Ostmark-Museum 316, 328, 476, 478.  
 Passionsdarstellungen 45.  
 Patenbriefe 43, 44, 125, 202, 203, 461, 462.  
 Paterlmacher 105.  
 Peitschenstiele 92.  
 Pelikan 112.  
 Penig 98, 452, .

- Penk 235, 466.  
 Perchtenmasken 14, 20, 35, 36, 128, 174, 457, 458, Taf. II.  
 Pergamentspitzenbild 54, 233, 466.  
 Perthaler, A. 86, 326, 477.  
 Pesel 76, 77, 291, 473.  
 Peßler, W. 30, 68, 458, 486, 489.  
 Pestsäulen 59.  
 Pfahl 28, 37, 58.  
 Pfannenknechte 90, 108, 357, 481.  
 Pfau 112.  
 Pfeifenreck 90, 336, 479.  
 Pfeifenrössel 41.  
 Pfettendach 63, 64, 70.  
 Pfettenköpfe 75.  
 Pfingstlümmler 37.  
 Pfostentruhen 306—308, 474, 475.  
 Phleps, H. 75, 455.  
 Physiologus 28, 31.  
 Pietà 45, 223.  
 Pilgerabzeichen 52.  
 Pilgerflasche 99, 386, 486.  
 Pirmasens, Heimatmuseum 403, 489.  
 Pirna 88, 478, Taf. XIII.  
 Pockschütz 86.  
 Polaczek, E. 452, 455, 490.  
 Pollenkittel 120.  
 Polling 86.  
 Pommern 38, 56, 84, 91.  
 Pongau 35.  
 Ponzanöd 274, 471.  
 Portal, romanisch 20, 131, 451.  
 Porträtmalerei 125.  
 Porzellan 103.  
 Potsdam 103, 105.  
 Potzlow 22, 178, 458.  
 Prag 114.  
 Prandauer, J. 57.  
 Prangerkranz 122.  
 Prenzlau, Uckermärkisches Museum 439, 493.  
 Preußisch-Holland 102.  
 Prunkhandtücher s. Handtücher.  
 Prunkschüsseln s. Schüsseln.  
 Pumphose 119.  
 Puperd, J. 94.  
 Puppe 194, 216.  
 Pyramus u. Thisbe 112, 411, 490.  
 Pyritz 57.  
 Radenthein 277, 471.  
 Radhaube 422, 491.  
 Radkreuz 20, 25, 27.  
 Radler, K. 471.  
 Räderschiff 42, 196, 461.  
 Raeren 97.  
 Raimundsreuth 50.  
 Rauchstube 280, 472.  
 Rauchstubenhäuser 67, 71, 277, 471.  
 Raute 26.  
 Rebe 112.  
 Rechteckhof 66.  
 Regenrolle 119, 426, 492.  
 Reliquienkästchen 26, 132, 451.  
 Renaissance 21, 112.  
 Retzlaff, H. 117, 459, 460, 491.  
 Reutte 74, 271, 470.  
 Rheinland 95, 127.  
 Rheurdt 101, 378, 485.  
 Rhodt 265, 470.  
 Riedlingen 218, 464.  
 Riegelwand 64.  
 Riegl, A. 12.  
 Riehl, W. H. 13, 60, 118.  
 Riesengebirge 41, 77.  
 Ripen 454.  
 Ritz, J. M. 456, 484.  
 Ritzzeichnung 37.  
 Rockenbriefe 44.  
 Rockenspitzen 92.  
 Röm, Insel 113, 291, 473.  
 Römer 104.  
 Römhild 101.  
 Röste 108, 356, 481.  
 Röthenbach 50.  
 Rofen 63.  
 Roger von Helmershausen 104.  
 Rohrflechtere 94.  
 Roland 22, 28, 37, 137, 178, 452, 458.  
 Rommel, Hafnerfamilie 126, 444, 445, 494.  
 Ronnenberg 20, 131, 451.  
 Rosenheim, Museum 318, 327, 476, 478.  
 Rosetten 28.  
 Rottal 86, 119.  
 Rottalmünster 247, 468.  
 Rottweil 100.  
 —, Museum 382, 486.  
 Rudolstadt, Museum 294, 473.  
 Ruedihaus 270, 470.  
 Rufach 96.  
 Ruhla 108.  
 Ruhpolding 86.  
 —, Heimatmuseum 136, 318, 244, 452, 467, 476.  
 Rundfenster mit Wolfshäuptern 133, 451.  
 Rundhafte 110, 368, 483.  
 Rupertiwinkel 86.  
 Rupprecht, G. 211, 463.  
 Ryen 114.  
 Saalfeld, Museum 342, 480.  
 Sachsen 38, 98, 101, 113, 115, 125.  
 Sägehale s. Hale.  
 Säulenhäuser 71.  
 Sakristeitüren 27, 151, 162, 454, 456.  
 Salzburg 41, 87, 103.  
 —, Nonnbergkloster 31, 228, 465.  
 —, Volkskundemuseum 127, 174, 303, 457, 474.  
 Salzfaß 37, 89, 90, 158, 455.  
 Samariterin 112.  
 Sandl 49, 50.  
 St. Andreasberg 115.  
 St. Antönien 100.  
 St. Blasien 105.  
 St. Gallen 52.  
 St. Georgen 84.  
 St. Ingbert 108.  
 St. Johann 47, 230, 466.  
 St. Lorenzen 47.  
 St. Moritz, Engadiner Museum 281, 472.  
 St. Peter in der Au 283, 472.  
 St. Urban 95.  
 Sauermann, E. 452—455, 490, 494.  
 Schachteln s. Spanschachteln.  
 Schäferkunst 128.  
 Schäferszenen 127.  
 Schaephuysen 101, 102.  
 Schäßburg 392, 487.  
 Schafkoblen 63.  
 Schafschelle 91, 145, 453.  
 Schafstall 63, 256, 469.  
 Schankzeichen 127.  
 Schapel 122.  
 Schap 83.  
 Schaukrippe 47.  
 Scheeßel 424, 492.  
 Scheibenbilder s. Schützenscheibe.  
 Schellenring 26, 145, 453.

- Schellenrührertanz 37.  
Schembartlaufen 36.  
Schemelrücken 157, 455, s. a. Stuhllehne.  
Scherenschnitte 44, 54, 171, 457.  
Scherzfiguren 103.  
Schieferverkleidung 75.  
Schier, B. 65, 69, 71, 72, 74.  
Schiff 21.  
Schiffswimpel 92, 168, 457.  
Schildmaler 84.  
Schimmelreiter 36.  
Schindelhauben 57.  
Schlange 30, 157, 455.  
Schleifen 121, 426, 492.  
Schlenzer 150, 454.  
Schlesien 38, 48, 49, 90, 110, 113—115.  
Schleswig-Holstein 113.  
Schlettstadt 99.  
Schliersee 86.  
Schlingknoten 95.  
Schlipferbauer 471, Taf. VIII.  
Schlupfärmel 120.  
Schmerzensmann 53.  
Schmid, Glasbläserfamilie 105.  
Schmid 107.  
Schmiedearbeiten 58, 127, 155, 168, 172, 173, 245, 247, 354, 356—359, 454, 457, 468, 482.  
Schmuck 110.  
Schmuckzeichen 25.  
Schnabbuk 36, 174, 457.  
Schnabelkannen 384, 391, 486, 487.  
Schnapsflasche 397, 488.  
Schnellen 97.  
Schnitzerei 78, 79, 87.  
Schnitzindustrie 36, 126.  
Schnupftabakflaschen 105.  
Schöpp, A. 453, 479.  
Schongauer, M. 36.  
Schopfloch 99, 100.  
SchoBrock 119.  
Schränke 82—84, 87, 88, 308, 309, 311—315, 322—331, 475—478, Taf. IX—XIII.  
Schragentisch s. Tisch.  
Schränkfüllung 157, 454.  
Schrannen 82.  
Schraubflaschen 97.  
Schreckendorf 104.  
Schreckenfuß, B. 46.  
Schrecksbach 428, 492.  
Schreiber, G. 465.  
Schreiberhau 104, 105.  
Schreiblehrer 125.  
Schreibmeisterarbeiten 89.  
Schreiner 78.  
Schrot 70.  
Schrotblatt 54.  
Schuddig 36.  
Schürze 419, 491.  
Schüsseln 31, 96, 101, 102, 191, 210, 211, 338, 374 bis 381, 460, 463, 479, 484 bis 486, Taf. XVI, XVII; s. a. Zinngeschirr.  
Schüsselrahmen 90.  
Schützenscheibe 127, 441, 493.  
Schuhleisten 148, 453.  
Schultermantel 119.  
Schulze, O. 453, 479.  
Schutzengelvorstellungen 54.  
Schwaben, Die sieben 443, 494.  
Schwäbisch-Gmünd 95, 110.  
Schwarze Küche 72, 73.  
Schwarzhafnerei 98.  
Schwarzwald 48, 87, 94—96.  
Schwarzweißstickerei 114.  
Schweiz 43, 80, 87, 103, 109, 115.  
Schweizerhaus 76.  
Schwertberg 49.  
Schwetig 159, 455.  
Schwindrazheim, O. 470.  
Sebastian 54.  
Sechsstern 25—27, 75, 132, 138, 142—144, 152, 159, 188, 189, 193, 302, 420, 451—455, 474, 491.  
Seehausen 49.  
Seiffenbach 42.  
Seidenweberei 113.  
Seiltöpfe 102, 384, 391, 486, 487.  
Sevelen 101, 102.  
Sgraffito s. Kratzputz.  
Sibmacher, J. 112, 114.  
Siebenbürgen 96, 100, 103, 110, 115, 163, 456.  
Siegburg 97.  
Silberfiligran s. Filigran.  
Simmental 100.  
Sinnbild 10, 14, 17, 24, 28, 107, 128.  
Sirene 20, 32, 109.  
Sirnitz 241, 467.  
Sitzkissen 413, 490.  
Soest 108.  
Sofa 305, 474.  
Sohn, A. 126, 445, 494.  
—, F. J. 126.  
Soldatenbilder 21, 43, 93, 102, 125, 462, Taf. IV.  
Sondershausen 101.  
Sonne 14, 25, 26.  
Sonneberg 40—42, 93.  
—, Spielzeugmuseum 194, 460.  
Sonnenwagen 31.  
Sonnenziegel 95.  
Sonsbeck 101.  
Spamer, A. 22, 65, 71, 72, 107, 453, 456, 466.  
Spanschachteln 93, 344, 345, 480, Taf. XIV.  
Sparbüchse 201, 461.  
Sparren 63.  
Sparrendach 64, 66.  
Speier, Historisches Museum 128, 377, 384, 440, 485, 486, 493.  
Spessart 104.  
Spiegelrahmen 90, 334, 335, 478, 479.  
Spielform 128.  
Spielzeug 40—43, 196—200, 461.  
Spieß, K. 31, 32, 451—454, 457, 458, 480.  
Spinnrad 92.  
Spinnrocken 92.  
Spinnstube 281, 472.  
Spinnstuhl 81.  
Spitzenbilder 54, 233, 466.  
Spitzenindustrie 115.  
Spreewald 77.  
Sprögelwocken 92, 188, 459.  
Stade 110.  
Stadelbrett 136, 452.  
Stadelhenne 39.  
Stadtlöhn 102.  
Ständerbau 64.  
Stalle 359, 482.  
Stambücher 43.  
Stampfen 488, Taf. XVIII.  
Stangenhumpen 399, 488.  
Stangentuch 163, 456.  
Staufer 26.  
Steiermark 66, 91, 107.  
Steinbau 56, 58.  
Steinkreuz 59, 252, 468.  
Steinzeug 97, 98, 370, 371, 483, 484.  
—, Westerwälder 97, 161, 455.

- Stempelmuster 96.  
 Stepan, E. 471.  
 Sterne 14, 20, 95.  
 Sterngeflecht 26, 27.  
 Sterzing 108.  
 Sterzlöffel 91.  
 Sterzschüssel 100, 485, Taf. XVI.  
 Stettin, Pommersches Landesmuseum 148, 174, 184, 187, 188, 190, 419, 453, 457, 459, 460, 491.  
 Steyr 91, 108.  
 Stickerei 114, 123, s. a. Nadelarbeiten.  
 Stickmustertuch 114, 418, 491.  
 Stockholm, Museum 336, 479.  
 Störrarbeiter III.  
 Stövchen 109.  
 Stoffbilder 115, 165, 415, 456, 490.  
 Stoffe III—123, 407—434, 489—493.  
 Stoffklebearbeit 54, 233, 466.  
 Stolzenburg 434, 493.  
 Stralsund 103.  
 —, Museum für Vorpommern und Rügen 144, 197, 384, 391, 453, 461, 486, 487.  
 Straßburg, Elsässisches Museum 203, 462.  
 Straubing 59.  
 Streckhof 73.  
 Strickerei 114, 490, Taf. XIX.  
 Stroblhof 275, 471.  
 Strohflechtarbeit 116.  
 Strohklebearbeit 93, 125.  
 Stube s. Bauernstube.  
 Stubenberger Liederbuch 55, 466, Taf. VII.  
 Stühle 81, 300—303, 474, s. a. Brautstuhl.  
 Stuhllehne 28, 30, 81, 152, 157, 454, 455.  
 Stuttgart, Altertümersammlung 183, 191, 223, 305, 314, 357, 358, 372, 385, 401, 416, 422, 438, 443, 459, 460, 465, 474, 476, 481, 482, 484, 486, 488, 490, 491, 493, 494.  
 Sudauen 114.  
 Sudetendeutschland 91.  
 Sühnestein 59.  
 Sufflenheim 100, 103.  
 Tabakschachteln 109.  
 Taferlmaler 48.  
 Takenplatte 109.  
 Tannheim 282, 472.  
 Tapissiers 113.  
 Taschenfeitel 108, 355, 481.  
 Tassenbort 336, 479.  
 Taube 32, 35.  
 Taufbriefe s. Patenbriefe.  
 Tegernsee 104.  
 Teller 97, 392, 393, 487, s. a. Schüsseln, Zinngeschirr.  
 Tellerkorb 90, 338, 479.  
 Tenne 70.  
 Teppiche 114, 415, 490, Taf. XIX.  
 Teufelsfrazze 36.  
 Themar 94.  
 Thiede, K. 471.  
 Thiele, E. O. 29, 483.  
 Thoma, H. 75.  
 Thüringen 56, 95, 98.  
 Thun 87.  
 Tiermaske 35, 174, 457.  
 Tirol 91, 114.  
 Tisch 80, 298, 299, 474.  
 Tischdecke 421, 491.  
 Tischkreuz 34, 35, 350, 481.  
 Tischler 78.  
 Tittmoning, Städt. Museum 441, 493.  
 Todtmoos 50.  
 Tölz 85, 86, 317, 324, 476, 477.  
 — Museum 315, 346, 476, 478, 480, Taf. XII.  
 Tönisberg 101.  
 Töpfe s. Keramik.  
 Toggenburg 332, 478.  
 Tolkemit 102.  
 Tonbilderindustrie 126.  
 Tonfiguren 194, 200, 201, 443 bis 445, 460, 461, 494.  
 Tonkästchen 26, 132, 451.  
 Tonkrippen 47.  
 Tonlampe 21, 134, 452.  
 Tonspielzeug 43, 200, 201, 461.  
 Topf s. Keramik.  
 Tost 53, 225, 465.  
 Totenbrett 244, 467.  
 Trachten 117, 223, 424—434, 492, 493.  
 Tragantbildnerei 126.  
 Trattenbach 108.  
 Trauertracht 118.  
 Treibarbeit 109, 361, 482.  
 Tremolierschnitt 364, 483.  
 Treuchtlingen 100, 101.  
 Treysa 101.  
 Triberg 116.  
 Triskele 26.  
 Trossenfurt 242, 467.  
 Truhen 21, 78—80, 140, 142, 143, 156, 193, 306—309, 316, 318—321, 452—454, 460, 474—477.  
 Trupe 59, 248, 249, 468.  
 Türbeschläge 107, 151, 162, 454, 456.  
 Turmhahn 160, 359, 455, 482.  
 Turnau 101.  
 Uebe, R. 455, 475.  
 Uelveshüll 261, 469.  
 Uffing 49.  
 Uhren 84, 332, 333, 478.  
 Uhrspielwerke 47.  
 Ulanenkarussell 197, 461.  
 Ulfilas 72.  
 Ulm 103, 128.  
 —, Museum 444, 445, 494.  
 Ulmer Schachteln 84, 93.  
 Umgebände 73.  
 Ummerstadt 101.  
 Ungarn 51, 100, 103.  
 Unglückszeichen 25.  
 Unholde 20.  
 Unruh 34, 350, 481.  
 Unterhasel 294, 473.  
 Untersuhl 56.  
 Unterzugpfosten 138, 452.  
 Urban 59.  
 Usedom 190, 460.  
 Valepagenhof 259, 469.  
 Veilsdorf 103.  
 Venedig 21.  
 Verderber, Hinterglasmler 49.  
 Verleger 41, 42.  
 Verlorener Sohn 112, 410, 489.  
 Verona 31.  
 Vesperbild 45, 46, 208, 462.  
 Vest, Bossierer 98.  
 Viechtau 47.  
 Viereckhof 66, 274, 471.  
 Vierkanter s. Viereckhof.  
 Vierlande 69, 114, 115, 170, 457.  
 Viersethof 70, 275, 471.  
 Vierständerbau 68.  
 Villard von Honnecourt 27.

- Villingen 47, 95, 100.  
 Vluyn 101, 379, 485.  
 Vogel 20, 32, 90.  
 Vogelbauer 90, 340, 341, 479.  
 Vogelsberg 96.  
 Vogesen 67.  
 Vogtland 38, 87, 93.  
 Volkstrachten s. Trachten.  
 Vorarlberg 118.  
 Vorhallenhaus 69, 71, 72.  
 Vorlagebücher 28.  
 Vorlaubenhaus 67, 72, 278, 279, 472.  
 Vorreiterl 31, 228, 465.  
 Votivbilder 16, 45, 50, 51, 117, 212—215, 463, 464.
- Wachsbossierkunst 125.  
 Wachsfiguren 51, 52, 216, 231, 464, 466.  
 Wachszieher 126.  
 Waffeisen 27, 38, 108, 150, 159, 454, 455.  
 Waldenburg 98.  
 Waldglas 104, 396, 488.  
 Walldürn 59.  
 Wallern 86.  
 Wallfahrt 45, 51, 52, 124, 208, 462.  
 Wallfahrtskapellen 56, 240, 467.  
 Wallfahrtstuch 52, 223, 465.  
 Wallfahrtszeichen 217, 464.  
 Waltershausen 56.  
 Walzenkrüge 97, 371, 484.  
 Wandblaker 406, 489.  
 Wandfliesen 95.  
 Wannern 94.  
 Warendorf 98.  
 Warmbrunn 105.  
 Wasseralfingen 108.  
 Wasserfarbenbild 446, 447, 494.  
 Wasserspeier 11, 20.  
 Wattenheim 97, 108, 371, 484.  
 Weber 111.  
 Webkamm 37, 93, 112, 167, 190, 457, 460.  
 Webkette 112.  
 Wedgwood 103.  
 Weesen 480, Taf. XIV.  
 Wehdel 260, 469.  
 Weigel, K. Th. 29.  
 Weihekronen 35.
- Weihnachtsengel 38.  
 Weihnachtsskrippen s. Krippen.  
 Weihnachtsleuchter 38.  
 Weihnachtspyramide 38, 226, 465.  
 Weil der Stadt 96, 297, 473.  
 Weinbergkapellen 57.  
 Weinkannen, Weinkrüge 388, 487, 488, Taf. XVIII.  
 Weinkühler 373, 484.  
 Weißenburg 100.  
 —, Museum 373, 390, 484, 487.  
 Weißeritz 116.  
 Weizacker, Pyritzer 36, 81, 89, 119, 187, 188, 459.  
 Welfenkeramik 99.  
 Welser Heide 87.  
 Weltesche Yggdrasil 29.  
 Werdenfelser Land 86.  
 Werggabel 342, 480.  
 Werl 207, 462.  
 Weserland 115.  
 Weste 119, 120.  
 Westerwälder Steinzeug 97, 371, 484.  
 Westfalen 90, 102, 107.  
 Wetterfahnen 108, 160, 359, 455, 482.  
 Wetterfleck 119.  
 Wetterhäuschen 90.  
 Wickrath 102, 485, Taf. XVII.  
 Wiedehopf 44.  
 Wiegen 82, 319, 477.  
 Wiek a. Rügen 57, 236, 467.  
 Wien, Museum für Volkskunde 186, 283, 316, 323, 337, 350, 355, 374, 375, 386, 392, 393, 400, 417, 459, 472, 476, 477, 479, 481, 484, 486—488, 490, Taf. XVIII.  
 Wiesenesel 43, 200, 461.  
 Wilde Jagd 31.  
 Wilder Mann 36, 37, 69.  
 Wildtiere 31.  
 Wilsede 258, 469.  
 Winterthur 103.  
 Winzergehöft 69, 70, 265, 470.  
 Wippschemel 37.  
 Wirbel 26, 90, 107, 143, 453.
- Wirtshauschild 58, 127.  
 Wischau 126.  
 Wismutmalerei 84, 93.  
 Wohnspeicherhaus 73.  
 Wohnstallhaus 66, 67, 70, 72.  
 Wolf 31.  
 Wolfratshausen 86.  
 Wolle 111.  
 Würzburg, Luitpoldmuseum 128, 343, 377, 480, 485.  
 Wunsiedel 101.  
 —, Museum 358, 482.  
 Wurm 30.  
 Wurströste 108, 356, 481.  
 Wurzbach 293, 473.
- Yggdrasil 29.
- Zaubergeflecht 26.  
 Zauberknoten 29, 95, 149.  
 Zauberspruch 27.  
 Zaun 75.  
 Zechlin 105.  
 Zeichentücher 114.  
 Zell, F. 471.  
 Zerbildung 24.  
 Zeugdruck 52, 113, 412, 490.  
 Zeugdruckmodell 52, 163, 169, 222, 456, 457, 465.  
 Zeugweberei 112.  
 Zimmermann 78, 107.  
 Zink, Th. 484.  
 Zinnandenken 52.  
 Zinngeschirr 109, 211, 362, 364, 365, 463, 482, 483.  
 Zinngießer 109.  
 Zinnspielzeug 43.  
 Zirkelschlag 26.  
 Zittau 101.  
 Zizenhausen 103, 126.  
 Zürich 113.  
 —, Schweizerisches Landesmuseum 143, 153, 196, 320, 332, 362, 399, 421, 453, 454, 461, 476—478, 482, 488, 491, Taf. XI.  
 Zunftzeichen 127, 437, 438, 439, 493.  
 Zunftzepter 448, 494.  
 Zwiebelkuppeln 57, 58, 240, 241, 467.  
 Zwiefhof 65—67, 276, 471.  
 Zwiesel 105.  
 Zwilch 111.  
 Zwölfnächte 36.



Gedruckt  
im Deutschen Verlag  
Berlin