

4. Museum für Kunst und Gewerbe.

Bericht des Directors Professor Dr. Justus Brinckmann.

Die Verwaltung.

Den Vorsitz in der Commission des Museums für Kunst und Gewerbe führte im Jahre 1896 Herr Syndicus Dr. *von Mele*. Wie im Vorjahre waren Mitglieder der Commission Herr *G. R. Richter*, Tischlermeister, als Mitglied der Oberschulbehörde, die Herren *Carl Eggert*, Kaufmann, *Heinrich Föhring* Dr., Landgerichts-Director, *Wilhelm Hauers*, Architekt, *Carl Popert*, Kaufmann, *H. J. Eduard Schmidt*, Schlossermeister, *E. J. A. Stuhlmann* Dr., Director der Allgemeinen Gewerbeschule, *E. G. Vicié*, Bildhauer.

Neben dem Director und den beiden Assistenten, Herren Dr. *Friedrich Dencken* und *Wilhelm Weimar*, war während der ersten Hälfte des Jahres Herr Dr. *Abrecht Wormstall* aus Münster i. W. als freiwilliger Hilfsarbeiter am Museum thätig und arbeitete Herr *Shinkichi Hara* aus Japan mit an der wissenschaftlichen Bearbeitung unserer japanischen Sammlungen.

Die von Senat und Bürgerschaft für die Verwaltung bewilligten budgetmässigen Geldmittel beliefen sich im Jahre 1896 auf \mathcal{M} 31 710 für Gehalte und \mathcal{M} 15 050 für die allgemeine Verwaltung. Die Ausgaben aus diesen \mathcal{M} 15 050 vertheilten sich folgendermaassen:

Hülfsarbeit	\mathcal{M} 3 115,—
Hülfsaufsicht	„ 885,—
Restaurirung und Ausstellungs-Arbeiten	„ 2 928,57
Reisen, Fracht und Verpackung	„ 2 178,43
Drucksachen, Buchbinderarbeit u. Schreibmaterialien	„ 2 780,07
Bureaustkosten, kleine Ausgaben, Dienstkleidung	„ 1 233,58
Reinigung	„ 1 929,35
Zusammen	\mathcal{M} 15 050,—

Die Vermehrung der Sammlungen.

Ankäufe aus budgetmässigen Mitteln.

Wie die Ankäufe aus den budgetmässigen Mitteln sich in technischer und geschichtlicher Hinsicht vertheilten, erhellt aus der nachstehenden Uebersicht.

Uebersicht der Ankäufe
für das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe
aus dem Budget des Jahres 1896.

I. Nach technischen Gruppen.

	Stück	Preis ₰	Stück	Preis ₰
1. Stickereien	3	185,—		
Gewebe	39	457,82		
Textil-Arbeiten im Ganzen			42	642,82
2. Korblechtarbeiten			1	120,—
3. Lederarbeiten			1	50,—
4. Griechische Thonarbeiten	4	2 441,18		
Fayencen	17	1 226,—		
Porzellengefässe	4	450,—		
Steinzeug	10	1 472,14		
Steingut	5	1 230,—		
Keramische Arbeiten im Ganzen			40	6 819,32
5. Gefässe aus Glas und Bergkristall			8	2 715,87
6. Möbel	7	1 705,—		
Holzgeräthe	3	62,50		
Holzschnitzereien	6	1 194,90		
Holzarbeiten im Ganzen			16	3 262,40
7. Schmuck	5	1 191,—		
Silberne Gefässe	1	15,—		
Edelmetallarbeiten im Ganzen			6	1 206,—
8. Japanische Schwertornamente u. dgl. Metallarbeiten			12	2 334,59
9. Waffen und Zubehör			1	275,—
10. Kleines Geräth aus Metall und anderen Stoffen			2	474,—
11. Emailarbeiten			2	900,—
12. Grosse Werke der plastischen Kunst			1	1 200,—
			im Ganzen	132 20 000,—

II. Nach geschichtlichen Gruppen.

	Stück	Preis ₰
Abendland: 1. Vorgeschichtliche Zeit	2	894,—
2. Classisches Alterthum	5	2 847,18
3. V.—IX. Jahrhundert	3	95,—
4. XIII. Jahrhundert	1	200,—
5. XV. Jahrhundert	3	173,—
6. XVI. Jahrhundert	3	1 327,40
7. XVII. Jahrhundert	7	2 206,—
8. XVIII. Jahrhundert	42	4 962,50
9. XIX. Jahrhundert	41	2 365,27
Morgenland: 10. China	4	450,—
11. Japan	21	4 479,65
	im Ganzen	132 20 000,—

Im Vordergrunde standen wie im Vorjahre die Möbel und Holzschnitzereien, auf die \mathcal{M} 3202,40 verwendet wurden. Die Edelmetallarbeiten, für die im Vorjahre ebenfalls ein grösser Betrag angelegt werden konnte, traten dieses Jahr zurück; sie erscheinen nur mit \mathcal{M} 1206; dagegen konnten für die Vervollständigung der Sammlung japanischer Schwertzieraten, der in den vorausgegangenen drei Jahren nur geringe Beträge zu Gute kamen, dieses Mal \mathcal{M} 2334,59 verausgabt werden. Ein noch höherer Betrag, \mathcal{M} 2715,87 wurde für den Ankauf von Glas- und Bergkristall-Gefässen verwendet, wodurch diese zum ersten Mal unter den Ankäufen auftreten. Demnächst erfuhren die griechischen Thonarbeiten, eine im Vergleich mit den übrigen Gruppen der keramischen Sammlung bisher zurückgebliebene Abtheilung, grössere Zuwendungen, im Ganzen \mathcal{M} 2441,18.

Hieraus folgt auch das Hervortreten des klassischen Alterthums in der historischen Uebersicht mit \mathcal{M} 2847,18. Zum Ankauf von Arbeiten des Mittelalters boten sich nicht die gewünschten Gelegenheiten. Der nur \mathcal{M} 1327,40 betragende Aufwand für Erzeugnisse der Renaissance des 16. Jahrhunderts hat durch Ankäufe aus anderen als budgetmässigen Mitteln wesentlich erhöht werden können. Das 18. Jahrhundert tritt, obwohl die Ankäufe von Arbeiten aus demselben sich auf \mathcal{M} 4962,50 beliefen, zurück im Vergleich mit den in den Vorjahren für den gleichen Zweck verwendeten Mitteln. Den Arbeiten des 19. Jahrhunderts konnten \mathcal{M} 2365,27 zu Gute kommen; vorwiegend für allerneueste Erzeugnisse. Je mehr unsere Zeit einen von dem Zwang der alten Vorbilder befreiten eigenen Geschmack ausprägt und ihre technischen Errungenschaften dem Kunstgewerbe nutzbar macht, desto öfter wird auch die Gelegenheit ergriffen werden müssen, ihre Erzeugnisse denjenigen der vorausgegangenen Stilperioden anzureihen. Von den Kulturländern des Orients konnten dieses Mal nur China und Japan berücksichtigt werden, jenes nur mit \mathcal{M} 450, dieses, nachdem ihm in den drei vorausgegangenen Jahren zusammen nur \mathcal{M} 3173,54 zu Gute gekommen waren, endlich wieder, seiner Bedeutung entsprechend, mit einer grösseren Summe, \mathcal{M} 4473,15, wofür ausser den schon erwähnten Metallarbeiten vorwiegend keramische Arbeiten angekauft wurden. Der Durchschnittspreis des einzelnen Gegenstandes stellte sich auf rund \mathcal{M} 151 gegen rund \mathcal{M} 87 in 1895, rund \mathcal{M} 285 in 1894 und rund \mathcal{M} 101 in 1893. Er würde ein weit höherer sein, wenn er nicht durch den niedrigen Preis von noch nicht \mathcal{M} 300 für 32 neue englische Stoffmuster herabgedrückt würde. Im Jahre 1892 hatte er rund \mathcal{M} 141 betragen.

Ausser diesen budgetmässigen Mitteln standen dem Museum für das Jahr 1896 noch \mathcal{M} 10 511 aus privaten Beiträgen zur Verfügung und konnten aus dem Erlös von Doubletten und ausgesonderten Gegenständen

des alten Bestandes \mathcal{M} 4500 für Ankäufe verwendet werden. Da die Ankäufe aus diesen ausserordentlichen Mitteln dieses Mal zumeist denselben Abtheilungen zu Gute kamen, auf deren Ausbau das Museum bei Verwendung der budgetmässigen Mittel bedacht war, werden in der folgenden Beschreibung der wichtigsten Ankäufe nicht wie in früheren Berichten die Ankäufe aus Staatsmitteln und die Geschenke gesondert, sondern nach ihrer sachlichen Zusammengehörigkeit geordnet aufgeführt.

Nordalbingische Möbel und Holzschnitzereien.

Die Sammel-Arbeit des Museums pflegt sich seit jeher zeitweilig auf bestimmte Gebiete zusammenzufassen, sowohl um unabhängig von den Zufälligkeiten der Angebote planmässig die Sammlungen auszubauen, wie um bei den Ankäufen der Vortheile theilhaftig zu werden, die das Vertiefen in umgrenzte Gebiete des kunst- und kulturgeschichtlichen Wissens, das Studium der Fachsammlungen und der Verkehr mit den Fachgelehrten und Fachsammlern darbietet. Im verflossenen Jahr stand so im Vordergrund die Vervollständigung derjenigen Abtheilungen, in denen die kunstgewerblichen Alterthümer Nordalbingiens vertreten sind. Drei Gruppen: die Schnitzmöbel, die Edelmetall-Arbeiten und die Fayencen kommen hierbei vorzugsweise in Betracht.

Ist auch das Sammeln der heimathlichen Altsachen zu allen Zeiten als eine der Hauptaufgaben unserer Anstalt anerkannt worden, so musste diese Seite unserer Thätigkeit doch oft zurücktreten vor der Arbeit auf anderen Gebieten. In den ersten Jahren nach der Gründung des Museums war es uns gelungen, manches gute Denkmal heimathlicher Kunstübung, vorzugsweise der an erster Stelle beachtenswerthen Holzschnitzkunst uns zu sichern, dann aber traten andere Aufgaben in den Vordergrund und nur noch vereinzelt wurden alte Möbel und Schnitzwerke angekauft. Von Jahr zu Jahr wurden auch dergleichen Ankäufe schwieriger, nicht nur wegen zunehmender Seltenheit solcher Altsachen, sondern weil sich zeigte, dass die alten Möbel des Landes, wenn sie erst einmal durch das Lager des Antiquitätenhändlers oder das Haus eines Sammlers hindurch gegangen waren, durch die an ihnen vorgenommenen Ausbesserungen und Ergänzungen einen grossen Theil ihres ursprünglichen Werthes eingebüsst hatten.

Während die öffentlichen Sammlungen, die in den beiden letzten Jahrzehnten in fast allen Städten Schleswig-Holsteins angelegt wurden, einerseits lehrten, wie viel uns noch zu einer auch nur die Typen darbietenden Vertretung der Schnitzmöbel unseres Landes fehle, erwies sich andererseits, dass die Kauf- und Arbeitskraft dieser Anstalten denn doch nicht annähernd ausreiche, um die in privatem Besitz noch verbliebenen Reste des kunstvollen Hausrathes aus dem 16. bis 18. Jahrhundert im Vaterlande festzuhalten. Die Entführung wichtiger und bekannter Gegenstände, ja selbst

ganzer Sammlungen in's Ausland, wie noch jüngst des nach unseren Käufen i. J. 1888 verbliebenen werthvollen Restes der Magnussen'schen Sammlung zu Schleswig in das Kunstindustrie-Museum zu Kopenhagen, bezeugten das in steigender Bewegung. Es ist ein Verdienst des Professors der Kunstgeschichte an der Kieler Universität Herrn Adelbert Matthaei, auf diese wachsenden Gefahren in Schrift und Rede nachdrücklich hingewiesen zu haben. In der Ueberzeugung, dass seine Forderung, „unbedingt muss verhindert werden, dass wie bisher Kunstschätze aus dem Lande herausgezogen werden“, so berechtigt wie dringlich sei, hat auch das hamburgische Museum nach Kräften mitgewirkt zu ihrer Erfüllung. Was Hamburg dieser Anregung Matthaei's zunächst verdankt, stellen wir an die Spitze unseres diesjährigen Berichtes. In diesem Zusammenhang erwähnen wir neben den im Lande erworbenen Gegenständen auch einzelne Stücke, die schon z. Th. vor langen Jahren in das Ausland entführt waren, durch uns aber im verflorbenen Jahr der alten Heimath wieder zugeführt sind. Besonders erfreulich ist das Verständniß, das wir bei den Freunden des Museums für diese Arbeit fanden. Wie sich aus dem folgenden ergibt, kamen gerade diesem Gebiete werthvolle Geschenke zu Gute.

Sehr wichtig ist, dass sich unter den neuen Erwerbungen nicht nur ihrer ursprünglichen Bestimmung entfremdete Holzschnitzereien, sondern auch vollständige Möbel befinden. Zunächst hervorzuheben sind vier Truhen, davon drei aus der Blüthezeit der deutschen Spätrenaissance.

Eine dieser Truhen, deren Ankauf uns noch durch das Vermächtniß des im Jahre 1889 verstorbenen Architekten Herrn *Eduard Hallier* möglich wurde, war im vorigen Jahrhundert zu einem doppelthürigen Kleiderschrank umgebaut worden. Weniger der Pietät als der Sparsamkeit des Schreiners ist zu verdanken, dass sich aus den Bestandtheilen des Schrankes die ursprüngliche Truhe so vollständig wieder zusammen setzen liess, wie wir kaum eine andere besitzen; sogar der fast immer fehlende kastenförmige Sockel hatte sich erhalten, da er durch die untergesetzten hohen Füße des Schrankes vor der Zerstörung bewahrt worden war. In ihrer jetzigen Gestalt zeigt diese Truhe im Rahmenwerk ihrer Vorderseite vier grosse Füllplatten mit figürlichem Schnitzwerk, denen im Sockel vier Felder mit symmetrisch aus niedrigen Vasen entwachsenden Blättern und oben am Gesims vier schmale Felder entsprechen, auf denen kleine Masken inmitten symmetrischer Ranken angebracht sind. Auf den senkrechten Rahmenstücken sind am Sockel breite flache kannelirte Consolen mit nachgebildeten Ringen, am Kasten weibliche und männliche Hermen, deren Schäfte mit Fruchtbüscheln behängt sind, und am Fries kannelirte Consölechen angebracht. Die vier vortreflich geschnitzten Bildtafeln stellen in ovalen Rollwerkrahmen Scenen aus der Geschichte Davids dar, die nur selten den Schnitzern unserer Gegend Vorwürfe geliefert hat. Wir sehen, wie Samuel



Fülltafel von der Vorderwand einer Truhe aus Eichenholz mit der Geschichte Davids. Schleswig-Holstein, Ende des 16. Jahrhunderts. 1/4 nat. Gr.

den jugendlichen David zum Könige salbt, wie Saul nach ihm mit dem Speere wirft (mit der Nebenscene, wie Michael den David zum Fenster hinablässt), wie David den Goliath besiegt, wie er endlich Bathseba im Bade erblickt, eine Scene, die in der decenten Auffassung eines Fussbades dargestellt ist. Aufgefunden wurde der Schrank, dem diese Truhe entstammt, im Dorfe Schwesing unweit von Husum; er soll sich aber früher in Friedrichstadt an der Eider befunden haben.

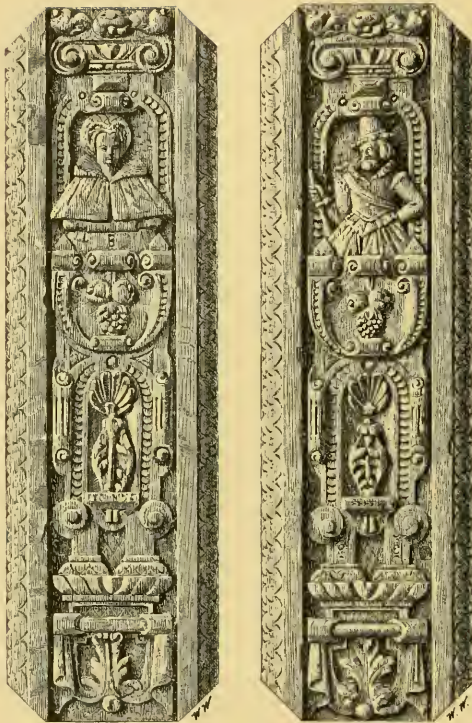
Weitaus prächtiger als diese Truhe mit der Geschichte Davids ist die Truhe mit der Geschichte der ersten Menschen. Herr *Gustav Mellin* in London, selber ein Sammler geschnittener alter Möbel, hat uns diese in einem alten Bauernhause zu Böddinghusen bei Neuenkirchen in Norderdithmarschen aufgefundene kostbare Truhe als Geschenk überwiesen. In Anbetracht der feinen, vielfach unterhöhlten Schnitzarbeit war die Erhaltung eine vorzügliche. Die wenigen Ergänzungen abgebrochener Gliedmaassen wurden in der Schnitzschule des Herrn Director H. Sauermann in Flensburg gewissenhaft ausgeführt, nachdem sie vorher an Gipsabgüssen der Platten in Thon modellirt worden waren. Ebendort haben wir auch den fehlenden Sockel dem Sockel einer im Flensburger Museum bewahrten Truhe nachbilden lassen, die ersichtlich derselben Werkstatt entstammt, wie unsere Truhe. Sie ist ebenso wichtig durch den ausserordentlichen Reichthum ihrer Ornamente, von denen die S. LIII u. LIV abgebildeten Rahmenstücke

eine Vorstellung vermitteln, wie dadurch, dass sie auf einen ganz bestimmten Meister hinweist, von dessen Hand das hamburgische Museum schon eine kleine Truhe mit der Geschichte von der schönen Esther (S. Führer S. 641 unten) besitzt, mehrere grosse Truhen sich im Flensburger Museum und einige Hauptstücke, grosse Truhen, dabei eine der unserigen sehr ähnliche, sich in der Sammlung des Architekten Fröhne in Kopenhagen befinden. Da wir diesen bedeutenden Bildschnitzer, der sich ebensowenig an einem der Möbel seiner Werkstatt genannt hat, wie einer seiner Zeitgenossen, nicht mit dem Namen bezeichnen können, führen wir ihn als den „Meister mit dem flöteblasenden Hasen“ ein, nach einem von ihm öfter angewendeten, auch aus unserer Abbildung ersichtlichen Motiv, ohne damit sagen zu wollen, dass ihm dies Motiv ausschliesslich angehört habe.

Die aus dieser Werkstatt hervorgegangenen Schnitzmöbel stehen noch ganz unter der Herrschaft des Rollwerk-Ornaments der Spätrenaissance. Noch zeigen sich keine Spuren jener sonst schon um das Jahr 1600 in Einzelheiten auftretenden Verschiebung und Quetschung des Rollwerks, die wenige Jahrzehnte später zu den knorpelhaften Bildungen des Ohrmuschelstils ausartete. Im Figürlichen wird der Meister von anderen seiner Zeit und Gegend übertroffen. Er liebt es, ohne Rücksicht auf das Relief, die Figuren zu häufen, die Hintergründe zu vertiefen und mit winzigen Nebenscenen zu füllen; das führt ihn dazu, die äussersten Zumuthungen an das Eichenholz zu stellen, indem er die Gestalten fast vollrund mit unterschrittenen, oft ganz frei vortretenden Gliedmaassen wiedergibt. Sein Hang zu üppiger Ornamentirung bringt



Mittel-Lisene von der Vorderwand der Truhe mit der Geschichte des ersten Menschen-Paares. Arbeit des Meisters mit dem flöteblasenden Hasen. Schleswig-Holstein, ca. 1600. $\frac{1}{4}$ nat. Gr.



Lisenen von der Truhe mit der Geschichte des ersten Menschenpaares.
1/4 nat. Gr.

es auch mit sich, den Rahmenhölzern grössere Breite zu geben und durch Bogenstellungen die Bildfelder mehr zu beschränken als üblich, was wieder zu liliputanischer Kleinheit der Figuren führt. Seine Meisterschaft zeigt er in dem äusserst reich entwickelten Ornament. Sein Rollwerk belebt er durch Fruchtbüschel und Gehänge oder mit Früchten gefüllte Vasen; durch allerlei kleines Gethier, das bald, wie jener die Flöte blasende Hase, auf den Fruchtgehängen sitzt, bald in kleinen im Sockel oder Fries

angeordneten Feldern erscheint; vor allem aber durch vielerlei Figürchen in der Zeittracht. Solche bekleidete Gestalten vertreten auf den Lisenen die herkömmlichen nackten Hermen und erscheinen in den Friesfeldern, bald in ganzer Figur, bald in Brustbildern, häufig mit Musikinstrumenten, bisweilen einem Pokal in der Hand. Die reiche Tracht der Zeit ist getreulich wiedergegeben, bis zu den Radkrausen und Spitzenhauben. Von Pflanzenformen finden wir nur hier und da ein Blatt; Blumen und Ranken fehlen, aber auch nahezu gänzlich die grottesken Motive, insbesondere jene seltsamen Maskenbildungen, die im Rollwerk-Ornament der Niederländer so verschwenderisch auftreten. Nur dann und wann wird ein geflügelter Engelskopf dem Ornament eingefügt.

Dieser schleswig-holsteinische Meister vom Ende des 16. Jahrhunderts, den wir bis auf Weiteres als den „Meister mit dem flöteblasenden Hasen“ bezeichnen, hat eine so unverkennbare Eigenart, dass wir ihm mit Sicherheit zwei geschnitzte Reliefs der Sammlung Jubinal zuschreiben können, die Emil Reiber vor 30 Jahren in „L'Art pour tous“ (No. 184 und 193 des 7. Jahrganges dieser Zeitschrift) veröffentlicht hat, und zwar als französische Sculpturen der Zeit Heinrichs III. (1574—89). Dabei passiert dem Herausgeber noch das Missgeschick, dass er den Umzug des Mardochai auf dem Ross des Königs Ahasverus als den Einzug König Heinrichs III. von Frankreich in sein Königreich Polen deutet und in der Scene der vor Ahasverus knieenden Esther die Krönung des französischen Prinzen mit der Krone Polens findet.



Theil der Vorderwand einer Truhe mit der Geschichte vom barmherzigen Samariter.
Aus dem Eiderstedtischen, um 1600. $\frac{1}{4}$ nat. Gr.

Einen von den bisher beschriebenen völlig abweichenden, unseres Wissens sonst im Lande noch nicht beobachteten Typus vertritt die dritte Truhe, die wir der Güte des Herrn L. E. Amsinck verdanken. Sie wurde in der Warmhörner Mühle im Eiderstedtischen aufgefunden und zeichnet

sich dadurch aus, dass ihre Wände nicht in Rahmen und Füllungen gearbeitet, sondern aus schlichten Brettern zusammengespundet sind. Auf der Vorderwand sind in versenktem Relief drei Felder geschnitzt, von denen eines unsere Abbildung wiedergibt. Die architektonische Umrahmung, welche sonst derartige Bildfelder einfasst, erscheint hier der Hauptsache nach nicht plastisch, sondern nur in den Umrissen mit Einzelheiten in ebenfalls versenktem Relief. Unter den drei Bogenstellungen ist je eine Scene aus der Geschichte vom barmherzigen Samariter wiedergegeben: der Ueberfall, die Pflege des Verwundeten, seine Ueberführung in die Herberge.

Um ein halbes Jahrhundert jünger als die vorerwähnten drei Truhen ist die vierte, die wir dem Museum dithmarsischer Alterthümer zu Meldorf verdanken. Sie vertritt den Ohrmuschelstil der Mitte des 17. Jahrhunderts. Das Rollwerk der Spätrenaissance zeigt sich knorpelhaft entartet. Die Figuren sind in verdrehter Haltung mit vorgedrückten Leibern dargestellt, die Grundformen sind aber noch die des voraufgegangenen Stiles. Hermen auf den Lisenen gliedern die Vorderwand, und auf den vier Fülltafeln sind unter Bogenstellungen der Glaube, die Weisheit, die Mässigkeit und die Stärke als Frauengestalten mit den üblichen Attributen dargestellt. Derartige Truhen müssen ihrer Zeit in grosser Zahl angefertigt sein, auf Vorrath für die minderbegüterten Abnehmer. Sie waren und sind noch sehr häufig in den Bauernhäusern des Landes. Was aber unsere Truhe über viele ihres Gleichen erhebt, ist die wohlerhaltene alte Bemalung, in der zweierlei Roth, ein grünliches Blau, Weiss, Braun und Schwarz zu sehr wirksamer Hervorhebung des geschnitzten Ornamentes angewandt sind.

Die deutschen Schränke, welche wir als Erwerbungen im Jahre 1896 zu verzeichnen haben, stehen an Kunstwerth hinter den beschriebenen Truhen zurück, sind aber wichtig, weil sie uns bisher fehlende Typen unseres Landes vertreten. Drei dieser Schränke sind Eckschränke, von jener im Lande Hörnschap — von dem dänischen „Hjørneskab“ — genannten Art. Sie hatten ihren Platz in der Aussenecke des Pesels zwischen den beiden Fensterwänden.

Der älteste unserer Hörnschränke wurde in einem Bauernhause zu Witzworth in der Eiderstedter Marsch erworben und ist ein Geschenk des Hamburger Gewerbevereins. Er vertritt den einfachsten Typus dieser Möbelart. Auf quadratischer Grundlage erhebt er sich in drei Geschossen, von denen das untere und obere mit einer Thür, das mittlere, schmale mit einer Klappe versehen ist. Da zwei Seiten sich an die Mauer legten, sind nur die zwei freien Seiten durchgebildet und mit flachem Beschlagornament in vertieftem, gepunztem Grunde auf den Lisenen, in den Füllungen des Unter- und Oberschranks mit ähnlich verzierten Bogenstellungen ausgestattet. Am Gesims steht die Jahreszahl 1627.

Von gleichem Aufbau, doch reich mit derbem Schnitzwerk geziert ist der zweite aus Nordhastedt in Norderdithmarschen stammende Schrank. Die barocke Haltung der allegorischen Gestalten des Glaubens und der Hoffnung, der Stärke und der Mässigkeit auf den Hauptfüllungen und die plumpen Ohrmuschelformen in den Einfassungen weisen auf die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts. Wie trotz des Verfalles der anderthalb Jahrhunderte unter wechselnden Stilformen in hoher Blüthe gestandenen Schnitzkunst noch gesunde Leistungen gefördert wurden, wenn nur die Schnitzer sich nicht an figürliche Vorwürfe wagten, zeigt der dritte Hörschap aus Wennbüttel unweit von Albersdorf in Süderdithmarschen. Er trägt die Jahreszahl 1722 und ist dem um ein Jahrhundert älteren Eiderstedter Hörschap ähnlich verziert; der Aufbau weicht aber insofern ab, als das Mittelgeschoss eingerückt ist, um für zwei zwischen den freien Ecken des Ober- und Unterschranks eingeschaltete nackte Kinderfiguren Raum zu gewinnen. Diese Gliederung des Hörschaps kommt schon in früherer Zeit vor, nur haben sich die stützenden Figuren selten erhalten.

Ein wichtiger Ankauf aus den Budgetmitteln des Vorjahres ist ein in einem Bauernhause zu Curslack in den Vierlanden angekaufter vierthüriger Schrank des 18. Jahrhunderts. Abgesehen von den mageren jonischen Kapitälern der Lisenenpfeiler des Obergeschosses entbehrt dieser mit Nussholz auf Eichenblindholz furnirte Schrank jeglicher geschnitzten Verzierung; gute architektonische Gliederung und vortreffliche, fein profilirte Kröpfung bilden seinen einzigen Schmuck. Sehr wirksam sind die kassettenartig vertieften Thüren mit rundlichen Füllungen und konkav verkröpftem Rahmen. Die Schränke dieser Art stammen offenbar aus den Werkstätten Hamburgs, da sie in den hamburgischen Vierlanden früher häufig waren, aber in weiterer Entfernung von der Stadt nicht vorkommen.

Von den Schnitzereien, die aus ihrem Zusammenhang mit den Truhen gelöst vorgefunden wurden, vertreten vier vordere und zwei seitliche Fülltafeln die Anfänge der Renaissance in Dithmarschen; früher befanden sich diese Platten in der Sammlung des Dr. med. Hartmann zu Marne; die Truhe, denen sie entnommen sind, wurde von diesem vor langen Jahren im Dorfe Krummwehl unweit Marnes aufgefunden. Schwerfällig in symmetrischer Bildung aufwachsendes Pflanzenwerk füllt die vier Platten der Vorderseite; es entspringt entweder aus einem grossen dreiseitigen Deckblatt oder aus einem kelchförmigen Gefäss von pflanzenhafter Bildung. Die schweren Akanthusblattscheiden und die frei wachsenden Blätter entsprechen dem für die Frührenaissance an der Nieder-Elbe bezeichnenden Typus, wie er in viel feinerer Durchbildung an unserem Buxtehuder Schrank von 1544 auftritt. Die Ranken endigen in grosse Blumen, in hängende Blätterbüsche oder in grotteske Köpfe von unbeholfener Bildung.



Fülltafel von einer Truhenplatte mit dithmarsischen Bauernwappen.
Dithmarschen, ca. 1550.

Auf dithmarsische Herkunft deuten auch die beiden Wappen. Leider fehlt es noch an einer quellenmässigen Darstellung der Wappen des schleswig-holsteinischen Adels und der wappenföhrnden Bürger- und Bauerngeschlechter des Landes. Wappenbücher, wie sie in dem „grossen Siebmacher“ und verwandten Werken vorliegen, genügen nicht für die Beantwortung der Fragen, welche die Kunstgeschichte zu stellen hat. Hierfür wäre eine aus den historischen

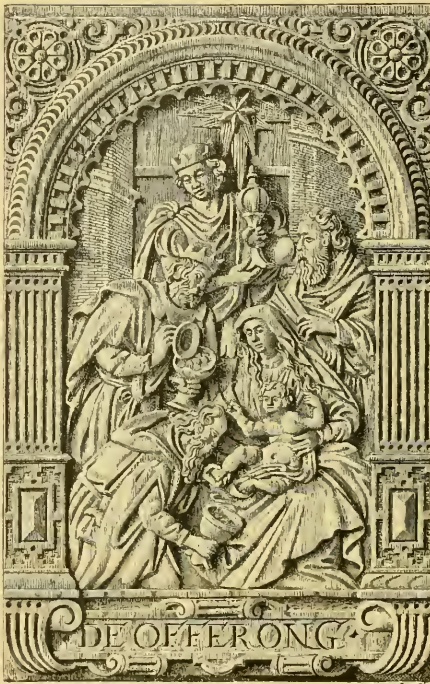
Quellen an Bauten, Grabsteinen, Schnitzwerken, an Geräthen aller Art, in Glasbildern, Gemälden und Urkunden schöpfende Darstellung der Wappen nöthig. In Ermangelung solcher Hilfsmittel ist es uns nur möglich, das eine der Wappen auf der Krummwehler Truhe mit Sicherheit zu bestimmen. Das Frauenwappen, dessen Schild einen Pfeil (Pil) zeigt, ist nämlich dasjenige der Pilsen. Welcher Familie aber das oben abgebildete Manneswappen angehört, lässt sich vorläufig noch nicht entscheiden; nur soviel steht fest, dass es in Süderdithmarschen auch sonst vorkommt. Das halbe Mühlrad und ein kleiner Vogel, der auf dem Pfeil des Frauenwappens sitzt, sind Beizeichen, wie sie den Bauernwappen mehrfach hinzugefügt werden. Auch dem im Ornament angebrachten, von einer Hand gehaltenen Besen dürfte eine besondere Beziehung zu Grunde liegen, jedenfalls aber nicht diejenige des Donnerbesens heidnischen Angedenkens. Die Entstehung dieser Schnitzwerke mag um das Jahr 1550 angesetzt werden. Erst so spät verdrängte hier die Renaissance die Gothik.

Wenig jünger ist ein schönes Schnitzwerk desselben Stiles, das zu jenen ausgezeichneten Wangenbekrönungen gehört, die bis zum Jahre 1847 das Gestühl im Dom zu Schleswig schmückten, damals aber einer „stilvollen“ gothischen Restauration barbarisch geopfert wurden, um lange Zeit verwaht in einem Verlies des Thurmes zu lagern. Aus diesem vertheilte man sie im Jahre 1885 in die Museen zu Berlin, Kiel und Flensburg, anstatt, wie es richtig gewesen wäre, sie bei einer neuen Restauration auf ihre alten Plätze in der Kirche zurück zu bringen. Eine dieser Bekrönungen



Bekrönung einer Gestühlwange aus dem Dom zu Schleswig; ca. 1556. $\frac{1}{4}$ nat. Gr.

war schon früher in's Ausland, nach Dänemark, gebracht worden, von wo sie nunmehr, Dank einer Gabe der *Averhoff'schen Stiftung*, in unser Museum gelangt ist. Sie gehört zu den schönsten und ältesten jener Bekrönungen, als deren Schnitzer wir jenen Hans von Münster ansehen dürfen, der, wie Herr Pastor Biernatzki nachgewiesen hat, um das Jahr 1554 als Schnitzer in der Stadt Schleswig ansässig war und durch die Stadtgemeinde mit Schnitzarbeiten aller Art betraut wurde. Hiermit stimmt die Bezeichnung mehrerer in den genannten Museen bewahrten Bekrönungen mit den Jahreszahlen 1556 und 1557.



Fülltafel einer Truhe mit der Jugendgeschichte Jesu.
Schleswig-Holstein, ca. 1600. $\frac{1}{4}$ nat. Gr.

Vier Fülltafeln einer Truhe mit der Jugendgeschichte Jesu vertreten die um etliche Jahrzehnte jüngere Geschmacksrichtung, in welcher das Pflanzen-Ornament und die Grotteske durch das figürliche Relief aus den Hauptfüllungen der

Möbel verdrängt worden sind. Es sind jene Tafeln, die vor einigen Jahren in der Ausstellung nordfriesischer Alterthümer zu Husum zu sehen waren und in der von Otto Koch unter dem Titel „Husum“ herausgegebenen Sammlung von Heliogravüren abgebildet sind. Herr Pastor *Ernst Michelsen* in Klanxbüll an der schleswigschen Westküste hat die Güte gehabt, uns diese aus

dem Hallier'schen Vermächtniss angekauften trefflichen Schnitzwerke zu überlassen. Sie kommen allerdings nicht aus seinem Pfarrbezirk; ähnliche, ja fast gleiche Schnitzwerke haben sich aber wiederholt in Orten der Westküste nachweisen lassen. jüngst noch an einem aus den Theilen einer Truhe zusammengesetzten Schrank in einem Eiderstedtischen Bauernhause. Diese vier Szenen aus der Jugendgeschichte Jesu — die Verkündigung Mariä, die Anbetung der Hirten, die heiligen drei Könige, die Beschneidung — sind häufiger als irgend welche anderen biblischen Geschichten an den Möbeln der schleswig-holsteinischen Spätrenaissance dargestellt worden; sie tragen in dieser Ausführung noch ganz das ernstere Gepräge der Blüthezeit der schleswig-holsteinischen Schnitzkunst und plattdeutsche Unterschriften: De Bodeschob, De Gebordt, De Offerong, De Beschneiding. Wer der Meister

war, aus dessen Werkstatt sie und viele Arbeiten ihres Gleichen hervorgegangen, ist einstweilen nicht zu bestimmen. Er ist jedenfalls deutlich zu unterscheiden von dem obenerwähnten Meister mit dem flöteblasenden Hasen, und ebenso bestimmt von dem ungenannten Meister, der die im Führer S. 640 beschriebene Truhe mit der Geschichte des verlorenen Sohnes geschnitzt hat, und auf den auch der schöne, aus dem Marcus Swyn'schen Pesel zu Lehe bei Lunden stammende Hörnschap im Flensburger Museum zurückzuführen ist.

Der Meister dieser Platten mit der Jugendgeschichte Jesu hat aller Wahrscheinlichkeit nach auch manche der Kanzeln geschnitzt, die in den Kirchen des Landes noch erhalten sind. Diese Kanzeln und die aus derselben Zeit stammenden Altar-Schnitzwerke und Epitaphien bergen den Schlüssel zur Bestimmung der meisten an Möbeln überlieferten Schnitzwerke der Renaissance. An manchen Kanzeln haben sich die Künstler genannt; von anderen haben die archivalischen Forschungen des Pastors Biernatzki und die Untersuchungen des Professors R. Haupt die Verfertiger festgestellt. Zu wünschen ist, dass die mit der Erhaltung und Erforschung der Landes-Alterthümer betrauten staatlichen Organe dem Vorbilde folgen, das die dänische Regierung mit dem grossen Werke über die Altäre in Dänemark ihnen gegeben hat. Erst auf Grund eines gleich zuverlässigen und mit ebenso guten Abbildungen grossen Maassstabes ausgestatteten Bilder-Inventars der kirchlichen Alterthümer dürfen wir hoffen, die vielen braven Meister namentlich kennen zu lernen, denen Nordalbingien seinen Ruhm als eine von keinem Lande übertroffene Heimstätte künstlerischer Schnitzarbeit für das Bürger- und Bauernhaus verdankt.

Dann werden wir wohl auch Näheres erfahren über einen hervorragenden Bildhauer, der zu den drei vorerwähnten, durch ihre Werke deutlich von demselben unterschiedenen Bildschnitzern als vierter hinzutritt, und wohl als der bedeutendste, wengleich seine Zeit schon der des Niederganges nahe liegt. Dank einer Gabe der *Averhoff'schen Stiftung* konnten wir die Hauptbestandtheile eines Schrankes, vier Thüren mit den üblichen Szenen aus der Jugendgeschichte Jesu und drei Hermen, ankaufen, die sich seit langen Jahren in dänischem Privatbesitz befanden, im Jahre 1879 in einer Kopenhagener Ausstellung Aufsehen erregten und in der damals erscheinenden Zeitschrift „Ude og Hjemme“ („Draussen und Daheim“) beschrieben und zum Theil abgebildet worden sind. Bei diesen fast malerisch wirkenden Reliefs heben sich die stark hervortretenden, zum Theil vollrund herausgearbeiteten Figuren in freier Gruppierung und in natürlicher lebhafter Bewegung von einem landschaftlichen oder architektonischen Hintergrund ab. Um sein Bildfeld zu füllen, hat der Künstler in der Verkündigung über einem Wolkenkranz Gott Vater, in der Anbetung den Stern, der die heiligen drei Könige leitete, in den beiden anderen Szenen Engelsköpfe über

Wolken dargestellt. Ueber den Bildscenen wölben sich feingegliederte Bögen, in deren Zwickeln Engel in ganzer Figur oder als geflügelte Köpfe angebracht



Thür eines Schrankes mit der Jugendgeschichte Jesu. Nordschleswig, um 1600.
¹/₃ nat. Gr.

sind. Annähernd lässt sich die Gegend der Anfertigung dieser kunstvollen Reliefs bestimmen, denn zwei von ihnen tragen Unterschriften in dänischer

Sprache; unter den heiligen drei Königen steht: „De hilge 3 Konger“, unter der Beschneidung: „Christi Omskierels[e]“. Sie sind also, da sie im Uebrigen deutsche Kunstübung zeigen, wahrscheinlich im nördlichen Schleswig in einer Stadt entstanden, wo um das Jahr 1600 die dänische Sprache überwog. Von ihrer künstlerischen Bedeutung giebt unsere Abbildung eine Vorstellung. Andere Schnitzmöbel von gleichem Werth sind, abgesehen von dem eine Ausnahmestellung einnehmenden Susannenschrank des Thaulow-Museums in Kiel, bisher in den dänischen und schleswig-holsteinischen Sammlungen nicht nachgewiesen. Auch die Bildquelle, aus welcher der Schnitzer schöpfte, hat sich noch nicht ermitteln lassen. Eine Durchsicht der damals im Lande verbreiteten Bilderbibeln hat weder für diese Reliefs, noch für die anderen hier erwähnten sichere Anhaltspunkte ergeben. Dass der Mehrzahl der biblischen Darstellungen an den Truhen und Schränken jener Zeit Holzschnitte oder Kupferstiche zu Grunde liegen, darf man schon aus der vorwiegend malerischen Behandlung des Reliefs schliessen. Wahrscheinlich haben niederländische Stiche oft als Vorlagen gedient. Die Feststellung im einzelnen Falle wird dadurch erschwert, dass die Schnitzer keine Kopisten waren, sondern den Vorwurf weiter gestalteten und je nach der Höhe und Breite ihrer Bildfelder veränderten, bei öfterer Wiederholung vollends vom ihm abwichen. Die Fortsetzung dieser Untersuchungen und das Sammeln der hierfür erforderlichen Bildquellen ist eine der weiteren Aufgaben der nordalbingischen Kunstforschung. Erst nach diesen und anderen Vorarbeiten wird eine gerechte Abgrenzung der eigenen Arbeit der schleswig-holsteinischen Künstler und des mittelbaren oder unmittelbaren Einflusses der Niederländer vorgenommen werden können.

Von Schnitzwerken des 18. Jahrhunderts sind zwei hervorzuheben. Das eine ist ein aus Buchenholz geschnitztes Mangelbrett aus der Wilstermarsch, ein Geschenk des Herrn *H. D. Böltme*. Es ist dem im Führer S. 683 abgebildeten, offenbar von derselben Hand geschnitzten Mangelbrett ähnlich; der Figur der Hebe mit dem Knaben liegt dasselbe Vorbild zu Grunde, die Ornamente sind aber unabhängig behandelt. Auch die Meister der Spätzeit der holsteinischen Schnitzkunst wiederholten ihre Vorwürfe nicht mechanisch, sondern wurden jeder neuen Aufgabe auf neue Weise gerecht.

Ebenfalls aus der Wilstermarsch stammt ein geschnitztes und bunt bemaltes Bildwerk, das einen streng stilisirten Vogel mit ausgebreiteten Flügeln von 60 cm Spannweite darstellt und auf den ersten Blick an einen jener Schützenvögel erinnert, die noch hie und da bei den Vogelschiessen ländlicher Gilden eine Rolle spielen. Drei junge, sich an seine Brust klammernde Vögel, deren emporgereckten Hälsen drei Blutropfen auf dem Gefieder des alten Vogels entsprechen, zeigen jedoch, dass hier ein Pelikan dargestellt ist, der nach mittelalterlicher Auffassung seine Brust

öffnet, um seine Jungen mit seinem Blute zu tränken und deswegen häufig als Sinnbild des Opfertodes Christi und in einem weiteren Sinne als Sinnbild der sich selbst aufopfernden Mutterliebe gedeutet wird. Aufgefunden wurde dieser Pelikan in einem Bauernhause unweit von St. Margarethen, wo er in der Wohnstube unter einem Deckenbalken schwebend hing über einer Stelle, wo die Wiege zu stehen pflegt. Dass es nicht ein zufällig aus einer Kirche dahin verlorenes Bildwerk war, durfte schon daraus vermuthet werden, dass die Füße des Vogels nicht geschnitzt, sondern aus wirklichen langspornigen Hahnenfüßen angesetzt sind. Weitere Nachsicherungen haben alsbald noch drei ähnliche Pelikane aus Bauernhäusern derselben Gegend zu Tage gefördert und bestätigt, dass hier eine alte Ueberlieferung vorliegt, wonach es Brauch gewesen, den Pelikan über der Wiege schwebend in den Bauernstuben aufzuhängen. Diesem Brauch gemäss hat unser Pelikan seinen Platz erhalten in dem Jochim Krey'schen Pesel aus Klein-Wisch in der Wilstermarsch.

Dieser Pesel, dessen Bestandtheile, Wandgetäfel, Ofen und Möbel, wir im Führer S. 662 u. 663 eingehend beschrieben haben, ist im verfloffenen Jahr in einem der neuen Zimmer an der Nordwestecke der Museumsräume seiner ursprünglichen Anordnung entsprechend vollständig aufgestellt worden. Mit einem kugelfüssigen Tisch und geschnitzten Stühlen hat dies Zimmer passende Ausstattung erhalten. Hinter den Glasscheiben der Wandschränken über den Thüren erblickt man Thüringer Porzellangeschirr, das in keinem Haus dieser Gegend fehlte, chinesische Porzellan-Teller und Tassen, silberne Leuchter und Messing-Wachsstockhalter und anderes kleines Geräth, wie es im Lande üblich war. Zur vollständigen Ausstattung fehlt nur noch die Wiege unter dem Pelikan, der an einem der nach der alten Bemalung im Krey'schen Pesel polychromirten Deckenbalken schwebt.

Möbel und Schnitzwerke anderer als nordalbingischer Herkunft.

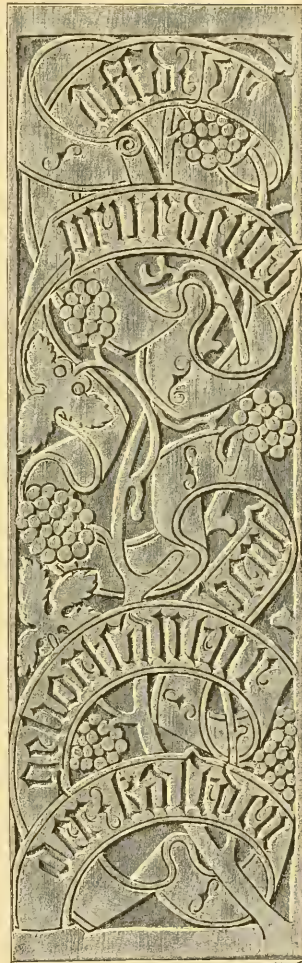
Unter den i. J. 1896 angekauften Holzschnitzwerken fremdländischer Herkunft steht das Mittelstück jener Truhenplatte aus Nussholz obenan, die schon im 13. Jahrgang (1874) von „L'Art pour tous“ unter No. 340 als eine italienische Arbeit abgebildet ist. Die schwungvolle Behandlung der einem mächtigen palmettenförmigen Mittelkehl symmetrisch entwachsenden, in vielfachen feinen Spiralen sich windenden Akanthusranken und die meisterliche Technik des Reliefs, das in den Blattscheiden und Endblüthen fast vollrund hervorquillt, in zarten Nebenblättchen und S-förmigen Ranken flach verläuft, weisen diesem Stücke eine Sonderstellung unter unseren Schnitzwerken an. Zweifel, ob es in der That italienische Arbeit oder nach der Ansicht des Vorbesizers südfranzösischer Herkunft sei, war nicht auszuweichen. Neuerdings hat Herr Prof. A. Haupt in Hannover, der

Kenner portugiesischer Bau- und Decorationskunst, in dieser Platte eine Arbeit der portugiesischen Spätrenaissance des 17. Jahrhunderts erkannt.

Gleichfalls Arbeiten der pyrenäischen Halbinsel sind vier kleine Schrankthüren mit Medaillonköpfen in weichem Flachrelief, dessen künstlerische Ausführung mit jener unbeholfenen Schreiner-Arbeit in Widerspruch steht, die ein auffallendes Merkmal vieler spanischen Möbel des 16. Jahrhunderts.

Ein treffliches Beispiel der gegen Ende des Mittelalters überall in Deutschland geübten, aber nirgend zu grösserer Meisterschaft als in Tyrol gediehenen Flachschnitzerei ist die hier abgebildete Tyroler Platte aus Fichtenholz vom Jahre 1517. Die schwungvolle Zeichnung des von einem Schriftbände umschlungenen Rebstockes hebt sich ohne Relief nur dadurch vom Grunde ab, dass dieser flach herausgestochen ist; farbige Bemalung, von der nur Spuren erhalten sind, verdeutlichte die Windungen des Bandes, in das eine Inschrift eingeschnitten ist. Diese lautet: „Der Kasten gehört sant Urbens bruderschaft 1517“, d. h. „Der Kasten gehört Sanct Urbans Bruderschaft 1517“. Welcher Art der Kasten war, hat sich nicht ermitteln lassen; vermuthen lässt sich einer jener schlanken Waschränke, an deren Seitenwänden Platten solcher Gestalt vorkommen.

Italienische Arbeit vom Ende des 18. Jahrhunderts ist eine Kommode mit grossem Akanthus-Ornament und Trophäen in schöner Holz-Intarsia.



Wandung eines Schrankes aus Fichtenholz
mit Flachschnitzerei. Tyrol; 1517.
1/6 nat. Gr.

Europäische Fayencen.

Die Sammlung der Fayencen ist, von den ungenügend vertretenen Majoliken abgesehen, eine der am besten entwickelten Abtheilungen des Museums. In unserem illustrierten Führer v. J. 1894 konnten wir Erzeugnisse von nicht weniger als zwölf, zum Theil sehr bedeutenden deutschen Fayence-Manufacturen beschreiben, die in Fr. Jaennicke's umfangreichem Grundriss der Keramik, der i. J. 1879 das damalige keramische Wissen zusammen gefasst hat, nicht einmal dem Namen nach erwähnt sind. Es waren Frankfurt a. M., Fulda, Braunschweig, Hannoverisch-Münden, Vegesack-Lesum, Hamburg, Schleswig, Criseby - Eckernförde, Stockelsdorf, Rendsburg, Kellinghusen, Proskau. Seither sind hinzugekommen von ebenfalls Jaennicke unbekannt gebliebenen deutschen Fayence-Manufacturen i. J. 1895 Durlach in Baden und Königsberg in Pr., über deren Erzeugnisse wir im vorjährigen Bericht Näheres mitgetheilt haben, und neuerdings i. J. 1896 Berlin, Potsdam, Magdeburg, Schrattenhofen.

Von der zu Berlin und Potsdam in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts betriebenen Fayence-Fabrication wissen wir sehr wenig, eigentlich nur aus der Vorgeschichte der Erfindung des Porzellans, dass Böttger i. J. 1708 einen Arbeiter des in Berlin ansässigen Delfter Fayenciers Funke nach Dresden berief. Nachforschungen im Kgl. Preuss. Staatsarchiv zu Berlin haben ergeben, dass Cornelius Funke schon am 11. April 1699 supplicirte: „Sr. Churfürstliche Durchlaucht geruhe, ihm gnädigst zu concediren, dass er das Bürger- und Meisterrecht gewinne, auch eines Porzelain-Ofens sich gebrauchen könne und solle“. Wenn Funke sich darauf stützt, dass er schon über 6 Jahr als Porzelain-(d. h. Fayence-) Dreher in Berlin gearbeitet und „ohne Ruhm zu melden, solche Arbeit verfertigt habe, die hier niemalen sei gemachet worden“, so dürfen wir daraus schliessen, dass vor ihm, schon i. J. 1693 ein anderer Meister Fayence in Berlin herstellte. Am 28. April 1699 bewilligt der Kurfürst das Gesuch, jedoch solle der Porzelain-Ofen an solchem Ort errichtet werden „da wegen des Feuers dero Residentien keine Gefahr zu besorgen“. Noch i. J. 1712 begegnen wir Funke, der in den Akten als Holländer, Bürger und Porzelain-Brenner in Berlin aufgeführt wird, anlässlich eines Streites mit seinem Gesellen Otto Müller, der gleich dem Meister ein Privileg für die Herstellung von Tabakspfeifen nachsuchte. Bei dieser Gelegenheit erfahren wir auch, dass Funke Gefässe aus der gleichen rothen Erde fabricirte, wie in Dresden geschah, und dass er einen von ihm daraus angefertigten Aufsatz aus 6 oder 7 Stücken dem König habe überreichen lassen. Mit Sicherheit sind die Arbeiten der Funke'schen Werkstatt bisher nicht nachgewiesen worden. Man darf sie vermuthen unter den hie und da, z. B. in den Geschirrvorräthen des Schlosses zu Charlottenburg bewahrten Fayencen mit Blaumalerei, die den Delfter

Typus zeigen, aber sicher nicht Delfter Ursprunges sind. Wahrscheinlich aus der Werkstatt Funkes stammen auch viele jener nicht seltenen Maasskrüge, die blaues Laub- und Bandelwerk mit manganviolett-betupften Flächen verbinden und häufig den Namenszug eines der ersten preussischen Könige zeigen. Ein solcher Krug unserer Sammlung zeigt als Marke ein *f*, das auf Funke hinweist. Ein ebenso bemalter, besonders stattlicher, unbezeichneter, aber offenbar derselben Werkstatt entsprungener Maasskrug unter den Ankäufen des letzten Jahres trägt das F. W. R. Friedrich Wilhelms des Ersten und im Stempel des Zimdeckels die Jahrzahl 1711 mit dem Wappen der Stadt Charlottenburg.

Ueber die zu Potsdam um dieselbe Zeit oder wenig später betriebene Fayence-Fabrikation fehlen uns noch die urkundlichen Nachweise. Eine mit voller Ortsbezeichnung versehene blaubemalte Vase des Königl. Kunstgewerbe-Museums zu Berlin weist auf den Einfluss des durch ostasiatische Vorbilder beeinflussten Delfter Geschmacks; und aus derselben Potsdamer Werkstatt muss eine im vorigen Jahre für die Hamburger Sammlung erworbene geriefelte Deckelvase stammen. Schwere Masse, Dickwandigkeit, technische Unbeholfenheit der Mache, ein hoher hohler Fuss kennzeichnen diese Art ebenso, wie es die Bemalung in den zu Delft üblichen Scharffenerfarben thut, wobei sogar das schwierige Ziegelroth nicht ungeschickte Verwendung findet und zwischen den blühenden Stauden steil aufgerichtete Pfauen besonders auffallen.

Von der Magdeburger Fabrik wissen wir, dass durch Königliche Kabinets-Ordre vom 13. März 1764 der Syndikus der Pfälzer Kolonie zu Magdeburg Guischard auf 15 Jahre ein ausschliessliches Privilegium im Herzogthum Magdeburg für seine Fayence-Fabrik erhielt. Auch ist durch eine aus Berlin an den Minister für Schlesien Grafen Hoym am 16. Oktober 1771 gerichtete Mittheilung überliefert, dass damals die Magdeburger Fabrik die Marke *///* führte. Obwohl Prof. Dr. A. Schultz hierauf schon im Jahre 1880 im 43. Bericht des Vereines für das Museum schlesischer Alterthümer in Breslau aufmerksam machte, scheint man Fayencen als Erzeugnisse Magdeburgs bisher nicht nachgewiesen zu haben. Nur die jüngere Steingutwaare Magdeburgs ist allgemeiner bekannt geworden. Auf der Rückseite eines ovalen Plättchens aus weissem Steingut im Königl. Kunstgewerbe-Museum zu Berlin wird J. P. Guischard, den das Reliefbildniss auf der Vorderseite darstellt, als „Erster Unternehmer einer englischen Steinguts-Fabrique in Magdeburg 1786“ bezeichnet. Auch sind Steingutgefässe nicht selten, die im Trockenstempel bald ein M mit einer Modellnummer, bald den Namen Guichard voll ausgeschrieben tragen. Das Hamburgische Museum hat im vorigen Jahr zwei Teller letzterer Art mit der Modellnummer 20 und mehrfarbiger Malerei erworben, die auf dem einen dieser Teller am Rande Vergissmeinnichranken, im Spiegel einen

flammenden Altar darstellt. Diese Steingutwaare und ihre Marken sind aber unabhängig von der älteren Fayence. Welcher Art diese gewesen, erhellt nunmehr aus einer ovalen kleinen Schüssel, die unser Museum dem *Haustedt'schen* Legat verdankt. Jeder mit den Merkmalen der Fayencen



Wappen der Stadt Magdeburg als Marke einer dortigen Fayence-Fabrik. Nat. Gr. Die punktirte Zeichnung deutet auf das Pansen einer mit der Nadel nachgestochenen Vorzeichnung.

von Hannöversch-Mündlich Vertraute wird diese Schüssel unbedenklich als Mündener Waare ansprechen; sie zeigt denselben netzförmig durchbrochenen Rand mit den Blümchen auf den Kreuzungen, dieselben flauen manganvioletten und blassgrünen Blumenmalereien, wie sie uns an der Mündener Waare begegnen — aber die hier wieder-gegebene Bezeichnung auf der Unterseite beweist den Magdeburgischen Ursprung. Man wird danach einen Theil der bisher für Mündener Waare erklärten Netzvasen und diesen verwandten Gefässe Magdeburg zutheilen müssen. Zunächst werden die mit

dem *M* bezeichneten Stücke hiervon betroffen; in wie weit das *M* auf Magdeburg oder Münden zu deuten, wird noch zu untersuchen sein; nur die mit den drei Mondsicheln aus dem Hanstein'schen Wappen gemarkten Stücke verbleiben zweifellos bei Münden.*)

In Schratzenhofen, einem Dorfe im bayerischen Regierungsbezirk Schwaben, soll noch jetzt die Fayence-Fabrikation betrieben werden. Die keramischen Handbücher erwähnen den Ort aber gar nicht, obwohl er schon um die Mitte des 18. Jahrhunderts eine Fayence-Fabrik besessen haben muss. Dies wird durch einen mit dem vollen Ortsnamen bezeichneten Maasskrug bewiesen, der ebenfalls im verflossenen Jahr in unsere Sammlung gelangt ist. In blassen Scharfffeuerfarben, Blau, schmutzigem Grün, hellem Gelb und weisskörnigem Manganviolett ist er mit einem Rebstock im Felde einer mit Blumen durchwachsenen Kartusche bemalt.

Dem *Haustedt'schen* Legat verdanken wir auch noch ein für die Geschichte der Fayence-Fabrication in Nürnberg bedentsames Stück, das wie die Kieler Bischofsbowle sich ehemals in der Reynolds'schen Sammlung zu London befand. Es ist die dritte der drei Platten, von denen zwei als keramische Urkunden schon länger bekannt sind, da sie sich früher in der Kgl. Kunstkammer in Berlin befanden und jetzt im Kunstgewerbemuseum zu Berlin bewahrt werden. Letztere beiden Platten haben

*) In den Beiträgen zur Geschichte der Töpferkunst, Jahrbuch XIII, sind anlässlich der Königsberger Fayencen schon Zweifel erhoben, ob alle *M*-Fayencen Mündener Fabrikate und nicht etwa Magdeburger seien. Diese damals von ganz anderen Erwägungen ausgegangenen Zweifel werden durch das oben Mitgetheilte bestätigt.

vor Jahren einmal in der keramischen Litteratur eine Rolle gespielt, weil man aus ihren Inschriften, in denen von einer Porzellan-Fabrik die Rede ist, irriger Weise folgerte, in Nürnberg sei schon i. J. 1720 Weich-Porzellan hergestellt worden. Die einfachste Untersuchung hätte ergeben, dass nur Fayence vorliegt, die in so vielen Urkunden jener Zeit als „Porzellan“ bezeichnet wird und noch manchen anderen Orten zu dem unverdienten Ruhm verholfen hat, Porzellan, oft sogar schon vor seiner Erfindung in Europa, fabricirt zu haben. Die beiden Berliner Platten, abgebildet im dritten Jahrgang des Papst'schen Kunstgewerbeblattes S. 172, sind von ovaler Form, 0,56 m hoch und 0,45 m breit und zeigen in Blau-malerei die Bildnisse „der Anfänger dieser althiesigen Nürnbergischen Porcelaine Faberique“, des Christoph Marx in seinem 60. Lebensjahr und des jungen Johann Conrad Romedi, der durch seine Vormünder in der Societät vertreten, jedoch, als ihn Georg Michael Tauber i. J. 1720 auf jene Platte malte, kurz vorher in seinem 17. Lebensjahr gestorben war. Die dritte, jetzt dem hamburgischen Museum gehörige Platte ist ein vollkommenes Seitenstück zu den beiden in Berlin bewahrten Platten. Sie zeigt einen Mann von mittleren Jahren in Allonge-Perrücke von vorn gesehen; wen er vorstellt, sagt die Inschrift auf der Rückseite:

Herr

Johann Jacob Mayer:

Erkäufer des Romedischen halben Theils
an dieser Porcelaine Faberique Anno 1720.

Aetatis suae 30.

Georg Michael Tauber

Pinxit.

Anno 1720

♀ d. 22. November.

Johann Jacob Ma'yer hatte, wie das aus anderen Quellen schon bekannt ist, den Antheil des jungen Romedi noch im Todesjahr desselben erworben. Damit beantwortet sich die von Pabst I. c. S. 174 aufgeworfene Frage, wie die Namen Christoph Marx und Johann Jacob Mayer auf der v. J. 1724 datirten Fayenceglocke im Museum zu Sèvres zu erklären seien.

Das auf allen drei Platten verzeichnete Datum des 22. November 1720 kann nicht wie Carl Friedrich in seinen i. J. 1887 erschienenen Beiträgen zur Geschichte der Nürnberger Fabrik annimmt, der Todestag Romedi's sein. Es bezeichnet wohl nur den Tag, an dem der Maler Tauber die Inschriften auf die Platten setzte.

Eine Specialität der Nürnberger Fayence-Fabrik waren die Krüge und Schüsseln mit dem Heirathswappen Nürnbergischer Patrizier in Blau-malerei. Durch solche Stücke sind schon seit längerer Zeit die

alten Geschlechter der Pömer und Oelhafen (an einem von Marx gemalten Krüge), der Imhof von Gundelfingen und der Tucher (an einem Krüge von derselben Hand), der Behaim von Schwarzbach und der älteren Linie der Fürer von Haimendorff (auf einer Schüssel) in der Sammlung vertreten. Hinzugekommen ist im Jahre 1896 ein Teller, auf dem zwei fliegende Engel die Wappen eines Behaim von Schwarzbach und einer Haller von Hallerstein an einem Bande schwebend tragen. Auf die eheliche Verbindung weist auch das „Dissolvi nequeunt“ (Unlösbar verbunden) auf dem über den Schilden flatternden Spruchband. Auch dieses Stück trägt das aus einem M und F zusammengesetzte Monogramm des Malers und Mit-eigentümers der Fabrik Johann Andreas Marx.

Unter den schleswig-holsteinischen Fayencen, die unserer schon so reichen Sammlung solcher hinzugefügt wurden, ist Dank den Mitteln aus dem *Haustedt'schen* Legat ein Hauptstück hervorzuheben, das für die Geschichte der Kieler Manufactur von besonderer Bedeutung ist. In allen keramischen Handbüchern, auch denen des Auslandes, wird dieses Stück seit Jahrzehnten aufgeführt; ihm ist das Ansehen zu verdanken, dessen sich gerade Kiel in der keramischen Literatur zu erfreuen gehabt hat. Schon im Jahre 1870 finden wir es als dem Mr. C. W. Reynolds gehörig erwähnt in „Marks and monograms on pottery and porcelain“ von C. W. Chaffers, und 1872 abgebildet im Vol II, plate 85 der *Keramic Gallery* von William Chaffers. Jacquemart beschreibt es im Jahre 1871 in seinen „*Merveilles de la céramique*“ als „une grande jatte couverte en forme de mitre, avec le globe crucigère pour bonton, l'un des plus curieux spécimens de la collection Reynolds. Sur l'une des faces, dans un encadrement de chicorées jaunes relevées de brun, on voit un combat de cavalerie exécuté avec un rare talent de dessin et d'harmonie; de l'autre, des personnages à table puisent dans une mitre semblable la liqueur aimée des gens du nord; des raisins et un citron coupé peints sur le couvercle disent assez quelle est cette liqueur. Et pour que rien ne manque à l'intérêt de cette oeuvre, on lit en dessous: Kiel. Buchwald, directeur, — Abr. Leihamer fecit.“ Von Jacquemart hat dann Jaenicke die Beschreibung in seinen „*Grundriss der Keramik*“ übernommen und aus dem „encadrement de chicorées“ — was einfach Einfassung von Rococo-schnörkeln bedeutete — „eine von gelben mit braun schattirten Cichorienblüthen gebildete Guirlande“ gemacht, was hier nur deswegen bemerkt wird, weil ohne dies Zweifel bestehen könnten, ob unser Stück wirklich das vielgenannte der Sammlung Reynolds ist.

Die auffällige Form der Bischofsmütze erklärt sich durch die Bestimmung des Gefäßes zur Bereitung jenes „Bischof“ genannten, in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts in Norddeutschland sehr beliebten und ja auch heute nicht vergessenen Würzweines. Auf einem der hohen Zipfel der

Mitra sehen wir eine fröhliche Gesellschaft um eine Bowle gleicher Gestalt vereinigt. Bowlen dieser Art sind aus mehreren schleswig-holsteinischen Fayence-Manufacturen und aus der Kopenhagener überliefert. Die hamburgische Sammlung besitzt sogar eine Kellinghusener Fayence in Gestalt eines thronenden Bischofs, der auf den Knien ein Buch hält,



Bischofswowle von Fayence mit vielfarbiger Muffelfarben-Malerei. Kiel, ca. 1769. $\frac{1}{3}$ nat. Gr.

mit der den Zweck des Gefässes verkündenden Inschrift: „Die ganze Clerisey mag unserthalben leben, wenn sie uns nur recht oft einen neuen Bischof geben“. In der Literatur jener Zeit hat der Bischofstrank nicht mindere Zeugnisse seiner Beliebtheit hinterlassen. So ist in dem von

J. H. Voss i. J. 1797 in Hamburg herausgegebenen Musenalmanach unter der Ueberschrift „Der ächte Bischof“ ein langer von J. A. P. Schulz in Musik gesetzter Rundgesang abgedruckt, den ein harmloser Leser, dem der Doppelsinn des Wortes Bischof unbekannt wäre, gar nicht seiner wahren Bedeutung nach verstehen könnte. Da singt z. B., nachdem der Chor die Worte „Nein! sonder alle Religion Steht keine Constitution“ wiederholt hat, der Vorsänger:

„Doch unsere, Brüder, wird bestehn!

Wir fanden hier den ächten!

Wir lassen ohne Reue gehn

Die schlechten.

In Deinem Bisthum, Bischof! hier,

Was Frankreich sucht, das fanden wir.“

und der Chor fällt ein:

„Ja, Bischof! in dem Bisthum hier,

Was Frankreich sucht, das fanden wir.“

Der dänische Dichter Baggesen hatte dieses Bischofslied i. J. 1792 für eine freundschaftliche Gesellschaft in Kopenhagen dänisch gedichtet und die deutsche Uebertragung seinen hamburgischen Freunden als ein Gastgeschenk hinterlassen. Das Bisthum in der Bischofsbowle wird danach auch mit den Musenjüngern unserer Stadt seine Gemeinde gehabt haben, wie sie, nach den zahlreichen Mitra-Bowlen der Fayence-Fabriken zu schliessen, vieler Orten nördlich der Elbe bestanden.

Den bisher nur durch Speisegeschirre vertretenen Erzeugnissen der Strassburger Fayence-Manufactur aus der Zeit Joseph Hannong's kamen zwei Potpourri-Vasen von zierlich gewundener Form mit bunten Blumenmalereien hinzu. Sie befanden sich früher in der Sammlung Vincent zu Konstanz und tragen die Modellnummer 770, deren Höhe den ausserordentlichen Umfang der Hannong'schen Fabrikation bezeugt.

Der Abtheilung der Delfter Fayencen wurden einige werthvolle Stücke hinzugefügt. Als Geschenk der Frau *Julius Rée* Wwe. eine prachtvolle, 60 cm hohe Stangenvase, auf deren geriefelten Flächen die höchste Pracht jenes als „décor-cachemire“ bezeichneten, aber nicht mit indischen, sondern mit chinesischen Landschafts- und Blumenmotiven componirten Decors entfaltet ist, der auf dem Dreiklang von blau, olivgrün und ziegelroth in Scharffenerfarben beruht. Ferner zwei Teller mit von Wanderern in niederländischer Tracht belebten Landschaften in Blaumalerei, einem Wappen mit der von Josua und Kaleb getragenen Riesentraube und den Buchstaben S B, die hier auf den Besteller, nicht den Verfertiger zu deuten sind.

Endlich ist eine Suppenterrine mit Blaumalerei zu erwähnen, die als Erzeugniß der in der keramischen Literatur noch nicht erwähnten Fayence-

Manufactur zu Herrebø in Norwegen angesprochen werden darf, auch wenn sie keine Marke trägt. Durch die Leihausstellung, mit der vor einigen Jahren das Kopenhagener Kundindustrie-Museum eröffnet wurde, ist die Aufmerksamkeit der Sammler auf jene einzige Fabrik Norwegens gelenkt worden. Im Dansk Folkemuseum hat dann Bernhard Olsen eine Anzahl Herrebøer Fayencen nachweisen können und deren mehrere sind aufgetaucht, nachdem einmal ihre Eigenart erkannt war. Mannigfache plastische Durchbildung der Gefässe und eine sehr flotte, in breiten Pinselzügen mit hellerem und abgesetztem dunklerem Blau hingestrichene Bemalung mit Rococo-Ornamenten, Blumenmotiven und selbst Figuren kennzeichnen ihre Weise. Unsere mit nackten Kindern bemalte Terrine wurde in Schwabstedt im Schleswigschen erworben.

Europäische Porzellane des 18. Jahrhunderts.

Europäische Porzellane wurden im Jahre 1896 aus Mitteln des Budgets nicht angeschafft. Den reichen Zuwachs an solchen verdanken wir ausschliesslich privaten Beiträgen, vorwiegend dem Vermächtniss des Herrn *H. D. Haustedt*, aus dem wir schon im Vorjahre die sechs von Isabey bemalten Sèvres-Teller zu verzeichnen gehabt haben. Nicht weniger als acht deutsche Porzellan-Manufacturen des 18. Jahrhunderts sind auf diesem Wege zu besserer Vertretung gelangt. Meissen durch sieben Stücke, Höchst durch drei, Frankenthal durch vier, Fürstenberg durch drei, Berlin durch fünf, Ludwigsburg, Fulda, Kelsterbach durch je ein Stück.

Ausser den Porzellanen der Meissener-Manufactur ist auch ein Messer- und Gabel-Paar mit Griffen aus polirtem rothem Steinzeug aus der ersten Zeit Böttger's hinzugekommen, in dessen Waarenverzeichniss v. J. 1711 bereits dergleichen Griffe erwähnt werden.

Neben den beiden, schon im Führer beschriebenen kleinen Porzellan-Monumenten für C. F. Gellert, steht nummehr ein drittes. Auf einem Säulenstumpf sehen wir eine Urne, auf deren Deckel zwei trauernde Kinder lagern, während ein drittes Kind das an der Säule hangende Bildniss des Dichters mit goldenem Lorbeerkranz behängt. Auf der anderen Seite steht auf ovaler Tafel die Widmung: „*Memoriae C. F. Gellert Sacrum.*“ Dass die Meissener Manufactur dem Dichter nicht weniger als drei verschiedene kleine Denkmäler widmen konnte, zeugt von dem hohen, weitverbreiteten Ansehen, in dem der Gefeierte noch eine gute Weile nach seinem Ableben stand. Keinem anderen deutschen Dichter ist je solche Ehrung von der Porzellankunst erwiesen.

Die Porzellane aus der kurmainzischen Porzellan-Manufactur zu Höchst sind um ein prächtiges Mittelstück bereichert worden, in dem wir eine jener kostbaren Potpourri-Vasen finden, die im Preisverzeichniss von 1770 mit 55 Gulden, dem höchsten Ansatz für ein einzelnes Gefäss,

bewerthet sind. Um den mit roth und golden staffirten Rococo-Ornamenten besetzten Bauch hängen Zweige mit grossen, vielfarbigen, von Schmetterlingen belebten Blüten in vollrunder Arbeit. Auf den Griffen des Gefässes sitzende nackte Kinder halten diese Gewinde, und ein drittes Kind auf dem Deckel zwischen Baumzweigen ein Gehänge kleiner Blüten. Hals und Deckel sind durchbrochen, um den Duft der in solcher Vase bewahrten Blumen- und Würzmischung ausströmen zu lassen. Auf den Flächen des Bauches zwischen den Schnörkeln sind vielfarbige Sträusse fein gemalt. Auch eine Höchster Gruppe ist hervorzuheben, die zwei chinesische Kinder darstellt und in den für die beste Zeit der Manufactur bezeichnenden zarten Farben bemalt ist.

Unter den Erzeugnissen der kurfälzischen Porzellan-Manufactur zu Frankenthal sind hervorzuheben die seltenen kleinen Büsten des Kurfürsten Carl Theodor von der Pfalz, der in antikem Panzerhemd und hermelinbesetztem Mantel, jedoch in der Puderfrisur seiner Zeit dargestellt ist, und seiner Gemahlin Elisabeth Auguste, die in ebensolchem Mantel über mit Spitzen eingefasstem tunikaartigem Hemde und mit Blumen in dem hinten lockig herabfliessenden Haar erscheint.

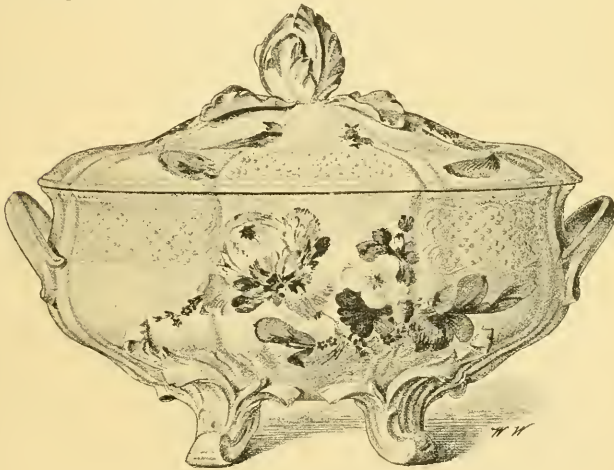
Auch unter den Erzeugnissen der fürstlich braunschweigischen Porzellanfabrik zu Fürstenberg befindet sich eine Figur, die zu den werthvollsten daselbst von Hendl er und Schubert ausgeführten gehört: die Reiterstatuette Friedrichs des Grossen. Dieser Statuette liegt vermuthlich ein Modell des französischen Bildhauers E. Bardou zu Grunde, der im letzten Viertel des vorigen Jahrhunderts in Berlin, u. A. auch für die kgl. Porzellan-Manufactur arbeitete. Die Figur besteht aus Biscuit, das zu Fürstenberg besonders gepflegt wurde; der mit Attributen des Krieges und der Künste und dem F. R. des grossen Königs unter der Krone gezierte Sockel ist in glasirtem Porzellan ausgeführt. Der Preis-Courant der Fabrik vom Jahre 1785 verzeichnet diese Statuette zum Preise von 45 Reichsthalern, dem höchsten der für dergleichen plastische Arbeiten angesetzten, und als Seitenstück dazu die Reiterstatuette Josephs II. als römischen Kaisers.

Von den Porzellanen der Berliner Manufactur sind mehrere Stücke eines mit naturfarbenen Blumen schön bemalten Thee-Services hervorzuheben, welche die Leistungsfähigkeit der Manufactur aus ihrer Wegeliperiode besser bezeugen, als unser bisheriger Besitz an Porzellanen aus der Zeit, bevor die Manufactur zur königlichen wurde. Als ein für die Geschichte der Manufactur wichtiges Stück ist auch zu erwähnen das von C. F. Riese modellirte Biscuit-Medaillon von „J. G. Griening er, Koen. Preus. Geh. Commiss. Rath und Porcel. Manuf. Direct. 1716—91.“

Die kleine und nur kurze Zeit, von 1758—1772, in Betrieb gewesene Porzellan-Manufactur zu Kelsterbach am Main im Gebiet des Landgrafen von Hessen-Darmstadt war bisher in unserer Sammlung nicht ver-

treten. Dem Haustedt'schen Legat verdanken wir die unbemalte Figur eines Harlekins; auf einem Baumstumpf sitzend, hat er sich vergeblich bemüht, in seinem vorgehaltenen Hut einen Ball zu fangen, der ihm schon in den Schooss geflogen ist. Bezeichnet ist diese Figur mit dem verbundenen H. D. (Hessen-Darmstadt) unter einer Krone in Blau.

Endlich verdanken wir dem Haustedt'schen Legat eine Blumenvase, die für die Blüthezeit der Kopenhagener Manufactur typisch ist, eben so sehr durch ihre Fächerform mit der durchlöcherten Deckplatte und den seitlich vorragenden weiblichen Figürchen, wie durch die Bemalung mit feinen Landschaftsbildern; auf der einen Breitseite, vom Lande gesehen, Helsingör und Kronenborg, auf dessen Terrasse der Danebrog weht; auf der andern die Einfahrt in den Hafen von Helsingör mit dem alten Schloss im Hintergrunde.



Terrine aus Porzellan von Kloster Veilsdorf. $\frac{1}{3}$ Nat. Gr.

Einige ausgezeichnete Porzellane verdanken wir einer Stiftung des Herrn *Hermann Emden* anlässlich der Feier seiner silbernen Hochzeit am 24. October 1896. Unter ihnen befindet sich die hier abgebildete Suppenterrine, jetzt das Hauptstück unserer Gruppe von Porzellanen aus der i. J. 1762 zu Kloster Veilsdorf im Herzogthum Hildburghausen begründeten Manufactur, der bedeutendsten der vielen kleinen thüringischen Porzellanfabriken. Die grossen zerflatternden Blüten an den fadendünnen Stilen sind bezeichnend für die Eigenart ihrer Malereien. Neben dem bläulichen Roth der Rosen, das an das Meissener Rosen-Lila der Rococo-

Zeit erinnert, fällt ein lebhaftes Eisenroth auf, das bald allein, bald auf citrongelber Untermalung geschickt verwendet ist. Die als Deckelknauf angebrachte Tulpe ist grün und blauroth staffirt. Ferner zwei Bechertassen aus der Nymphenburger Manufactur mit fein gemalten Bildnissen, auf der einen des ersten Königs von Bayern, Maximilian Joseph's I., auf der anderen seiner Gemahlin Caroline Friederike Wilhelmine. Auf beiden Unterschalen hat sich der Maler genannt, auf derjenigen mit dem verschlungenen C F der Königin steht „Auer pin. 1808“. Anton Auer war seit 1794 von seinem 17. Jahre an Maler der Nymphenburger Manufactur. Nachdem er i. J. 1800 in der Kunstakademie zu Wien ausgebildet worden, wurde er Obermaler der Manufactur. Auf seine grosse Geschicklichkeit bezog sich i. J. 1810 der Auftrag des damaligen Kronprinzen, späteren Königs Ludwig I., die berühmtesten Gemälde der Münchener Pinakothek an einem Porzellanservice zu verewigen, ein Auftrag, der durch den Tod Auer's i. J. 1814 von diesem nicht mehr zu Ende geführt werden konnte, aber bestimmend geworden ist für die fortan von der Manufactur vorzugsweise gepflegte Richtung, die noch heute in einigen aus ihr hervorgegangenen Porzellanmaler-Ateliers Münchens fortwirkt.

Gefässe aus Bergkristall und Glas.

In diesem Jahr zuerst erscheint unter den Ankäufen ein Gefäss aus geschnittenem Bergkristall, der hier abgebildete Becher, eine bezeichnete Arbeit des berühmten Nürnberger Kristall- und Glasschneiders Georg Schwanhard, von dem wir früher schon das ebenso mit G. S. bezeichnete und gleichfalls v. J. 1660 datirte römerförmige Glas erworben haben, das E. v. Czihak in seiner Studie über Schlesische Gläser und die Gläser-Sammlung des Museums zu Breslau auf Tafel V abgebildet hat. Wie dieser Glas-Römer zeigt auch der Kristallbecher die geschnittene, mit Hülfe des Rades hergestellte Arbeit in Verbindung mit der gerissenen, für die der Meister sich der Diamantspitze bediente. Dargestellt ist in bergiger, baumbewachsener Landschaft die Nymphe Echo, die hinter einem Felsen vortretend den geliebten Narkissos ruft, der sich in einem Quellbecken bespiegelt. Der Tiefschnitt ist durchweg matt belassen, nur die nackte Gestalt der Echo in den Tiefen polirt. Aus dem Munde der Nymphe geht ein fein punktirter Hauch hervor, in dem kaum sichtbar ihr Name erscheint. Die Bezeichnung G. S. 1660 ist am Brunnenbecken sehr zart eingerissen. Die Fassung aus vergoldetem Silber, welche den Deckel- und Fussrand schützt und die beiden Kristallstücke, aus denen das Gefäss zusammengesetzt ist, am Knaufe verbindet, gleicht derjenigen unseres Römers. In beiden Gefässen liegen Arbeiten des älteren und berühmteren Georg Schwanhard vor, des 1601 zu Nürnberg geborenen und daselbst 1667 gestorbenen Meisters dieses Namens, der ein Schüler Kaspar Lehmann's,

des Prager
Kristallschneiders
Kaiser Rudolfs II.
war und sich
i. J. 1653 auf
Wunsch Kaiser
Ferdinands III.
nach Regensburg
begab, um den
Kaiser im

Diamantreissen
zu unterrichten.
Dieses Auftrages
entledigte er sich
zum besonderen
Wohlgefallen des
Kaisers, der ihn
zu seinem „Kunst-
factor“ ernannte.

Das mühsame
Reissen des Glases
mit dem Diaman-
ten blieb fortan
eine von Dilettan-
ten gern gepflegte
Kunst. Zu den
Arbeiten dieser
Art gehören in un-
serer Sammlung
einige schon im
Führer beschrie-
bene Stücke, u. a.
eine von dem
Kanonikus Busch
in Hildesheim mit
Viehstücken ver-
zierte Porzellankanne v. J. 1752 und ein Kelchglas des Dordrechtlers
Franz Greenwood v. J. 1746.



Becher aus Bergkristall in vergoldeter Silberfassung. Arbeit
des Georg Schwanhard v. J. 1660. $\frac{3}{4}$ nat. Gr.

Vier i. J. 1896 erworbene Gläser mit gerissener Arbeit weisen gleich-
falls auf Holland, wo im 18. Jahrhundert diese Technik sich weit ver-
breiteter Pflege und Anerkennung erfreute. Von ein und derselben Hand
verziert erscheinen drei dieser hochfüßigen Trinkgläser aus sehr klarem,

hell klingendem Glase. Wie ein Nebelhauch liegt auf ihnen die äusserst zart punktirte Zeichnung, die aber silberweiss zu Tage tritt, sobald man einen dunklen Wein in das Glas füllt. Auf dem Kelch des einen erblicken wir zwei rauchende und zechende Bauern an einer ihnen als Tisch dienenden Tonne; darüber in fliegendem Band „Vriendschap“, d. h. Freundschaft. Auf dem Kelche des zweiten sehen wir eine junge Dame und einen Kavalier in der Zeittracht mit zierlich an den Fussrändern gehaltenen Kelchgläsern mit einander anstossen, worauf, sagt die Beischrift: „Het goedt suces van het aanstaande huwelyk“, d. h. „Auf den guten Erfolg der bevorstehenden Heirath“. Auf dem dritten ist das Wappen der Stadt Haag, der Storch mit der Schlange im Schnabel, in einer Rococo-Kartusche zwischen zwei Löwen dargestellt. Die meisterliche und geschmackvolle Reissarbeit an diesen Gläsern erinnert an die Arbeiten Wolff's, des berühmtesten der holländischen Diamantzeichner der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Von anderer Hand gerissen ist das vierte, grössere Kelchglas. Dargestellt sind in gestrichelter, nicht punktirter Zeichnung zwei Gestalten in antiker Gewandung, die vor einem landschaftlichen Hintergrund flammende Herzen austauschen.

Von Gläsern sind sonst noch erwähnenswerth ein kleiner deutscher Becher aus blassblaugrünem Glase, der mit grossen kuchenförmigen Warzen besetzt ist und wie der noch vorhandene Wachsdeckel zeigt, einst in einer Kirche der Trientiner Diöcese zur Bewahrung einer Reliquie gedient hat. Die Mehrzahl der uns überlieferten deutschen Glasgefässe des Mittelalters verdanken ihre Erhaltung einer derartigen Weihung. Ferner ein Flügelglas deutscher Arbeit von der Art jener zu Cöln, Cassel und an anderen Orten im 17. Jahrhundert nach venetianischen Vorbildern angefertigten. Endlich ein Teller, der zu jener Art dunkelblauer, mit Schmelzfarben bemalten Gläser gehört, von denen wir einen auf dem Rande mit rothen Krebsen und weissen, an unreife Maiskolben erinnernden Motiven bemalten Teller schon länger besitzen. Eine gewisse Verwandtschaft mit den emailirten Gläsern der Venetianer hat dazu geführt, den Gläsern dieser Art ihren deutschen Ursprung bisweilen zu bestreiten. In dem prachtvoll ausgestatteten Katalog der im British Museum bewahrten „Slade Collection“, einem Geschenk des Mr. Aug. W. Franks an das Hamburgische Museum, ist ein blauer, weiss emailirter Teller dieser Art noch den venetianischen Gläsern eingereiht, obwohl der österreichische Doppeladler auf deutschen Ursprung hinweist. In anderen Katalogen sind derartige Stücke schon richtig als deutsche Arbeiten vom Ende des 16. Jahrhunderts anerkannt. Könnten noch Zweifel bestehen, so würden sie entschieden durch einen Teller, den im vorigen Jahre Graf Hans Wilezek dem Museum lebenswürdig überwiesen hat, als eine Erinnerung an einen Besuch des Direktors in dem von dem Grafen als mittelalterliche Burg wieder aufgebauten und

mit Kunstwerken, Möbeln, Geräthen und Waffen des Mittelalters ausgestatteten herrlichen Schlosse Kreuzenstein an der Donau gegenüber Klosterneuburg. Dieser Teller, der nach den Einzelheiten seiner weissen Schmelzbeimahlung derselben Werkstatt entstammt, wie der Teller mit den Krebsen, zeigt in der vertieften Mitte das Monogramm Christi zwischen dem Krenz und den drei Kreuzsnägeln und auf dem breiten Rande in grossen Buchstaben die Worte „Christi Blydt mein Erbgvt“. — Die Eigenart dieser Teller und der ihnen verwandten kleinen blauen, bunt emailirten Krüge scheint auf eine einzige und zwar süddeutsche Werkstatt hinzuweisen, während die Kurfürstehumpen, die Hofkellereigläser und die zahlreichen anderen weissen und grünlichen Gläser mit Emailschnuck in verschiedenen Gegenden angefertigt sind.

Griechische Alterthümer.

Unsere Sammlung altgriechischer Kunstgegenstände steht zwar noch in den Anfangsstadien, schreitet aber doch langsam von Jahr zu Jahr fort. Wir können auch diesmal einige bemerkenswerthe Ankäufe verzeichnen, die der keramischen Abtheilung und der Schmucksammlung zu gute gekommen sind. Zu den vorhandenen rothfigurigen Vasen ist ein grosser „Stamnos“ hinzugekommen, ein urnenartiges Vorrathsgefäss mit weiter Mündung und zwei Horizontalhenkeln. Die Malerei zeigt figürliche Szenen und Palmettenranken, die sich über und unter den Henkeln ausbreiten. In der Hauptszene kommen zwei Musikantinnen geschritten, die von zwei anderen Frauen empfangen und mit Wein bewirthet werden. Es sind edel gebildete Gestalten, die mit vornehmer Ruhe auftreten; sie bekunden die Weise der attischen Vasenmalerei, die für die Mitte des 5. Jahrhunderts bezeichnend ist. Beispiele der polychromen Malerei auf weissem Grunde bieten zwei Lekythen, hohe flaschenähnliche, einhenkelige Vasen jener Art, die mit Salben gefüllt, den Todten mit in's Grab oder als Gaben der Liebe auf ihre Grabstätte gesetzt wurden. Die auf diesen Vasen dargestellten Motive sind denn auch meist mit sinnvollem Bezug auf Tod, Bestattung und Totenopfer gewählt. Auch auf der hier abgebildeten Lekythos findet man eine Friedhofs-Szene gemalt. Auf mehrstufiger Basis erhebt sich die Grabstele; rechts und links stehen im Gespräch



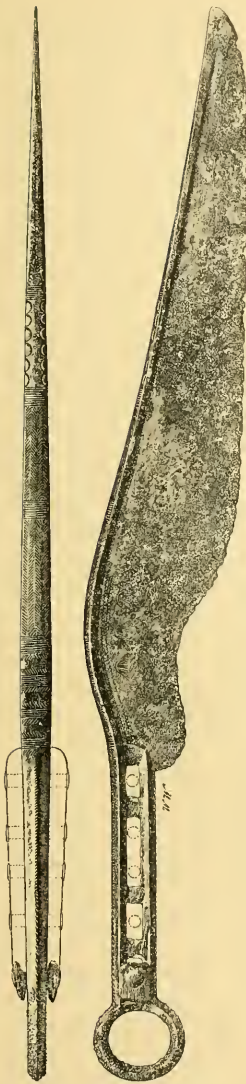
Griechische Lekythos mit mehrfarbiger Malerei auf weissem Grunde.
1/3 nat. Gr.

die Angehörigen des im Grabe Ruhenden, die gekommen sind, seinen Denkstein mit Binden und Kränzen zu schmücken. — Ein reizendes Werk der plastischen Keramik haben wir in einer tanagräischen Terracottafigur gewonnen, die eine stehende matronale Frau darstellt; sie zieht den um den Kopf gelegten Mantel mit der Rechten vom Gesicht hinweg und hält auf der linken Hand eine Taube, — man schwankt, ob der Künstler eine schöne Frau oder die Göttin der Schönheit hat darstellen wollen. In ihrem ursprünglichen Zustande war die Figur bemalt; die Farben waren auf einen weissen Kreidegrund aufgetragen; es ist noch zu erkennen, dass die nackten Teile fleischfarben, die Augen blau, das Untergewand blan und der Mantel hellroth waren.

Von den Stücken der bisher vorhandenen Sammlung griechischen Goldschmucks sind die meisten augenscheinlich als Totenschmuck gearbeitet. Ein im Leben getragenes kostbares Geschmeide besitzen wir aber nummehr in einer goldenen Halskette. Sie besteht aus neunzehn Hängegliedern in Form von halbkugeligen, mit Goldkörnern besetzten Perlen, an denen schlanke, ebenso verzierte Bommeln hängen, eine überaus sorgfältige und geschmackvolle Arbeit eines griechischen Goldschmieds des 4. oder 3. Jahrhunderts v. Chr.

Vorgeschichtliche Alterthümer.

Die Entwicklung der Kunstgewerbe-Museen als eines der jüngsten, nur von den noch jüngeren Volkstrachten-Museen überholten Glieder in der Reihe der öffentlichen Sammlungen hat dahin geführt, dass im Allgemeinen ebenso wie die Denkmäler des klassischen Alterthums auch die Denkmäler der vorgeschichtlichen Zeit von ihnen ausgeschlossen blieben, weil schon ältere, diesen Altsachen gewidmete Sammlungen bestanden. Ein innerer Grund für diese Sonderung lässt sich nicht festhalten, daher hat das Hamburgische Museum von Anbeginn an gelegentlich auch vorgeschichtliche Alterthümer erworben, wenn sie durch ihre Technik oder ihren Stil den Aufgaben der Anstalt, wie solche in dem bei ihrer Begründung aufgestellten Programm dargelegt waren, entsprachen. In diesem Sinne ist schon vor Jahren der Hohenwestedter Depôtfund mit den drei bronzenen Hängegefässen, die noch die schwarzen Kittausfüllungen der vertieften Verzierungen bewahrt haben, so sind früher schon zwei in Mecklenburg gefundene bronzene Armspangen mit mächtigen Spiralen zu Schmuck und Schutz, so ist im Laufe der Zeit eine Anzahl Gewandnadeln, welche die Typen dieses wichtigsten Schmuckstückes bei verschiedenen Völkern von der vorgeschichtlichen bis zur römischen Zeit veranschaulichen, so sind endlich die goldenen Armringe des Erpeler Depôt-Fundes eingereiht worden, über den wir im vorigen Jahr zu berichten hatten.



Vorgeschichtliches Bronzemesser.
 $\frac{1}{2}$ nat. Gr.

Im verflossenen Jahr sind einige wichtige Stücke hinzugekommen, die wie die vorerwähnten in hohem Grade geeignet sind, von dem Geschmack jener Völkerschaften eine Vorstellung zu vermitteln, denen wir die Kultur der Bronze-Zeit im nördlichen Europa verdanken. Die Bedeutung von dergleichen Altsachen für die Entwicklungsgeschichte unseres Volkes wird mehr und mehr hervortreten, je sicherer durch weitere Forschungen die Kluft ausgefüllt wird, die sie noch von der Kultur des historischen Mittelalters trennt.

Unter den neuen Erwerbungen hervorzuheben ist das hier abgebildete Bronzemesser, das gleich ausgezeichnet ist durch seine ungewöhnliche Grösse, den gefälligen Schwung der Klinge, die feinen Gravirungen des Rückens und die noch erhaltenen Reste der mit Bronzieten auf dem durchbrochenen Griff befestigten Schalen aus Hirschhorn. Gefunden ist es bei Balkow im Rgbz. Frankfurt a. d. Oder in einer Begräbnisstätte, die mit Steinen umsetzte Aschenurnen enthielt. Die Urne, unter der das Messer lag, ist beim Auffinden zertrümmert worden; einige thönerne Beigefässe von guten Formen haben sich erhalten und sind als typische Stücke unserer keramischen Sammlung einverleibt worden.

Nicht minder wichtig ist ein 161 Gramm schwerer goldener Armring, der beim Pflügen unweit des Dorfes Klein-Bunstorf bei Bewensen in Hannover zu Tage gefördert ist. Er hat die öfter vorkommende Gestalt von nierenförmigem Contour mit hohlen, sich mit der Hohlfläche fast berührenden Halbkugeln an den Enden. Die Kanten des Ringes sind verziert durch Einschlagen kleiner Dreieckspunzen in zwei Reihen zwischen gravirten Rillen; vor den

Halbkugeln ahmen Ringverzierungen eine Drahtumwicklung nach; Schlangelinien zieren die Halbkugeln. Alle diese Ornamente erscheinen an der inneren wie der äusseren Fläche durch Tragen des Armbandes abgenutzt, während sie an den Seitenflächen scharf erhalten sind.

Einer jüngeren, schon nahezu geschichtlichen Zeit entstammen zwei, aus der aus 'm Weerth'schen Sammlung in Kessenich bei Bonn erstandene, in fränkischen Gräbern jener Gegend gefundene Schmuckstücke: eine Fibula aus Bronze in Gestalt eines liegenden S, dessen Enden in Vogelköpfe mit Almadin-Augen auslaufen und dessen Fläche geometrisches Ornament in Dreiecksformen kerbschnittartig eingeschnitten zeigt, und die Deckplatte einer bronzenen Fibula mit eingeschnittenem Kreuz, dessen gleichlange Arme fischschwanzähnlich verbreitert sind.

Mittelalterliche Alterthümer.

Zur Erwerbung von Arbeiten aus der Zeit des romanischen und des gothischen Stiles boten sich im verflossenen Jahr leider nur wenige Gelegenheiten. Angekauft wurde eine mit mehrfarbigem Grubenschmelz geschmückte, vergoldete Kupferplatte, die einst als Heiligenschein hinter dem Haupte einer der Bischofs- oder Märtyrer-Figuren am Reliquienschrein des heiligen Anno zu Siegburg angebracht war. Am 29. April 1183 sind die Gebeine des Heiligen, Gründers der Abtei Siegburg, in diesem Schrein niedergelegt worden, der eines der schönsten Werke rheinischer Goldschmiedekunst des romanischen Stiles war, aber nach vielfachen Beraubungen nur als Ruine uns überliefert ist.

Einem ungenannten Freunde des Museums, demselben, der uns die an anderer Stelle erwähnten Ohmacht'schen Sculpturen geschenkt hat, verdanken wir ein plastisches Werk vom Ausgange des gothischen Stiles, ein Thonrelief, das, wenn auch nicht bezeichnet, so doch wegen seiner augenfälligen Verwandtschaft mit namentlich bezeichneten Thonreliefs des Judocus Vredis als ein Werk dieses in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts im Kartäuserkloster zu Wedderen bei Dülmen in Westfalen thätigen mönchischen Künstlers anzusprechen und als solches auch von Dr. Albert Wormstall in seinem diesen Künstler und die Kunstthätigkeit im Wedderen Kloster behandelnden Werke (Münster i. W., Verlag von H. Schönningh) beschrieben und abgebildet worden ist. Herr Dr. Wormstall, unser Hilfsarbeiter im verflossenen Jahre, erinnert in diesem Buche daran, dass die im Jahre 1879 zu Münster in Westfalen veranstaltete Ausstellung westfälischer Alterthümer zwei so gut wie verschollene westfälische Künstler wieder zu Ehren gebracht habe, den Goldschmied Antonius Eisenhoit und den Thonbildner Judocus Vredis. Damals waren drei Thonreliefs dieses Künstlers ausgestellt; weitere wurden allmählich entdeckt, und den Forschungen Dr. Wormstalls ist die Auffindung etlicher,

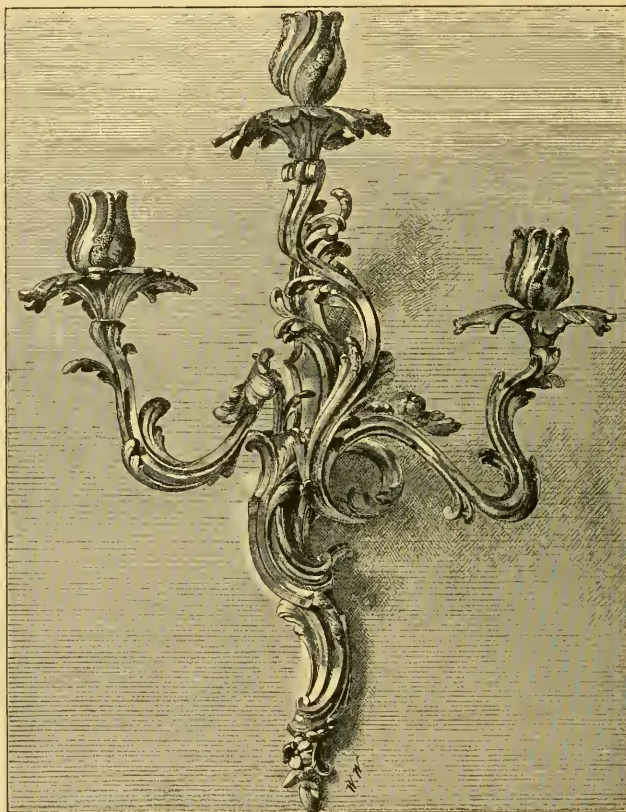
bis dahin unbekannter Arbeiten des Judocus und die Bekanntgabe wichtiger urkundlicher Nachweise über sein Leben und Wirken zu danken. Danach stammt Judocus Pelsers genannt Judocus Vredis, zu Deutsch Jost van Vreden aus der Stadt Vreden im Regierungsbezirk Münster i. W. Geboren zwischen 1470 und 1480, legte er um das Jahr 1500 im Kloster zu Wedderen, dem einzigen Kloster der Kartäuser-Regel in Westfalen, die Ordensgelübde ab, wurde Prokurator, Vikarius, schliesslich im Jahre 1531 Prior, welches Amt er bis zu seinem Tode im Jahre 1540 versah. Die Hauptthätigkeit der Kartäusermönche ausserhalb der dem Gebet und der Ascese gewidmeten Stunden bestand in der Zubereitung von Pergament, dem Abschreiben, Illuminiren und Einbinden von Büchern. Nicht ausgeschlossen war aber die Uebung anderer Künste, die um so mehr in den Vordergrund treten mussten, je mehr das Bücherschreiben durch die Ausbreitung der Druckerkunst verdrängt wurde. Die Anfertigung von Andachtsbildern aus Thon, Gips oder Wachs wird geradezu als Kartäuser Brauch erwähnt. Dass auch in Wedderen solcher Brauch geübt wurde, ist urkundlich nicht nachgewiesen; die überlieferten Werke zeugen aber dafür. Von solchen, mit dem in den noch weichen Thon gestempelten Namen des Judocus Vredis versehenen Werken weist Wormstall vier Reliefs nach, die Gruppen darstellen: Maria mit dem Jesuskinde, Anna selbdritt, die Dreifaltigkeit; weiter sieben Reliefs mit Einzelfiguren, sämtlich weiblichen Heiligen. Von unbezeichneten Werken gleicher Art sechs Reliefs, darunter das inzwischen von dem Hamburgischen Museum erworbene. Es stellt Maria dar, die unter einem flachen Baldachin auf einer Console steht und auf dem rechten Arm das Jesukind trägt, dem sie mit der Linken einen Apfel reicht. Die Figur ist in anmuthiger Haltung vorzüglich ausgeführt und gleicht im Faltenwurf der Gewänder schlagend der hl. Margarethe auf einem der bezeichneten Reliefs. Vor nicht langer Zeit befaud sich unser Relief noch als Heiligenbild, dick mit Theer überstrichen, an einer Barke im adriatischen Meer bei Ancona. Wie bei den anderen Reliefs des Judocus ist die Hohlform zu dem unserigen über einem Thonmodell genommen. Der Thon unterscheidet sich durch eine etwas röthliche Färbung von der Masse der anderen Reliefs. Spuren der ursprünglichen Bemalung, in der wir uns alle diese Reliefs zu denken haben, sind nicht mehr vorhanden.

Alterthümer des 16. und 17. Jahrhunderts.

Was unseren Sammlungen im verflossenen Jahr von Erzeugnissen der Renaissance des 16. — 17. Jahrhunderts hinzugekommen, gehört hauptsächlich den Abtheilungen der Möbel- und Holzschnitarbeiten, sowie der Glas- und Kristallgefässe an, deren schon in besonderen Abschnitten gedacht ist.

Alterthümer des 18. Jahrhunderts.

Das 18. Jahrhundert ist unter den Erwerbungen des Vorjahres, abgesehen von den schon an anderer Stelle besprochenen Fayencen und Porzellanen, vorwiegend durch Metallarbeiten vertreten.



Wandlenchter aus vergoldeter Bronze. Französische Arbeit der Mitte des 18. Jahrhunderts.

Ist der Rococo-Stil seinem eigensten Wesen nach ein aus der plastischen Kunst geborener Stil, so sind auch seine reizvollsten Werke auf diesem Gebiet zu suchen. Nirgend erscheinen die ihm eigenen Vorzüge lebendiger

verwirklicht als in den metallenen Geräthen und Gefäßen und in dem Metallbeschlag der Möbel. Die schwungvolle Ausgestaltung des Rococo-Ornaments vereinigt sich in den Goldbronzen mit einer Vollendung der technischen Durchführung, welche die besten, unter den französischen Arbeiten zu suchenden Erzeugnisse dieses Stiles zu grossen Kostbarkeiten des Antiquitätenhandels erhebt. Diese zu erwerben fällt den Museen um so schwerer, als es sich meistens um Gegenstände handelt, die nicht nur für den Sammler Werth haben, sondern auch in der Ausstattung eines reichen Hauses ihren Platz behaupten. Das Museum hat daher bis jetzt nur wenige Bronzen dieser Art erwerben können.

Um so wichtiger ist die Schenkung eines Paares solcher Wandleuchter durch Herrn Generalconsul *Eduard Behrens*. Unverkennbar französische Arbeiten der besten Zeit des Stiles Louis XV., sind diese Leuchter, wie die Abbildung zeigt, frei von jenen Wucherungen des Muschelwerkes, die das deutsche Rococo so oft ungeniessbar machen und auch dem französischen nicht fremd sind. Die Arme sind von vegetabler Bildung, ohne dass Anklänge an bestimmte Pflanzen hervortreten; mit weich geschängelt, doch elastischem Schwung heben sie die Kelche empor, denen die Dullen für die Kerzen entwachsen. Technisch meisterhaft durchgeführt ist der Wechsel der polirten Kehlungen mit den durch Punzung und Ciselirung mattirten Theilen. Metallische Schärfe im Einzelnen verbindet sich mit weicher Formgebung im Ganzen.

Die Sammlung der wissenschaftlichen Instrumente, deren Begründung wir der Frau *G. L. Guiser Wwe.* verdanken, ist i. J. 1896 um ein werthvolles Instrument, wieder ein Geschenk dieser Dame, bereichert worden. Es ist, wie die eingravirte Inschrift „Solare Horologium aequinoctiale. Ad quamlib. elev. nem poli. Melch. Weltin fecit. Viennae 1744“ besagt, eine für jede beliebige geographische Breite einstellbare äquatorale Sonnenuhr und ein Werk des Wieners Melchior Weltin. Auf profiliertem Sockel sind zwei Träger befestigt, an denen in Scharnieren beweglich eine quadratische Platte angebracht ist, die das silberne, fein gravirte Zifferblatt trägt. Dazu gehört ein Diopter-Aufsatz, der zur bequemen Verpackung abnehmbar ist, und eine Bussole in einer Schublade des Sockels. Auch das ursprüngliche Ledergehäuse ist erhalten. Wie die meisten wissenschaftlichen Instrumente aus alter Zeit, ist auch dieses durch Gravirungen reich verziert. Die Ornamente stehen, obwohl das Rococo deutlich hervortritt, noch unter dem Einfluss des diesem voraufgehenden Laub- und Bandelwerkstiles, dessen symmetrische Bandverschlingungen noch nicht von der Unsymmetrie des Muschelwerkes verdrängt sind.

Die im Jahre 1894 begründete und in unserem Führer S. 200 ff. beschriebene Sammlung jüdischer Kultgeräthe ist im Jahre 1896 durch zwei werthvolle Geschenke vermehrt worden. Herrn *Moritz*

Warburg verdanken wir eine jener zinnernen Seder-Schüsseln, die an den ersten beiden Abenden des Passahfestes zur Aufnahme von Kuchen, Kräutern u. a. gebraucht werden. Die im Jahre 1776 gefertigte Arbeit ist, wie die Abbildung zeigt, ausgezeichnet durch reiches fein gravirtes Ornament und Borden mit beziehungsvollen hebräischen Inschriften. Von



Gravirte Zinnschüssel zum Gebrauch als Sederschüssel beim jüdischen Passahfeste.
Deutsche Arbeit v. 1776. $\frac{1}{4}$ nat. Gr.

den letzteren besagt die in der Mitte der Schüssel angebrachte: „Je mehr einer erzählt von dem Auszuge aus Aegypten, desto lobenswerther (ist er).“ Die Inschrift am Rande bezieht sich auf die Ceremonien am Sederabend; sie lautet: Kadesch (Einschenken des Bechers), Urchaz (Händewaschen des Hausherrn), Karpasz (Genuss der Petersilie), Jachaz

(Zertheilen der mittelsten Mazoh, ungesäuerten Brotes), Magid (Erzählung vom Auszuge aus Aegypten), Rochzoh (Händewaschen der Theilnehmer), Hallel (Absingen des Lobliedes), Mazi Mazoh (Gebet über den ungesäuerten Broten), Morahr (Genuss des Meerrettichs), Kaurech (Zusammenthan von Mazoh und Morahr), Schulchan Aurech (Abendbrot), Zofan (Genuss der aufbewahrten Mazoh), Borech (Gebet nach dem Abendbrot), Nirzoh (Schluss).

Das zweite Stück, eine Gabe des Herrn *Gustav Plaut*, ist eine aus Silberfiligran gearbeitete Bessomin-Lade, das ist eine Riechbüchse, die beim Segensspruch am Ausgange des Sabbats gebraucht wird. Auf einem Fuss erhebt sich ein sechseckiger, dreigeschossiger Turm, der im Innern mit kleinen vergoldeten Glocken und oben mit einem Zwiebdach versehen ist. Auf einer Balustrade, die das Untergeschoss umgiebt, stehen kleine vergoldete Musikantenfiguren, am zweiten Geschoss sind vergoldete Fähnchen angebracht. Die Bekrönung besteht aus einer Filigrankugel, die eine vergoldete Wetterfahne in Form eines Hirsches trägt und auf deren oberstem Knopf eine kleine wappenhaltende Figur steht. Eine hebräische Inschrift auf dem Wappenschild bedeutet: „Und es soll in diesem Hause gehört werden die Stimme der Wonne und der Freude“. An der Wetterfahne bemerkt man das Münzzeichen der Stadt Prag (ein B) und daneben den österreichischen Freistempel (Repunze) v. J. 1809, woraus sich ergibt, dass dieses Werthstück zu jener Zeit von der Einlieferung an den Fiscus befreit worden ist, weil seine Besitzer durch Leistung der gesetzlichen Abgabe das geschätzte Cultgeräth vor der Einschmelzung bewahrten.

Endlich sind noch zwei kleine plastische Werke hervorzuheben. Alabaster-sculpturen von Landolin Ohnmacht, der, ein Württemberger von Geburt und Schüler des Bildhauers Melchior in Frankenthal, um die Mitte der neunziger Jahre des vorigen Jahrhunderts in Hamburg arbeitete. Als einer der letzten Vertreter der Kleinsculptur in Stein hat er hier eine grosse Anzahl von Bildnissen hamburgischer Damen und angesehener Männer geschaffen. Wen unsere beiden, aus altem hamburgischem Privatbesitz stammenden Bildnisse vorstellen, wissen wir nicht. Für das fast vollrond in einem konkaven Oval ausgeführte Brustbild eines älteren bartlosen Mannes in drei Viertel Profil, mit leicht gelocktem, unfrisiertem Haar, offener Hemdkrause und faltigem, über die Weste geworfenem Mantel, hat sich kein Anhalt ergeben. Für das in flachem Relief ausgeführte Profilbildniß eines Mannes mittleren Alters mit Zopffrisur, im Ueberrock mit hohem Kragen, wird vermuthet, dass der 1751 geborene, 1789 zum Senator erwählte, 1817 gestorbene Dr. Joh. Schulte dargestellt sei. Schon länger besitzt das Museum ein Biscuit-Medaillon der Meissener Porzellan-Manufactur, das offenbar nach diesem Original Ohnmachts geformt ist. Wir verdanken diese wichtigen Sculpturen einem ungenannten Gönner, Herrn L., der sich vorzugsweise für die Förderung unserer Sammlung von Kleinsculpturen interessirt.

Europäisches aus unserer Zeit.

Obenan unter den Ankäufen von Arbeiten unserer Zeit steht ein plastisches Werk jenes Jean Carriès, der nach meteorgleichem Aufleuchten in der französischen Kunst durch einen frühen Tod i. J. 1894 hingerafft worden ist. Von seinem Leben und seinen Werken hat ein von Arsène Alexandre unter dem Titel „Jean Carriès — imagier et potier — étude d'une oeuvre et d'une vie“ bald nach des Künstlers Ableben herausgegebenes Werk Kunde gegeben. Die Museen Frankreichs enthalten nur wenige seiner Arbeiten; eine grosse Zahl plastischer Werke und Gefässe aus emaillirtem Steinzeug befindet sich im Besitz seines Freundes Georges Hoentschel, der dem Künstler und Freunde das schönste Denkmal zu errichten beabsichtigt, indem er seine vornehmsten Werke in einem der Pariser Museen vereinigen will. Herrn Hoentschel, dem bekannt war, dass das Hamburgische Museum schon ein Werk von Carriès, sein Eigenbildniss, zu des Künstlers Lebzeiten von diesem selbst erworben hatte, verdanken wir das zweite, nach seinem Tode erworbene Werk, den schlafenden Säugling, von dem sich zwei Ausformungen in der Sammlung Hoentschels befanden; dazu noch einige Gefässe mit matten, sammetweichen Schmelzglasuren, in gebrochenen grauen und braunen Tönen, bei dem Hauptstück belebt durch weissen, von Goldadern durchzogenem Schmelzüberguss.

Was Carriès wollte und konnte, war bis zu wenigen Jahren vor seinem Tode nur einem engen Kreise Eingeweihter offenbar geworden. Als Sohn eines kleinen Schusters in Lyon am 15. Februar 1855 geboren und früh verwaist, wurde er durch die Fürsorge einer barmherzigen Schwester einem Waisenhaus übergeben, aus dem er in seinem 13. Jahre bei einem Bildhauer und Verfertiger von Andachtsbildern in die Lehre trat. Dem unabhängigen Schaffensdrang des Knaben sagte diese geistlose Arbeit nicht zu; er hielt jedoch drei bis vier Jahre aus, um dann, unterstützt durch die barmherzige Schwester, in einem armseligen Stadtviertel eine ärmliche Stube zu beziehen, in der er frei war, zu träumen und der Ausführung von Bildnissen sich hinzugeben, die bei ihm durch seine Fürsprecherin bestellt wurden. Mit wenigen Franken in der Tasche wanderte er neunzehn Jahre alt nach Paris, ward als Schüler in ein Bildhauer-Atelier der Kunstschule aufgenommen — bestand aber nicht in den eigentlichen Aufnahmeprüfungen. Unter den grössten Entbehrungen arbeitete er nun in einem Atelier zu 14 frs. monatlicher Miethe ganz allein an seiner Ausbildung. Bettler und Ausgestossene, wie sie in der Nähe seiner Behausung sich umhertrieben und um ein Geringes zu haben waren, dienten ihm als Modelle zu Studien, aus denen später seine Büsten der Enterbten und Trostlosen erwachsen.

Diesem Leben wurde er entrissen, als seine Beschützerin ihn an das Todtenbett seiner Schwester rief, damit er deren Züge im Bilde festhalte. Mit diesem ergreifenden Werke trat Carriès in einer Ausstellung der Lyoner Kunstfreunde zuerst an die Oeffentlichkeit. Eben konnte er noch den Auftrag der Büste des in Rom ermordeten Malers Allard ausführen, dann musste er i. J. 1876 seiner Heerespflicht genügen. Nach zweijährigem Dienst auf die Fürsprache seiner Gönner beurlaubt, nahm er seine Studien in Paris wieder auf.

Da es ihm an Mitteln fehlte, seine Modelle in Marmor oder Erz auszuführen, suchte er seine Gipsbüsten farbig zu bemalen und beschrift damit



„Schlafender Säugling“ von Jean Carriès,
aus matt emailirtem hartem Thon. Das Original in Lebensgrösse.

einen Weg, auf dem er später zu den wundervollen Patinen seiner Bronzen und endlich gegen Ende seines Lebens zu den matten Schmelzglasuren auf hart gebranntem Thon gelangte. Nur ausnahmsweise erhob er sich zu grösseren Werken; seine Büsten und Masken wusste er aber in einer Weise zu beleben, die ihm einen Ehrenplatz unter seinen Zeitgenossen sichert. Eindrücke seiner Jugend durchzittern sie, mag er jene Ausgestossenen der Gesellschaft zu Typen ausgestalten oder die wehmuthvollen Erinnerungen an seine Schwester in amnuthigen, doch ernst beseelten Mädchenbildern wiedererwecken. Büsten von Zeitgenossen, die er nach dem Leben entwarf,

aber stets aus der Erinnerung zu Kunstwerken durchbildete, geträumte Bildnisse benannter und unbenannter Persönlichkeiten, denen seine Phantasie seelenvolles Leben lieh; Kinderbildnisse und ideale Kinderfiguren, u. a. das hier und auch S. 81 im Buche Alexandres abgebildete „Bébé endormi“; groteske Masken, in denen Erinnerungen bald an Fratzengebilde aus gothischen Kirchen der Stätten, wo er seine Jugend verlebte, bald an jene ausdrucksvollen Masken des alten japanischen Theaters, die er in Pariser Sammlungen sah, in neuer Belebung auftauchen, vervollständigen sein Werk. Wenn er auch dann und wann in den Ausstellungen der Pariser Salons erschien, blieb er im Ganzen ziemlich unbemerkt. Erst das Jahr 1892 brachte ihm durchschlagenden Erfolg im Champ de Mars, dem Neuling sofort die Ehrenlegion und die Bewunderung der Bildhauer und Kunsttöpfer, dem ausser mit einigen seiner schönsten, von Bingen schon früher gegossenen Bronzen trat er als ein keramischer Künstler auf, wie ihn Frankreich damals nicht besass.

Nur vier Jahre vor diesem Triumph hatte Carriès mit der Feuerarbeit begonnen. Sein Biograph nennt diesen Abschnitt seines Schaffens „un long et admirable suicide“. Mit fieberhaftem Eifer widmete der Künstler sich den Versuchen in einer ihm bis dahin fremden Technik. Angeregt durch japanische Töpferarbeiten, die er 1878 in der Weltausstellung gesehen und später in einigen Sammlungen, S. Bing's vor Anderen, wiedergefunden hatte, fand er keine Ruhe, bis ihm gelungen war, ähnliche Glasuren auf hartgebranntem Scherben hervorzurufen. Ohne chemische Analysen, nur durch unermüdliehe Versuche und geleitet von seinem künstlerischen Instinet erreichte er das Ziel.

Soweit gelangt, strebte er, an einem monumentalen Werk zu zeigen, wozu seine Kunst im Bunde mit der neuen Technik berufen sei. Ein Auftrag der Prinzessin von Scey-Montbéliard, geborenen Winaretta Singer sollte ihm dazu Gelegenheit geben. Es handelte sich um ein Schlossthor, zu dem sein Freund Grasset, der bekannte Plakatkünstler und Illustrator, einen phantastischen Entwurf gezeichnet hatte. Aus dem erhaltenen Modell und einzelnen ausgeführten Stücken können wir uns ein Bild machen von diesem Gewimmel von Köpfen, in denen Erinnerungen gothischer Misericordien und japanischer No-Tanzmasken als Füllungen mittelalterlicher Bauformen uns anlachen, grinsen, glotzen und fauchen, während über allem Ungeheuerlichen unter dem Baldachin inmitten des Kielbogens ein graciöses Ritterfräulein uns empfängt. Carriès sollte dies Werk nicht vollenden; im Kampf mit den technischen Schwierigkeiten wurde er von dem Brustleiden gepackt, das schon seine Eltern und Schwester hingerafft hatte.

Ein Jahr vorher war der Direktor des Hamburgischen Museums mit dem Künstler in dem gastlichen Hause des Japan-Sammlers Herrn Bing in Paris zusammengetroffen. Eine wiederholte Begegnung im Hause des

Herrn Hoentschel, dessen Mitbewohner Carriès war, führte zur Erwerbung der im Jahresbericht für 1893 schon erwähnten Gegenstände. Die Uebersendung derselben begleitete der Künstler mit einem Schreiben, das wir hier nachträglich abdrucken, weil es für seine Art, nicht nur Formen und Farben der Dinge zu sehen, sondern diese gleichsam mit den Augen zu betasten, bezeichnend ist. Auch hierin war er, vielleicht ohne es zu ahnen, ein Geistesverwandter der Japaner, bei denen der Tastsinn anders als bei uns Kunstgenüsse vermitteln hilft. Carriès gab in der ihm eigenen lapidaren Schrift damals folgende Erläuterungen zu den Gegenständen:

„. . . Un masque de grès émaillé représentant le

portrait de l'auteur „Jean Carriès“ vu en décor; ce masque est unique et précieux, précieux en ceci qu'il est la pièce la plus ancienne de mes émaux mats.“ „. . . Un bol ayant l'aspect d'une petite marmite sans anses, ayant aussi l'aspect d'un bois sombre et caressant au toucher.“ „. . . Une gourde de ton verdâtre, d'aspect pulpeux aux contours fruités.“

Er schloss seinen Brief mit den Worten:

„Je veux vous dire en terminant — monsieur le Directeur — combien je suis heureux que grace à vous ces objets aillent échouer dans un des musées de la patrie d'Holbein et de l'inoubliable Albert Durer.

Jean Carriès

Potier et statuaire.“

Eine Einladung, ihn inmitten seiner Bauern in der Werkstatt zu Montriveau im Département de la Nièvre, wo er sich der Rohstoffe wegen angesiedelt hatte, zu besuchen, schloss sich an. Ehe ihr Folge gegeben werden konnte, war Carriès tödtlich erkrankt; er liess sich nach Paris zu seinem Freunde Hoentschel bringen; bei ihm starb er am 1. Juli 1894.



Maske von Jean Carriès — Eigenbildniß des Künstlers — „vu en décor“ aus matt emailirtem hartem Thou. Original in Lebensgrösse.

Carriès ist der bedeutendste Künstler gewesen auf dem Arbeitsfelde, dem er seine letzten Lebensjahre widmete. Er war aber nicht der erste und ist nicht der letzte geblieben unter den französischen Keramikern, die der von den Japanern empfangenen Anregung gefolgt sind. Schon früher hat unser Museum Arbeiten dieser Richtung von Delaherche erworben. Hinzugekommen ist im vergangenen Jahr eine Urne von Dalpeyrat, deren matte, abfließende Glasur in blaugrünem, olivgrün geädertem Grunde dunkelrothe Streifen zeigt; wie bei den meisten Werken Dalpeyrat's ist aber der feine matte Glanz nicht unmittelbar durch die Wirkung des Feuers, sondern erst durch nachträgliches Schmirgeln erreicht worden. Sehr fein in der Wirkung ist ein zweites Stück desselben Meisters, ein Geschenk des Herrn *Bernh. Hirschsprung* in Kopenhagen. Es ist ein kugeliges Fläschchen, über dessen in zweierlei Grün gescheckte, mit blutrothen Tropfen besprengte glatte Unterglasur ein dicker Mantel graubrauner, lederartig genarbter Ueberglasur bis zur Schulter herabfließt. — Von A. Bigot, ein Gefäß von gedrückter Kürbisform, dessen grünlichgraue, durch das Auskristallisiren gewisser Bestandtheile eigenartig gemusterte und genarbte Glasur von Bächen hellblauen glasigen Schmelzes durchflossen ist. — Von Clément Massier, der durch den Purpurlüster seiner als „Poterie du Golfe Juan“ in den Handel gebrachten Gefässe schon seit Jahren bekannt ist, ein Kümmlchen, aus dessen blaugrau gewölkter Glasur Weinblätter und Trauben in rothem und violetter Lüster hervorleuchten. — Keiner dieser Keramiker tritt als Nachahmer eines Anderen auf. Unschwer lassen sich die Arbeiten jedes Einzelnen von ihnen auf ihren Urheber ansprechen, gewiss ein Beweis für die Fruchtbarkeit dieses den Ueberlieferungen der Töpferkunst Europas fremd gebliebenen Gebietes.

Diesen Franzosen schliessen sich zwei dänische Keramiker an. Berufsmässig seit Jahren auf diesem Gebiete beschäftigt hat sich der in dem Städtchen Nestved auf Seeland ansässige Hermann A. Kühler. In den Glasuren seiner Gefässe und Thierfiguren herrschen rothe und graue Töne vor. Die Ueberglasuren spielen von hellem Rosenroth zu tiefem Purpurroth oder lichtem Ziegelroth und wirken zum Theil noch als Lüsterfarben mit metallischem Glanz. Die grauen, gross gekrackten Glasuren spielen vom Weiss des die Unterglasur bildenden Zinnschmelzes ins Dunkelgraue und Braune. Angekauft hat das Museum eine hohe, eiförmige Vase mit Doppelhenkeln in Gestalt markig stilisirter Geierköpfe, und eine niedrige weitmündige Vase, aus deren Nacken vier Schwanenhälse hervorwachsen, die mit den Schnäbeln ihre in Buckeln des Gefässes vorspringenden Brüste berühren. Mit Versuchen auf dem von Carriès eingeschlagenen Wege ist der dänische, jetzt in Paris lebende Bildhauer N. Hansen-Jacobsen hervorgetreten. Als Geschenk dieses Künstlers besitzen wir eines seiner ersten Versuchsstücke, ein kürbisförmiges Gefäß mit mattglänzender, graubrauner, raubgestreifter Glasur.

Einige hervorragende Erzeugnisse der Porzellankunst unserer Zeit sind zu verzeichnen als Geschenke der Leiter der Fabriken, aus denen sie hervorgegangen sind.

Herrn *Harald Bing* in Kopenhagen verdanken wir zwei Schmuckvasen, beredete Zeugnisse für den hohen künstlerischen Standpunkt, zu dem Bing & Grøndahl's Porzellan-Fabrik sich im Wettbewerb mit der unter Philipp Schou's Direktion und Arnold Krogh's künstlerischer Leitung so ruhmreich emporgediehenen Königlichen Porzellan-Manufactur zu Kopenhagen aufgeschwungen hat. Wie diese, hat auch die Bing & Grøndahl'sche Manufactur nicht gleich beim Beginn ihrer Thätigkeit die neue Bahn einschlagen können, auf der sie jetzt als eine der wenigen europäischen Manufacturen dasteht, die in Fühlung mit der fortschrittlichen Strömung in den Künsten wahrhaft Neues und Schönes zu schaffen sich bestreben. Auch die Bing & Grøndahl'sche Fabrik hat schon ihre Geschichte und ist durch wechselnde Stilwandlungen hindurchgegangen. Als sie vor 44 Jahren ihre Arbeit begann, stand der Geschmack in der dänischen Hauptstadt noch ganz im Zeichen des ein Jahrzehnt vorher gestorbenen Thorwaldsen. Die Anregung zur Gründung der Manufactur gab ein hochbegabter und energischer Arbeiter der Staatsfabrik, Frederik Grøndahl, der i. J. 1853 zwei angesehene Kaufleute, die Gebrüder M. H. Bing (geb. 1807, gest. 1884) und J. H. Bing (geb. 1811, gest. 1896), Inhaber der Firma H. J. Bing & Sohn für seinen Plan zu gewinnen wusste. Schon wenige Jahre nachdem Grøndahl den Betrieb eingerichtet hatte, wurde er dem Unternehmen durch den Tod entrissen. Seine kaufmännischen Theilhaber führten es weiter unter der künstlerischen Leitung des Landschaftsmalers A. Juuel, eines Schülers des Professors G. F. Hetsch. Dieser hatte vom Anfang der dreissiger bis zum Ende der fünfziger Jahre das Kunstgewerbe in Dänemark beherrscht. Unter seinem Einfluss hatte der Empire-Stil dort einen Spätherbst durchlebt zu einer Zeit, wo überall sonst in Europa schon neue, aus dem Mittelalter und der Renaissance schöpfende Strömungen auftraten. Thorwaldsen war die Lösung, seine in dem ihm allein gewidmeten Museum bewahrten Sculpturen, Statuen und Reliefs, wurden in geschickt verkleinerten Nachbildungen aus Porzellan-Biscuit vervielfältigt oder in gemmenartiger Darstellung auf Zier- und Gebrauchsgefäße gemalt.

Die Londoner Weltausstellung von 1862 eröffnete den Bing & Grøndahl'schen Arbeiten dieser Richtung den Weltmarkt. Als i. J. 1868 nach Juuel's Tod der Architekturmaler Heinrich Hansen als künstlerische Kraft eintrat, wurde im Anschluss an die in anderen Ländern zur Herrschaft drängende Renaissance eine neue Richtung eingeschlagen. In dieser errang die Manufactur auf der Wiener Weltausstellung von 1873 neue Erfolge. Im Jahre 1880 traten zwei Söhne des einen Inhabers, J. H. Bing's, Ludwig

Bing (geb. 1847, gest. 1885) und Harald Bing (geb. 1848), nachdem sie schon längere Zeit Mitarbeiter des Vaters gewesen waren, als Theilhaber in die Firma ein. Diesen jungen Kräften folgte auch eine frische künstlerische Kraft in Pietro Krohn, dem jetzigen Director des Dänischen Kunstindustrie-Museums zu Kopenhagen. Ein begeisterter und feinfühligler Bewunderer der Kunst Japans, die damals den Europäern allmählich sich zu erschliessen begann, verliess Krohn die ausgetretenen Geleise, um auf Grund des Naturstudiums nicht den Japanern nachzuahmen, sondern selbständig Neues zu schaffen. In der Kopenhagener Industrie-Ausstellung d. J. 1888 trat die Firma mit dem Reiher-Service nach Krohn's Entwürfen an die Oeffentlichkeit. Das Reiher-Motiv war hier sowohl in den plastischen Formen der Gefässe und Tafelaufsätze wie in der Decoration mit Blau-malerei folgerichtig mit Geschmack durchgeführt. Für die Pariser Weltausstellung von 1889 schuf Krohn in gleichem Geiste eine Anzahl zierlicher Gefässformen, zu denen Blumen, u. a. die Nareisse und die Seerose ihm die Motive dargeboten hatten. Unter seinem Beirath hat sich die Fabrik weiter entwickelt und in jüngster Zeit auch die Richtung eingeschlagen, auf der ihr die königliche Manufactur in der Behandlung der Blau- und Scharffeuermalerei mit dem glänzendsten, sogar in Paris bewunderten Erfolg vorausgegangen war. Unabhängig von einander streben beide Fabriken, mit eigenen künstlerischen Kräften originale künstlerische Entwürfe in technischer Vollendung auszuführen. Beiden gemeinsam ist, nachdem die anfänglichen Schwankungen überwunden sind, der glückliche Grundzug, dass ihre Maler von den Japanern viel gelernt haben und doch ihrem ganzen Wesen nach dänische Künstler geblieben sind. Nicht fremdländische Gewächse und Thiere oder exotische Landschaften drängen sich uns auf; zu uns spricht die Natur des dänischen Landes mit seinen buchenbeschatteten Strandhügeln, den birkenbestandenen Mooren und Haiden, den stillen Waldseen, der gewaltigen Brandung an den Nordmeerküsten und den sanfteren Fluthen der Ostseebuchten. Alles das wird nicht veduten-artig kleinlich wiedergegeben, sondern in einem kräftigen Decorationsstil, der das Wesen der Landschaft und der Naturerscheinungen und die Stimmungen in ihnen packend ausdrückt. Die Nordlands-Natur spricht zu uns mit den Reizen der Schneelandschaft, das nordische Meer mit seinem Wogengebraus und Wolkengewoge. Dazu dann die Thiere, die Land und Wasser dort beleben, von den Dammhirschen der Buchenwälder und den Schafheerden der Haiden zu den weissen Möven über den Wellen, den geisterhaft unter ihnen durch die Fluth schwebenden Quallen. Und ebenso die Pflanzenwelt, wie das dänische Land sie uns bietet, von den grossblüthigen Stauden des gepflegten Blumen-Gartens zu den Schwertilien und Seerosen der stehenden Gewässer, den Alpenpflänzlein der Moore, den Tangen und Algen des

Salzwassers. Auch hier hat neue Kunst die Porzellanmalerei befreit von jener zu Unrecht vielbewunderten Art des Flora danica-Services aus der Blüthezeit der Kopenhagener Porzellan-Manufactur im 18. Jahrhundert. Nicht mehr botanische Abbildungen bietet uns der Maler, ebensowenig schematisch stilisirte, in ein mathematisches Liniensystem gezwängte Zierformen. Er strebt vor Allem, den natürlichen Wuchs der Pflanzen, den Habitus, auf denen ihr Charakter beruht, zu decorativem Ausdruck zu erheben und den Flächen und Formen der zu schmückenden Gefässe anzuschmiegen. Die Darstellung der Menschengestalt tritt noch zurück; wenn sie erscheint, ist es öfter in einer märchenhaften oder symbolistischen Auffassung, als der Wiedergabe des realen Alltagslebens zu Lieb.

Auf dem Boden solcher Kunstanschauungen wetteifern heute beide dänischen Porzellan-Manufacturen um den Vorrang und die Anerkennung auf dem Weltmarkt.

Unter den künstlerischen Mitarbeitern der Firma Bing & Grøndahl sind

vor Anderem F. A. Hallin und die Damen Fräulein Garde und Effie Hegermann-Lindencrone zu nennen. Nach den Entwürfen der letztgenannten Dame von ihr selber bemalt sind die beiden Gefässe, von denen das grössere hier abgebildet ist. Das kleinere, ein Deckelväschchen in Birnform, zeigt auf zart fleischfarbenem Grunde wachsende weisse Federnelken.



Vase von Porzellan; in blauem, abgetöntem Grund Mohnstauden mit grangrünen Blättern und weissen Blumen. Kopenhagen. Fabrik von Bing & Grøndahl. Höhe 36 cm.

Als ein sehr erfreulicher Zuwachs ist weiter eine Anzahl erlesener Erzeugnisse der Königlich Sächsischen Porzellan-Manufactur zu Meissen zu verzeichnen, ein Geschenk der Administration dieser Anstalt durch ihren Director, den Oberbergrath Herrn *Brunnemann*.

Hervorzuheben sind drei ausgezeichnete Beispiele der Pasten-Malerei (pâte sur pâte). Auf der Wiener Weltausstellung von 1873 erregten die von M. Solon für Minton's in Stoke upon Trent ausgeführten Pinselreliefs auf englischem Weichporzellan berechtigtes Aufsehen; ein schöner, von Solon decorirter Teller wurde schon damals für das künftige Gewerbemuseum Hamburgs erworben. Später haben sich andere Manufacturen der neuen Kunsttechnik zugewandt und so auch Meissen, das vorher ähnliche decorative Wirkungen durch eine an die Limousiner Schmelzmalereien des 16. Jahrhunderts erinnernde Malerei in aufgesetztem Weiss auf dunkelfarbig glaserntem Grund erzielt hatte. Inzwischen sind die in Meissen beschäftigten Künstler zu vollkommener Beherrschung der Pasten-Malerei auf Hartporzellan vorgeschritten. Vertreten ist diese Technik nunmehr bei uns durch eine lilagrau glisirte Vase mit dem weissen Relief eines jungen Mädchens, das dem Liebesgott seinen Köcher und Bogen entwendet hat; durch ein gelbglaserntes Döschen, auf dessen Deckel ein behelmtes Frauenhaupt in zart grauem Grunde dargestellt ist; durch ein Riechfläschchen, das auf blaugrünem Grunde mehrfarbige erhabene, mit Gold umrissene Ornamente und in ausgesparten, mit Reliefgold eingefassten Feldern Frauenköpfe in Relief auf lilagrauem Grunde zeigt. Ferner eine Kuchenschale, im Spiegel fein bemalt nach einem Gemälde Boucher's mit den Grazien, die, auf Wolkenbetten gelagert, Amor bekränzen, und auf dem Rande mit Blumengruppen in Rococo-Einfassungen mit Reliefvergoldung. Eine Theebüchse mit Watteau-Figuren und Blumen in jenem feinen irisirenden Grün, dessen Herstellung aus Kupferoxyd lange Zeit für verloren gegolten hat, aber neuerdings wieder in alter Vollendung gelungen ist. — Von plastischen Arbeiten eine lebensvolle Büste des Fürsten Bismarck in Bisquit-Porzellan, und einige bemalte Figuren, dabei eine Gruppe „Die ideale Liebe“ nach dem Modell des Pariser Bildhauers Deloye.

Hier ist auch einiger Glasgefäße zu gedenken, in denen das Streben nach Befreiung von dem Zwang der historisch festgelegten Zierformen anmuthend Ausdruck gefunden hat. Karl Köpping, der Meister der Radirnadel, hat seinen vor der Lampe gearbeiteten Gläsern Naturformen, Blütenkelche an beblätterten schlanken Stengeln zu Grunde gelegt. Ohne bestimmte Pflanzen wiederzugeben, entfalten diese Schmuckgläser ein reizvoll freies vegetables Leben, das keiner der Nachahmer Köpping's seinen Arbeiten zu verleihen gewusst hat. Ein besonders schönes Glas des Meisters ist als Geschenk der Frau *Adele Baumann* zu verzeichnen.



Kozuka. Heft eines japanischen Messers, aus schwarzem Shakudo mit dem Fujiyama in farbigem Zelleuschmelz-Relief. Bez. Hirata Donin. Nat. Gr.

Japanische Metall- und Töpferarbeiten.

Die Sammlung der japanischen Schwertzierathen wurde im verflossenen Jahr von Grund aus neu geordnet. Während des Jahrzehnts, seitdem sie als ein Orbis pictus japanischer Natur und Kunst zusammen gestellt worden, waren viele Stücke hinzugekommen, die zur Ausfüllung der in jenem Plan noch verbliebenen Lücken bestimmt waren. Diese sind nunmehr an gehörigem Orte eingeschaltet. Zugleich ist unter der Beihülfe des Herrn Hara das über 1500 Nummern umfassende Inventar dieser Abtheilung neu bearbeitet worden.

Unter den i. J. 1896 erworbenen Tsuba, Stichblättern japanischer Schwerter, befinden sich mehrere von hervorragender Schönheit. Ein Hauptstück ist ein früher in einer der ersten Pariser Sammlungen bewahrtes altes Stichblatt von der Hand des Semposai, das auf der einen Seite in einem Grunde von gelber Bronze eine Riesenkröte zeigt. Aus dem dunklen, in rostigem Eisen mit stellenweis abgeblättertem Silberbelag angeführten Körper des Thieres glimmern seine grossen goldenen Glotzaugen mit schwarzer Pupille unheimlich hervor. Auf der anderen Seite ist mit dem Spiegel der Mondsichel in silbernen Wasserlinien die Oertlichkeit in jener künstlerisch suggestiven Weise angedeutet, in der die Japaner Meister sind.

Ein zweites Stichblatt, das früher zu den Zierden der Sammlung Burty gehörte und in Gonse's „l'Art japonais“, II., S. 158, abgebildet ist, zeichnet sich ebenso sehr durch die unübertreffliche Handhabung des Eisenschnittes, wie durch die lebensvolle Darstellung eines Adlers aus, der einen Affen vor seiner Felshöhle gepackt hat; es ist ein Werk des Kawaji Tomomichij zu Hagi, der Hauptstadt der Provinz Nagato. In demselben Werke auf S. 159 befindet sich die Abbildung eines prächtigen Stichblattes von der Hand des Toshiyoshi, um das Herr *Simon Löwenstein*, dem unsere Sammlung schon bei ihrer Begründung werthvolle Gaben verdankte, sie neuerdings bereichert hat. Es zeigt auf einem Grunde von fein gekörntem schwarzen Shakudo in hohem Relief aus Gold, Silber, Shibuichi und Kupfer einerseits vier, anderseits drei Masken, wie sie bei den Pantomimen der feierlichen No-Tänze getragen werden.

Ein viertes Stichblatt, das wir Herrn *A. H. Wappäus* verdanken, der ebenfalls zu den Begründern dieser Sammlung gehört, zeigt in kräftigem

Relief aus Gold und grauem Shibuichi auf Eisen Grund eine über zerzausten Schilfhalmen fliegende grosse Libelle. Bezeichnet ist dieses schöne Stück als Werk des Hoyen Kazutomo. Es stammt, wie die Mehrzahl der in diesem Zusammenhang erwähnten Schwertzierathen aus einer der alten Pariser Sammlungen. Ein fünftes Stichblatt, ein Werk des Yoshitoshi, ist ganz aus Silber gearbeitet; beiderseits ist es in flachem Relief mit wogenden Wellen bedeckt, aus denen goldene Tropfen aufspritzen.

Unter den Kozuka, Schwertmessern, befindet sich eines, dessen Griff die erstaunlichste Tauschir-Arbeit zeigt, die jemals aus eines japanischen Künstlers Hand hervorgegangen. Auf den beiden, nur 100 mm langen und 14 mm hohen Flächen des Griffes sind auf der einen Seite in schwarzes Shakudo, auf der anderen in rothes Kupfer chinesische Schriftzeichen aus Gold flach eingelegt, wohlgezählte tausend Schriftzeichen, von denen kein einziges sich wiederholt. Es sind die 1000 Schriftzeichen des Senjimon, des zweiten Lesebuches, das in den chinesischen Schulen den Kindern in die Hände gegeben wird und auch in dem klassischen Schulunterricht der Japaner seine Bedeutung hat. Dabei hat der Künstler noch Raum gefunden, den chinesischen Dichter Shukoshi darzustellen, wie er, am Schreibtisch sitzend, die 1000 Schriftzeichen niederschreibt; dazu die Erklärung: „Shukoshi hat auf Befehl des Kaisers diese Verse der 1000 Schriftzeichen in einer Nacht gedichtet.“ Nur wie ein goldiger Schimmer wirken die Schriftzüge auf dem dunklen Grunde und doch ist jedes Zeichen klar und lesbar wiedergegeben. Sie alle zu übertragen, würde den Raum dieses Berichtes überschreiten. Daher hier nur wenige Proben ausser der Reihenfolge.

- Ehrfürchtig bewahre, was Deine Eltern hegten.
- Beobachte und befolge das Beispiel der Tugendhaften.
- Die Pflicht der Kindesliebe fordert Deine ganze Willenskraft.
- Elend ist der Lohn lasterhaften Lebens,
Glückseligkeit die Belohnung erleuchteter Tugend.
- Sei wachsam, als ständest Du an einem Abgrund oder wandeltest
auf Eis.
- Zeichne Dich aus im Lernen und Du wirst aufsteigen zu hohen
Aemtern.

Würden erhalten und betraut werden mit den Regierungsgeschäften;
Dein Andenken wird geliebt werden gleich dem süssen Pfirsichbaum,
Und wenn Du gestorben, wird es gepriesen werden im Sange.

- Prüfe der Menschen Thaten, damit Du ihren Charakter ergründest.
- Sei vorsichtig in der Rede; sprich nicht übereilt,
Denn selbst die Wände Deines Gemaches können Ohren haben.
- Jahre fliegen dahin gleich Pfeilen, eines drängt das andere.
Die Sonne scheint hell in ihrem ganzen Lauf,

Der Sternenhimmel, an dem sie hängt, dreht sich beständig,
Und auch der helle Mond wiederholt seine Umdrehungen.

— Halte Gleichmass im Gang, trage aufrecht dein Haupt.

Von der Schwierigkeit der Arbeit kann die Thatsache eine Vorstellung geben, dass wir hier nur 18 von den 127 Sentenzen wiedergegeben haben, die auf dem kleinen Messergriff zu lesen sind, allerdings in der lapidaren Schrift und Sprache Chinas. Eine weitere Inschrift am Rücken des Griffes besagt noch, dass Jugakken Tani Motosada, gebürtig aus der Provinz Izumo, dieses während seines Aufenthaltes in der Stadt Osaka im 14. Jahr der Periode Tempo, d. i. i. J. 1843 unserer Zeitrechnung gemacht hat.

Nicht minderes Interesse durch seine Inschriften bietet ein anderer Messergriff aus grauem Shibuichi mit einer Tänzerin und einer den Samisen spielenden Sängerin in Gravirung und flacher Tauschirung. Der Inhalt der wegen des Doppelsinnes einiger japanischen Wörter nicht übersetzbaren Verse geht annähernd dahin, dass der Dichter — als welcher Tokai Takuan genannt wird — eine der Künstlerinnen anredet: „Buddha stiftete eine Religion; die Priester stifteten verschiedene Sekten und die Priester aller Sekten verbreiten heutzutage emsig ihre Lehren, um das ganze Menschengeschlecht vor den Leidenschaften dieser sündhaften Welt zu erretten; aber nicht so gross ist ihr Verdienst, wie Deines, Du Kleine, die Du aller Männer Leidenschaften besänftigst“. Als Künstler dieser zierlichen Gravirarbeit nennt sich Goto Hokio Ichijo, der bedeutendste Meister, der aus dem altberühmten Stamm der Goto in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts noch thätig war. Den Vorwurf zu seiner Darstellung hat er aber, wie er selber bemerkt, einer Malerei des Hanabusa Iecho entnommen, eines hundert Jahre vor ihm lebenden Künstlers, dessen Werke gleich denen des noch älteren Tanyu häufig als Vorlagen für Gravirarbeiten auf Schwertzierathen gedient haben. — Ein anderes Kozuka zeigt, ebenfalls in jener freien malerischen Behandlung, die von der gezeichneten und gestrichelten Gravirung der Europäer so auffallend abweicht, einen älteren Mann und einen Jüngling beim Weben von Vorhängen, neben ihnen ein Terrarium und ein Gefäss mit Goldfischen. Als Künstler nennt sich auf ihm jener Temmin, der als einer der tüchtigsten Ciseleure von Kagamibuto-Platten gilt. Er fügt hinzu, in seinem 66. Jahre habe er dies gemacht. Wie dieses Stück ein gutes Beispiel für geschickte Anordnung der Darstellung in dem schmalen Querfeld des Messerheftes, so ist ein folgendes ein nicht minder gutes Beispiel für die Anordnung im schmalen Hochfelde. Dargestellt ist ein in einer Badewanne hockendes Kind, über das die daneben stehende Mutter aus einer Flasche Wasser ausgiesst. Als Künstler nennt sich Somin, wohl der älteste und berühmteste Meister dieses Namens, der um das Jahr 1700 thätige Begründer des als Yokoya-Schule bezeichneten Künstlerstammes.

Reizende Arbeiten in vielfarbigem Metallrelief sind auch zwei Messergriffe, die Gonse in seinem grossen Werke in Heliogravuren abgebildet hat. Der eine, ein Werk des Yasuchika, zeigt in gelber Bronze einen durch ein umgelegtes Strohseil als geweiht bezeichneten Baumstamm, in dessen Höhlung eine schwarze und eine silberweisse Taube traulich sitzen. Der andere, ein Werk des noch heute hochbetagt lebenden Natsuo, des letzten grossen Tsuba-Künstlers aus altem Stamm, zeigt auf schwarzem Shakudo in Silber- und Goldrelief eine Päonienstaude, die ihre grosse Blüthe unter dem winterlichen Strohdach entfaltet hat.

Als besonders wichtige Stücke sind ein Schwertmesser und zwei Stichblätter hervorzuheben, die Fräulein *Clara Lachmann* der Sammlung geschenkt hat. Alle drei sind Arbeiten von Meistern aus jenem Stamm der Hirata, dessen Ruf Jahrhunderte hindurch auf der Anwendung von Goldzellenschmelz zur Schmückung von Schwertzierathen beruht und dem der Engländer James L. Bowes kürzlich in seinen „Notes on Shippo“ eine Monographie gewidmet hat. Das am Kopfe dieses Abschnittes abgebildete Messer trägt die Bezeichnung Hirata Douin, und die ebenso künstlerische wie technisch vollendete Darstellung des schneebedeckten Fujiyama-Gipfels über blauen und rothen Wolken in Goldzellenschmelzrelief auf schwarzem Shakudo gestattet die Annahme, dass wir in diesem Stücke in der That eine der seltenen Arbeiten des um das Jahr 1600 in Diensten des Tokugawa-Shoguns thätigen Meisters jenes Namens besitzen, des Stammvaters des Künstler-Geschlechtes der Hirata, dessen Nachkommen und Schüler noch heute die von ihren Vorvätern ererbte Email-Technik vertreten. Arbeit eines ungenannten Künstlers desselben Geschlechtes ist das ältere der beiden Stichblätter, das, früher in der Sammlung Burty bewahrt, ein lehrreiches Beispiel für den unserm Empfinden fremden Brauch der Japaner ist, ein durch Alter und Schönheit ausgezeichnetes Stichblatt durch eine Ueberdecoration nicht zu verfälschen, sondern zu ehren. In unserem Falle lag ein im 15. oder 16. Jahrhundert aus Eisen einfach geschmiedetes, nur mit ausgeschnittenen Schattenrissen von Kirschblüthen verziertes Stichblatt vor, das ein alter Hirata-Künstler überdecorirt hat, indem er einzelne der Durchbrechungen mit vielfarbigem Zellenschmelzmustern ausfüllte, die den Ernst der älteren Eisenarbeit weniger auf- als hervorheben. Man spürt angesichts der das Ursprüngliche nicht vernichtenden Zuthat die Absicht des Künstlers, dem alten Werke eine Auszeichnung zu erweisen. Das andere Stichblatt trägt ebenfalls keine Bezeichnung, vertritt aber ganz die Weise des zu Anfang des 19. Jahrhunderts arbeitenden achten Meisters des Geschlechtes, des Hirata Harunari. Die Platte ist von Eisen mit vier fächerförmigen Durchbrüchen. Auf beiden Flächen und dem Rande sind viele kleine Ornamente, welche die als Takaramono bezeichneten symbolischen Kostbarkeiten andenten, theils in vielfarbigem Goldzellenschmelz,

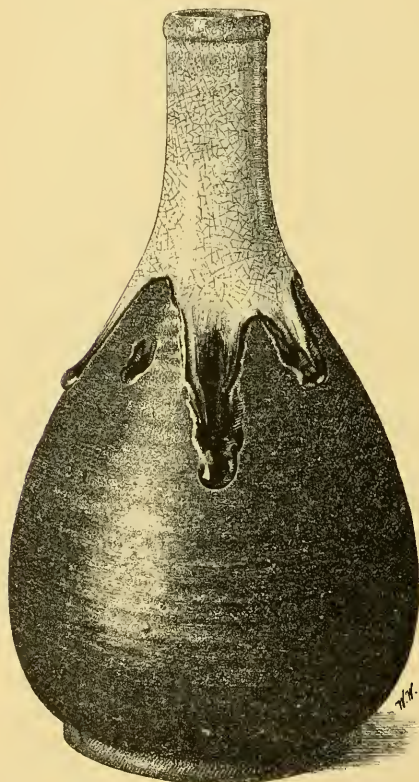
theils in aufgerollten Goldspiralen dargestellt. Unter den Glasflüssen, die auf in das Eisen eingebettete Metallfolien geschmolzen sind, fällt ein helles Smaragd-Grün auf, als dessen Folie man Silber vermuthen darf.

Endlich ist hier noch einer uns von Herrn W. v. Essen geschenkten Schwertklinge zu gedenken, mit der wir in den Besitz eines ersten Beispielen der hochgerühmten Schwertfegerkunst der Japaner gelangt sind. Die dem Eisenblatt angeschweisste Stahlschneide hebt sich durch zarte hellgraue Wölkung gegen das blanke Eisen ab, in das am Rücken ein sich um ein Schwert windender Drache, „Kurikarario“ in versenktem Relief gemeißelt ist. Auf der Griffzunge nennt sich der Schwertfeger Mayeda Masanojo Sukekane mit dem Hinzufügen, er habe dies an einem Tage des achten Monats im achten Jahr der Periode Kuansei, d. i. i. J. 1796, geschmiedet.

Den Schwertzierathen reihen sich einige Kagamibuto an, runde, knopfförmige Netzuke aus Holz oder Elfenbein mit einer eingelegten Metallplatte. Eines dieser Kagamibuto ist ein unübertreffliches Beispiel dafür, wie intim die japanischen Künstler die Natur zu schauen und wiederzugeben wissen. Auf der Platte aus Shibuichi ist ein in schilfbewachsenem Gewässer stehender Reiher dargestellt. Wir sehen aber zunächst nur das eine Bein, soweit es aus dem Wasser ragt, und von dem anderen den emporgezogenen Fuss; das Uebrige sagt uns das in der zartesten Punzung wiedergegebene Spiegelbild des Vogels, dessen Gestalt wie ein körperloser Hauch auf der Wasseroberfläche liegt. Als Künstler des kleinen Meisterwerkes nennt sich Shuraku, von dem wir schon mehrere Kagamibuto besitzen. Ein zweites ist ein Werk des Shumin; auf seiner Shibuichi-Platte ist in gravirter und mit Gold ausgelegter Zeichnung ein Krieger zu Pferde in Reithosen aus Tigerfell dargestellt, der auf drei fliegende Wildgänse seinen Pfeil anlegt.

Unsere Erwerbungen japanischer Töpferarbeiten i. J. 1896 erstrecken sich vorzugsweise auf solche Stücke, bei denen die von den Japanern gepflegte Technik der geflossenen Glasuren oder die ihnen eigene impressionistische Bemalung angewandt sind. Welch fruchtbare Anregung die Gefässe der ersterwähnten Art dem europäischen Kunstgewerbe geboten haben, erhellt schon aus der Uebersicht unserer Ankäufe französischer und dänischer Töpferarbeiten dieser Richtung. Noch immer unerreicht sind aber die japanischen Vorbilder, sowohl hinsichtlich des auserlesenen Geschmacks in den Farben, wie darin, dass es sich bei ihnen nicht, wie bei der Mehrzahl der europäischen Gefässe um reine Schaustücke, sondern um wirkliche Gebrauchsgegenstände handelt. Der japanische Töpfer hat schon vor Jahrhunderten gelernt, die in der Gluth des Ofens schmelzenden, abfließenden und abtropfenden Glasuren in den für die farbige Wirkung günstigsten Augenblicken erstarren zu machen und so festzuhalten, was das Feuer

mit allen Zufälligkeiten der Oxydationsprocesse, die sich in der Schmelzhaut vollziehen, im Verborgenen bereitete. Kein Gefäss gleicht dem anderen, alle aber geben sich als feuergeborene Werke, in denen sich ein eigener keramischer Stil ausspricht, der unserer Töpferkunst mit ihrem Streben nach gleichmässig getönten, glatten Glasuren fremd geblieben ist. Von Geschlecht zu Geschlecht fortgepflanzte Ueberlieferungen haben im Verein mit dem die japanische Kunstübung auszeichnenden Streben nach individuellem Ausdruck zu einer erstaunlichen Mannigfaltigkeit geführt.



Sake-Flasche aus Steinzeug, mit matter, eisenschwarzer Glasur und gekrackter, weisser in grüncäderte Tropfen abfliessender Ueberglasur. Karatsu-Waare. 16. Jahrbdt. $\frac{1}{2}$ nat. Gr.

Unter den angekauften Beispielen dieser Richtung ist besonders hervorzuheben die hier abgebildete Tokkuri, Flasche für Reiswein, ein Erzeugniss der unweit des Hafens von Karatsu in der Provinz Hizen seit vielen Jahrhunderten betriebenen Töpferei. Dort sollen, japanischen Quellen zufolge, glisirte Gefässe schon zu Ende des siebenten Jahrhunderts angefertigt sein. Aus dem 16. Jahrhundert stammt unsere Flasche, die durch den Gegensatz des matten Schwarz zu dem in's Grüne ablaufenden Weiss der dicken glänzenden Ueberglasur auffällt.

Wie die Anfänge der Töpferei zu Karatsu auf koreanische Lehrmeister zurückgeführt werden, so auch diejenigen jener als Rak u- Wa a r e bekannten, hauptsächlich zu Kioto erzeugten Theekümmchen (Chawan) und anderen kleinen Gefässe, die aus einem die Wärme schlecht

leitenden und daher den Theeaufguss lange heiss erhaltenden Thon mit der Hand geformt und mit farbigen Bleiglasuren überschmolzen sind. Von Geschlecht zu Geschlecht ist seit dem ersten Verfertiger dieser Waare, dem Koreaner Ameya, der um die Mitte des 16. Jahrhunderts lebte, durch zwölf Generationen die Anfertigung der Rakuwaare fortgepflanzt worden bis in unsere Tage. Auch wenn die Stempel fehlen, deren sich jeder Raku-Meister für sich zu bedienen pflegte, vermeynen japanische Kenner, den Verfertiger eines Chawan an besonderen Merkmalen der Glasuren zu erkennen. So wird dem vierten, Ichiniu genannten Meister, ein im Vorjahre angekauftes Kümmlchen zugewiesen, dessen tief-schwarze Glasur von Wolken dunkeln, in zarte Aederchen aufgelösten Ziegelroths durchzogen ist. Ein Chawan mit hell ziegelrother Glasur und weiss ausgespartem Kiefernast haben wir als Werk des 10. Raku-Meisters, des Tanniu, schon im Führer S. 527 abgebildet.

Von besonderer Art ist die zu Shigaraki in der Provinz Omi erzeugte Töpferwaare. Eine ihrer Eigenthümlichkeiten ist das Auftreten weisser erhabener Pünktchen, als wären Quarzstückchen eingesprengt, in der meist rothbraunen Unter-
glasur, über die eine olivgrüne Ueberglasur geflossen ist. Das hier abgebildete Blumengefäss ist ein ausgezeichnetes Beispiel der Shigaraki-Waare des 18. Jahrhunderts; in seiner durch die breite Basis ausgedrückten, durch die dicke Masse des unteren Theils gewährleisteten Standfestigkeit, mit dem energischen Profil und der



Blumenvase aus Steingut, mit rothbrauner, weiss gekörnter Glasur und graugrünem Ueberlauf, Shigaraki-Waare des 18. Jahrhunderts. $\frac{1}{2}$ nat. Gr.

feinen Stimmung seiner Glasuren fehlt ihm keine Eigenschaft, die ein guter Geschmack an einem der Aufnahme blühender Zweige dienenden Gefäß finden möchte.

Auch die in der Provinz Satsuma betriebenen Töpfereien sind auf koreanische Arbeiter, die zu Ende des 16. Jahrhunderts nach Japan übersiedelten, zurückzuführen. Unter den mannigfachen Typen der alten Satsuma-Waare ist die als *Sunkoroko* bezeichnete von feiner, harter, hell-sandsteinfarbener Masse; auf die durchscheinende Glasur, welche der Waare einen gelblichgrauen Ton verleiht, sind mit breitem Pinsel oliv- oder dunkelbraune Ornamente, am häufigsten Linienmuster gemalt. Ein gutes Beispiel solcher *Sunkoroku*-Waare wurde in einem sechsseitigen Hiire — Kohlengefäß — erworben, auf dessen Seiten drei verschiedene, geometrische Grundmuster, je zwei gleiche auf sich gegenüberstehenden Flächen dunkelbraun gemalt sind.

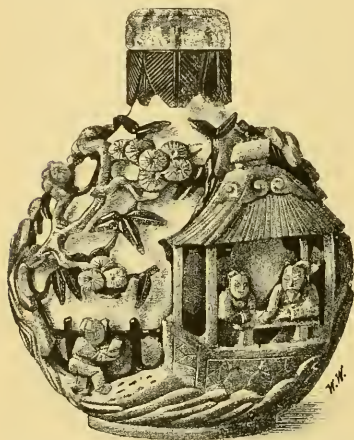
Ein ausgezeichnetes Beispiel einer bisher nicht vertretenen Werkstatt der Hauptstadt Kioto verdanken wir Herrn Senator *Schemmann*. Es ist ein rundlich vierseitiges Napf mit hellgelblichgrauer gekrackter Glasur, bemalt mit einem dunkelbraunen, von der Aussenwand die Innenfläche überwachsenden Mumebaum, in dessen rothblühendem Gezweig ein braunes, weisköpfiges Vögelchen sitzt. Der Stempel besagt, dass es ein Werk des *Kitei*, der zu Anfang unseres Jahrhunderts als einer der besten Meister unter jener Gruppe von Töpfern thätig war, deren Erzeugnisse als *Kiomidzu-yaki* zusammengefasst werden.

Endlich ist einer Anzahl ausserlesener Werke eines der berühmtesten keramischen Künstler Japans zu gedenken, des *Kenzan*, der, ein Bruder des Lackkünstlers *Korin*, um das Jahr 1700 in Kioto thätig war und, wie kein anderer Meister vor oder nach ihm, die impressionistische Malweise in technischer Vollendung auf die Töpferkunst angewandt hat. Aus Mitteln des Budgets wurde angekauft ein *Kogo* (Döschen für Räucherwerk), dessen Deckel mit einem Flug wilder Gänse, die sich auf eine schilfbewachsene grüne Insel herablassen, bemalt ist. Die übrigen Stücke, ein sehr schönes *Kogo* mit nebeldurchzogenen Ahornbäumen am Bache, noch zwei *Kogo*, zwei *Chawan* (Theekümmchen), ein *Hiire* (Feuertopf), ein *Midzusashi* (Wassertopf), ein *Chakin-zutsu* (Behälter für die Serviette beim Chanoyu), ein *Cha-dai* (Untersatz für ein Trinkschälchen), ein *Futa-oki* (Untersatz zum Ablegen des Deckels eines Theepulverfäschens), dreizehn *Kuashizara* (rechteckige Kuchenteller) und ein *Netzuke*, zusammen 24 Werke des Meisters konnten aus Mitteln des *H. D. Haustedt'schen* Legates erworben werden. Eine nähere Beschreibung unterlassen wir in diesem Zusammenhang, da wir angesichts der ausserordentlichen Bedeutung *Kenzan's* diesem Meister eine besondere Abhandlung im Jahrbuch der wissenschaftlichen Anstalten widmen.

Chinesisches Porzellan und Glas.

Im Vergleich mit unserer Sammlung japanischer Töpferarbeiten ist diejenige der chinesischen bisher sehr zurückgeblieben. Um so erfreulicher ist, dass wir für das Jahr 1896 einige gute Erwerbungen zu verzeichnen haben, darunter ein Hauptstück, das wir wieder dem Legat des Herrn *H. D. Haustedt* verdanken. Es ist ein Beispiel erster Güte jener eiförmigen, in Gestalt den Ingwertöpfen gleichenden Gefässe, die mit weiss ausgesparten Mumezweigen in einem von gemalten Kracklinien durchzogenen, blau-gewölkten Grunde geschmückt sind. Seinen englischen Namen, „haw-thorn“ oder „mayflower“, trägt dieser Decor ebenso zu unrecht wie den französischen „décor à fleurs de pêcher“ oder „fleur d'aubépine“, denn die Blütenzweige stellen einfach den *Prunus* dar, den die chinesische Zierkunst nicht minder ausgiebig benutzt hat, wie es die Dichtkunst und Malerei der Japaner gethan haben. Die Blütenzweige unseres Gefässes sind nicht lose verstreut, sondern abwechselnd vom unteren zum oberen und vom oberen zum unteren Gefässrande wachsend dargestellt; das wolkige Blau ist von vollendeter Schönheit; hie und da deuten leichte Spuren von Gold darauf, dass ebenso, wie bei den ähnlichen Stücken der Kgl. Gefässsammlung in Dresden, europäischer Ungeschmack vor zweihundert Jahren den Decor durch das Aufmalen von Blättern in kalter Vergoldung zu verschönern sich vermessen hat. Wie bedeutsam dieser Kauf für unsere Sammlung, erhellt am besten aus den Worten, die Herr Ernest Grandidier in dem grossen Werke „*La céramique chinoise*“ (Paris 1894) diesem Typus gewidmet hat, gewissermassen zur Entschuldigung dafür, dass er in der herrlichen, von ihm dem Louvre geschenkten Sammlung, einer der ersten ihrer Art in der Welt, ein Beispiel erster Güte nicht besass. Er schreibt darüber: „Dieser Typus ist bei erster Güte von verführerischer Schönheit. Unglücklicherweise sind die schönsten, gut agatisirten, mit jenem königlichen Gewande bekleideten Stücke selten; sie werden besonders in London und Paris so hoch bezahlt, dass nur gekrönte Fürsten und Millionäre über genügende Mittel zu ihrem Ankauf verfügen. Die „fleurs de pêcher“ in zweiter und dritter Güte“ — (solche besitzt das Museum schon seit längerer Zeit; ein dahin gehöriger Topf ist abgebildet im Führer S. 513) — „sind allen Börsen erreichbar, die Feinschmecker jedoch betrachten sie mit Verachtung oder Gleichgültigkeit, weil sie jenes Aroma vermessen lassen, das dem Beschauer zu Kopf steigt, ihn trunken macht und ein unwiderstehliches Begehren ihres Besitzes weckt. Für den Kenner trennt ein Abgrund die Stücke erster Güte von den übrigen.“ Wie sehr Grandidier hierin Recht hat, zeigt unsere Erfahrung, dass die verwandten Stücke minderer Güte die Vorzüge, welche sie an und für sich hatten, in Gegenwart des Gefässes erster Güte einzubüssen schienen und dieses nur an anderem

Orte als zwischen den blaubemalten Porzellanen aufgestellt werden konnte. Wie die Schönheit dieses Typus in der That Kennern zu Kopf steigen kann, zeigt das Prachtwerk, dass die Engländer G. A. Audsley und James Lord Bowes 1875 der „*Keramic Art of Japan*“ gewidmet haben. Sie konnten es offenbar nicht über's Herz bringen, einen so schönen Decor den Chinesen zu lassen, haben ihn schlechthin für Japan annekirt und solche Gefässe als altes Hizen-Porzellan abgebildet. O. du Sartel hat 1881 in seinem Werke „*La Porcelaine de la Chine*“ diesen Irrthum berichtigt, und heute zweifelt Niemand mehr daran, dass die „*Mayflower*“-Gefässe chinesischen Ursprungs sind.



Chinesisches Tabaksfläschchen, aus geschnittenem Ueberfangglas; der Körper weiss, die innere Schicht grün, die äussere blassrosa. 18. Jahrhundert. Nat. Gr.

Einen sehr wichtigen Zuwachs erhielt die Glas-Sammlung wiederum durch eine Schenkung des Herrn Geh. Kommerzienrath *Th. Heye*, der ihr eine Anzahl geschnittener Gläser chinesischen Ursprungs, zumeist Arbeiten des 18. Jahrhunderts aus der Zeit des Kaisers Kienlung, überwies. Darunter das hier abgebildete Tabaksfläschchen mit doppeltem Ueberfang, einer äusseren pfirsichblüthrothen und einer inneren dunkelgrünen Schicht auf dem milchweissen Körper; aus der rothen Schicht sind im Garten unter knorrigem Kieferbäumen und in einem Pavillon alte chinesische Herren in vergnügter Unterhaltung gewonnen, aus der grünen Schicht ein Gezweig von

Bambus und das Gehege des Gartens. Bei anderen Fläschchen sind die Farbschichten nicht über, sondern nebeneinander aufgesetzt und wir sehen auf reisfarbenem Grund rothe und grüne Goldfische von der monströsen Schleierschwanzform über bernsteinfarbenen Wellen, oder auf einem anderen Fläschchen blane, rothblühende Lotos, über denen eine rothe Libelle fliegt und ein rother Fisch einen Luftsprung ausführt. Durch feine Modellirung ausgezeichnet ist ein weisses Fläschchen, auf dessen weissem Grunde gelbrothe Taschenkrebse sich zwischen Tangen bewegen, (S. d. Abb. S. CXX), und ein anderes mit Lotosstauden in durchsichtigem blauem Ueberfang auf farblosem Körper. Ein 15 cm hohes Väschen ist aus bläulich weissem, bräunlich opalisirendem Glas geschnitten.

Wechselnde Ausstellungen.

Im Jahre 1896 nahmen wechselnde Ausstellungen die Thätigkeit der Anstalt häufiger in Anspruch als in irgend einem der vorhergehenden Jahre.

Im Januar wurde eine Auswahl der besten Wandkalender ausgestellt, deren die Sammlung der Gelegenheitsblätter eine ansehnliche Zahl besitzt. Da kein anderes Gelegenheitsblatt so weit zurückreicht und in so stetigem Gebrauch geblieben ist, wie der Wandkalender, eignet sich auch keines in gleichem Maasse, die Wandlungen des Geschmackes in den letzten vierhundert Jahren an einem bestimmten Beispiele vorzuführen. Besonders in unserem Jahrhundert erweist sich der Wandkalender, seiner aktuellen Bestimmung halber, als sehr empfindlich für neue Eindrücke auf den Gebieten der Kunst und der Technik, obwohl doch nur ausnahmsweise bedeutende Künstler mit dergleichen Aufgaben befasst erscheinen.

Hieran schloss sich eine Ausstellung von Zeichnungen Theobald Riefesell's, die am 19. Januar, dem Todestag des Künstlers eröffnet wurde. Alle dem Museum gehörigen Blätter vorzuführen, hätten die Wände nicht gereicht; wir beschränkten uns daher auf eine Auswahl solcher Blätter, die inzwischen verschwundene oder wesentlich veränderte Stadttheile vorführten. Für alle künftigen Ausstellungen zur Baugeschichte Hamburgs und seines Stadtbildes bieten diese Aufnahmen Riefesell's werthvolle Ergänzungen zu den Aufnahmen Fräulein Ebba Tesdorpf's. Sie werden daher neben letzteren noch oft in unseren wechselnden Ausstellungen erscheinen, stehen aber auch ohne dies fortan den Besuchern des Lesezimmers zur Verfügung, da sie nunmehr der Hamburgensien-Sammlung je nach dem Ort und der Zeit der einzelnen Aufnahmen eingeordnet sind.

Ein dritte Ausstellung knüpfte an einen von Herrn Landgerichtsdirector Dr. *Föhring* in der Aula des Museums für den Kunstgewerbe-Verein gehaltenen Vortrag über das Mosaik von der römischen bis auf die heutige Zeit, und führte eine reichhaltige Sammlung von Photographien und farbigen Abbildungen alter Mosaiken aus dem Besitz des Genannten den Besuchern des Museums in geographisch-historischer Anordnung vor.

Eine vierte Ausstellung im April und Mai bot in auserlesenen Blättern eine Uebersicht der Entwicklung des japanischen Farbenholzschnittes vom Anfang des 18. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts. Da die eigene Sammlung der Anstalt nicht ausgereicht hätte, wurde das Anerbieten der Arnold'schen Kunsthandlung in Dresden, uns werthvolle Drucke für die Ausstellung zu leihen, mit Dank angenommen. Zugleich mit den Farbendruckern wurden die der Bibliothek des Museums gehörigen japanischen Bücher mit Holzschnitt-Illustrationen ausgestellt.

Eine fünfte Ausstellung enthielt die Diplome und Glückwunsch-Adressen, welche i. J. 1881 dem Director des Thalia-Theaters zu Hamburg, Herrn Chéri Maurice, bei seinem 50jährigen Directions-Jubiläum gewidmet worden waren. Diese Ehrengaben und dazu noch andere Geschenke, die dem verehrten Manne bei anderen Gelegenheiten gespendet waren, hatte Herr *W. Wennhucke* Namens der Familie des am 27. Januar 1896 verstorbenen Herrn Chéri Maurice dem Museum als Eigenthum überwiesen. Vor ihrer Einreihung in die Hamburgensien-Sammlung wurden die für die Geschichte des hamburgischen Theaters wichtigen Blätter, darunter mehrere in künstlerischer Ausführung durch Hans Speckter, Paul Duffcke und den Frankfurter Klimsch, in ihrer Gesamtheit ausgestellt. Dabei befand sich auch der silberne Ehrenschild, der dem Gefeierten am 1. October 1881 von den Mitgliedern seiner eigenen Bühne überreicht worden ist.

Die sechste Ausstellung knüpfte an die Jahrhundertfeier der Erfindung der Lithographie und umfasste in einer ersten, in den Sammlungsräumen des Museums untergebrachten Abtheilung die Entwicklung der Lithographie in Hamburg von ihren ersten Anfängen im Jahre 1818 bis zur Gegenwart, dazu als Einleitung die Münchener Incunabeln des Steindruckes aus der Zeit vor dessen Einführung in Hamburg; in einer zweiten Abtheilung, die in der Aula Platz gefunden hatte, eine Collectiv-Ausstellung der hiesigen lithographischen Anstalten; in einer dritten Abtheilung, die noch in den Sammlungsräumen untergebracht werden konnte, die Vorführung der verschiedenen technischen Verfahren der Lithographie und der ihr verwandten Vervielfältigungs-Arten.

Diese Ausstellung war angeregt worden von einem zur Säcularfeier der Erfindung der Lithographie unter dem Vorsitz des Herrn Gustav W. Seitz zusammengetretenen Comité. Ein engerer Kreis von Fachgenossen, als dessen Obmann Herr Carl Griese thätig war, widmete sich der Ausstellung im Besonderen, und im Einverständniss mit dem Comité wurde Herr Dr. Ernst Zimmermann mit der Ausstellung, der Auswahl der Blätter, ihrer Anordnung und der Abfassung einer „Geschichte der Lithographie in Hamburg“, die als Festschrift erscheinen sollte, beauftragt. An keiner Stelle waren bisher hamburgische Lithographien als solche gesammelt worden; es galt daher, aus der Hamburgensien-Sammlung des Museums, das Dank der Schenkung des Fräulein *Ebba Tesdorpf* viele wichtige Blätter, vorzugsweise landschaftlichen Inhalts besass, aus den Sammlungen der Kunsthalle, des Staatsarchivs und des Vereins für Hamburgische Geschichte und soweit diese nicht ausreichten, aus privaten Sammlungen das nöthige Material auszuwählen. Hiebei kam besonders in Betracht, was sich noch im Besitz von Angehörigen oder Nachkommen jener Männer, der Speckter, Suhr u. A., befand, die sich um die

Einführung der Lithographie in Hamburg und ihre Blüthe verdient gemacht haben. Obwohl nur eine Arbeitszeit von sieben Wochen den Tag, an dem das Comité seinen Aufruf erlassen hatte, von dem Tage der Eröffnung, dem 25. Juli, trennte, gelang es Herrn Dr. Zimmermann, nicht nur eine Ausstellung, der kaum ein wichtiges Blatt fehlte, in guter, die geschichtliche Entwicklung der Lithographie vorführender Gruppierung zu vereinigen, sondern auch die Festschrift auszugeben. Für diese Arbeit hatten keine einheitlichen Vorarbeiten vorgelegen, nur zerstreute Notizen in dem Hamburgischen Künstlerlexikon und in Zeitschriften. Als eine wichtige Fundgrube erwies sich das im Staatsarchiv bewahrte urkundliche Material betreffs der Privilegien der ersten Drucker; vieles aber musste durch die Aufzeichnung mündlicher Ueberlieferungen ergänzt werden. Konten und sollten auch die von Herrn Dr. Zimmermann der Geschichtserzählung eingeflochtenen Verzeichnisse namentlich der älteren Lithographien auf Lückenlosigkeit keinen Anspruch machen, so bieten sie doch eine Grundlage für das planmässige Sammeln der Erzeugnisse dieses in Hamburg zu hoher Blüthe gediehenen Zweiges der vervielfältigenden Kunst. Erschienen ist dies wichtige, mit Lichtdrucken nach Lithographien der bedeutendsten in diesem Fache thätig gewesenen Künstler ausgestattete Werk im Selbstverlage des Comité's in einer Auflage von 400 nummerirten Exemplaren. Welche Theilnahme die Besucher des Museums der Ausstellung erwiesen, erhellt aus der Besuchsnummer für den August im Vergleich mit den übrigen Monaten des Jahres. Wie alle Ausstellungen solcher Art bot auch diese dem Museum Gelegenheit, seine Hamburgensien-Sammlung ansehnlich zu vermehren. Viele in der neuzeitigen Abtheilung von den Druckereien ausgestellte Blätter verblieben in unserem Besitz.

Die siebente, am 11. November eröffnete Ausstellung endlich führte den Besuchern des Museums die wichtigsten der im Laufe der Jahre gesammelten Plakate vor. Schon vier Jahre vorher hatte das Museum eine Plakat-Ausstellung veranstaltet, die wohl die erste ihrer Art in Deutschland gewesen ist. Inzwischen war die Sammlung, die sich damals auf französische und deutsche Plakate beschränkt hatte, durch Geschenke und Ankäufe wesentlich erweitert worden. Amerikanische Plakatdrucke der alten Richtung, darunter Riesenplakate für grosse Schauspiele und Sensationsstücke im amerikanischen Geschmack hatte uns Herr *Carl Griese* schon von seinem Besuch der Chicago-Weltausstellung mitgebracht. Plakate der neuen, durch Louis J. Rhead und Carqueville vertretenen künstlerischen Richtung hatte uns Frau Dr. *Wilhelm Kubasek* aus New-York übersandt. Werthvolle französische und englische Plakate verdankten wir Frau *Adele Baumann*, die sie am Orte ihrer Entstehung auszuwählen die Güte gehabt hatte. Spanische Plakate hatte uns Herr Dir. Dr. *H. Föhring* aus Spanien mitgebracht und Herr *Gustavo Jencquel* aus Madrid übersandt.

Eine Auswahl der schönsten, in den letzten Jahren in Oesterreich entstandenen Plakate verdanken wir Herrn Baumeister *Jos. Sturany* in Wien, böhmische dem Director des kunstgewerblichen Museums der Handels- und Gewerbekammer in Prag, Herrn Dr. *Chytíl*, die wichtigeren dänischen der letzten Jahre dem Director des Kunstindustrie-Museums in Kopenhagen, Herrn *Pietro Krohn*. Auf unsere Bitte stellten uns mehrere deutsche Druckereien, insbesondere die Firma *Wilhelm Hoffmann* in Dresden, ihre neuesten Erzeugnisse zur Verfügung. Von hamburgischen Druckereien hatten uns schon seit Jahren die Herren *Adolph Friedländer*, *Carl Griese*, *F. W. Kühler*, *Mühlmeister & Jöhler* Abdrücke der wichtigsten von ihnen hergestellten Plakate zu überweisen die Güte gehabt und ebenso die Anschlagssäulen-Gesellschaft und Herr *Paul Conström* manches interessante Blatt aus ihren Geschäftsbetrieben. Werthvolle ältere Blätter aus Frankreich und England und solche, welche dem neuesten Aufschwung der Plakatkunst in diesen Ländern, in Belgien, Schweden und Nord-Amerika entsprungen waren, hatten wir in Paris, London und Brüssel, wo der Handel mit Plakaten zu einer Specialität einzelner Kunsthandlungen sich entwickelt hat, käuflich erwerben können. Von diesem reichen Material wurden vierhundert der besten und lehrreichsten Blätter ausgewählt und nach den Ländern ihrer Entstehung und ihren künstlerischen Urhebern so übersichtlich zur Schau gestellt, wie es bei den für dergleichen Unternehmungen verfügbaren Räumlichkeiten des Museums möglich war. Daneben wurden in einem besonderen Raum sämtliche Ausstellungs-Plakate, welche das Jahr 1896 hat entstehen sehen, vereinigt vorgeführt.

In dieser Ausstellung waren zur Zeit ihrer Eröffnung von allen Ländern am reichsten vertreten Frankreich, das Ursprungsland des künstlerischen Bildplakates, mit 155 Blättern, als deren Verfasser 52 Künstler genannt werden konnten, und daneben mit nur 2 anonymen Blättern. Aus Deutschland dagegen, in dem die von der Plakatkunst gestellten Aufgaben erst in jüngster Zeit die Theilnahme der Maler geweckt haben, waren neben 52 Blättern von 42 namhaft gemachten Künstlern 33 Blätter zu sehen, von denen nur die Verleger oder Drucker bekannt waren. Die Plakatkunst in den Vereinigten Staaten von Nord-Amerika war durch 8 Künstler mit 42 Blättern, diejenige Englands und Schottlands durch 25 Künstler mit 39 Blättern, endlich Belgien mit 35 Blättern von 18 Künstlern vertreten; mit einer geringeren Zahl von Plakaten waren Oesterreich-Ungarn, Dänemark, Italien, Schweden und Spanien vertreten. Durch manche Eingänge während der Dauer der sich bis in das Jahr 1897 erstreckenden Ausstellung gelangten jedoch auch einige dieser Länder, insbesondere die beiden erstgenannten, nachträglich zu umfangreicherer Vertretung.

Um das Verständniß des Inhaltes der einzelnen Blätter zu erleichtern und die Besucher in die ethischen Aufgaben dieses Zweiges der Strassen-

kunst einzuführen, wurde ein von Fräulein Maria Brinckmann verfasster Katalog herausgegeben; dieser enthielt kurze Einleitungen in die Plakatkunst der vertretenen Länder und die Werke ihrer Hauptmeister, sowie knappe Beschreibungen der einzelnen Blätter nebst Angaben über ihre technische Herstellung.

In einem kritischen Nachwort erörterte die Verfasserin die Aufgaben und Aussichten der Plakatkunst. Sie schloss ihre Ausführungen mit dem Hinweis darauf, dass ein erfolgreicher Anbau dieses Arbeitsfeldes volksthümlicher Kunst anderen, den Plakaten verwandten Gebieten der Druckerkünste Nutzen bringen werde; insbesondere seien die Geschäftsempfehlungen, die Waarenumhüllungen und Etiketten und sonstige zur Ausstattung von Waaren dienende Drucksachen sehr wichtig für eine Welthandelsstadt; auch bei ihnen könne und solle, ebenso wie bei den Plakaten, den Künstlern mehr als bisher ein Wort gegönnt werden. Diese Anregungen haben insofern weitgehende Zustimmung gefunden, als jenes Nachwort seither von auswärtigen Fachblättern mehrfach nachgedruckt worden ist. In wie weit der Handel und die Druckereien der Anregung folgen mögen, lässt sich noch nicht übersehen. Die Sammlungen des Museums erstrecken sich auch auf Drucksachen der erwähnten Art und bieten daher für dieses Arbeitsfeld sowohl mancherlei Anregung wie Stoff zur Kritik des Erreichten.

Die Bibliothek.

Mit der Vervollständigung der Bibliothek wurde i. J. 1896 nach den bisher befolgten Grundsätzen fortgefahren. Einerseits gilt es, die Bibliothek mit den für die wissenschaftliche Bearbeitung der Sammlungen erforderlichen Handbüchern und Nachschlagewerken auszustatten, andererseits, den Besuchern des Lesezimmers die von ihnen gewünschten Vorbilderwerke, soweit solche von dauerndem Werth für eine öffentliche Bibliothek, darzubieten. Bei den Anschaffungen musste vorwiegend auf die neuen Veröffentlichungen Rücksicht genommen werden. Ein plannässiger Ausbau wird später auch die ältere Literatur zu berücksichtigen haben.

Von den im Lesezimmer bisher aufliegenden 51 Zeitschriften, deren Verzeichniss wir i. J. 1894 mitgetheilt haben, sind inzwischen das früher von Paul Schumann herausgegebene „Kunstgewerbe“, das deutsche Malerjournal, das Buchgewerbeblatt, das Bulletin des Musées und das Patentblatt des Kaiserlichen Patentamts eingegangen. Neu hinzukommen sind dafür: der von der Genossenschaft Pan in Berlin herausgegebene Pan, die Münchener Jugend, das in Seemann's Verlag erscheinende Kunstgewerbeblatt für das Gold-, Silber- und Feinmetall-Gewerbe und „Les Maitres de l’Affiche“, unter welchem Titel allmonatlich vier verkleinerte Farbendruck - Nachbildungen wichtiger Plakate ausgegeben werden.

Auch für die Bibliothek gingen in diesem Jahre werthvolle Geschenke ein. Das Königlich Dänische Ministerium für Kirchen- und Unterrichtswesen überwies uns ein unter dem Titel: „Altartavler i Danmark fra den senere Middelalder“ erschienenes grosses Werk mit 71 Lichtdrucktafeln in Doppelfolio und erläuterndem Text von Francis Beckett über die geschnitzten und gemalten Altäre des späteren Mittelalters, ein für Geschichte der älteren Plastik und Malerei im Norden grundlegendes Werk. Dem als energischer Förderer der Kunstpflege in Dänemark und ebenso glücklicher wie verständnisvoller Sammler plastischer Kunstwerke des Alterthums rühmlich bekannten Brauer Herrn *Carl Jacobsen* verdanken wir die mit Zeichnungen von Hans Tegner und anderen Künstlern schön ausgestattete, von Carl Jacobsen und Prof. C. Nyrop verfasste Festschrift zum fünfzig- und fünfundzwanzigjährigen Jubiläum der Jacobsen'schen Bierbrauereien zu Carlsberg und Ny-Carlsberg.

Von hervorragender Bedeutung ist eine Schenkung des Herrn Bauraths *Manfred Semper*, welcher dem Museum eine Anzahl älterer Werke aus der Handbibliothek seines Vaters, *Gottfried Semper's*, überwies. Zumeist sind es Bücher, die dieser als Künstler und gedankenvoller, bahnbrechender Gelehrter gleich berufene Architekt bei der Abfassung des zweiten Bandes seines klassischen Werkes vom Stil in den technischen und tektonischen Künsten zur Hand hatte. Dabei befindet sich auch eine Sammlung von Photographien jener kostbaren Möbel aller Zeiten, die zwei Jahre nach der ersten Weltausstellung aus königlichem und fürstlichem Besitz im Gore-House zu London vereinigt zu sehen waren und dem damals in London lebenden Meister den Stoff darboten für den die Möbel behandelnden Abschnitt seiner Praktischen Aesthetik. Die Illustrationen zu diesem Abschnitt beruhen sämmtlich auf Photographien von Möbeln in jener Gore-House-Exhibition.

Die Sammlungen der Hamburgensien, der Gelegenheitsblätter und der Ornamentstiche.

Wie die Sammlung der Hamburgensien der Hauptsache nach aus Geschenken entstanden ist, so sind wir auch für ihre Vermehrung vorwiegend auf das Wohlwollen unserer Mitbürger angewiesen. Bilden ältere Blätter auch schon einen Gegenstand des Handels, so lassen sich neue; nicht für den Verkauf geschaffene Blätter nur durch die Güte ihrer Besteller oder Verfertiger erlangen. Je wichtiger es für diese Sammlung ist, auf dem Laufenden zu bleiben und möglichst jedes neu erschienene Blatt ihr alsbald einreihen zu können, um so dankbarer sind wir den Spendern solcher käuflich nicht erhaltbaren Blätter. Herr Direktor *A. Ballin* hat stets Sorge getragen, dass uns die von der Hamburg-Amerika-Linie

neu ausgegebenen Gelegenheitsblätter, insbesondere die künstlerisch ausgeführten Vordrucke für die Menus bei den Orient- und Nordlandfahrten zuzugingen. Herr Dr. *Heinrich Traun* hat uns den von H. de Bruycker entworfenen, in Kupferdruck ausgeführten Vordruck des Ehren-Diploms übersandt, das er als Inhaber der Firmen Harburger Gummi-Kamm-Co., Excelsior Rubber Works und B. Soller Successor seinen langjährigen Beamten und Arbeitern gewidmet hat. Herrn *Eduard Lorenz Meyer* verdanken wir zahlreiche, von ihm entworfene Bücherzeichen. Herrn Balletmeister *Rudolph Knoll* die auf den im Juli 1896 in Hamburg abgehaltenen 5. deutschen Tanzlehretag bezüglichen Blätter. Herr Dr. *H. v. Reiche* hat wiederholt freundlich vermittelt, wenn er wusste, dass für uns wichtige Blätter erschienen waren. Hoffentlich verbreitet sich mehr und mehr die Auffassung, dass es für die Allgemeinheit, für alle Vereine, für die Familien und für den Einzelnen wichtig ist, sämtliche Gelegenheitsblätter, die für irgend welche Ereignisse im Leben unserer Stadt und ihrer Bewohner ausgegeben sind, an einer Stelle vereinigt zu finden, wo sie wohlgeordnet bewahrt und zu jeder Zeit Jedermann leicht zugänglich bleiben. Nur wenn das Verständniss hierfür allgemein durchgedrungen ist, kann unser Ziel, den Hamburgern in dieser Sammlung nicht nur eine abgeschlossene Vergangenheit darzubieten, sondern fortlaufend mit der Entwicklung des staatlichen und bürgerlichen Lebens Schritt zu halten, erreicht werden.

Von Ankäufen für die Hamburgensien-Sammlung ist nur einer von erheblicher Bedeutung zu verzeichnen. Aus dem Nachlass des hamburgischen Malers *Theobald Riefesell* konnten Dank dem Entgegenkommen der Angehörigen des Künstlers alle für uns wichtigen hamburgischen Ansichten angekauft werden, zunächst i. J. 1896 vierhundert Blätter, die zusammen mit den ebenso zahlreichen Aufnahmen, die wir Fräulein *Ebba Tesdorpf* verdanken, das Bild des alten Hamburgs, wie dies vor den Freihafenbauten und den Umwälzungen der Jahre bestand, auf das vollkommenste der Nachwelt überliefern.

Theobald Riefesell ist i. J. 1836 in Hamburg geboren. Seine Schulbildung erhielt er in der St. Nicolai-Kirchenschule, wo schon früh sein Zeichentalent beachtet wurde. Trotzdem schlug er zunächst nicht die Künstlerlaufbahn ein, sondern trat bei einem Gärtner in die Lehre. Nach beendeter Lehrzeit trieb es ihn jedoch wieder zur Kunst, er trat in die damals blühende lithographische Anstalt von *Charles Fuels* als Lehrling ein. Dort lernte *Wilh. Heuer*, der bekannte Zeichner hamburgischer Ansichten für den Steindruck, ihn kennen und nahm sich seiner Ausbildung an. Ausserdem genoss *Riefesell* den von *Martin Gensler* geleiteten Zeichenunterricht im Patriotischen Hause. Sein Fleiss und seine Leistungen trugen ihm dort die silberne Medaille und ein Reisestipendium ein, das er 1856

zu mehrjährigem Besuch der Akademien in Düsseldorf und Wien benutzte. Im Jahre 1860 in seine Vaterstadt zurückgekehrt, machte er in Gemeinschaft mit seinen Freunden Mosengel und Schliecker Naturstudien in der hamburgischen Umgegend. Damals führte er mehrere Gemälde in Oel und Aquarell aus, später beschränkte er sich mehr auf die Bleistiftzeichnung. Mit der künstlerischen Begabung Riefesell's verband sich ein ausgezeichnetes Lehrtalent und bald fand er als Lehrer in die ersten hamburgischen Familien Eingang. Da er nur solche Schüler und Schülerinnen länger zu unterrichten sich verstand, die durch Fleiss und Begabung sich auszeichneten, hatte er die Gemüthung, dass die Erfolge seines Unterrichts sichtlich hervortraten. Fräulein Ebba Tesdorpf und Frau Maria Zacharias, beide durch ihre Aufnahmen des alten Hamburgs bekannt, und Fräulein M. und H. Cramer, die trefflichen Blumenmalerinnen, waren seine Schülerinnen. Riefesell blieb unverheirathet. Nach dem Tode seines Vaters 1867 lebte er mit seiner von ihm innig geliebten Mutter zusammen, bis auch diese ihm 1880 durch den Tod entrissen wurde. Um ausschliesslich der Ausübung seiner Kunst zu leben, gab er 1890 seine Unterrichtsthätigkeit auf. Bis zu der Krankheit, die ihn am 19. Januar 1895 hinraffte, war er mit unermüdlicher Hingebung befasst, seine Mappen mit immer neuen Aufnahmen der malerischen Ecken und Winkel Alt-Hamburgs zu füllen. Keine liebere Beschäftigung kannte er, als mit der Zeichenmappe unter dem Arm die Stadt und ihre nächsten Umgebungen zu durchwandern, um An- und Aussichten, die ihn entzückten, mit dem Zeichenstift festzuhalten. Einen besonderen Werth erhalten seine Stadtbilder noch dadurch, dass er verstanden hat, die Strassen- und Häuser-Ansichten in mannigfachster Weise mit hamburgischen Volkstypen zu beleben. Viele seiner Zeichnungen sind erzählende Darstellungen.

Wie sehr er sich für die erst wenige Jahre vor seinem Ableben begründete Hamburgensien-Sammlung des Museums interessirte, hat er noch letztwillig dadurch bekundet, dass er dem Direktor die Originale jener 60 auserlesenen Aufnahmen vermachte, zu deren Veröffentlichung er einige Jahre vorher Herrn Ferd. Schlotke ermächtigt hatte. Auch diese Blätter sind mit den später käuflich erworbenen der Sammlung des Museums eingereiht worden.

Noch über eine andere letztwillige Zuwendung für die Hamburgensien-Sammlung haben wir dieses Jahr zu berichten. Als wir zu Ostern 1892 den Aufruf erlassen hatten, in dem wir um Förderung unseres Vorhabens, eine derartige Sammlung dem Museum anzugliedern, baten, fragte Herr *August Laute* an, ob eine Sammlung hamburgischer Ansichten angenommen werde, wenn er sie dem Museum vermache. Nach dem inzwischen erfolgten Ableben ihres Mannes hat uns Frau *Laute* Wittve jene Sammlung, in der sich mehrere werthvolle ältere Blätter, u. A. eine seltene Ansicht

der Binnen-Alster befanden, überwiesen und ihr noch eine Anzahl auf die hamburgische Geschichte bezüglicher Bücher hinzuzufügen die Güte gehabt.

Bei der Vermehrung der Sammlung von Ornamentstichen waren wir hauptsächlich bedacht, solche Blätter zu erwerben, welche dem Museum fehlende und nicht leicht zu beschaffende Gegenstände darstellen, so Goldschmiedearbeiten im Allgemeinen und Möbel des 18. Jahrhunderts. Im Hinblick auf die für 1897 angekündigte Allgemeine Gartenbauausstellung wurden auch Stiche mit Garten-Ornamenten und Grundrissen, sowie Ansichten der wichtigsten historischen Gärten angekauft zur Vervollständigung der schon im Besitz des Museums befindlichen Blätter, die zu einer „Ausstellung zur Geschichte der Gartenkunst“ während der Dauer der Gartenbauausstellung bestimmt sind.

Auch die Sammlung der Gelegenheitsblätter konnte ansehnlich vermehrt werden. Der hieher gehörigen Plakate ist schon bei der Plakat-Ausstellung gedacht worden. Hervorzuheben sind noch eine Anzahl von Gelegenheitsblättern der Münchener Künstlergesellschaften und Künstlerfeste, zu deren Ankauf uns die Historische Commission der Münchener Künstlergenossenschaft willkommene Gelegenheit bot. Damit ist, wie früher schon das Künstlerleben in Berlin und in Düsseldorf, jetzt auch das Künstlerleben in München zu vielseitiger Darstellung gelangt. Andere Ankäufe betrafen die von französischen Künstlern unserer Tage, von J. Chéret, A. Willette, E. Grasset, H. de Toulouse Lautrec, Th. Steinlen, F. Rops, Degas u. A. als Gelegenheitsblätter, als Buchtitel oder Umschläge geschaffenen Blätter; ferner die für das Diner du Bon Bock, eine gesellige Vereinigung von Künstlern und Schriftstellern in Paris gezeichneten Einladungen und Mittheilungen, in denen das französische Künstlerleben sich widerspiegelt.

Endlich ist hier noch des Ankaufes einer ungefähr tausend Blätter zählenden Sammlung von farbigen Aufnahmen von Blumen und Früchten aus dem Nachlass des Wiener Malers Johann Knapp zu gedenken. Dieser, 1778 in Wien geboren, genoss als gewissenhafter Blumen- und Frucht-Maler einen über seine künstlerische Begabung hinausgehenden Ruf und war lange Jahre bis zu seinem 1833 erfolgten Ableben am Garten des k. k. Schlosses zu Schönbrunn in Thätigkeit. Dort fand er die Vorbilder für seine Folgen der in Oesterreich kultivirten Rosen, für Oesterreichs Weintrauben, Kern- und Steinobstsorten und für seine Abbildungen der damals beliebten oder neu eingeführten Gartenstauden und vieler exotischen Gewächse. So naturgetreu seine farbigen Darstellungen, können sie für den Blumenmaler von Nutzen nicht sein, für viele Aufgaben der Zierkunst bieten sie aber eine Fundgrube von Motiven, an deren Reichthum kein gedrucktes Werk hinanreicht.

Der Besuch der Sammlungen im Jahre 1896.

Januar	3 681
Februar	3 447
März	4 129
April	8 271
Mai	3 715
Juni	1 875
Juli	4 241
August	9 830
September	4 555
October	4 141
November	8 822
December	6 107

zusammen 62 814 Personen,

von welchen 22 814 auf die Sonntage kamen.

Die Benutzung der Bibliothek und des Lesezimmers.

Der Besuch des Lesezimmers im Jahre 1896 ergibt sich aus der folgenden Uebersicht:

Januar	325
Februar	228
März	118
April	116
Mai	84
Juni	73
Juli	66
August	86
September	136
October	247
November	137
December	145

zusammen 1761 Personen,

gegen 1522 im Jahre 1895.

Diese 1761 Personen benutzten 2085 Bände, deren Vertheilung über die verschiedenen Fächer sich aus der folgenden Uebersicht ergibt:

Geschichte	86
Kulturgeschichte	38
Heraldik	96
Costümggeschichte	61
Aesthetik	10
Kunstgeschichte	183
Baukunst	29
Bildhauerkunst	18
Malerei	130

Transport 651 Bände

	Transport	651 Bände
Kunstgewerbe im Allgemeinen		199
Decoration und Ornamentik		433
Schrift und Monogramme		22
Gewebe und Stickerei		21
Möbel- und Holzschnitzerei		77
Metallarbeiten		42
Keramik		5
Buchausstattung		36
Anatomie und Zoologie		40
Pflanzenbilder, naturalistische u. stilisirte		201
Illustrierte Werke aller Art		122
Werke über Japan		21
Japanische Bilderbücher		132
Verschiedenes		83
	zusammen	<u>2085</u> Bände,

gegen 1890 Bände im Jahre 1895. Von den graphischen Sammlungen wurden die Hamburgensien in 122, die Gelegenheitsblätter in 40 Fällen benutzt. Die Benutzung der im Lesezimmer aufliegenden Zeitschriften sowie der Vorbilder-Sammlung steht jedem Besucher des Lesezimmers ohne Ausfüllung eines Verlangzettels frei.

Im Lesezimmer gezeichnet wurden: 20 Fayencen und Porzellane, 11 Gewebe und Stickereien, 3 Lederarbeiten, 6 Holzschnitzereien, 9 Bronzen, zusammen 49 Gegenstände. Ueber diejenigen Gegenstände, welche ohne Entfernung von ihrem Aufstellungsort in der Sammlung gezeichnet werden, findet keine Kontrolle statt.

Ausgeliehen wurden im Jahre 1896 474 Bände gegen 418 im Jahre 1895. Ihrem Inhalte nach vertheilen sich dieselben folgendermaassen:

Geschichte	8 Bände	
Kulturgeschichte	5	
Heraldik	10	
Costümgeschichte	26	
Aesthetik	3	
Kunstgeschichte	62	
Bankunst	18	
Bildhauerkunst	5	
Malerei	18	
Kunstgewerbe im Allgemeinen	69	
Decoration und Ornamentik	18	
Schrift und Monogramme	10	
Gewebe und Stickereien	4	
Möbel und Holzschnitzereien	23	
Metallarbeiten	2	
Keramik	8	
	Transport	<u>289</u> Bände

	Transport	289 Bände
Buchausstattung		6
Pflanzenbilder, naturalistische und stilisirte		9
Illustrierte Werke aller Art		76
Werke über Japan		14
Japanische Bilderbücher		66
Verschiedenes		14
	zusammen	<u>474 Bände.</u>

Ausserdem 30 Blätter der Vorbilder-Sammlung, 77 Photographieen, 125 Blätter aus der Hamburgensien-Sammlung, 415 Gelegenheitsblätter, zusammen 647 Einzelblätter gegen 85 im Vorjahre.

Entleiher dieser Bücher und Blätter waren 110 verschiedene Personen, welche sich ihren Berufen nach folgendermaassen vertheilten:

Zeichner für das Kunstgewerbe	5 Personen
Architekten	8
Bildhauer	7
Maler	5
Malerinnen	6
Decorationsmaler	5
Gelehrte	25
Lehrer	4
Möbelfabrikanten und Tapeziere	4
Ledertechniker und Buchbinder	2
Lithographen und Buchdrucker	2
Kunststicker und Kunststickerinnen	3
Verschiedene Berufe	15
Damen ohne Beruf	19
	zusammen <u>110 Personen.</u>

Ferner wurden zur Benutzung ausserhalb der Anstalt entliehen 242 Gegenstände der Sammlung, welche sich folgendermaassen vertheilten: 46 Stickereien, 40 Gewebe, 29 keramische Arbeiten, 3 Gläser, 20 Möbel und Holzschnitzereien, 22 Arbeiten aus unedlen Metallen, 8 Edelmetallarbeiten, 24 Bucheinbände, 5 japanische Körbe, 50 japanische Holzdrucke und -Platten, 56 japanische Färberschablonen, 11 mathematische Instrumente.

Nicht inbegriffen hierin sind die für den Zeichenunterricht in den gewerblichen Lehranstalten entliehenen Gegenstände.

Die Allgemeine Gewerbeschule entlieh: 41 Möbel und Holzschnitzereien, 34 Metallarbeiten, 12 Gewebe, zusammen 87 Gegenstände.

Die Gewerbeschule für Mädchen entlieh: 11 Gewebe, 13 Stickereien, 17 Stücke Porzellan und Fayencen, 2 Holzarbeiten, 11 Metallarbeiten, zusammen 54 Gegenstände.

Die Vorträge.

Von den Vorträgen, die der Direktor im Winterhalbjahr 1895—96 an den Montags-Nachmittagen von 2 $\frac{1}{2}$ bis 3 $\frac{1}{2}$ Uhr über die Geschichte des Deutschen Kunstgewerbes hielt, entfielen diejenigen, welche das erste Auftreten des Menschen in Mittel-Europa, die Stein- und Bronzezeit und die vorrömische Eisenzeit betrafen, noch in das Jahr 1895. Im Berichtsjahr wurden behandelt: 1) Der Einfluss der Berührung mit den Römern auf die Germanen und die deutsch-römische Provinzialkunst. 2) Die Zeit der Völkerwanderung. 3) Das jüngere Eisenalter der nordischen Völker in der Wikingerzeit. 4) Das Kunstgewerbe der karolingischen Zeit. 5) Das deutsche Kunstgewerbe, insbesondere die Goldschmiedekunst im 10. bis 13. Jahrhundert. 6) Das Kunstgewerbe unter der Herrschaft des gotischen Stiles im 14. Jahrhundert. 7) Das deutsche Kunstgewerbe im 15. Jahrhundert und die Bewegung, welche der Wiedergeburt der Künste aus der Antike vorausging. 8) Die deutsche Frührenaissance. 9) Die deutsche Spätrenaissance. 10) Das deutsche Kunstgewerbe am Ende des 17. und zu Anfang des 18. Jahrhunderts. 11) Das deutsche Kunstgewerbe des 18. Jahrhunderts.

Im Anschluss an die am 2. April eröffnete Ausstellung japanischer Holzfarbendrucke und illustrirter Bücher hielt der Director noch vier Vorträge an den Sonntagsvormittagen von 11—12 Uhr. Im ersten Vortrag besprach er das Figuren- und Sittenbild in der Malerei und dem Holzfarbendruck der Japaner; im zweiten Vortrag die Landschaft in der Kunst der Japaner, insbesondere in den Holzfarbendruckten des Hokusai und Hiroshige. Anlässlich dieses Vortrages überwies Frau *Adele Baumann* dem Museum einen ausgezeichneten Holzfarbendruck des letztgenannten Künstlers, die auf zwei mit den Schmalseiten aneinander gefügten Blättern gedruckte Darstellung einer Gebirgsschlucht im Winter. In seinem dritten Vortrag behandelte der Direktor die Pflanzen- und Vogelbilder und das Stilleben im japanischen Farbendruck. Im vierten die Technik des japanischen Holzfarbendruckes an der Hand der im Besitz des Museums befindlichen japanischen Original-Holzstöcke mit ihren Probeabdrücken und der bei ihrer Herstellung benutzten Werkzeuge. Eine Besprechung der Farbenholzdrucke, welche der aus Hamburg gebürtige, in München lebende Maler *Otto Eckmann* auf Grund seines Studiums der japanischen Technik geschaffen hatte, schloss sich an. Dabei konnten die Original-Platten, die er für das bekannte grosse Blatt mit den Schwänen in dunklem Wasser geschnitten hatte, zu weiterer Erläuterung dienen, da sie von dem Künstler in dankbarer Erinnerung an das, was er von den japanischen Holzstöcken und Drucken unserer Sammlung für sein eigenes Verfahren gelernt hatte, dem

Museum überwiesen worden waren. Mit dem Rathe, auch andere unserer jungen Künstler möchten das im Holzfarbendruck nach japanischer Weise ihnen gebotene Ausdrucksmittel für die Vervielfältigung ihrer Werke studiren und anwenden, stellte der Vortragende den Künstlern die im Besitze des Museums befindlichen Werkzeuge und Geräthe zur Benutzung oder Nachbildung zur Verfügung.

In den Vorträgen während des Winters 1896—1897 wurde die Geschichte der inneren und äusseren Buchausstattung behandelt. Vier noch in das Berichtsjahr fallende Vorträge betrafen die Erfindung der Buchdruckerkunst, den Holzschnitt im 15. und 16. Jahrhundert, die mit Kupferstichen illustrierten Bücher des 17. und 18. Jahrhunderts.

In sechs Vorträgen sprach Herr Dr. *Fr. Deneken* über die Gräber und Grabdenkmäler der Hellenen. Im ersten Vortrag wurde in Anknüpfung an Lessings bekannte Abhandlung die Darstellung des Todesgottes in der antiken Kunst besprochen; danach die Grabessitte in der vorgeschichtlichen Zeit. Der zweite Vortrag behandelte die Ergebnisse der Ausgrabungen in Mykene; der dritte die Bestattungsgebräuche und den Seelenglauben in der homerischen und geschichtlichen Zeit; der vierte die attischen Grabdenkmäler; der fünfte die griechischen Sarkophage und die kleinasiatischen Grabbauten; der letzte die Heroisirung verstorbener Menschen.



Chinesisches Tabaksfläschchen, aus milchweissem Glas, mit rothem, geschnittenem Ueberfang. 18. Jahrhundert. Nat. Gr.

ZOBODAT - www.zobodat.at

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

Zeitschrift/Journal: [Jahrbuch der Hamburgischen Wissenschaftlichen Anstalten](#)

Jahr/Year: 1896

Band/Volume: [14](#)

Autor(en)/Author(s): Brinckmann Justus

Artikel/Article: [4. Museum für Kunst und Gewerbe. XLVII-CXX](#)