

Von der Vorderseite des Gehäuses eines Spinetts des Joannes Celestini, Venedig, 1594. — Malerei auf Holz, schwarz grundiert, die Arabesken golden mit roter Innenzeichnung; das Mittelfeld und die Eckfelder blau-rot umrandet und mit schwarzen Arabesken auf Goldgrund. $\frac{1}{3}$ nat. Gr. S. S. 254

4. Museum für Kunst und Gewerbe.

Bericht für das Jahr 1908

vom

Direktor Professor Dr. *Justus Brinckmann*.

Die Verwaltung.

Im Jahre 1908 bestand die Kommission des Museums für Kunst und Gewerbe, wie im Vorjahre, aus den Herren Senator Dr. *von Melle*, als Vorsitzendem, *E. H. E. W. Breymann*, Dr. *E. J. A. Stuhlmann*, *Georg Hulbe*, Dr. *H. Ulex*, *Alexander Schönauer*, *Ludwig Hansing*, Dr. *Max Albrecht*, *Rud. Sieverts*, dem Rat bei der Oberschulbehörde Herrn Dr. *Max Förster* und dem Direktor Herrn Dr. *Justus Brinckmann*.

Als wissenschaftliche Assistenten arbeiteten an der Anstalt die Herren Dr. *R. Stettiner*, *Wilhelm Weimar* und *Sh. Hara*.

Als wissenschaftliche Hilfsarbeiter waren, wie im Vorjahre, tätig die Herren Dr. *Max Sauerlandt* und Dr. *Theodor Raspe*. Herr Dr. *Sauerlandt* verließ uns im September, um als Direktor die Leitung des Städtischen Museums für Kunst und Kunstgewerbe der Stadt Halle zu übernehmen. Herr *Emilio Schramm* unterstützte uns auch in diesem Jahr bei der Ordnung unserer Hamburgensien und Eintragung der neuen Erwerbungen in das Zuwachsverzeichnis.

Die Ausgaben für die Verwaltung.

Mit Beginn des Budgetjahres 1908 sind von Senat und Bürgerschaft auf Antrag der Oberschulbehörde grundsätzliche Beschlüsse über die

Aufmachung des Budgets des Museums für Kunst und Gewerbe in Kraft getreten, wodurch die Angaben in den bisherigen Jahresberichten dieser Anstalt mit den Angaben für das Jahr 1908 und die folgenden Jahre nicht ohne weiteres mehr verglichen werden können.

Der erste dieser Beschlüsse ging dahin, daß fortan die sämtlichen Bureaubeamten der Wissenschaftlichen Anstalten auf das gemeinschaftliche Bureau der Oberschulbehörde übernommen werden sollten, um unter entsprechender Vermehrung der Bureanassistentenstellen dieses Bureaus den einzelnen Angestellten die Aussicht eines Aufrückens in höhere Stellen zu eröffnen. Infolge dieses Beschlusses verminderte sich der im Budget des Museums für Gehalte ausgeworfene Betrag um das Gehalt des Kanzlisten, \mathcal{M} 2700. Infolge der unten erörterten Vereinigung der Hausverwaltung mit der Verwaltung des Museums für Kunst und Gewerbe erhöhten sich jedoch gleichzeitig die Gehälter für diese Anstalt um diejenigen für den Hausmeister und Maschinisten auf den Betrag von \mathcal{M} 49 435.

Für Hilfsarbeit und Hilfsaufsicht waren im Budget für 1908 ausgeworfen \mathcal{M} 6450, denen durch Nachbewilligung \mathcal{M} 5940 hinzugefügt wurden. Hiervon wurden verausgabt für wissenschaftliche Hilfsarbeit \mathcal{M} 3000, für Kanzlistenhilfsarbeit \mathcal{M} 1807,20, für technische Hilfsarbeit (Buchbinder und Tischler) \mathcal{M} 2055,40, für Hilfsaufsicht \mathcal{M} 2259 und für Arbeiten im Zusammenhang mit der Denkmäler-Aufnahme \mathcal{M} 1723, insgesamt \mathcal{M} 10 844,60.

Der zweite Beschluß ging dahin, die bisher in gesonderter Rubrik veranschlagten und bewilligten Ausgaben für die gesamte Heizung, Beleuchtung und Bewachung des Schul- und Museumsgebäudes mit den Ausgaben für die Verwaltung des Museums für Kunst und Gewerbe in einer Rubrik zu vereinigen. Schon seit Jahren unterstand dem Direktor des Museums die Hausverwaltung, insbesondere die Heizung, Beleuchtung und Bewachung des ganzen Gebäudes, sowie die Reinigung der gemeinsam benutzten Räume und die nächtliche Bewachung der Sammlungsräume. Bisher wurde über die hiermit zusammenhängenden Ausgaben gesondert Buch geführt, aber ohne die tatsächlich nicht erreichbare Trennung der das Museum allein betreffenden Ausgaben, die demzufolge in den Ausgaben für die Museumsverwaltung auch nicht gesondert aufgeführt werden konnten. Für das Jahr 1908 wurde zuerst der Voranschlag für die Museumsverwaltung mit demjenigen für die Hausverwaltung in einer Rubrik mit zusammen \mathcal{M} 56 370 vereinigt. Veranschlagt waren hierbei für Heizung, Ventilation und Bewachung des Schul- und Museumsgebäudes \mathcal{M} 14 220; für Beleuchtung, Reinigung, Wasserbeitrag usw. des Schul- und Museumsgebäudes \mathcal{M} 30 450; für Restaurierungs- und Ausstellungsarbeiten \mathcal{M} 3500; für Reisen, Fracht und Verpackung \mathcal{M} 2800; für Drucksachen, Buchbinderarbeiten, Schreibmaterial und Inserate \mathcal{M} 3200; für Bureaunkosten,

kleine Ausgaben, Dienstkleidung \mathcal{M} 2200, dazu noch unter besonderer Rubrik \mathcal{M} 400 zu Lehrmitteln für die Vorlesungen.

Als sich gegen Ende des Jahres ergab, daß der gesteigerte Betrieb der in dem Schul- und Museumsgebäude hansenden Lehranstalten den Voranschlag übersteigende Aufwendungen forderte, wurde eine Nachbewilligung von \mathcal{M} 9125 beantragt und durch Beschluß von Senat und Bürgerschaft bewilligt. In diesen Antrag, der mit \mathcal{M} 5126 die Heizung und Belichtung betraf, wurden zugleich einbezogen die Kosten der Anschaffung zweier Polizeihunde zur Verstärkung der nächtlichen Bewachung der Sammlungen mit \mathcal{M} 500 und ein Betrag von \mathcal{M} 3499, um die Ausstattung der neuen Räume des Museums so beschleunigen zu können, daß ihre Wiedereröffnung, anstatt auf die Bewilligung des Budgets von 1909 zu warten, noch vor Ablauf des Jahres 1908 erfolgen könnte.

Diese besonderen Umstände sind für den Vergleich der folgenden rechnungsmäßigen Verwaltungskosten des Museums mit den in dessen früheren Jahresberichten mitgeteilten zu beachten. Verausgabt wurden für Heizung, Ventilation und Bewachung \mathcal{M} 18 637,71; für Belichtung, Reinigung, Wasserbeitrag \mathcal{M} 35 370,58; für Restaurierungs- und Ausstellungsarbeiten \mathcal{M} 7717,14; für Reisen, Fracht und Verpackung \mathcal{M} 4038,04; für Drucksachen, Buchbinderarbeit, Schreibmaterial \mathcal{M} 1258,28; für Bureaustkosten, kleine Ausgaben, Dienstkleidung \mathcal{M} 2574,63; insgesamt \mathcal{M} 69 596,38; für Lehrmittel \mathcal{M} 372,80.

Die Vermehrung der Sammlungen.

Im Jahre 1908 standen für die Vermehrung der Sammlungen nur die \mathcal{M} 40 000 des ordentlichen Budgets zur Verfügung. Wie diese zu Ankäufen verwendet wurden, erhellt aus der Übersicht auf Seite 222.

In der Übersicht nach technischen Gruppen stehen dieses Jahr im Vordergrunde die keramischen Arbeiten mit \mathcal{M} 15 517,11, die verwendet wurden, um manche sich bei der Neuordnung dieser Abteilung ergebende Lücken auszufüllen, wie Kaufgelegenheiten sich boten. Hierbei standen im Vordergrunde die Fayencen und Porzellangefäße, während zum Ankauf von Porzellanfiguren angesichts der übertriebenen Preise des heutigen Marktes nur ein geringer Betrag verwendet wurde.

Unter den für \mathcal{M} 5133,10 angekauften Porzellangefäßen sind auch begriffen die beiden einzigen um \mathcal{M} 1239 gekauften Gegenstände chinesischer Herkunft. Japanische Töpferarbeiten wurden nur wenige erworben. Wie ein Vergleich der beiden Übersichten ergibt, entfiel von den für Gegenstände japanischer Herkunft verwendeten \mathcal{M} 6979,60 weitaus der größte Teil auf japanische Schwertzieraten, zu deren Ankauf sich anläßlich der Anteilung einer älteren englischen Sammlung, über die schon ein gedruckter Katalog vorlag, willkommene Gelegenheit bot.

I. Nach technischen Gruppen.

	Stück	Preis M	Stück	Preis M
1. Kleidungsstücke.....			123	874,90
2. Gewebe.....	6	320,—		
Stickereien.....	68	1 135,—		
Textilien im ganzen.....			74	1 455,—
3. Lederarbeiten.....			1	569,80
4. Griechische Tongefäße.....	5	1 320,—		
Irdenware.....	5	100,—		
Steinzeug und Steingut.....	3	614,50		
Fayencen.....	19	6 811,83		
Porzellangefäße.....	15	5 133,10		
Porzellanfiguren.....	7	1 537,68		
Keramische Arbeiten im ganzen.....			54	15 517,11
5. Gläser.....			12	1 780,—
6. Möbel.....	9	1 075,—		
Holzschmitzereien und Holzgeräte.....	4	175,—		
Holzarbeiten im ganzen.....			13	1 250,—
7. Kleine Schnitzwerke aus Holz und Elfenbein.....			6	732,60
8. Lackarbeiten.....			1	17,—
9. Edelmetallarbeiten:				
Grosserie.....	9	4 565,—		
Minuterie.....	40	1 268,09		
Edelmetallarbeiten im ganzen.....			49	5 833,09
10. Petschafte.....			25	305,—
11. Kleines Gerät aus Metall und anderen Stoffen.....			4	103,—
12. Wissenschaftliche Instrumente.....			1	150,—
13. Arbeiten aus Bronze, Kupfer, Zinn u. dgl.....			3	1 400,—
14. Japanische Schwertzieraten.....			91	5 832,50
15. Musikinstrumente.....			1	3 500,—
16. Miniaturalereien.....			1	30,—
17. Geschnittene Steine.....			2	650,—
Zusammen.....			461	40 000,—

II. Nach kulturgeschichtlichen Gruppen.

	Stück	Preis M	Stück	Preis M
Abendland:				
1. Vorgeschichtliches.....	3	60,—		
2. Griechisch-römisches Altertum.....	10	2 190,—		
3. XV. Jahrhundert.....	3	4 400,—		
4. XVI. Jahrhundert.....	5	9 062,30		
5. XVII. Jahrhundert.....	14	1 834,80		
6. XVIII. Jahrhundert.....	89	10 833,31		
7. XIX. Jahrhundert.....	45	802,59		
8. Vierländisches aus dem XVII.—XIX. Jahrhundert.....	192	2 488,40		
Abendländisches zusammen.....			358	31 671,40
Morgenland:				
9. Persien und Türkei.....	2	110,—		
10. China.....	2	1 239,—		
11. Japan.....	99	6 979,60		
Morgenländisches zusammen.....			103	8 328,60
Zusammen.....			461	40 000,—

Möbel wurden nur wenige im geringen Betrag, im ganzen um \mathcal{M} 1075, gekauft; ihnen ist aber ein italienisches Spinett zuzuzählen, das mit \mathcal{M} 3500 unter den Musikinstrumenten der Übersicht aufgeführt ist.

Der für Edelmetallarbeiten verausgabte Betrag von \mathcal{M} 5833,09 entfiel zur größeren Hälfte auf ein spätgotisches kirchliches Silbergefäß, dessen Wert auch die dritte Rubrik in der zweiten Übersicht auf einen Betrag erhob, wie er seit den Ankäufen aus der Sammlung Spitzer Werken mittelalterlicher Kunst nicht mehr in einer Jahresrechnung zugewendet worden war.

Die Ankäufe von Kleidungsstücken erstreckten sich nahezu ausschließlich auf solche vierländischer Herkunft, der auch nahezu sämtliche Stickereien der Übersicht angehörten, ebenso ein ansehnlicher Betrag der unter „Minuterie“ verrechneten Schmucksachen und einige der Möbel, woraus sich der in der achten Rubrik der zweiten Übersicht ausgeworfene Betrag von \mathcal{M} 2488,40 für Vierländisches aus dem XVII. bis XIX. Jahrhundert zusammensetzt.

Seit geraumer Zeit waren die Gläser in den Übersichten nicht oder kaum erwähnt worden, weil die Magazinierung dieser Abteilung seit dem Jahre 1900 uns abgehalten hatte, ihr Ankäufe zuzuwenden, die auch nur hätten magaziniert werden können. Mit der Schanstellung der Gläser-sammlung in neuen Räumen entfiel dieser Grund des Stillstandes. Als neu erscheint die Rubrik „Geschliffene Steine“; die wenigen, in früheren Jahren angekauften geschliffenen Steine waren bisher, soweit sie nicht infolge ihrer Fassung unter „Minuterie“ rubriziert wurden, unter „Verschiedenes“ verrechnet.

Die hohen Summen, die in der zweiten Übersicht für das XVI. Jahrhundert mit \mathcal{M} 9002,30, für das XVIII. mit \mathcal{M} 10 833,31 auffallen, erklären sich vorwiegend durch die keramischen Erzeugnisse jener Zeiten, Fayencen für jenes, Porzellane für dieses Jahrhundert.

Die Neuordnung der Sammlungen.

Die Aufstellung der keramischen Sammlungen in neuen Räumen und die infolgedessen ermöglichte neue Ordnung eines Teiles der Möbel-sammlung steht so sehr im Vordergrund der Ereignisse des abgelaufenen Jahres, daß wir sie hier dem Bericht über die Vermehrung der Sammlungen im einzelnen vorangehen lassen.

Nachdem, wie bereits im Bericht über das Vorjahr erwähnt worden, die Bürgerschaft in ihrer Versammlung am 2. Oktober 1907 den Antrag des Senates auf Bewilligung der Geldmittel für Umbauten im Schul- und Museumsgebäude, für neue Schauschränke und für einen Hofeinbau zur Aufstellung des Milde- und des Speckterzimmers genehmigt hatte, wurden

in den bisherigen Realschulräumen des ersten Stockwerkes die Umbauten vorgenommen, die der neue Zweck dieser Räume, die Schanstellung der keramischen Sammlungen, erforderte. In die Trennungsmanern der Klassenzimmer wurden Öffnungen gebrochen, um zusammenhängende Zimmerfluchten zu gewinnen. Überflüssige Türen zwischen den Zimmern und den auf der Hofseite an ihnen entlang führenden Gängen wurden veranert. Die westlichen Zimmer, die bisher von den südlichen Zimmern durch den breiten Absatz einer Diensttreppe getrennt waren, wurden durch Verschmälerung dieses Absatzes, Versetzung der Abschlußwand und zwei Durchbrüche mit den südlichen Zimmern so verbunden, daß nunmehr von dem südwestlichen Eckzimmer aus sich die Zimmerfluchten nach Süden und nach Westen übersehen lassen. Ein die anstoßenden Gänge verdunkelnder Einbau in der südwestlichen Hofecke wurde entfernt. Im Treppenhaus des ehemaligen Realgymnasiums wurden, um den Verkehr aus den unteren Räumen des Museums in die neuen oberen Räume abzuschließen gegen den Verkehr der Hausangestellten im Keller und der Schüler der gewerblichen Lehranstalten im zweiten Stock, feste Wände eingezogen, in diesen jedoch für Notfälle Türen angebracht. In den Schauräumen wurden sämtliche inneren Türen entfernt, um den Besuchern freieste Bewegung, den Aufsehern leichte Übersicht des Verkehrs zu gestatten. Alles in allem wurden so neue Schauräume gewonnen, wie sie für den neuen Zweck dieser Räume besser zu ersinnen nicht möglich gewesen wäre. Am äußersten Ende der westlichen Zimmerflucht wurde ein kleines Zimmer abgesondert, in dem Vorträge und Übungen für einen beschränkten Teilnehmerkreis abgehalten werden und die wissenschaftlichen Angestellten zeitweilig arbeiten können, wenn sie sich mit den in den oberen Räumen bewahrten Sammlungen zu beschäftigen haben. Zugleich wurde in diesem Zimmer die keramische Handbibliothek aufgestellt, um die überfüllten Bibliotheksräume im Erdgeschoß etwas zu entlasten.

Bei der Ausstattung der neuen Räume wurde jegliches Ornament vermieden. Das Holzwerk an Türöffnungen und Fenstern wurde weiß gestrichen und in den Gängen, welche die Porzellansammlung aufnehmen sollten, ebenso die Mauern und Wölbungen. In den südlichen, für die Fayencen bestimmten Zimmern wurden die Wände mit jenem milden Hellblau gestrichen, das sich schon in den unteren Sälen für den gleichen Zweck bewährt hatte, die Decken und Gesimse aber weiß. In den westlichen, vorwiegend der japanischen Keramik bestimmten Räumen wurde einem neutralen Grau für den Anstrich der Wände der Vorzug gegeben. Ebenso in den für die griechisch-römische Keramik bestimmten Zimmern der Ostseite. Der Fußboden wurde überall dunkelbraun gestrichen.

Für diejenigen neuen Schanschränke, welche den Fayencen, dem Steinzeug, der Irdenware dienen sollten, wurde ein älteres, auf die erste

Einrichtung des Museums im Jahre 1877 zurückgehendes Modell aus Eichenholz beibehalten, nicht nur deswegen, weil eine Anzahl der älteren Schränke noch benutzt bleiben sollte, sondern weil das alte Modell sich als zweckmäßig bewährt hatte, sowohl für die Wandschränke, wie für die freistehenden Schränke. Für die eines der westlichen Zimmer einnehmende Sammlung der Gläser und für die Sammlung der griechischen Vasen wurde ebenfalls ein älteres Modell kleiner schmaler Schränke beibehalten, das im allgemeinen wenig zweckmäßig sich erwiesen hatte, für jene besondere Aufgabe aber deswegen Vorzüge bot, weil es gestattete, die geschnittenen Gläser mit durchfallendem Licht aufzustellen und bei den griechischen Vasen auch die in vielen Fällen wichtigen Malereien der Rückseite zu zeigen. Verändert wurde jedoch bei allen im Gebrauch gebliebenen Schanschränken der Ton des Eichenholzes. Dies hatte früher eine gelbliche Beize erhalten, die nun durch langwieriges Ablaugen entfernt wurde, um einen natürlichen hellbrännlich grauen Ton zu gewinnen, der feiner zu dem Inhalt der Schränke und ihrer farbigen Ankleidung stimmt. Zugleich wurde bei einer Anzahl der Schränke erster Einrichtung das einfache Glas durch Spiegelglas ersetzt.

Für die Sammlung der europäischen Porzellane wurde ein neues Modell eingeführt, zu dem uns die von Herrn Professor G. Oeder in Düsseldorf für seine japanischen Sammlungen entworfenen Schränke ein willkommenes Vorbild boten. Bei der versuchsweisen Benutzung einiger aus Düsseldorf bezogenen Modellschränke erwiesen sich im Hinblick auf die leichte und sichere Handhabung des Schrankinhaltes die mit verborgenen Gegengewichten sich hebenden und senkenden Schiebetüren un- zweckmäßig, da sie nicht gestatteten, die ganze Schauseite des Schrankes auf einmal zu öffnen, sondern nur entweder die obere oder die untere Hälfte. Auch hätte der nicht verschließbare Spalt zwischen den Türhälften allzuleicht dem Staub Zutritt gewährt, der in einem vielbesuchten Museum an Straßen starken Verkehrs unvermeidlich ist. Die Schiebetüren wurden daher durch Schwingetüren ersetzt, die je nach dem Stand des einzelnen Schrankes von links nach rechts oder von rechts nach links schwingend eingerichtet wurden. Die Schwingetüren boten zugleich den Vorteil, daß die Deckplatte der Schränke nunmehr zu besserer Belichtung ihres oberen Bortes aus Glas bestehen konnte, während der Mechanismus der Schiebetüren hier Holz erfordert hätte. Da die Porzellan- schränke in einem der Gänge zum Teil in Querrichtung zu dessen Längs- achse aufgestellt werden sollten, auch unser Plan, die Porzellane in kleine Gruppen zusammenzufassen, kleinere Abmessungen voraussetzte, als sie bei den Fayenceschränken angebracht waren, konnten wir von senkrechter Zweiteilung der Türen absehen. Um für alle Fälle die Gefahren des Umkippens infolge des Gewichtes der großen Spiegelscheiben abzuwenden,

wurden die Rücken an Rücken stehenden Schränke oben durch eine Eisenschiene verbunden, ebenso die Wandschränke an der Mauer befestigt. Im übrigen, den schlichten Profilen und dem naturfarbenen, leicht polierten Nußholz, wurden die neuen Schränke nach dem von Herrn Professor Oeder uns freundlich dargebotenen Vorbild ausgeführt.

Mit Einschluß einiger wenigen, für besondere Zwecke noch in Gebrauch gehaltenen Schränke eines andern älteren Modelles beläuft sich die Zahl der bei Eröffnung der neuen Schauräume am 27. Dezember 1908 im ersten Stock mit den keramischen Sammlungen gefüllten Schanschränke auf 121, denen noch 14 Schränke für Gläser, ostasiatische Emailarbeiten, antike und westasiatische Bronzen, sowie 10 flache Schaukasten unseres älteren Bestandes für flache keramische Gegenstände hinzutreten.

Die früher schon vereinzelt vorgenommenen Versuche, die vor 30 Jahren als Hintergrundstoff und zur Bekleidung der Börter und Untersätze eingeführte braunrote Wollentapete durch Hintergrundstoffe zu ersetzen, welche in Textur und Farbe besser zu dem Inhalt der einzelnen Schränke stimmen, wurden weitergeführt. Für die vollfarbigen Majoliken hatte sich schon früher dunkelroter Sammet bewährt. Für die Fayencen von Ronen, Delft nsw., bei denen das Blau im Dekor auffallend hervortritt, erwies sich ein mattgrüner Wollenrips als geeignet; für solche Fayencen jedoch, die wie die schwedischen, die Stralsunder, die schleswig-holsteinischen mit vielem Weiß vorwiegend gebrochene bunte Farbentöne verbinden, schien dieses Grün zu kräftig, ein neutrales Grau mehr am Platze. In anderen Fällen, bei denen es sich um Fayencen von gewisser Derbheit handelt, wie bei den blau dekorierten hamburgischer Herkunft des 17. Jahrhunderts oder bei Fayencen bairischen Geschmacks, wie den Kellinghusenern, wurde von gewebtem Hintergrundstoff abgesehen, das Eichenholz der Börter nur dunkelbraun gebeizt, die Rückwand mit dunkelbraunem Linoleum bespannt. Für die japanischen Töpferarbeiten hatte sich schon früher die japanische, naturfarbene Binsenmatte bewährt. Zu den griechischen Vasen und Terrakotten schien ein Gewebe moderner Art nicht zu stimmen; ein ziemlich grobes, hellgraues, leinenartiges Gewebe erhielt den Vorzug. Für die farblosen Gläser wurde ein zartgrauer, feiner Seidenrips gewählt, für die vollfarbigen geschnittenen Gläser chinesischer Herkunft aber ein blauer gemusterter Seidenstoff von gleichfalls chinesischer Arbeit. Zu den jetzt vorliegenden Ergebnissen sind wir nur durch oft wiederholte Versuche und Umstellungen des Inhalts der Schränke gelangt, ohne jene damit schon für abgeschlossen zu halten. Vor allem bleibt offen die Frage der Lichtechtheit der verwendeten Stoffe, eine der brennenden Fragen der Museumstechnik. Daß die hentige Färbetechnik lichtechte Stoffe zu liefern imstande ist, mag ihr geglaubt werden, aber was wir brauchen, sind nicht lichtecht gefärbte Gewebe schlechthin,

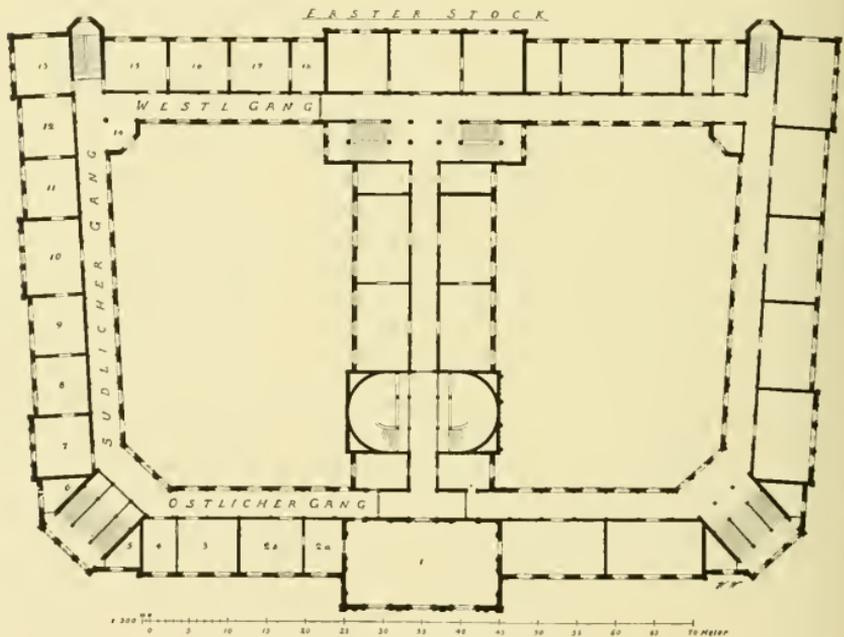
sondern Gewebe, die in solchen lichtechten Farben gefärbt sind, wie wir sie für unsere besonderen Zwecke gebrauchen. Daß auf Versicherungen über die Lichtechtheit dieser oder jener Farbe nicht viel zu geben ist, sondern erst nach Jahren der Prüfung erhellt, wieviel davon auf Tatsachen beruht, weiß jeder, der sich mit dergleichen Versuchen beschäftigt hat. Für die Museen handelt es sich hierbei darum, ob sie im Verlaufe von je 5 bis 10 Jahren die großen Kosten und Mühen wiederholt aufwenden wollen, die aufgewendet werden müssen, um ein einmal gewonnenes, den Geschmack befriedigendes Ergebnis festzuhalten, oder ob sie auf solches Ergebnis schließlich verzichten sollen.

Für die Neuordnung der keramischen Sammlungen war die Gruppierung nach den großen technischen Klassen der Irdenware, des Steinzeugs, der Fayence und des Porzellans für alle Töpferarbeiten europäischer Herkunft gegeben. Innerhalb dieser Abteilungen war nicht die Entwicklung des Geschmacks nach den großen Stilperioden der Renaissance, des Barockstils, des Rokokos usw., sondern die geographische Gliederung für die Unterabteilungen maßgebend. Erst in jeder so gewonnenen Unterabteilung wurden die Gruppen den Stilwandlungen gemäß zusammengefaßt. So z. B. sieht man in dem Zimmer, das die Reihe der Fayencezimmer eröffnet, neben den Majoliken der Blütezeit von Faenza, Casteldurante, Urbino und Gubbio die Werke der Nachblüte von Castelli und die unter ostasiatischem Einfluß geschaffenen Fayencen des späten 18. Jahrhunderts von Mailand. Den italienischen Fayencen folgen im zweiten Zimmer die deutschen Hafnerarbeiten der Renaissance und die ihnen nahestehenden Werke des Franzosen Palissy, die Fayencen von Rouen, von Nevers, von Moustiers, von Straßburg, Marseille, Niederweiler usw. Im dritten Zimmer steht Delft mit vier Schanschränken und zwei flachen Schaukasten, daneben zahlreiche Wandfelder mit Fliesen, im Vordergrund, dazu schweizerische, schwedische, Stralsunder, belgische, englische Fayencen. Im vierten, dem größten Zimmer eröffnen die hamburgischen Fayencen die Reihe; sieben Schränke mit Fayencen schleswig-holsteinischer Manufakturen und ein halbes Dutzend Beisetzische mit Fayenceplatten dieser Herkunft schließen sich an, dazu noch ein Schrank mit den dänischen Fayencen. Im fünften Zimmer sind in sieben Schränken die nordwestdeutschen, mittel- und süddeutschen Fayencen vereinigt; außerdem ist ein Schrank den außerhalb der Manufakturen von Schmelzmalern dekorierten Fayencen gewidmet, einer den Fayencen slavischer Länder, einer den Fayencen unbestimmter Herkunft.

Das folgende sechste Zimmer enthält das englische Steinzeug und Steingut und die auf dem Wettbewerb mit diesem beruhenden verwandten Erzeugnisse des europäischen Festlandes.

Im siebenten, dem südwestlichen Eckzimmer sind mit der mo-

hammedanischen Bankeramik, den Lüster-Fayencen Persiens, den geschnittenen Fayencen Zentralasiens, den vielfarbigen Wandfliesen der Türken die übrigen keramischen Erzeugnisse dieser Gebiete, aber auch deren Metallarbeiten, Gläser, Bucheinbände, Buchmalereien usw. vereinigt, wie dies bereits in dem Plan für die Neuordnung der Sammlungen der Bericht für 1906 dargelegt hat. Keinen Platz konnten hier finden die Teppiche, Seidengewebe und Stickereien gleichen Ursprungs. Unser Plan, alle Kunstsachen der islamitischen Kultur zu vereinigen, wird sich erst verwirklichen lassen, wenn auch die Nordhälfte des ersten Stockwerkes dem Museum zugeteilt worden ist. In das dann freiwerdende Eckzimmer wird alsdann das englische Steingut n. w. d. a. einrücken und dieses der schon sehr beengten Sammlung der Fayencen Platz machen.



Grundriss des ersten Stocks des Museumsgebäudes:

1. Hörsaal, 2a. Stickereien und Gewebe, 2b. Probsteier Spitzensammlung, 3. und 4. griechisch-römische Altertümer, östlicher Gang: Irdenware und Steinzeug, 5. Werkstube des Buchbinders und Setzers, Treppe zwischen 5. und 6. ist Aufgang aus den unteren Räumen zum ersten Stock, 6. Toilette, 7. italienische Fayencen, 8. deutsche Hafnerarbeiten, französische Fayencen, 9. holländische, Schweizer, schwedische Fayencen, 10. hamburgische, schleswig-holsteinische, dänische Fayencen, 11. mittel- und süddeutsche Fayencen, slavische Fayencen, 12. Steingut, 13. islamitische Altertümer, südlicher Gang: europäische Porzellane, 14. Lesetisch, auf dem, wie auf einem Tische im Zimmer 10, die Drucksachen des Museums für jedermanns Benutzung ausliegen, westlicher Gang: chinesische Porzellane, ost-asiatische Emailarbeiten, 15. und 16. japanische Töpferarbeiten, 17. Gläser, 18. Arbeitszimmer und keramische Handbibliothek. — Die nicht bezeichneten Räume des Mittelbaues und der Nordhälfte dienen zurzeit noch für Unterrichtszwecke

In zweien der westlichen Zimmer sind in dreizehn Schauschränken die japanischen Töpferarbeiten zu sehen, dazu an den Wänden etliche Farbendrucke, die allerlei Gefäße in ihrer Verwendung im Haushalte zeigen. In den Fenstern sind wieder, wie früher in einigen unteren Räumen, japanische Färberschablonen angebracht, jetzt jedoch der besseren Erhaltung wegen zwischen gerahmten Glasplatten. Ebenso wie der Inhalt dieser beiden Zimmer werden die in den Schränken des anstoßenden Ganges aufgestellten Zellenschmelzarbeiten und chinesischen Porzellane zusammen mit unseren übrigen, zurzeit noch in den unteren Räumen verstreut zusammengedrängten Metall- und Lackarbeiten, den noch magazinierten Körben, den Geweben, Stickereien und Farbendrucken — soweit bei diesen eine Ausstellung statthaft — zu einem ostasiatischen Kunstmuseum vereinigt werden, sobald erst auf der Nordseite des Gebäudes eine ebensolche Flucht von Zimmern dafür zur Verfügung steht, wie wir sie auf der Südseite für die europäischen Fayencen besitzen.

In die infolgedessen auf der Westseite der südlichen Hälfte freierwerdenden Zimmer wird dann die der Entwicklung noch sehr bedürftige Glassammlung einrücken, den angrenzenden Gang aber wird die Sammlung der europäischen Porzellane füllen, die zurzeit im südlichen Gang schon wieder recht beengt ist. Eine Sonderung französischer, englischer und anderer außerdeutschen Porzellane von den deutschen wird sich dann von selber darbieten.

Bei der Anordnung der einzelnen Gegenstände in den Schauschränken sind wir bemüht gewesen, die kunstwissenschaftliche Reihung so viel wie möglich mit einer sowohl hinsichtlich der Formen wie der Farben dekorativ wirksamen Gruppierung zu verbinden, zugleich aber jeden einzelnen Gegenstand dem Auge des Beschauers in der für seine Betrachtung günstigen Stellung darzubieten. Nicht immer war dies erreichbar, weil wir unsere Wahl nicht erst im Hinblick auf jene Ziele zu treffen hatten, sondern mit gegebenen Beständen rechnen mußten. In Zukunft wird möglich sein, bei neuen Erwerbungen im Einzelfall auch zu erwägen, wie ein neuer Gegenstand sich zu den verwandten Stücken des älteren Bestandes auch hinsichtlich seiner Einordnung neben diesen verhalten wird. Wie das Gesamtbild der Schauschränke unserer keramischen Sammlung sich zurzeit darbietet, mögen die Abbildungen von vier Schauschränken bei geöffneter Tür veranschaulichen.

Das erste Bild zeigt einen Schrank mit Majoliken des 16. Jahrhunderts von Castel-Durante und Urbino. Das zweite Bild zeigt die Aufstellung der Fayencen von Minden und Braunschweig, das dritte einen der Schränke mit Meißener Porzellan der 30er und 40er Jahre des 18. Jahrhunderts, das vierte einen der Schränke mit Berliner Porzellan der 60er und 70er Jahre des 18. Jahrhunderts.



Schrank mit Majoliken von Castel-Durante und Urbino.

Als Mittelstück die Schüssel des Nicola da Urbino aus dem Service der Isabella von Gonzaga-Este; daneben zwei Teller von Nicola da Urbino; oben in der Mitte Schüssel in der Art des Orazio Fontana zwischen zwei Tellern des Fra Xanto; unten verschiedene Majoliken in der Art von Urbino.



Schrank mit mitteldeutschen Fayencen des 18. Jahrhunderts

Als Mittelstück Punschbowl von Hannöversch-Münden (neue Erwerbung in 1908, beschrieben S. 278), umgeben von andern Erzeugnissen der Hansteinschen Manufaktur; oben in der Mitte ovale Schüssel der Magdeburger Manufaktur und Mündener Fayencen; unten Fayencen der braunschweigischen Manufakturen.



Schrank mit Meißener Porzellanen der 30er und 40er Jahre des 18. Jahrhunderts.

Mittelstücke Kändler-Gruppe: Liebeserklärung am Spinett und Schneeballbowle; daneben Gefäße mit belebten Landschaften und Laub- und Bandelwerk-Ornamenten; oben Saucière aus dem Sulkowsky-Service; daneben eine Kändler-Gruppe in ursprünglicher und jüngerer Ausformung; unten zwei Kirchenleuchter von Kändler und Terrine aus dem Hennecke-Service.

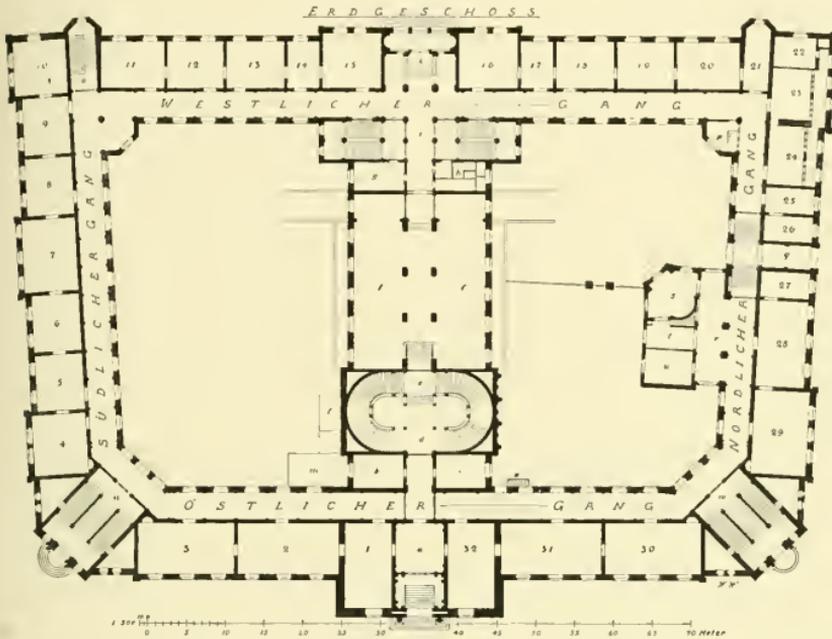


Schrank mit Berliner Porzellan der 60er und 70er Jahre des 18. Jahrhunderts.

Im Mittelbort: Dintezug mit Merkur als Briefbote, Platte mit den Reliefbildnissen der Familie des Kommissionsrates Grieninger und zwei Vasen mit unbemalten Reliefs und farbigen Blumengewinden. Oben die Jahreszeiten mit Salzfassern. Unten große Stülpfen und Teller, Muster-Reliefzierat mit Spalier.

Nachdem durch den Umzug der keramischen Sammlungen in die oberen Räume die südliche Zimmerflucht des Erdgeschosses frei geworden war, wurden die sechs Zimmer dieser Flucht für die neue Ordnung der Möbelsammlung hergerichtet, für die bisher nur die westlichen Zimmer zur Verfügung gestanden hatten. Das südwestliche Eckzimmer blieb von der neuen Einrichtung vorläufig unberührt, da es, von den westlichen Zimmern durch ein Nebentreppenhaus getrennt, nur eine Türöffnung hatte und daher für die dort beabsichtigte Aufstellung nicht nur der mittelalterlichen Möbel, sondern auch der mittelalterlichen Goldschmiedearbeiten der schwierigen Beaufsichtigung halber unzumutbar gewesen wäre. Diesen Mangel wird später leicht abgeholfen werden können durch dieselbe bauliche Veränderung, die bei der Einrichtung der ebenso belegenen Zimmer im ersten Stock sich bewährt hat. Einstweilen ist jenes Zimmer als Amtszimmer des Direktors und zur Unterbringung der japanischen Handbibliothek, der Sammlung der Ornamentstiche sowie der zur hamburgischen Denkmäler-Inventarisierung gehörigen Zeichnungen und Photographien in Benutzung genommen. Später wird dieses Zimmer, eines der größten unserer Räume, die Sammlungen mittelalterlicher Kunstsachen aus allen Gebieten aufnehmen und mit seinen gotischen Truhen, Schränken und Holzschnitzwerken den Ausgangspunkt der zwei Entwicklungsreihen bilden, welche die neue Ordnung der Möbelsammlung schon jetzt bestimmt haben und durchgeführt sind. Für diese neue Ordnung war zu beachten, daß eine Reihung der Möbel nur in stilgeschichtlicher Folge insofern ein verzerrtes Bild des Entwicklungsganges gegeben haben würde, als in unserem Museum naturgemäß die niederdeutschen Möbel und unter diesen wieder die unterelbischen und schleswig-holsteinischen an Zahl und Bedeutung so sehr überwiegen, daß zwischen ihnen verstreut die süddeutschen, italienischen und französischen Möbel wie verloren erschienen wären. Eine Sondernng nach zwei Entwicklungsreihen, einer ausschließlich niederdeutschen und einer alle übrigen Gebiete umfassenden mit einer Gliederung in stilgeschichtliche und teilweise zugleich geographische Gruppen, bot sich dar als das zweckmäßigste System sowohl aus allgemeinen Erwägungen wie unter wohlwogener Beachtung der vorhandenen Bestände und der Aussichten, diese zu vervollständigen. Anknüpfend an die vorläufig in der alten Aufstellung in der südwestlichen Gängecke verbliebenen mittelalterlichen Möbel wurden die fünf westlichen Zimmer und der zugehörige Gang den niederdeutschen Möbeln von der Frührenaissance bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts, die sechs südlichen Zimmer den übrigen Gebieten zugeteilt, aus denen wir Möbel besitzen. Ausgeschlossen von dieser neuen Ordnung blieben jedoch die Schränke, Truhen, Stühle usw. vierländischer Herkunft und Arbeit, die abgesondert von dem Entwicklungsgang der niederdeutschen Schnitzmöbel sich entwickelt haben und mit

diesen vereinigt ebenso auffällig hervorgetreten wären, wie jene in einer allgemeinen Reihenfolge der Möbel. Über schickliche Räume zu planmäßiger Schanstellung unserer sehr reichen Sammlung vierländischer



Grundriss des Erdgeschosses des Museumsgebäudes.

a. östlicher Haupteingang, b. c. Zimmer der Aufseher, d. Haupttreppenhaus-Ausgang zum Hörsaal, e. Eingang zur Ausstellungshalle (früher Turnsaal), g. Packzimmer, h. Toilette, i. neuer Durchgang zu den westlichen Räumen, k. westlicher Eingang für den abendlichen Besuch der Bibliothek, l. m. Maschinenhaus für die Lüftungsanlage, n. Ausgang zu der keramischen Sammlung, o. Treppenhaus, nur für den innern Dienst, p. Treppe zum Keller des Museums, q. Durchfahrt zu den Höfen, r. Vorhalle des nördlichen Anbaues, s. Speckterzimmer, t. Zwischenzimmer, u. Mildezimmer, w. Treppenhaus der Gewerbeschule, x. Treppe zum Hof, 1. Hamburger Öfen und vierländische Möbel, 2. 3. europäische Metallarbeiten, daneben im östlichen Gang ostasiatische Metallarbeiten, vor dem Treppenhaus n. kirchliche Geräte, Schmuck, 4. Möbel vom Ende des 18. u. Anfang des 19. Jahrhunderts, 5. Möbel des 18. Jahrhunderts, Rokoko bis Ludwig XVI., 6. Möbel vom Ende des 17. bis zum Anfang des 18. Jahrhunderts, 7. süddeutsche Möbel der Spätrenaissance und Barock, 8. holländische Möbel des 17. Jahrhunderts, 9. italienische Möbel, französische und niederländische Schnitzwerke des 16. Jahrhunderts, 10. Amtszimmer des Direktors, südlicher Gang: Schnitzwerke, Möbel und Gerät persönlichen Gebrauchs und zwischen 9. und 11. mittelalterliche Möbel und Schnitzwerke, 11. bis 15. westlicher Gang und westliche Vorhalle: niederdeutsche Schnitzmöbel, 16. Arbeitszimmer, 17. Bureau, 18. Lesezimmer, 19. und 20. Bibliothek, 21., 22., 23., 24., 25. Sammlungen der Einzelblätter und Magazine, 26. photographisches Atelier, 27. Arbeitszimmer, 28. Magazin, später Zimmer der Zeit vom Empire bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts, 29. Zimmer der Zeit von 1850 bis 1900, im Gang neben dem Treppenhaus w. hamburgisches Kunstgewerbe derselben Zeit, 30. Pariser Saal (1900), 31. Saal für wechselnde Ausstellungen, z. Z. der japanischen Lackarbeiten, später des europäischen Kunstgewerbes des 20. Jahrhunderts, daneben im östlichen Gang die Sammlung der Silber- und Zinngefäße, 32. Hamburger Öfen und vierländische Möbel und Wagen.

Möbel verfügt die Anstalt unter den jetzigen Verhältnissen nicht. Man darf in Aussicht nehmen, diese Räume dereinst, wenn die räumlichen Bedürfnisse der gewerblichen Lehranstalten durch eigene Zweckbauten befriedigt sein werden, im zweiten Stockwerk des Museumsgebäudes zu finden, wobei dann auch unsere aus anderen bayerischen Kulturgebieten erwachsenen Möbel, z. B. die ostfriesischen geschnitzten und die oberbayerischen gemalten Möbel, für die bei der Neuordnung sich keine geeigneten Plätze fanden, untergebracht werden können. Überhaupt reichten die neuen Räume, wenn sie nicht wieder wie die alten überfüllt werden sollten, keineswegs aus, unseren ganzen Besitz an Holzarbeiten zur Schau zu stellen; die reiche Sammlung der Kerbschnitzarbeiten z. B. lagert noch in den vollgepackten Truhen niederdeutscher Herkunft.

An die gotischen Truhen lüneburgischer Herkunft vom Ende des 15. und Beginn des 16. Jahrhunderts reiht sich noch im Gange vor dem Eintritt in die westlichen Zimmer die von 1545 datierte lüneburgische Truhe mit der Geschichte des Tobias, in den Zimmern selbst sind die Möbel, soweit möglich unter Beachtung der stilgeschichtlichen Folge, zu geographischen Gruppen zusammengefaßt, so zu einer westfälischen, bremischen, schleswig-holsteinischen. Eine Schwierigkeit bot sich im dritten Zimmer bei den unter holländischem Einfluß im 17. Jahrhundert entstandenen Möbeln, bei denen nicht immer feststeht, ob sie von Holland eingeführt oder nach holländischen Vorbildern in unserer Gegend gearbeitet sind. Diejenigen Möbel, bei denen holländischer Ursprung sicher war, wurden den südlichen Zimmern zugeteilt, die übrigen Stücke dieser Art den westlichen, auf die sie insofern Ansprüche hatten, als sie, wenn auch vielleicht von auswärtiger Arbeit, so doch im niederdeutschen Hausrat, dem städtischen wie dem bäuerlichen, um die Mitte des 17. Jahrhunderts den Ton angegeben hatten. Den Beschluß machten im fünften und größten Zimmer die hamburgischen Schränke mit Nußholzfurnier und als jüngstes Stück der große zweitürige, im Bericht für 1906 beschriebene Mahagonischrank mit geschweiftem Giebel. Einzelne Schnitzwerke von Möbeln, Truhenplatten, Türfüllungen wurden, wie der Raum es gestattete, in den Möbelzimmern verteilt, hauptsächlich aber in dem angrenzenden Gange. So ist zunächst erreicht, den Entwicklungsgang des niederdeutschen Mobiliars, den wir uns zugleich als denjenigen des hamburgischen denken dürfen, übersichtlich vorzuführen. Eine die örtlichen Gruppen besser zusammenfassende Anordnung wird erst möglich sein, wenn die nach Norden zu sich anreihenden westlichen Zimmer, die jetzt der Bibliothek dienen, nach deren Verlegung in den Mittelbau des ersten Stocks, für die Aufgaben der Sammlung frei werden.

Bei der Neuordnung der niederdeutschen Möbel ließ sich auch nicht eine einzige unserer Tafelungen gleicher Herkunft unterbringen. Dies

wird, wie wir in früheren Berichten dargelegt haben, erst durch Hofeinbauten erreicht werden können. Wohl aber ließen sich einige unserer Musikinstrumente schicklich einreihen, so eine Gruppe der hamburgischen Bogeninstrumente der Zeit um 1700, dabei ein Teil der Tielkeschen Gamben, die wir der Hans von Bülow-Stiftung verdanken, so einige der Tasteninstrumente der Hasseschen Werkstatt in Hamburg aus dem Kohlischen Vermächtnis. Auch wurden den Möbeln etliche gleichzeitige Fayenceöfen niederdeutscher Herkunft hinzugefügt, ein erst jüngst aus Allermöhe in das Museum gelangter hamburgischer Ofen mit weißen Reliefs auf dunkelblauem Grunde, ein Kieler und ein Stockelsdorffer der Rokokozeit. Hie und da einige Stickereien oder Wirkereien, einige Messing- oder Zinnarbeiten, einige Fayencen auf den großen Schränken, endlich an den Wänden etliche Bildnismalereien in ihren ursprünglichen Rahmen. Eine irgendwie an eine Wohnungseinrichtung als Ganzes erinnernde Zusammenstellung sollte und konnte damit nirgend gegeben werden. Die Lösung dieser Aufgabe zu versuchen, bleibt für die Hofeinbauten vorbehalten.

In den sechs südlichen Zimmern wurde die Entwicklung des Geschmacks in ihrem Gang von der Frührenaissance bis zum Stil des ersten Empire gezeigt, vorwiegend in den Möbeln, auf und neben denen einzelne anserlesene Gegenstände aus anderen Gebieten der technischen Künste Platz erhielten. Wie die Anordnung des Inhaltes jedes einzelnen dieser sechs Zimmer nicht einen einheitlich ausgestatteten Wohnraum einer bestimmten Gegend aus bestimmter Zeit darbieten sollte, so konnten wir auch in der Farbigkeit der Wände nicht auf tatsächliche Vorbilder zurückgreifen; sie wurde für jedes einzelne Zimmer so gewählt, wie sie im allgemeinen zu der Entstehungszeit des Inhaltes oder doch zu dessen farbiger Erscheinung stimmte. Um dies zu können, wurden zuvor die von Säulen gestützten Bogenöffnungen, welche die Trennungswände zwischen zweimal zwei jener Zimmer durchbrachen, durch Mauern mit rechteckigen Türöffnungen ersetzt, die Türen jedoch auch in allen diesen Räumen beseitigt. Das Holzwerk der Türen und Fenster und die Decken wurden weiß gestrichen. An den Wänden wurde, um ihre für den Zweck zu große Höhe scheinbar zu verringern, oben ringsum unter der Hohlkehle ein breiter Fries mit weißem Anstrich belassen, erst unterhalb dieses die Wand mit farbigem Gewebe bespannt. Für das Zimmer der Renaissance wurde ein aus Rot und Grau gemengtes grobes Gewebe gefunden, das gut zu dem vorherrschenden Farbton einer großen Brüsseler-Tapisserie stimmt, die hier die den Fenstern gegenüberliegende Innenwand einnimmt. Für das Zimmer der holländischen Spätrenaissance des 17. Jahrhunderts wurde ein dunkelblauer grobfädiger Wollenstoff gewählt, für das Zimmer mit Möbeln der ersten Hälfte des 18. Jahr-

hundreds ein hellblauer, für dasjenige der Rokokozeit ein zart grüner, von feinerer, gobelinartiger Textur. Braune Holzleisten in den älteren, vergoldete in den jüngeren Zimmern trennen den Wandbezug von den weißen Friesen und den ebenfalls weiß gestrichenen Mauerabschnitten, die als Hintergrund dort aufgestellter Öfen keinen Stoffbezug erhalten durften. Im großen Zimmer der süddeutschen Barockmöbel und im Zimmer der Empire-Möbel wurde von einem Stoffüberzug der weißgestrichenen Wände abgesehen. Wo es ohne Künstelei erreichbar, wurde in einzelnen dieser Zimmer bei kleineren Gruppen von Möbeln und Geräten eine der ursprünglichen Aufstellung sich nähernde Anordnung geboten.

Am schwierigsten war dies im ersten, der Renaissance des 16. Jahrhunderts gewidmeten Zimmer, in dem Erzeugnisse Italiens den Ton angaben, aber auch französische und niederländische Schnitzwerke Platz zu finden hatten. Italienische Truhen boten hier für die Betrachtung günstige, wemgleich nicht auf Überlieferung beruhende Standplätze für italienische Tasteninstrumente, das mit Intarsien geschmückte mailändische Virginal v. J. 1569 aus dem Köhlschen Vermächtnis und das erst vor kurzem angekaufte venetianische Instrument v. J. 1594 mit der Bemalung im Geschmack der türkischen Bucheinbände jener Zeit. Um den Mechanismus dieser Instrumente offen zu zeigen, ohne ihn der Verstaubung auszusetzen, und ebenso die Tasten, ohne die Bescher zu musikalischen Improvisationen zu reizen, wurde der offene Kasten und die Tastenreihe mit an den Kanten geschliffenen Spiegelglasplatten belegt. Unsere beiden Robbia-Werke fanden in diesem Raum schicklichen Platz; die Madonna des Andrea über dem auf einer geschnitzten Truhe stehenden Virginal; das große Wappenrund im Fruchtkranz über dem Eingang in das letzte, später den mittelalterlichen Möbeln zuzuteilende Zimmer, dessen Türöffnung jetzt eine Verdura-Tapisserie verhüllt. Vor dieser steht unter einem Glassturz auf Pfeilerartigem Sockel das einzige Erzeugnis, mit dem das deutsche Kunstgewerbe in dieser illustren Umgebung vertreten ist, jener schöne Rostocker Pokal, über den wir im Vorjahre berichtet haben. Italien ist hier ferner vertreten durch einige vorzügliche bronzene Türklopfer venetianischer Herkunft und unter Glasstürzen auf Pfeilern aufgestellte Kleinbronzen und venetianische Gläser, Frankreich ebenso durch einige Limonsiner Emailteller und die Limonsiner Kanne aus dem Beitschen Vermächtnis. An der Fensterwand heben sich vom dunklen Hintergrund die weißen Silhouetten einiger venetianischen Spitzen ab, deren älteste noch dem 16. Jahrhundert entstammt. Über der Tür zum folgenden Zimmer ist das im Bericht für 1906 abgebildete niederländische Orgelkonsol angebracht.

Einheitlicher bietet sich das folgende Zimmer, das den Eichenholzmöbeln der niederländischen, vorwiegend holländischen Spätrenaissance gewidmet ist. Beide Richtungen jener Zeit, die eine mit vorwiegendem,

anch figürlichem Schmitzwerk, die andere, welche Füllungen und Auflagen aus Ebenholz viel verwendet, kommen hier zur Geltung. Auf den Schränken blanweiße und rotblaugrüne Delfter Vasen. Auf Stühlen Kissen, die in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts von niederländischen Tapissiers gewirkt sind, hier übrigens nicht alltäglich ausliegen. In der Mitte unter der Messingkrone mit den schlangenförmigen Kerzenträgern ein holländischer Tisch mit schwarz gebuckelten Balusterfüßen; auf dem Tisch ein gelb und rot gemusterter kleinasiatischer Wollteppich von jener Art, wie wir sie auf holländischen Genrebildern des 17. Jahrhunderts häufig als Tischdecken verwendet sehen. Einige holländische Klappstühle von der Art, wie sie z. B. zur Atelierausstattung des Jan Steen gehörten, werden später diese Einrichtung vervollständigen, nachdem die richtige Ergänzung ihrer Bezüge gelungen sein wird. An den Wänden gerahmt einige vergoldete Lederpressungen, dabei des Leydener Coens Bildnis Gustav Adolfs von 1632 und bis jetzt leider erst ein Ölgemälde, ein Frauenbildnis, ohne erheblichen Kunstwert, aber durch die gut wiedergegebene Spitzentracht hier bedeutsam. Unter einem Glassturz vor dem Fenster funkelt der große von Herrn Geheimrat Th. Heye geschenkte grüne Römer, auf den Frau Anna Roemers 1642 zur Mäßigkeit mahnende Sinnsprüche mit dem Diamanten geritzt hat; seinen Fuß umgeben acht silberne Hohlgußmedaillen, Werke des P. v. Abele und anderer holländischen Künstler der Mitte des 17. Jahrhunderts mit Bildnissen und Verherrlichungen holländischer Seehelden.

Das dritte Zimmer beherrscht der von Herrn Alfred Beit geschenkte große, schwarzgoldene Monarchien-Ofen, ein Werk des Nürnbergers Andreas Leibold aus dem Jahre 1662. Die Reihe der Möbel, vorwiegend Schränke, eröffnet ein vieltüriger nürnbergischer Schrank mit Fassadengliederung aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts, zweitürige Barockschränke fränkischer Herkunft aus Nußholz mit großen Relieffiguren nach Plaketten Peter Flötners reihen sich an, ein der Zeit um 1700 entstammender süddeutscher Schrank mit feinen Verkröpfungen, geschmitztem Laub und Bandelwerk und Nußholz-Maserfurnier, den wir der Stiftung der Frau Minna Nomenkamp geb. Hinrichs verdanken, macht den Beschluß. In der Mitte unter einer großen Messingkrone der große hamburgische Tisch, dessen aus einem einzigen Brette geschnittene runde Platte von Seejungfern gestützt wird. Aus räumlichen Gründen hat er in diesem Raum seinen Platz erhalten, den er eigentlich bei den niederdeutschen Möbeln, den „Hamburger Schapps“, hätte finden sollen. Ein mit figürlichen Malereien geschmücktes, auf barocken Akanthus-Stützen liegendes venetianisches Spinett aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts, ein Augsburger Kabinett aus Ebenholz mit gravierten Jagdbildern auf Elfenbeinplatten derselben Zeit und mancherlei Stühle vervollständigen die Einrichtung.

Unter einem Glassturz auf Pfeilersockel ein großer barocker Münzhumpen mit dem Stempel der Stadt Halle und geschnittene und gerissene Gläser, bezeichnete Werke des Georg Schwanhardt aus der Mitte des 17. Jahrhunderts. Vor den unteren Scheiben der Fenster in Butzenscheibenfassung unsere süddeutschen Glasmalereien bürgerlicher Herkunft.

Das vierte Zimmer beherbergt eine gemischtere Gesellschaft, gemischt nur hinsichtlich des Ursprungs der Möbel, denen aber allen gemeinsam ist ein die Erscheinung des Möbels wesentlich bestimmender Beschlag aus blankem Gelbmetall. Als ältestes Möbel das noch dem Ausgang des 17. Jahrhunderts zuzuwiesende feine Elbinger Kabinett mit den schönen durchbrochenen und gravierten Messingbeschlägen an den Angelbändern und Schließern; ihm folgend der Prunkschrank aus dem Schloß zu Salzdahlum mit der durchbrochenen Gittertür und weiter der Dresdener Prunkschrank mit dem Oberban in den Formen des Zwingers und dem schon dem Rokoko angehörigen Kommoden-Unterban. Daneben zwei Kabinettschränken von Goa-Arbeit, in deren Intarsien und vergoldetem durchbrochenen Kupferbeschlag sich portugiesischer mit indischem Geschmack vereinigt. An der Innenwand der Terrassenbau eines Steckbörner Ofens aus Kloster Muri der Zeit um 1725 und ihm gegenüber vor der mit einem großen Fayencefliesenbilde von der Hand des Rotterdammers Jan Aalms a. d. J. 1764 bekleideten Fensterwand ein vergoldeter Konsoltisch im Stil der Régence, auf dessen Marmorplatte unsere Augsburger Silberterrine des Rokokostils unter einem Glassturz steht. Hier bot sich auch ein schicklicher Platz für das von Andrea Brustolone um 1725 geschnitzte Reliquiengehäuse, dessen Schönheit bei der jetzigen freien Aufstellung besser zur Geltung kommt als früher in dem Glaskasten. Bei diesem und anderen Versuchen, Kunstsachen aus dem Kerker der Glaskasten zu befreien, vertraut die Anstalt auf die bewährte Wohlerzogenheit der hamburgischen Bevölkerung.

Das fünfte Zimmer ist ebenfalls dem 18. Jahrhundert gewidmet. Ein Lütticher Schrank aus Eichenholz vertritt in dem Schuitzwirk seines Unterkastens noch den Stil der Régence, während der Oberban, hinter dessen Glasscheiben allerlei Porzellane zu sehen sind, schon die unsymmetrisch spielenden Ornamente des Rokoko zeigt. An der Fensterwand auf erhöhtem Stand die Gruppe einer Bergère und zweier Fantenils des Stiles Louis XV. aus vergoldetem Holz mit Tapisseries d'Anbusson; davor ein französisches Beisetztschchen von eingelegter Arbeit und darüber ein Cartel und zwei Armlenlechter aus vergoldeter Bronze. Gegenüber an der Innenwand ein mit vielfarbigen Chineserien bemalter Stockelsdorfer Fayenceofen und neben diesem die 1735 datierte Rokokokommode des Pariser Ebenisten G. Landrin. Neben dem Eingang zum folgenden Zimmer einerseits der vom Hofschler Friedrichs des Großen J. G. Fiedler 1775 angefer-

tigte Schreibschrank, in dessen Intarsien das Rokoko ausklingt, während im Metallbeschlag schon der antikisierende Geschmack sich ankündigt. Andererseits eine Kommode aus einer mailändischen Werkstatt mit Intarsien in dem schon vollentwickelten neuen Stil. Wie das 18. Jahrhundert die niedrigen Kastenmöbel mit Uhren, Leuchtern, Porzellanen zu besetzen liebte, sind auch hier dergleichen Geräte aufgestellt, ein Meißener Tintenzeug in Bronzefassung auf der Rokokokommode, eine Leieruhr des Louis Seize-Stiles zwischen bronzenen Kandelabern auf der italienischen Kommode, und darüber an der Wand hängt eine mythologische Zeichnung „à deux crayons“ von der Hand des Franzosen Ph. Caresme. Unter einem Glassturz auf Pfeilersockel sind vor einem der Fenster einige unserer schönsten böhmischen und schlesischen geschnittenen Glasgefäße zu sehen.

Das letzte Zimmer führt vom vollentwickelten Stil Ludwigs XVI. zum Stil des Empire. Jener ist hier zunächst vertreten durch einen Teil unseres großen Saalgetäfels mit einer alten Wanduhr und einem Konsolspiegel. Es hat hier Platz erhalten, damit es uns und jeden Besucher täglich erinnere, daß ein Hofeinbau diesem kostbaren und geschmackvollen, schon seit über 30 Jahren dem Museum gehörigen Werk gerecht werden möge. Mahagonimöbel mit Messingbeschlägen französischer Arbeit der Zeit um 1800, ein wenig jüngerer hamburgischer Schrank, der einst für eine Sammlung ausgestopfter Vögel angefertigt wurde, jetzt mit Bronzegegeräten der Empirezeit aus dem Vermächtnis des Herrn Dr. H. Domenberg gefüllt ist, und eine Reihe von Uhren, Kandelabern und Porzellangruppen der Zeit um 1800 vervollständigen das Bild der Geschmackswandlung von den letzten Jahren des Königtums bis zu den letzten des Kaisertums. Jenem gehört noch an die große Uhr mit den marmornen Frauengestalten neben und dem goldbronzenen Halm auf dem Säulenstumpf, diesem die schwarzmarmerne Uhr mit dem goldbronzenen Relief, und den dazwischenliegenden, schwerfällig überladenen Stil des Directoire vertritt der große Uhrbau aus weißem und schwarzem Marmor und Goldbronze mit dem Blitze mkrallenden Adler als Bekrönung. Hier hat auch die Meißner Biskuitgruppe der drei Grazien und die Schadowsche Biskuitgruppe der Königin Luise und ihrer Schwester Platz gefunden. Eine im Bau schon vorhandene hohe Mauernische dieses Zimmers hat sich glücklich füllen lassen durch einen sehr großen weißen und reich vergoldeten Ofen, der für den „Zopfstil“ benannt, aber erst nach dem Verschwinden des Zopfes zur Herrschaft gelangten Stil ein typisches Beispiel und hamburgischer Herkunft ist. Mit seinem Gegenstück seit vielen Jahren im Magazin des Museums lagernd, hat dieser Ofen jetzt endlich ans Licht gezogen werden können. Nur vorläufig sind in diesem Zimmer auch einige Schrankkasten mit Miniaturbildnissen untergebracht;

der größte Teil ihres Inhaltes wird später nach Vollendung des ersten Hofeinbaues in dessen Vorraum eine dem Zeitcharakter der dargestellten Persönlichkeiten angemessenere Umgebung finden.

In dem neben diesen sechs Zimmern sich hinziehenden Gang sind bald in freier Aufstellung, bald in Glasschränken mancherlei Ergänzungen zum Inhalt der Zimmer ausgestellt, meist Holzschnitzereien, teils Bestandteile von Bantischlerwerk oder von Möbeln, teils selbständige Kunstwerke. Den gotischen Möbeln zunächst sind hier auch die mittelalterlichen Petschafte und Elfenbeinschnitzereien untergebracht, die jedoch später in dem südwestlichen Eckzimmer mit den übrigen Werken mittelalterlicher Kunst in nähere Verbindung gebracht werden sollen. Die Buchschnitzereien der deutschen Renaissance, einige auserlesene Bucheinbände, vielerlei zu persönlichem Gebrauche bestimmtes Gerät in kleinen flachen Schrankkasten zu Gruppen bald nach technischen, bald nach kulturgeschichtlichen Gesichtspunkten vereinigt, reihen sich an. Neuordnungen des Inhalts dieser Schrankkasten haben nur in wenigen Fällen stattgefunden, nur die Reihung der schon früher gefüllten Schrankkasten ist geändert worden. Endlich hat hier im Gange zwischen den Eingängen zu den beiden letzten südlichen Möbelzimmern vor einem Stoffvorhang auch das Marmorrelief Landolin Olmachts aus dem Jahre 1796 vom Engelbachschen Grabe auf dem Hammer Friedhof schicklicheren Platz gefunden, als es früher inmitten der gotischen Schnitzwerke innehatte.

Mit den hier skizzierten Umstellungen und Neuordnungen gingen Hand in Hand noch mancherlei andere Versuche, die bald die Bedeutung des einzelnen Gegenstandes mehr hervorheben sollten, bald, ohne die dekorative Wirkung der Gruppen zu beeinträchtigen, den neben dem ästhetischen Genuß auch technische oder kunstgeschichtliche Belehrung wünschenden Besuchern entgegenkommen sollten. In diesem Sinne wurden nicht nur die seit der Herausgabe des illustrierten (im Handel vollständig vergriffenen) Führers auf leicht beweglichen Pultgestellen ausgelegten Teile und Sonderabdrucke dieses Führers auch ferner angelegt, sondern auch auf zwei bequem gelegenen Tischen sowohl die beiden Bände des Führers wie die jetzt auf drei starke Bände angewachsenen illustrierten Jahresberichte der Anstalt zu jedermanns Benutzung in den neuen Räumen dargeboten. Um diese Benutzung zu fördern, wird ein sämtliche Veröffentlichungen des Museums umfassende Inhaltsverzeichnis vorbereitet, das gedruckt ebenfalls zu jedermanns Benutzung ausgelegt werden wird. Mit dem Ersetzen der bisherigen handschriftlichen Bezettelung durch gedruckte ist der Anfang gemacht. Diese Arbeit wird aber Jahre erfordern bis zu ihrem Abschluß, weil die ältere Bezettelung neu zu bearbeiten ist. Die gedruckten Erläuterungen werden nicht nur den Vorteil bieten, weniger Raum einzunehmen als die geschriebenen, sondern auch gestatten, einen Karton zu

verwenden, dessen Farbe, ohne die Lesbarkeit der Schrift zu beeinträchtigen, den Gesamteindruck des Inhaltes eines Schrankes weniger stört, als das die weiße Bezeichnung mit schwarzer Schrift bisher tat.

Schon vor Jahrzehnten haben wir versucht, hier und da, wo Gelegenheit sich bot, unser Besitz und der verfügbare Raum es gestattete, die Sammlungsgegenstände durch in ihrer Nähe ausgehängte Abbildungen kulturgeschichtlich zu erläutern. So z. B. bei den griechischen Vasen durch Abbildungen von anderen Vasen, welche die Verwendung der Hydrien, der Phialen, der Lekythen im Leben veranschaulichen, oder z. B. bei den europäischen Porzellanen durch einen Stich nach Moreau le jeune, der die Verwendung der als Verrières überlieferten Kühlbecken bei einem galanten Souper erläuterte. Mit den größeren Räumen und der Gewinnung von Wänden, die von den Sammlungen nicht voll ausgefüllt werden sollten, ist uns die Gelegenheit geboten, weiter zu gehen und neben den Altertümern Abbildungen, vorwiegend Stiche, aufzuhängen, die auch die Beziehungen des Kunstgewerbes zur großen Kunst verdeutlichen. Dieser Gedanke, für dessen Verwirklichung unsere Jahresberichte schon des öfteren Hinweise gegeben haben, wird sich nur allmählich verwirklichen lassen, weil unsere graphischen Sammlungen den Stoff dafür nicht bieten, dieser erst im Kunsthandel aufgesucht und gewonnen werden muß. Schon bei der Eröffnung der neuen Räume konnte man an mehreren Beispielen erkennen, was hiermit beabsichtigt wird. Da hing neben dem Schrank der mit Watteamalereien geschmückten Porzellangefäße Meißens der „La Perspective“ genannte Stich nach dem Gemälde Watteaus, dessen einzelne Gestalten oder Paare auf jene Gefäße frei übertragen sind. Neben einem Schrank der Berliner Manufaktur, worin Gruppen von Kindern mit den Beschäftigungen der Künste und Wissenschaften, hingen Radierungen nach Gemälden oder Zeichnungen Bouchers, die dem Modelleur jener Gruppen den Vorwurf dargeboten hatten. Neben der Frankenthaler Gruppe der Guten Mutter der Kupferstich nach Greuze, dem der Modelleur Conrad Linck das Motiv entlehnt hat. Neben einem Schrank mit Nymphenburger Porzellanen die Radierung Riedels mit allerlei Geflügel, das von einem Maler dieser Manufaktur ins Farbige übertragen wurde. So hängt neben den beiden in blauweißem Biskuit ausgeführten Leuchtern im Schrank der Marcolini-Periode der kürzlich in Moskau erworbene Originalentwurf eines unbekanntem Meißener Künstlers zu dem Hebe-Leuchter und die Photographie des in dem Vatikanischen Museum zu Rom bewahrten antiken marmornen Ganymed-Leuchters. Derartige bildliche Zugaben werden sich natürlich nicht vordrängen dürfen, sondern bescheidenlich so nur angebracht sein, daß sie gut gesehen werden können, ohne die Wirkung der Hauptsache, die sie erklären sollen, irgendwie zu schmälern.

Textilien.

Die Textiliensammlung des Museums birgt bereits seit Jahren mancherlei gute Beispiele der Verzierung von Leinen- und Seidengeweben durch farbigen Aufdruck, der schon im Mittelalter für wohlfeile Stoffe zum Ersatz kostbarer Gewebe und für Futterstoffe vielfach angewendet wurde und als ein Vorläufer des Holzschnittes für den Bildruck auf Papier sich darbietet. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts erreichte der Stoffdruck auf Baumwollenzeug in künstlerischer wie in technischer Hinsicht einen Höhepunkt, vornehmlich in den elsässischen und Pariser Manufakturen, doch erfrenten sich damals auch hamburgische und augsbургische Kattundruckereien eines Weltrufes. Als ein Denkmal des Wohlstandes, zu dem Schüle, der größte augsburgische Kattundrucker jener Zeit, sich aufschwang, steht seit Jahrzehnten in unserm Museum die uns von Herrn Dr. *H. Traun* geschenkte mächtige schmiedeeiserne Portalbekrönung des 1770 bis 71 erbauten Schüleschen Fabrikgebäudes mit dem vergoldeten Wappen, das Kaiser Joseph im Jahre 1772 dem Johann Heinrich von Schüle bei seiner Erhebung in den erblichen Adelsstand verlieh.

Wie viele, ja die meisten alten Seidengewebe uns über ihre Herkunft in örtlicher Hinsicht noch im Dunkeln lassen, so müssen wir bei dem heutigen Stand unseres Wissens auch die Bestimmung der alten Zeugdrucke auf die Zeit ihrer Entstehung beschränken. In älterer Zeit niemals und nur selten in jüngerer Zeit tragen die Stoffdrucke auch Namen- oder Firmenaufdrucke, und äußerst selten haben sich die solche Bezeichnungen aufweisenden Abschnitte des bedruckten Stückes Stoff erhalten. Die Bestimmung der örtlichen Herkunft wird in den meisten Fällen aus der Häufigkeit des Vorkommens oder von anderen Beobachtungen abhängen, zumeist aber sehr schwankend sein, zmal wenn es sich um Erzeugnisse der für den Weltmarkt arbeitenden Manufakturen handelt.

Das Fehlen sicherer Merkmale für den Entstehungsort des alten Kattdruckes, den wir im vorigen Jahr in Gestalt des aus zwei Flügeln und einer Falle bestehenden Vorhanges eines Wandbettes eines schleswighischen Bauernhauses erwarben und hier abbilden, gestattet nur sehr unsichere Vermutungen, obwohl gerade in diesem Fall die Herkunftsbestimmung wichtig wäre; bietet sich doch dieser Vorhang zugleich als eine bildliche Urkunde für das Verfahren, das für seine Herstellung gedient hat.

Technisch betrachtet ist dieser Baumwolldruck ein Erzeugnis der Kesselfärberei, d. h. des Eintanchens des Zeuges in eine aus Krapp bereitete Farbenbrühe, welche nur diejenigen Teile des Gewebes färbt, die zuvor durch Aufdruck einer Beize für die danernde Haftung des roten

Farbstoffes vorbereitet sind, an den nicht gebeizten Flächen aber nur leicht haftet und hier wieder durch Auskochen und Bleichen getilgt wird.

Die Darstellung der Rollenmaschine, deren Triebwerk durch ein Pferd bewegt wird, würde die Reihenfolge der Verfahren beim Kattundrucken insofern eröffnen, als man die Stücke Kattun, bevor sie bedruckt



Bedruckter Baumwollstoff, die Zeichnung schwarz, Grund und Einzelheiten krapprot. $\frac{1}{7}$ nat. Gr.

wurden, mit einer derartigen Rollenmaschine mangelte. Da jedoch das durch die Rollen gezogene Zeug im Bilde schon die Musterung zeigt, ist anzunehmen, daß man sich der Rolle auch an Stelle des Glättisches und der Presse zum Glätten des fertigen Kattuns bediente. Trifft dies zu, so würde diese Szene die letzte der Reihe und als erste Szene die Dar-

stellung des Handdruckes zu betrachten sein. Wir sehen den Drucker vor dem Drucktische stehen. Mit der rechten Hand legt er die Holzplatte an, auf deren oberer Fläche ein Steg zwischen zwei Vertiefungen als Handgriff dient, und auf deren untere Fläche das zu druckende Muster eingeschnitten ist. In der Linken hält er den Schlägel, um mit ihm auf die genau an ihren Platz gelegte Form zu klopfen, damit diese die Beize gleichmäßig an das Gewebe abgebe, das auf einer über die Tischplatte gebreiteten dicken wollenen Decke liegt. Vor dem Drucker steht sein Junge neben einer Bank mit dem „Chassis“. Dies Chassis besteht (nach Joh. Carl Gottfr. Jacobssons Beschreibung in seinem 1773 herausgegebenen „Schauplatz der Preußischen Zeugmanufacturen“) aus zwei hölzernen Gefäßen, dem größeren, in der Darstellung allein sichtbaren, mit einem ledernen Boden versehenen, und dem kleineren, das einen Boden von feinem abgenutzten Tuche hat und in dem größeren auf einer Füllung aus Stärke, Gummi und alter Farbenbrühe schwankend steht; dies deswegen, damit die Druckform, wenn der Junge mit ihr die auf den tuchenen Boden des kleineren Gefäßes gestrichene Druckfarbe abhebt, infolge Nachgebens der Unterlage nicht mehr Farbe als gerade nötig aufnimmt. Hinter dem Drucker sieht man ein Bortgestell, in dem Druckformen wie Bände in einer Bücherei stehen.

Bei der Herstellung unseres Vorhanges ist so verfahren worden, daß der Drucker seinen Kattun zunächst mit den Vorformen, auf der alle Bilder in Umrissen und Einzelheiten ausgeschnitten waren, bedruckte, danach mit einer zweiten Reihe von Formen, den „Passerformen“, die in diesem Falle sehr einfach waren, da nur eine Farbe angewendet werden sollte. Ihre durch Wegschneiden des Grundes gewonnene Druckfläche hatte nur diejenigen Stellen zu bedrucken, die bei der späteren Kesselfärberei rot erscheinen sollten. Die so aufgedruckte Beizfarbe erschien noch nicht rot, sondern wurde dies erst durch das nachherige Färben im Kessel. Indem man für den Abdruck der Vorformen eine andere Beize als für den Abdruck der „Passer“ verwendete, erreichte man beim Färben verschiedene Töne, wie denn bei unserem Beispiel die Zeichnung schwarz, der Grund und einzelne flächenmäßige Teile der Darstellung, wie die Musterung des bearbeiteten Gewebes und einige Rösche der Arbeiter, bräunlich krapprot erscheinen.

Die Szene, in der ein schon gemusterter Stoff über einer Winde in dem eingemauerten Kessel hängt, läßt sich mehrfach deuten. So wurde der mit der Beize bedruckte Kattun, nachdem er gut ausgetrocknet, stundenlang in kochendem Kleiwasser herumgezogen, um ihn zum Färben geschickt zu machen. Mit derselben Vorrichtung aber wurde auch der Kattun in der kochenden Krappbrühe umgedreht. Nach dem Färben wurde der Kattun gespült und, wie eines der Bildchen zeigt, mit starken

Stäben geklopft, um alle Unreinigkeiten, Überbleibsel der Beize und der Krappbrühe zu entfernen. Nun bleibt noch, wie dasselbe Bildchen zeigt, die Bleiche. Diese bezweckt, alle Stellen, welche weiß bleiben sollen, aber durch den Krapp rötlich geworden sind, wieder zu entfärben. Unter stetem Benetzen mit Wasser bleicht die Farbe aus an allen Stellen, an denen sie nicht durch den Vordruck mit der Beize eine feste Verbindung mit den Baumwollfasern eingegangen ist. War das Wetter zum Bleichen untauglich, so konnte die gleiche Wirkung auch erreicht werden durch Kochen mit Weizenkleie und Kuhmist in dem Windekessel.

Bei dem Trocknen des Kattuns, das wir als dem zweiten Glätten in der Rollenmaschine vorausgehend uns denken dürfen, fällt auf, daß es über einem Kachelofen vorgenommen wird. Dieser Ofen ist aus reliefierten kleinen Kacheln aufgebaut und erinnert an gewisse hamburgische Öfen des 17. bis 18. Jahrhunderts. Daraus zu folgern, daß wir in diesem Kattundruck ein Erzeugnis der einst so blühenden hamburgischen Kattundruckerei besitzen, wäre allzu gewagt. Aber man darf damit wohl Holland und England, die dergleichen Kachelöfen nicht hatten, als Ursprungsländer ausschließen. Wahrscheinlich wird irgend ein Kupferstecher, der dem Formenstecher als Vorbild gedient hat, einmal weiterhelfen.

Von der Darstellung des Kattundruckes auf einem aus den berühmten Oberkampfschen Werkstätten zu Jony bei Versailles hervorgegangenen Kattun sind die Darstellungen auf unserem schleswigschen Bettvorhang unabhängig, wie ein Vergleich mit den Abbildungen dieses Kattuns auf Tafel XLIX in R. Forrers Kunst des Zeugdruckes und auf S. 63 im 12. Jahrgang (1908) von *Art et Décoration* ergibt. Die Fortschritte, welche der Kattundruck durch Oberkampff machte, beruhten darauf, daß er an Stelle des Blockdruckes mit der Hand, der notgedrungen zur Wiederholung kleiner in sich abgeschlossener Motive führte, wie unser Beispiel sie zeigt, den Druck mit Kupferplatten setzte, die er in der Länge bis zu einem Meter und verhältnismäßiger Breite verwendete. Die entwerfenden Künstler, von denen J. B. Huets der begabteste war, der auch i. J. 1784 die Zeichnung zu jener Darstellung des neuen Druckverfahrens geliefert hat, konnten nun ohne Beengung die Fläche mit freier erfundenen Bildern füllen, die, anstatt einer rechteckigen Felderteilung sich unterzuordnen, malerisch ineinander griffen. Wie neben dem neuen Verfahren des Walzendruckes von der Kupferplatte das alte Verfahren des Handdruckes noch in Jony geübt wurde, zeigen Huets Zeichnungen ebenfalls; etwa zehn auf einmal von einer Kupferplatte gedruckte Szenen des Druckverfahrens sind auf ihnen wiedergegeben, dazu Landschaftsbilder mit Ansichten der Fabrikgebäude und Wohnhäuser Oberkampffs. Alle Arbeiten vollziehen sich hier auf landschaftlichem Grunde. Mit der so gewonnenen künstlerischen Freiheit war freilich verknüpft eine starke Einbuße an flächiger Behandlung der Vorwürfe.

Holzschnitzwerke.

Das bedeutendste Kunstwerk, mit dem im verflorbenen Jahr das Museum bereichert wurde, verdankt die Anstalt Herrn *Martin Bromberg* und der Frau *Laura Bromberg*, geb. *Kann*. Als die berühmte Kunstsammlung des Herrn *Rudolph Kann* in Paris, die als Ganzes zu erhalten kein Museum der Welt die Mittel gehabt hatte, in die Hände eines Londoner Händlers übergegangen war, wünschte Frau *Laura Bromberg*, daß ein hervorragendes Kunstwerk aus dem Besitz ihres verstorbenen Bruders dem hamburgischen Museum verbleiben möge. Um hohen Preis wurde der hier abgebildete Altaraufsatz mit dem Haupte *Johannes des Täufers* zurückgekauft und dem Museum geschenkt, in dessen Besitzstand dieses Meisterwerk eines ungenannten niederländischen Künstlers eine hervorragende Stelle unter den Werken des angehenden Mittelalters für alle Zeit einnehmen wird.

Das aus Eichenholz in hohem bis vollrunden Relief geschnittene Kunstwerk besteht aus einem 1,025 m hohen und 78 cm breiten Relief; in dessen Mitte ist in einer schüsselförmigen Vertiefung das Haupt *Johannis des Täufers*, in den Ecken sind die Symbole der vier Evangelisten mit geschwungenen Schriftbändern dargestellt, den Schüsselrand füllt eine in schön gezeichneten gotischen Minuskeln erhabene geschnittene lateinische Inschrift.

Das Relief ist sehr sorgfältig zusammengefügt aus drei Stücken Eichenspaltholz. Aus zwei Stücken mit senkrechter Fuge in der Mitte besteht die Platte, aus der die Schüssel und die Evangelistensymbole und das *Johannishaupt* geschnitten sind, soweit diese nicht die durch das Relief der Buchstaben auf dem Schüsselrande gegebene Fläche überragen. Das Antlitz des *Johannes*, das über diese Fläche hervorragt, ist aus einer sorgfältig angeleimten Platte geschnitten, wodurch zugleich vermieden wird, daß eine Fuge die Züge durchschneidet. Ebenso sind einige hoch hervortretende Teile der Evangelistensymbole aus angefügten Stücken geschnitten. Der profilierte Rahmen ist neuere Zutat und das Ganze ist auf einem modernen Gestell befestigt, das, da es leicht verschiebbar, den Vorteil bietet, das Kunstwerk in verschiedener Beleuchtung betrachten zu können.

Von der glatten Höhlung der Schüssel hebt sich das lebensgroße Haupt des *Täufers* höchst eindrucksvoll ab. Die feine Durchführung des langen gewellten Haares und des kurzlockigen Bartes gestatten die Annahme, daß der Künstler nicht beabsichtigte, sein Werk zu bemalen; nur durch das Spiel des Lichts auf den vortretenden Teilen und dessen Gegensatz zu den tiefen Schatten in dem unterschrittenen Gelock und im Grunde der Schüssel wirkt er auf das ergreifendste, so vermeidet er auch die bei den bemalten *Johannishauptern* oft angebrachten Spuren des



Johannis-Schüssel, niederländisches Schnitzwerk aus Eichenholz aus der Zeit um 1500.
Höhe ohne den Rahmen 1,025 m, Breite 0,78 m.

blutigen Endes des Täufers. Der Stumpf des Halses wird in der Vorderansicht fast verdeckt durch den Bart. Das grausige Motiv von dem auf einer Schüssel dargebotenen Haupte war durch jene biblische Erzählung im 6. Kapitel des Evangelium S. Marci gegeben, die eine Inschrift auf

einer anderen Johannischüssel im Dom zu Naumburg in die lapidaren Worte zusammenfaßt: „Puella saltat, meretrix suadet, rex jubet, sanctus decollatur“ (Das Mädchen tanzt, die Buhlerin überredet, der König befiehlt, der Heilige wird enthauptet). Nicht schmerzverzerrt, wie Schlüters Masken der sterbenden Krieger, sondern als wäre der Bußprediger erstarrt inmitten einer seiner das Volk erschütternden Reden, erscheint uns das leicht vornübersinkende Haupt. Der geöffnete Mund unter der anrasierten Oberlippe scheint eben noch jene mahnenden Worte geredet zu haben, von den Bäumen, die ins Feuer geworfen werden sollen, wenn sie nicht gute Früchte bringen. Das Antlitz entspricht durchaus jenem germanischen Typus, in dessen lebendiger Anschauung die niederländischen Künstler des ausgehenden Mittelalters schufen; in seiner asketischen Herbigkeit aber erinnert es an die Erscheinung wandernder Derwische, wie sie noch heute, wie seit vielen Jahrhunderten, in den östlichen Mittelmeerländern uns begegnen, freilich nicht als Verkünder eines Stärkeren, der „mit Feuer und dem Heiligen Geiste taufen“ wird.

Dergleichen Schüsseln mit dem Haupt des Johannes pflegte man seit dem 14. Jahrhundert am Fest Johannis des Täufers, dem 29. August (Decollatio S. Joannis Baptistae), zur Verehrung auf dem Altar aufzustellen oder über den Türen der Johannis-Kirchen und -Kapellen aufzuhängen. Namentlich in Deutschland war dieser Brauch verbreitet und mit dem Glauben verknüpft, durch Berührung mit der Johannischüssel würden Hals- und Kopfschmerzen geheilt. Daher wurden diese Schüsseln in den Kirchen meist sehr niedrig angebracht. Wie uns Herr Dr. Fr. Witte mitteilte, stand in Dorsten in Westfalen noch bis in die sechziger Jahre des 19. Jahrhunderts eine steinerne Johannischüssel auf einem konsolartigen Ausbau an der Wand und kamen Leute, welche von Kopfweh geplagt wurden, sie mit ihrem Kopf zu berühren. In der dem Täufer geweihten Kirche S. Giovanni decapitato in Rom wird die Schüssel noch heute den Gläubigen auf das Haupt gelegt.

Auch im Rationale des Durandus wird der Johannisverehrung als eines Schutzes gegen Halsleiden gedacht. Dort wird noch ein sehr merkwürdiger mit der Verehrung der Geburt des Täufers (In Vigilia Sancti Joannis Baptistae, 23. Juni) verknüpfter Brauch bezeugt, daß nämlich in einigen Gegenden ein Rad gedreht werde, was bedeute, daß gleichwie die Sonne von diesem Tage an in ihrem Kreislauf nicht höher sich erhebe, sondern herabsteige im Kreise, so auch der Ruhm des Johannes, der für den Messias gehalten wurde, sich mindere, im Gegensatz zum Tage der Geburt Christi, von dem an die Tage zunehmen begönnen.

Die Inschriften auf dem Rande der Johannischüsseln besagen gewöhnlich nicht mehr als die einfache Anrufung der Fürbitte des Heiligen: „Sanctus Johannes baptista ora pro nobis.“ Auf einer Schüssel west-

fälischen Ursprungs aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts in der von Herrn Professor Alexander Schnütgen der Stadt Köln gestifteten großen Sammlung kirchlicher Altertümer lautet die aufgemalte Inschrift: „En quomodo perit ita deo dilectus“; z. D. „Siehe, auf welche Weise stirbt der Geliebte des Herrn“. In Zusammenhang hiermit lautet die Inschrift auf unserer Schlüssel aufgelöst: „En quomodo perit justus quasi non sit deo dilectus cum sit eius preciosa mors haec in conspectu domini“; z. D. „Siehe, auf welche Weise stirbt ein Gerechter, als wäre er nicht ein vom Herrn Geliebter, obgleich sein Tod kostbar ist vor dem Angesicht des Herrn“. Diese Worte finden sich nicht in der Liturgie des Tages der Enthauptung des Täufers, haben auch sonst nicht in der Heiligen Schrift oder in der Liturgie in ihrem Zusammenhang nachgewiesen werden können. Sie sind vielmehr zusammengestellt aus verschiedenen Zitaten der hl. Schrift. Die Anfangsworte „En quomodo perit justus“ („Siehe, wie ein Gerechter stirbt“) bilden den Anfang des 57. Kapitels im Jesaias, sind aber nicht der lateinischen Übersetzung in der Vulgata entnommen, sondern aus dem griechischen Text der Septuaginta in das Lateinische übertragen; dort knüpfen sich daran Worte, die zu deutsch besagen: „und niemand ist, der in seinem Herzen darob sich bekümmere“. Die auf unserer Schlüssel folgenden Worte „quasi non sit domino dilectus“ drücken einen ähnlichen Gedanken anders aus. Die dritte Wortgruppe: „cum sit eius preciosa mors haec in conspectu domini“ findet sich ähnlich im 15. Vers des 115. Psalms, wo sie in dem Latein der Vulgata lautet: „pretiosa in conspectu Domini mors sanctorum ejus“ — „Der Tod seiner Heiligen ist wert gehalten vor dem Herrn“.

Möbel.

Nur wenige Möbel wurden angekauft, zumeist solche, die zu vollständigerer Vorführung des Entwicklungsganges der niederdeutschen Möbel geeignet schienen. Eine spätgotische, im Lüneburgischen erworbene Truhe zeigt denselben schwerfälligen Bau wie unsere großen, durch die Wappen als lüneburgischen Ursprungs bezeugten Truhen. Vorder- und Rückwand bestehen aus je zwei senkrecht gestellten Brettern, deren Verlängerungen zugleich die Füße bilden, und zwischen denen Bretter mit wagerechtem Faserlauf zur Vorder- und Hinterwand des Kastens zusammengefügt sind, während die Seitenwände aus dicken Brettern bestehen, auf denen drei mit der Vorder- und der Hinterwand verzapfte und verdübelte dicke Latten und zwischen diesen je zwei kurze ebenso dicke Querhölzer befestigt sind. Diese Konstruktion geht auf ein hohes Alter zurück. Wir fanden sie u. a. genau ebenso bei einer von englischen Archäologen dem 13. Jahrhundert zugewiesenen Truhe in der Kirche zu Climping Church, Sussex, die in ihrer ursprünglichen Gestalt

schon in dem 1836 erschienenen Werke Shaw's „Specimens of Ancient Furniture“ abgebildet ist.

Auf der Vorderwand unserer Truhe ist ohne Beachtung der Konstruktion gotisches, die ganze Fläche füllendes Maßwerk geschnitzt, von derberer Art, wie bei den Wappentruhen. Offenbar ist diese Truhe ein bäuerliches Seitenstück zu diesen für lüneburgische Patrizier geschnitzten Möbeln. Auf dem Deckel ist ebenso wie bei diesen ein einfaches, geometrisches Ornament in Gestalt zweier Vierpässe geschnitzt, die jeder durch ein Rechteck geteilt sind.

Eine zweite aus Wendewisch im Kreis Blekede erworbene Truhe ist ohne Schnitzwerk auf der Vorderwand. Das große gotische Eisen-schloß würde allein nicht gestatten, sie ebenfalls noch als spätmittelalterlich anzusprechen, denn gotisches Eisenwerk findet sich in den Vierlanden an Truhen weit jüngerer Zeit, aber die schwerfällige Konstruktion der Seitenwände, die noch ganz die eben beschriebene ist, und das aus einem Rechteck und zwei halben Vierpässen konstruierte Schnitzwerk auf dem Deckel weisen auf keine jüngere Zeit als den Anfang des 16. Jahrhunderts.

Während diese Truhen am Anfang der Entwicklung des niederdeutschen Möbels stehen, soweit diese in Denkmälern uns überliefert ist, tritt ein im vorigen Jahre aus einem Bauernhause zu Horst in den Vierlanden angekaufter zweitüriger Mahagoni-Schrank von hambur-gischer Arbeit an das Ende der Entwicklung, soweit diese in geschlossener Folge, abgesehen von den Wandelungen des 19. Jahrhunderts, in unserer Sammlung vorgeführt werden soll. Der Einfluß des Barock-stiles, den der bisher jüngste „Hamburger Schapp“ unserer Sammlung in den übers Ecke gestellten Pfeilern korinthischer Ordnung und dem geschwungenen, in der Mitte geteiltem Gesims noch zur Schau trägt neben den Lorbeergehängen und den ovalen Medaillons des jüngeren Geschmacks, ist hier völlig verschwunden. Die Pilaster sind zu Brettern geworden, vom korinthischen Kapitäl ist nur ein großes flachbehandeltes Akanthusblatt geblieben, das wenig ausladende Gesims trägt eine Galerie mit kettenartigen Durchbrechungen, an den Sockelpfeilern hängen mit großen Schleifen Lorbeerbüschel, und auf dem Gesims stehen Vasen antikisierenden Profils mit schweren Hängetüchern; auf den Türen nur kleine Blattrosetten in den eingezogenen Ecken der Füllung. Die Tischlerarbeit übrigens vorzüglich und im Messingbeschlag des Schlosses eine große Satyrmaske zwischen zwei Delphinen. Schränke dieser Art waren der letzte Ausklang des hundert Jahre vorher so üppig gestalteten „Hamburger Schappes“. Was das 19. Jahrhundert ihnen unter dem Biedermeiergeschmack an Schränken folgen ließ, hat auch die letzten Reste des Schnitzwerkes abgestreift.

Ebenfalls von hamburgischer Herkunft, aber etwa ein Menschenalter jünger ist das vollständige Mobiliar eines Wohnzimmers, das Herr *Ed. Ad. Hertz* dem Museum nebst anderem Hausrat annähernd der gleichen Zeit zu schenken die Güte gehabt hat. Das stattliche Sofa mit geschmützten Seitenlehnen, der große runde Tisch und die sechs Lehnstühle mit geschweiften Lehnen, alles aus Mahagoniholz gearbeitet, kommt uns auf das beste zustatten zur Einrichtung eines der nördlichen Zimmer, welche den gesamten Hausrat der Biedermeierzeit aufnehmen sollen. Vervollständigt wird die Einrichtung noch durch mancherlei metallene und keramische Gegenstände, vorwiegend von englischer Herkunft, aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts.

Von im Vorjahre erworbenen Möbeln anderer als niederdeutscher Herkunft ist hier nur zu erwähnen ein italienischer Kasten der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Außen ist der 11,5 cm hohe, 25 cm breite und 35,5 cm lange Holzkasten mit getriebenem Leder bekleidet. Die Deckelfläche ist ganz gefüllt mit Grotteskenornament, das hoch hervorquillt über den mit dem Perlmuschel gedeckten Grund und ein kleines Rundfeld mit einem Brustbild Christi in Profil in ebensolchem Relief einschließt. Auf den Wänden vorn eine Jagd, an den Seiten Ornament in ebensolcher Ausführung. Von der reichen Bemalung des als ein Behälter für allerlei Gerät eingerichteten Inneren des Kastens ist diejenige auf der Innenseite des Deckels leidlich erhalten. Auf Goldgrund ist hier unter einem Bischofshut ein Wappenschild gemalt, gehalten von zwei weiblichen Flügelgrottesken und verziert mit Masken und Rollwerk. Das unbestimmte Wappen ist quadriert mit dem Wappen der Ghisleri, aus deren Geschlecht Papst Pius V. (1566—1572) hervorging. Jederseits füllen das Feld groteske Ornamente, darin leichte architektonische Aufbauten, die an antike Wandmalereien erinnern und von Satyrn getragen werden. In einem Schubfach wiederholt sich der „Sechshügelberg“ aus dem Wappen, weiß auf Schwarz gemalt in Nachahmung von Elfenbeineinlage.

Musikinstrumente.

Den Möbeln reiht sich an ein Spinett, das im Zimmer der italienischen Renaissance Platz gefunden hat und bezeichnet ist „*Joannis Celestini, Veneti, MDXCIII*“, also ein Werk desselben venetianischen Instrumentenbauers, von dem das Museum schon ein Spinett vom Jahre 1608 aus dem Kohlschen Vermächtnis besitzt. Das Gehäuse hat die Form eines durch Abschrägung der hinteren Ecken zum Sechseck gestalteten Rechteckes, aus dem vorn die Klaviatur zur Hälfte heransragt. Die Untertasten der vier Oktaven und einen Halbton (E—F) umfassenden Klaviatur sind mit Elfenbeinplatten belegt, die Obertasten aus

Ebenholz und wie die Stirn der Untertasten mit Goldornamenten bemalt. Den Tasten entsprechen metallene in der Längsrichtung des Kastens laufende Doppelsaiten, die durch zwei Stege gebrochen werden und rechts an Eisenwirbeln befestigt sind. Auf einem neben die Wirbel geklebten Zettel stehen die Tonbuchstaben, wobei B stets für H gesetzt ist. Im Schallkasten sitzen zwei runde Schalllöcher mit durchbrochenem, gotisierendem Maßwerk in roter, schwarzer und goldener Bemalung. Die Saiten werden zum Klingen gebracht, indem kleine keilförmige Lederklötze, welche in den zu je zweien an den Enden der Tastenhebel sitzenden Holzdocken befestigt sind, die Saiten beim Anschlag anreißen und beim Herabfallen den Ton dämpfen.

Der ganze Kasten ist außen und innen an den sichtbaren Flächen der Wände schwarz grundiert und mit Goldranken bemalt. Vorn und innen füllt reiches goldenes Arabeskengeranke die ganze Fläche der Wände; darin ausgespart sind orientalisierende Felder mit schwarzen Arabesken auf Goldgrund; rote Einfassungen dieser Felder und rote Innenzeichnung von Blättern steigert die farbige Pracht dieser an die türkisch-venezianischen Bucheinbände jener Zeit erinnernden Ornamentik, deren Linienführung die Abbildung am Kopfe dieses Berichtes wiedergibt. Einfacher sind die übrigen Wandungen bemalt. Auf der Vorderfläche über der Klaviatur ist das kurpfälzische Wappen in Gold gemalt, sichtlich schon in alter Zeit, jedoch erst nachdem die ornamentale Bemalung vollendet war. Das aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts stammende äußere Gehäuse hat eine der Klaviatur angepaßte Klappe mit Resten von Bemalung, in der das Monogramm M. E. zu erkennen ist, das auf den Kurfürsten Max Emanuel als einstigen Besitzer dieses eleganten Instrumentes gedeutet werden könnte.

Edelschmiedearbeiten.

Von Jahr zu Jahr wird es schwieriger, Werke mittelalterlicher Edelschmiedekunst zu erwerben; solche weltlichen Gebrauches sind von äußerster Seltenheit; kirchliches Gerät aber, das in den Kirchen mancher Gegenden noch in Fülle erhalten ist, gelangt immer seltener in den freien Verkehr, dank der schärferen Überwachung des öffentlichen Kunstbesitzes durch die Denkmalpflege. Die Fortschritte der Altertumsfälscher einerseits und in bester Absicht unternommene Herstellungsarbeiten andererseits, welche häufig die Kultgeräte in den Kirchen ihrer Bedeutung als kunstgeschichtliche Urkunden entkleiden, führen nur zu oft zu Bedenken gegen den Ankauf mittelalterlicher Metallarbeiten aus dem Handel. Um so erfreulicher ist, daß aus der im Jahre 1435 geweihten Kirche zu Damme im Herzogtum Oldenburg ein ungefähr ebenso altes Silbergerät erworben

werden konnte, das, außer Gebrauch gewesen, der Anfarbeitung in einer modernen Goldschmiedewerkstatt glücklich entgangen war.

Unser Gerät, ein Gefäß für die heiligen Öle, ist in dem 1900 im Auftrage des Großherzoglichen Staatsministeriums herausgegebenen Werke „Die Bau- und Kunstdenkmäler des Herzogtums Oldenburg“, Band II, Seite 101, nach einer Zeichnung abgebildet; es wurde veräußert gleich andern alten Kunstsachen, um durch den Erlös zu den Kosten eines Neubanes derselben Kirche zu Damme beizutragen, aus der bereits vor etlichen Jahren ein gotisches Gestühl in das Kunstgewerbemuseum zu Frankfurt a. M. übergegangen war.

Die mittelalterliche Kunst hat für die Gefäße, welche der Kirche zur Bewahrung der heiligen drei Öle dienten, besondere Formen geschaffen. Beim Eintritt in diese Welt, auf der Mitte des Lebensweges und beim Scheiden aus diesem Leben, das heißt bei der Taufe, bei der Firmelung und bei der letzten Ölung, wollte die Kirche die Glieder ihrer Getreuen schmeidigen, kräftigen und beleben durch das Salben mit Öl, gleich wie man im Altertum die Athleten salbte zur Vorbereitung für den Kampf. (Didron.) Diesen drei Abschnitten des menschlichen Lebens entsprachen die drei Arten der Öle, erstens das „sacrum oleum catechumenorum“ bei der Taufe, bei der Segnung der Taufbecken, der Weihe der Altäre, der Ordination der Priester, der Krönung der Könige und Königinnen, zweitens das „sacrum chrisma“ bei der Firmelung, bei der Weihe des Kelches und der Patene, bei der Segnung der Glocken und bei der Weihe der Bischöfe, drittens das „oleum infirmorum“ bei der Spendung des Sacraments der letzten Ölung. Diese drei Arten der Öle wurden im Mittelalter von den Bischöfen alljährlich am Gründonnerstag unter feierlichen Zeremonien, über die ausführliche Vorschriften aus dem 13. Jahrhundert überliefert sind, geweiht, um an die Kirchen ihres Sprengels verteilt zu werden.

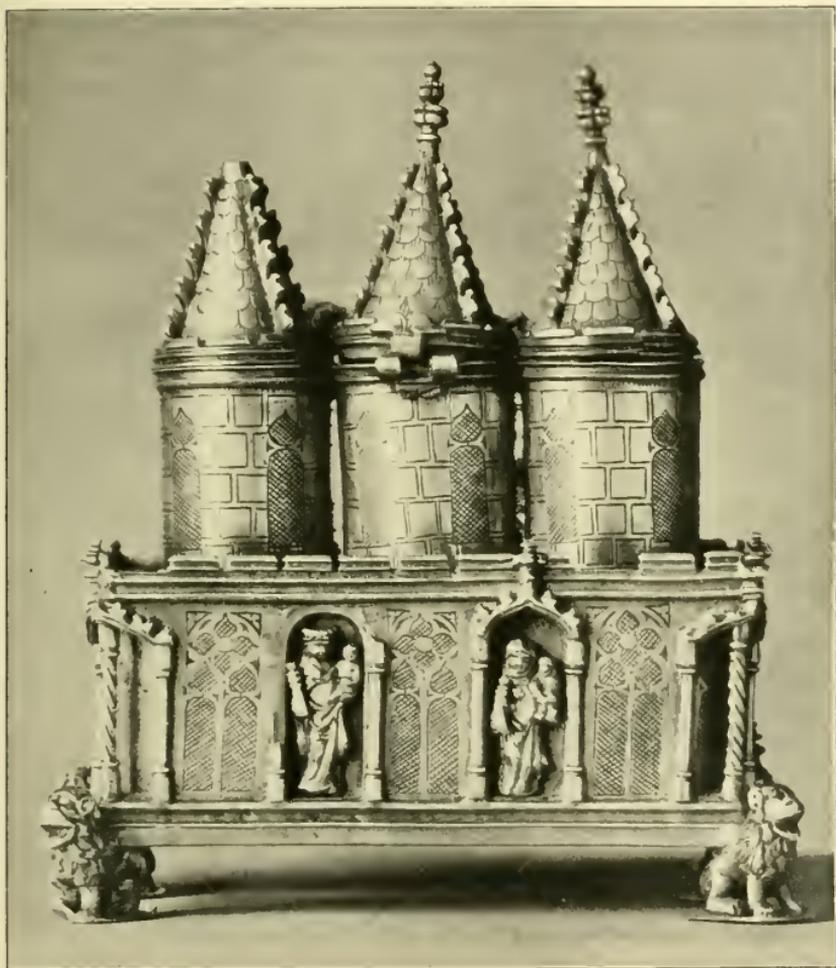
Im Mittelalter wurden diese drei Öle in einem mit drei Abteilungen versehenen Behälter, dem Chrismatorium oder Olearium, verwahrt. Um Irrtümer in ihrer Verwendung zu vermeiden, bezeichnete man jeden Behälter mit den Anfangsbuchstaben seines Inhaltes, mit einem S, einem O oder O C für das sacrum oleum catechumenorum, einem C oder S C für das sacrum chrisma, einem J oder O J für das oleum infirmorum. Jede der drei Abteilungen des Gerätes enthielt wohl ursprünglich noch einen beweglichen Einsatz, den eigentlichen Ölbehälter. Unter den mannigfachen Formen, welche die mittelalterliche Kunst den Ölgefäßen gab, treten zwei als typisch in den Vordergrund. Bei der einen, häufigeren, werden drei walzenförmige Büchsen zu einem Gefäß von kleeblattförmigem Durchschnitt verbunden; bisweilen stehen diese Büchsen flach auf dem Boden, öfters werden sie von einem nach Art eines Kelchfußes breitansladenden, zu einem Knauf verbreiterten Stamm getragen, dann bisweilen auch turm-

artig gestaltet. Die Deckel der drei Öffnungen waren bisweilen flach, bisweilen als dachförmige Aufsätze gebildet. Die zweite typische Form besteht in der Nachbildung eines festen, mit Zinnen bekränzten Gebäudes, auf dem sich die drei Ölbehälter in Gestalt fester Türme erheben, wofür der 4. Vers des 61. Psalms der Vulgata „Esto ei domine, turris fortitudinis a facie inimici“ („Sei ihm, Herr, ein Turm der Stärke angesichts seines Feindes“) als Motiv angeführt wird, weil dieser Psalm im Gebet der letzten Ölung vorkommt.

Ein Ölgefäß der ersterwähnten Art besitzt die Sammlung schon seit Jahren; es stammt aus den Rheinlanden, ist aus Gelbmetall gearbeitet, hat einen Sechspaßfuß und diesem entsprechenden Knauf, platten Deckel und unter diesem eingraviert die Buchstaben J (Infirmorum) — O (Oleum sc. catechumenorum) — C (Chrisma).

Eines der schönsten erhaltenen Beispiele der zweiten Art ist das im Vorjahre erworbene aus teilweise vergoldetem Silber. Vier diagonal gestellte, gegossene, vergoldete Löwen tragen den unten offenen Unterbau; an dessen abgekanteten Ecken steht je eine gedrehte Säule vor dem gravierten Maßwerkfenster einer Kielbogenarkade. Auf den Langseiten des Unterbanes wechseln drei gravierte Maßwerkfenster mit zwei von Kielbogenarkaden eingerahmten Nischen. Auf den Schmalseiten ist eine ebensolche breitere Nische angebracht. Von den sechs gegossenen und vergoldeten Heiligenfiguren, welche ursprünglich diese sechs Nischen füllten, fehlen zwei; vorhanden sind: auf der einen Schmalseite der h. Georg, den Drachen tötend, auf der einen Langseite Maria mit dem Jesuskinde und die h. Anna selbdritt (Maria und Jesus in den Armen haltend), auf der andern Langseite die h. Margareta mit dem gefesselten Drachen, in dessen Rachen sie ein Kreuz stößt. Ein Zinnenkranz schließt den Unterbau ab. Von den drei runden, zinnenbekrönten Türmen sind die beiden seitlichen auf die Oberplatte des Unterbanes genietet; der mittlere ist durch teilweises Anlöten mit jenen verbunden. Rings um die Türme ist durch Gravierung ein von hohen Fenstern unterbrochenes Gemäuer angedeutet. Durch Gravierung ist auch die Ziegelbedachung der kegelförmigen Deckel wiedergegeben, an denen vier vergoldete Krabbenreihen zu der Kreuzblume aufsteigen. Die drei Deckel bewegen sich mit Scharnieren nach rückwärts; da sie durch eine von dem seitlichen zum mittleren Deckel überspringende angelötete bogenförmige Krabbe untereinander fest verbunden sind, genügt, um alle drei Behälter zu schließen, der (nicht mehr vorhandene) Stift, der hier an einem silbernen Kettchen hing, um in die scharnierbildenden Hülsen am Zinnenrand gesteckt zu werden. Die Höhlungen der Dächer sind innen durch vergoldete Silberplatten verschlossen, auf denen die Inhaltsbezeichnungen C—O—J graviert sind. Auch das Innere der Türme ist vergoldet. Inschriften

trägt das Gefäß nicht. Unter der Deckplatte des Unterbaues ist — in späterer Zeit — eingeritzt die Gewichtsangabe $31\frac{3}{4}$ Lot. Daß es aus einer westfälischen Goldschmiedewerkstatt um die Mitte des 15. Jahr-



Gefäß für die drei geweihten Öle, Silber mit teilweiser Vergoldung. Westfälische Arbeit der Mitte des 15. Jahrhunderts. Höhe 14,5 cm, Unterbau 11 cm lang, 4,5 cm breit.

hunderts hervorgegangen, darf angenommen werden. Der Flecken „Damme“, in dessen Kirche es diente, liegt nahe der westfälischen Grenze, und im Dom zu Osnabrück wird noch bewahrt ein unserem Ölbehälter sehr ähnlicher, jedoch etwas kleinerer und einfacherer, ebenfalls in Gestalt einer von vier

Löwen getragenen, mit Zinnen bewehrten Burg von rechteckigem Grundriß (10 : 4 cm) mit 3 Türmchen (12 cm hoch), jedoch ohne die reiche figürliche Ausstattung, dafür an der einen Langseite des Unterbanes mit der Inschrift in gotischen Kleinbuchstaben „Henricus Brumzele me fieri fecit“. Da (nach den Kunstdenkmälern der Provinz Hannover, Band IV, Osnabrück, Seite 55) ein Brumzel decret. doctor 1455 Pfarrer am Dom zu Osnabrück war, darf in diese Zeit auch die Anfertigung des Ölbehälters angesetzt werden.



Münzhumpen aus vergoldetem Silber, hallische Arbeit von ca 1660. Höhe 20 cm.

Ein zweites Hauptstück dieser Gruppe, ein prächtiger Münzhumpen, ist als Geschenk zu uns gelangt. Herr *Leon de Zoubaloff*, Besitzer einer großen Sammlung auserlesener Kunstaltertümer, die im vorigen Sommer in dem Palast des Herrn de Zoubaloff in Moskau zu studieren der Direktor erwünschte Gelegenheit hatte, hat dieses wertvolle Werk deutscher Goldschmiedekunst dem Museum gestiftet. Durch das Beschauezeichen, die Mondsichel zwischen den zwei Sternen, ist der Humpen als Werk eines Goldschmiedes in Halle a. d. S. bezeugt; den Namen des

Meisters, dessen Stempel aus RR besteht, wird hoffentlich die sehnlich erwartete, im Erscheinen begriffene zweite Ausgabe von Prof. Marc Rosenbergs grundlegendem Buch „Der Goldschmiede Merkzeichen“ darbieten. In den walzenförmigen Körper des Humpens sind in zwei Reihen übereinander je acht Taler so eingelassen, daß die Gepräge beider Seiten sichtbar sind; ebenso in den Wulst des Fußes acht kleine halbe Taler und in den Wulst des Deckels acht mittlere Geldstücke (viertel Taler), in den Deckel ein dreifacher, in den Fuß gar ein vierfacher Taler. Sämtliche Münzen sind geprägt unter Christian Ludwig, Herzog von Braunschweig-Lüneburg (1648—65), und tragen dessen Wahlspruch: „Sincere et constanter“. Bei den großen Stücken ist auf dem Avers inmitten eines Wappenkranzes das verschränkte CL unter einer Krone angebracht, auf dem Revers über einer bergigen Landschaft mit Burgen und weidendem Vieh ein in der Luft schwebendes Pferd, über dem eine Hand aus Wolken einen Kranz hält; beide tragen die Jahrzahl 1650 und das Zeichen L. W. des Leopold Weber (auch Lippold Wefer genannt), der von 1648—1674 Münzmeister in Clausthal war. Die Taler und kleineren Münzen haben im Avers das Wappen mit dem Namen des Herzogs, im Revers das springende Pferd, den Wahlspruch und die Jahrzahl, welche wechselt von 1649—1658. Bald nach letzterem Jahre ist die Anfertigung des Humpens anzusetzen, wie aus den ornamentalen Einzelheiten zu schließen ist. In flachem Relief getriebene groteske Masken in der Art der im Ohrmuschelstil viel angewendeten füllen, am Körper zu rochenartigen Gebilden verzerrt, alle Zwischenfelder. Zwei plastische Blumen als Daumenstützen deuten schon auf den kommenden, an großen Blüten Gefallen findenden Geschmack. Mit Ausnahme der am Äußeren sichtbaren Prägungen ist der Humpen stark in Feuer vergoldet.

Die angekauften Silbergefäße und Geräte sind meist niederdeutscher Herkunft. Ebenfalls den Stadtstempel von Halle a. d. S., dazu als Meisterzeichen ein verbundenes CF trägt ein silberner Wachsstockhalter mit gitterförmig durchbrochenem Behälter vom Ende des 18. Jahrhunderts. — Ein gehenkelter Deckelbecher ist mit dem gotischen E der Stadt Emden und einem M, dem Jahresbuchstaben für 1711, bezeichnet. — Eine kleine ovale Dose, auf deren Deckel ein antikes Liebespaar zwischen Bäumen, an deren Wandung großblumiges Akanthusgeranke und in deren Innerem auf dem Boden eine von einem Waldmenschchen belauschte Liebeszene getrieben ist, trägt keine Stempel, ist aber wahrscheinlich in Otterndorf gearbeitet, wo um das Jahr 1700 tüchtige Goldschmiede arbeiteten, und in dessen Nähe diese Dose in einem Bauernhause erstanden wurde. — Ein geripptes Milchkännchen mit Scharnierdeckel trägt den Stempel der Stadt Rostock, ein R in kreuzförmigem Feld, und den Meisterstempel DL des Detlof Lehmann, der 1712 ins Amt der Rostocker Goldschmiede

eintrat, sowie Initialen und Namen früherer Besitzer, mit der Jahrzahl 1735 den punktierten Namen A. M. Verwitw. Goltermannen. — Ein Paar silberne Leuchter mit gegossenem, achtkantigem Stamm auf getriebenem achtsseitigen Fuß, aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, tragen neben dem Beschauzeichen von Hamburg mit dem Jahresbuchstaben L

den Meisterstempel D. G. — Eine mit gewundenen Riefelungen gezierte getriebene Kanne hat das Beschauzeichen der schleswigschen Stadt Apenrade, drei unter einer Krone nach rechts schwimmende Fische, einen Meisterstempel aus H P H in Ligatur und eingraviert den Besitzer- oder Schenkernamen Anna M. Börnsen 1787.

Schmuck.

Das älteste und wertvollste der im verfloßenen Jahre angekauften Schmuckstücke, ein silberner Gürtelhaken aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, war Teil eines vergrabenen Schatzes, der im Februar 1908 auf der Feldmark von Kellinghusen beim Pflügen zutage gefördert wurde. In einem Beutel fanden sich außer jenem Haken mit den dazugehörigen langen Ketten etwa hundert Münzen norddeutschen und dänischen Gepräges, Speziestaler und deren Teilstücke, darunter ein halber Taler Holstein-Pinnebergischer Prägung von 1592, ein anderer Friedrichs III. von Holstein-Gottorp von 1622; die jüngste Münze war aus dem Jahre 1662; der Schatz kann daher nicht vor jenem Jahr der Erde anvertraut sein. An der flachen, mit aufsteigendem Blattwerk gravierten, zum Einhängen in den Gürtel bestimmten Zunge sitzt ein durchbrochenes Zierstück, an dessen unterem Ende in einem Ringe zwei 73,2 und 74,5 cm lange silberne Ketten hängen. Das gegossene Zierstück zeigt oben und unten einen geflügelten Engelskopf, in der Mitte die Caritas in Gestalt einer nackten Frau, die ein Kind auf dem Arme trägt und ein zweites an der Hand führt, während ein drittes



Silberner Gürtelhaken mit Ketten;
Länge des Zierstückes 6,5 cm.
Holstein, 1. Hälfte des 17. Jahr-
hunderts.

ihr zur Seite steht. Die Ketten sind aus abwechselnd längs- und quergerillten Gliedern zusammengesetzt und endigen mit stumpfen Haken. Welchem Zweck das stattliche Schmuckstück am Menschen diente, bleibt noch zu ermitteln; vermutet wurde, die Ketten dienten, mit den Haken das Kleid aufzuzaffen.

Die übrigen im Vorjahr erworbenen Schmuckstücke gehören, mit Ausnahme des in anderem Zusammenhang erwähnten antiken Goldringes mit einem geschnittenen Karneol, jüngerer Zeit an, zumeist der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Es sind Schmucksachen niederdeutscher Herkunft aus den linkselbischen Marschländern oder dem Geestgebiet zwischen Elbe und Weser oder dem Holsteinischen oder den hamburgischen Vierlanden. Im Laufe der letzten Jahre hat sich unsere Sammlung niederdeutschen Bauernschmucks weit über die zurzeit ausgestellten Gruppen hinaus vermehrt. Sobald weitere Schrankkasten verfügbar sind und für diese Raum gefunden sein wird, werden wir eine Sammlung niederdeutschen Bauernschmucks vorführen können von einer von keinem andern Museum übertroffenen Vollständigkeit. Aus den magazinierten Beständen sei hier nur eine kleine Gruppe von vierländischer Herkunft hervorgehoben, weil eben dieser im Vorjahre mehrere ausgezeichnete Stücke hinzugefügt wurden. Es sind die vierländischen Trauringe, Ringe, die nicht wie die Hemdspangen, Brustketten, Halsketten, Jackenknöpfe und Schuhschnallen zur Ausstattung der Frauen oder wie die Hemdhalsknöpfe, die Hemdärmelknöpfe, die Westen-, Jacken- und Hosenknöpfe, die Knie- und Schuhschnallen und die meist goldenen Hutschnallen zur Ausstattung der Männer gehörten, sondern im Besitz der wohlhabenderen Bauern, der Hufner, sich vererbten, nicht um wie andere Schmuckstücke täglich oder wenigstens bei festlichen Gelegenheiten getragen zu werden, sondern wohl nur, um am Tage der Hochzeit für die kirchliche Trauung zu dienen, nicht nur den Eigentümern der Ringe und ihren Angehörigen, sondern den Kättern, Handwerkern und Dienstleuten, die sich dergleichen Ringe von ihren Besitzern für die Zeremonie der Trauung gegen Entgelt liehen. Die Ausgabe für den Kauf von Ringen mochte den weniger Begüterten um so überflüssiger erscheinen, als die harte Acker- und Gartenarbeit das Tragen von verzierten Ringen ohnehin verbot. Vielleicht haben wir in dem Leihen der Trauringe auch eine Überlieferung zu vermuten, deren uns noch dunkler Ursprung eine andere Deutung gestattet.

Die uns vorliegenden altvierländischen Trauringe, 15 an der Zahl, sind von so mannigfaltigen Formen, daß man ihnen den gemeinsamen Ursprung nicht zugestehen möchte. Daß sie jedoch in den Vierlanden als Trauringe dienten bis dahin, wo in jüngster Zeit auch der kleine Mann auf dem Lande einfache Trauringe eigenen Besitzes den reicher ausgestatteten geliehenen vorzog, ist für die Mehrzahl durch die Art ihrer Erwerbung hinreichend belegt.

Die der Form nach ältesten dieser Ringe zeigen noch Motive des gotischen Stiles, obwohl schwerlich auch nur einer von ihnen über die Mitte des 18. Jahrhunderts zurückreicht. Alte Goldschmiedemodelle mögen fort und fort für den Guß solcher Ringe gedient haben. Einer dieser Ringe, der auf der Innenfläche die Buchstaben H. W. und die Jahrzahl 1776 eingraviert trägt, ist verziert mit einer Muttergottes, das Jesuskind auf dem Arm, in durchbrochenem Strahlenkranz, der die Figuren mit einem Kranz fünfblättriger Blüten verbindet; dieser wird jederseits gestützt von einem aus dem glatten schmalen Reif hervorstehenden Blattmotiv, in dem eine gotische Erinnerung nachklingt. Ein zweiter Ring von feinerem Guß zeigt dieselbe Anordnung, die h. Katharina mit Schwert und Rad, ohne Strahlen, inmitten eines Blütenkranzes, den jederseits ein gotisierendes Kelchmotiv mit dem gefurchten Reif verbindet. Ein dritter Ring gleicht dem ersterwähnten Ring, zeigt aber an Stelle der Muttergottes einen Kreuzifixus zwischen Maria und Johannes und eine veränderte Konstruktion insofern, als das gotische Kelchmotiv hier nicht mit dem schmalen Reif verwachsen, sondern einem breiten, dünnen Reif aufgelötet ist. Obwohl er vom Verkäufer angeblich in Rostock gefunden wurde, sind wir geneigt, ihm der vielländischen Gruppe zuzuteilen, denn die gleiche Konstruktion zeigt ein stark vergoldeter vierter Ring, der seit mindestens einem Jahrhundert in einem Hufnerhause zu Neuengamme sich vererbt hatte und zugleich mit einer Fülle hundertjähriger, mit Namen und Daten bezeichneter Kleidungsstücke aus demselben alten Besitz in den unserigen überging. Bei diesem Ringe steht in dem mit vier perlformigen Früchten besetzten Kranz ein großes goldenes Herz, und der Blattkelch, der vom gefurchten Reif ans sich an den Kranz legt, erinnert im Blattschnitt an Formen der Frührenaissance. Ein fünfter Ring dieser Gruppe von ebenfalls gesicherter Herkunft zeigt inmitten des Kranzes kleiner Blumen eine große Blüte mit sechs röhrenförmig umgebogenen Blumenblättern.

Die zweite Gruppe zeigt ein Motiv, das sich auch in anderen nordelbischen Gegenden findet und in der deutschen Bauernschmuckkunst weitverbreitet ist, das ein Herz haltende Händepaar. Von den drei Ringen dieses Typus tragen zwei neben den Anfangsbuchstaben von Namen Jahrzahlen: 1798 und 1828.

Die dritte Gruppe verwendet ebenfalls das Motiv des Händepaares mit dem Herzen, verdoppelt es aber so, daß zwei mit den Spitzen einander zugekehrte gekrönte Herzen von zwei Händepaaren gehalten werden. Ziselirte Blumen und Blätter vermitteln den Ansatz des sehr breiten dünnen Reifens, dessen kräftige Furchung die Vorstellung einer Drahtanfrage weckt. Auch dieser Typus ist dreimal vertreten. Einer dieser Ringe, der aus gleichem Besitz wie der Ring mit der Muttergottes kam, wurde, wie die Inschrift M. T. W. 1776 besagt, bei demselben

Anlaß angeschafft. Wenn wir die Namen vierländisch deuten, hätte der Ring mit der Muttergottes von 1776 einem Hein Wulff gehört, der zugehörige Ring mit den zwei Händepaaren einer Mette Wulff. Ein zweites Paar Ringe, der größere mit dem doppelten, der kleinere mit einfachem Händepaar, beide datiert 1798, gehörten einem Hein Timm und einer Margaretha Timm. Auffällig ist, daß der Mannesring eine Marke H B in Ligatur trägt, was bei so kleinen Stücken selten vorkommt. Offenbar standen die Typen der Mannes- und Frauenringe nicht fest.

Die vierte, ebenfalls in drei Beispielen vertretene Gruppe verbindet ein flaches Schildchen — siegelringartig — mit einem geriefelten Reif. Zwischen geperlten Rändern liegt ein schräggelalteter Wulst. Zwei unserer Ringe bilden wieder ein Paar, der kleinere Frauenring trägt die Inschrift J L B 180(1), der größere Mannesring H K R K 1801.

Der fünfzehnte Ring ist von eigener Art. Der 13 mm breite vergoldete Reif zeigt keine andere Verzierung als in 8 mm hohen großen lateinischen Buchstaben den vierländischen Namen Hermen W. (d. h. Wulff) auf einem in Zitterstich gravierten Grund zwischen glatten Rändern. Er dürfte auch von mindestens hundertjährigem Alter sein.

Wissenschaftliche Instrumente.

Zwei Gegenstände wurden dieser Abteilung noch hinzugefügt. Eine elfenbeinerne Taschensonnenuhr, ähnlich einer unbezeichneten Sonnenuhr von verwandter Einrichtung und Ausstattung, die wir im „Führer“ S. 779 beschrieben und damals wegen ihrer Ähnlichkeit mit einer Sonnenuhr in der Sammlung Spitzer einem Lienhart Miller zugeschrieben haben. Die jetzt erworbene Sonnenuhr ist deutlich bezeichnet Leonhart Miller 1651; ihre Gravierungen sind rot, schwarz oder grün gefüllt. — Noch nicht vertreten war das zweite Stück, ein Storchschnabel oder Pantograph (auch Frankfurter Schere genannt), der, wie der Proportionalzirkel und der Rechenstab zum Verhältnisrechnen bestimmt sind, zum verhältnismäßigen Zeichnen dient, d. h. mit seiner Hilfe kann man jede Zeichnung in gleicher Größe, verkleinert oder vergrößert, abzeichnen. Als Verfertiger des aus Messing gearbeiteten Instrumentes nennt sich auf ihm Henricus Sneewin in Leyda. Nach dem Stil der gravierten Blüten und Rosetten, welche die Hülsen und Schraubenmuttern schmücken, ist dies Instrument ein Werk des 17. Jahrhunderts. Von den gebräuchlichen Instrumenten dieser Art weicht Sneewins Storchschnabel insofern ab, als bei jenen gewöhnlich zwei äußere nicht verstellbare und zwei innere verstellbare sich finden, während hier nur ein Schenkel verstellbar ist. Der Halter für den Zeichenstift oder die Ziehfeder fehlt.

In diesem Zusammenhang sei auch einer Tafeluhr gedacht, die als ein Werk des Uhrmachers Fr. Chr. Matthiesen in Tundern (Tondern) inschriftlich bezeugt ist. Der sechsseitige, 8 cm hohe, 10 cm breite Kasten, dessen Seitenwände durch Glasplatten geschlossen sind, ruht auf sechs paarweise einköpfigen Löwen. Das mit römischen Stunden- und arabischen Minntenzahlen versehene Zifferblatt ist mit Ornamenten des Laub- und Bandelwerkstiles verziert. Ein graviertes Gehäuse umschließt die Feder; der Spindelkloben, die Köpfe der beiden Schlaghammer und die unter der aufklappbaren Glocke angebrachten Zierstücke sind reich graviert in demselben Stil, der im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts den ornamentalen Geschmack beherrschte. Mit der Uhr hat sich der lederbezogene Kasten erhalten, in dem man sie auf Reisen mitzuführen pflegte.

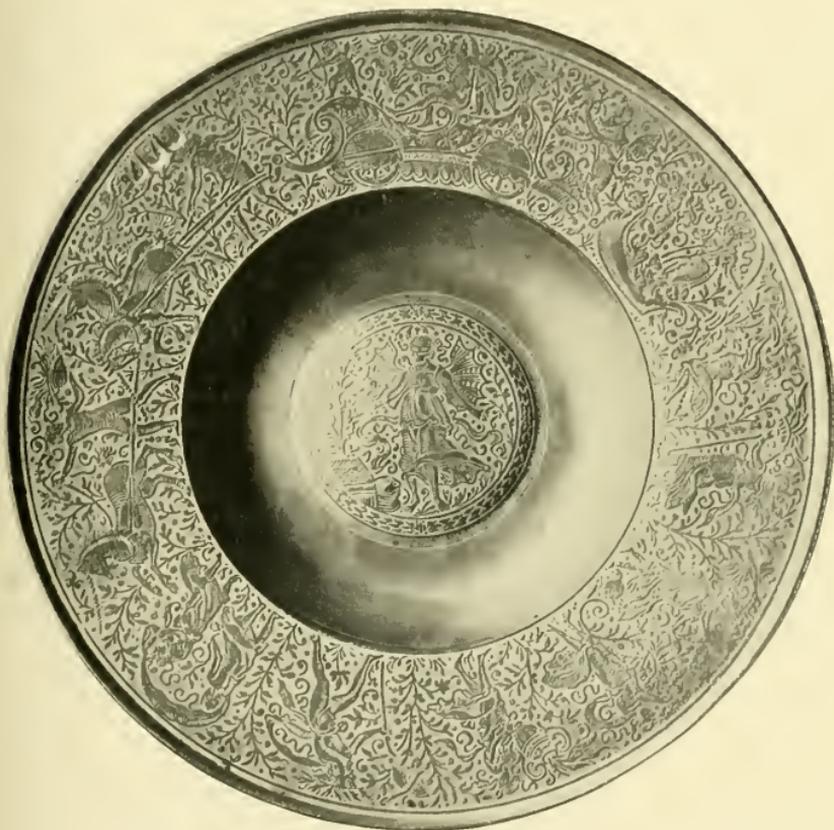
Zinnarbeiten.

Nach längerer Pause konnten dieser Abteilung wieder einige gute Stücke hinzugefügt werden, zwei Kuchenplatten — flache, nur durch Gravierung verzierte Zinnplatten, deren man sich als Unterlage beim Zerschneiden von Backwerk bediente — und ein gegossener Teller von der Form der Majolika-Tondini.

Die ältere Kuchenplatte, erworben aus einer schweizerischen Sammlung, war ursprünglich achteckig, ist aber schon in früherer Zeit zum Kreisrund verschnitten worden. Die 30,5 cm messende Platte ist mit dem Stichel fein und reich graviert. Flaches, mit Blattwerk untermischtes Rollwerk auf schraffiertem Grund füllt den Spiegel, symmetrisches Rankenwerk mit geschweiften, schraffierten Blättern die Felder des breiten Randes zwischen vier länglichen Bildfeldern. Diese sind in einfacher Rollwerkumrahmung gefüllt mit den allegorischen Darstellungen der vier Planeten, in Anlehnung an die Reliefs auf den Briot-Enderlein-Schüsseln mit der Temperantia oder nach einem beiden zugrunde liegenden Ornamentstich, den für das Wasser, „Aqua“, mit geringen Änderungen auch Palissy für das große, aus der Sammlung Spitzer in das Museum des Louvre übergegangene Relief benutzt hat. Von Fruchtbüscheln unterbrochene Blattkränze umranden die Platte und trennen den Rand vom Spiegel. Auf der Rückseite, von einem Kranz umrahmt, zwei gekrenzte Krummschwerter und ein Degen, zusammengefaßt durch eine Krone, darunter ein kleines Wappenschild, in diesem ein Helm, daneben C. K., darüber 1615.

Erheblich jünger, aus dem zweiten Drittel des 17. Jahrhunderts ist die zweite Kuchenplatte, deren Verzierung nicht mit dem Stichel, sondern durch gereihte Pinzenschläge hergestellt ist. Den Rand füllen Ranken, deren Blattwerk weniger schön gezeichnet ist wie auf der Platte von 1615. In der Mitte wird das Heiratswappen der nürnbergischen Geschlechter

Pömer und Führer von einem stehenden Engel gehalten; auf der Rückseite steht der Nürnberger Zinnstempel mit dem Meisterbuchstaben H. Diese Platte trägt deutliche Reste der ursprünglichen Vergoldung und Bemalung; golden sind die gepunzten Ornamente, in den heraldischen Farben die Wappenschilde, der Engel trägt blaues Unterkleid und goldenes



Zinnteller, gegossen aus geätzter Form, nürnbergische Arbeit in der Art des Nic. Horschäimer.
Durchmesser 24 cm

Obergewand, sein Haar ist vergoldet, das Gesicht fleischfarben, die Flügel sind braunrot und blau mit goldenen Umrissen. Früher befand sie sich in der großen Sammlung von Edeltinnsarbeiten des Hofrates Kahlbau in Stuttgart, die zum größeren Teil in den Besitz des Kunstgewerbemuseums in Leipzig übergegangen ist, wie früher schon die noch bedeutendere Zöllnersche Zinnsammlung. In dem von Dr. Robert Forrer, Straßburg 1908, herausgegebenen Buch „Zinnzimetien der Sammlung Hofrat Kahlbau“ ist unsere

Platte auf Tafel XVIII abgebildet. Ebenso auf Tafel X der aus derselben Sammlung erworbene hier abgebildete Teller mit dem Nürnberger Stempel, darin als Meisterbuchstabe S. Dieser Teller ist für unsere Sammlung das erste Beispiel einer besonderen Art gegossener Zinnteller, die man ohne triftigen Grund als „in Holzstockmanier“ anzuführen sich gewöhnt hat, aber besser unterlassen würde. Diese Zinnteller haben als gemeinsames Merkmal ein gleichmäßig flaches Relief, das bei flüchtigem Betrachten an geätzte Arbeit erinnert; sie sind aber gegossen und nur die Gußform, mochte sie aus Stein oder Metall bestehen, war mittels Tiefätzung hergestellt. Das flache Relief unseres Tellers stellt auf dem breiten Rand den Triumph der Venus dar, im leicht gewölbten Spiegel den Geiz in Gestalt einer neben gefülltem Geldsack stehenden geflügelten Frau mit verbundenen Augen. Die Hohlkehle zwischen Spiegel und Rand ist unverziert. Diesem Teller in technischer Hinsicht gleiche Zinngefäße tragen häufig den Meisterstempel des Nürnberger Zinngießermeisters Nicolaus Horchhaimer, der 1561 Meister wurde und 1583 starb, daher man die aus geätzten Formen gegossenen Zinngefäße als „Horchhaimer-Gruppe“ zusammenzufassen pflegt.

Gläser.

Seitdem im Jahre 1900 die Gläsernsammlung magaziniert werden mußte, weil dem Eckzimmer, in dem sie zur Schau gestellt war, Gefahr zu drohen schien durch die Ausschachtungsarbeiten für die hart an dieser Ecke des Gebäudes vorübergeführten Geleisanlagen für den neuen Hauptbahnhof, ist diese Abteilung nur wenig vermehrt worden. Sobald die Aussicht, die Gläser wieder auszustellen, sich eröffnete, waren wir wieder auf den Ausbau dieser Abteilung bedacht. Eine Anzahl schön geschnittener schlesischer Gläser, die uns seit Jahren bekannt waren im ererbten Besitz eines hamburgischen Bürgerhauses, wurde zunächst erworben.

Das eine dieser Kelchgläser zeigt auf der einen Seite der sechzehnkantig geschliffenen Mantelfläche ein Panorama der Stadt Hamburg, gesehen von der Elbe in der Gegend des ehemaligen Grasbrooks. Über den Bastionen der Umwallung erblickt man die hohen Giebeldächer, überragt von den Türmen von St. Michaelis bis St. Jacobi. Da jener noch der alte, im Jahre 1750 durch Blitzschlag zerstörte Turm, ist das Glas wahrscheinlich geschnitten vor jenem Jahre, worauf auch die ornamentalen Einzelheiten weisen. Deutlich zu erkennen sind die Türme von St. Katharinen, der Doppelturm des Domes und die Kuppel von St. Gertrud. Auf den Wiesen der Grasbrookinsel sieht man weidende Rinder und Schranken, wie sie auf Märkten zur Einstellung des Großviehes üblich sind. Der Strom im Vordergrund ist mit Fahrzeugen belebt; darunter ein großes mit Kanonen bewehrtes Schiff mit der Danebrog-Flagge unter vollentfalteten Segeln.

auf dessen Hinterdeck ein Pankenschläger und zwei Trompetenbläser musizieren, und ein zweites großes Kriegsschiff mit gerefften Segeln. Jederseits dieses Bildes sitzt auf einer wasserspendenden Urne ein schilfbekrönter Flußgott, hinter dem ein von Rohrkolben umwachsenes Muschelornament die Darstellung abschließt. Über dem Stadtbilde auf Wolkenpfeilen Fortuna, ihr Füllhorn ausschüttend, und Merkur mit dem geflügelten schlangenumwundenen Stab. Auf der Rückseite das kleine Hamburger Wappen; wie in jener Zeit üblich, die Burg schwebend mit geöffnetem Tor.

Das zweite Glas mit zwölfkantig geschliffenem Kelch zeigt eine von vielen Figürchen belebte Ansicht der alten „Börse“ zu Hamburg, ihr zur Linken die „Wage“ und den großen

„Kran“, zur Rechten den Eingang zum Rathaus. Als Vorlage für den Glasschnitt diente ein Stich des hamburgischen Kupferstechers D. Lemkus oder ein unbezeichneter mit diesem zusammenhängender Stich, der in der ersten Auflage von Bohns „Der wohlverfahrene Kaufmann“ (Hamburg 1727) als Titelkupfer vorkommt. Seitlich eingefaßt wird das in matten flachen



Geschlittenes Glas mit Ansicht der Stadt Hamburg von der Elbe aus. Schlesische Arbeit der Mitte des 18. Jahrhunderts. $\frac{2}{4}$ nat. Gr.



Geschnittenes Glas mit Ansicht der alten Börse in Hamburg. Schlesische Arbeit der Mitte des 18. Jahrhunderts. *₃, nat. Gr.

Tiefschnitt wiedergegebene Bild durch breites geschwungenes Blattwerk in poliertem Hochschnitt. Auf der Kehrseite entspricht ihm die allegorische Darstellung eines am Schreibtisch Buch führenden Kaufmannes, dem eine weibliche Figur einen Spiegel vorhält, über ihnen ein fliegender Merkur.

Um den vierzehnkantigen Kelch des dritten Glases auf leicht bewegten Meereswellen hochbordige Kauffahrtschiffe und kleinere Segelschiffe, im Hintergrund auf einem Felsen ein Leuchtturm, an dem an einer vorgestreckten Stange ein Eisenkorb mit loderndem Feuer hängt.

Zwei Kelchgläser zeigen nur allegorische Darstellungen. Auf dem größeren umarmt eine männliche Gestalt des Friedens eine weibliche der Gerechtigkeit, daneben steht ein Gebäude, das ungefähr einem Rathause gleicht, aber nicht örtlich festzulegen ist.

Die Vorstellung der sich küssenden Verkörperungen des Friedens und der Gerechtigkeit war den Hamburgern geläufig. In einer Ansprache an die Bürgerschaft schloß der Bürgermeister Joh. Schulze i. J. 1669 seine Rede mit den Worten: „Gott verleihe auch Friede zwischen E. E. Rat und der Erbgessenen Bürgerschaft, daß dadurch der Wohlstand dieser guten Stadt befördert werden möge. Gott gebe, daß Friede und Gerechtigkeit

sich küssen, daß das Band der Einigkeit nimmermehr entbunden, sondern mehr und mehr verknüpft werde.“ Wahrscheinlich liegt der Darstellung auf dem Glase irgend eine Vignette in einem Buch zugrunde. Auf dem kleineren Glas begrüßen sich zwei Männer in der Zeittracht, umrahmt von symmetrischem mit Blumen und Weinranken belebten Ornament des Laub- und Bandelwerkstiles.

Ein sechstes, schon länger in der Sammlung befindliches Kechglas von gleich feiner Abwechslung des Mattschnittes und polierter Einzelheiten wie jene beiden an erster Stelle erwähnten Gläser ist nicht kantig geschliffen, sondern durch senkrechte, polierte Rippen in drei Abschnitte geteilt, die jeder mit einer auf Hamburg bezüglichen Darstellung gefüllt sind. In dem einen Abschnitt ein Zeltlager; aus dem mittleren Zelt, über dem die Flagge Hamburgs weht, tritt ein Offizier, vor dem zwei Soldaten das Gewehr präsentieren; darüber „Status militaris“. Im zweiten drei vom Stadtgraben umflossene Bastionen, zu deren mittlerer, inselartiger eine Brücke aus einem Torturm führt; im Hintergrunde über den baumbewachsenen Wällen Giebelhäuser, jedoch keine Türme; dargestellt ist wahrscheinlich eine Ausfallspforte, die zwischen dem Steintor und der Alster auf Stadtplänen der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts sichtbar ist. Im dritten Feld zwei hochbordige Kriegsschiffe unter vollen Segeln, vom Vorderdeck des einen wallt Pulverdampf, auf dem Hinterdeck des anderen ein Paukenschläger und zwei Trompeter. Das Ornament, die technische Ausführung und die Darstellungen reihen dieses feine Glas den fünf neu erworbenen an; es darf als ein Erzeugnis derselben kunstreichen Werkstatt, wie jene, angesprochen werden, ohne daß wir, wie bei Gläsern ja meistens der Fall ist, diese Werkstatt mit dem Namen irgend eines der schlesischen Glasschneider verknüpfen könnten.

Zu erwähnen ist noch ein walzenförmiges Glas mit vielfarbiger Schmelzmalerei, von jener Art, die vom 16. bis ins 19. Jahrhundert in vielen Gegenden auf Bestellung für Zünfte und Handwerker angefertigt wurden und mehr durch volkstümliche als durch künstlerische Eigenart beachtenswert sind. Dargestellt ist ein Hirt in großem Zylinderhut mit Stecken und Blasinstrument, der von seinem Hunde begleitet, zwei rotbraune Kühe hütet, dazu die Inschrift „Mit dem Stecken und dem Horn verdient der Hirt sein Korn. 1816.“ In Wipperoda in Thüringen soll dies Glas benutzt worden sein.

Vorgeschichtliche Töpferarbeiten.

Keines der in den kunstgewerblichen Museen vertretenen technischen Gebiete ist besser geeignet, die Fortschritte der Kultur nicht nur in technischer Hinsicht, sondern auch hinsichtlich der Entwicklung des

Geschmacks zu veranschaulichen, als dies durch die Erzeugnisse der Töpferkunst erreicht werden kann. Von den im Dunkel der Urgeschichte aufdämmernden Bestrebungen, die Erfüllung eines wirtschaftlichen Zweckes zu verknüpfen mit der Freude des Menschen am Schmuck auch seiner Geräte, bis zu den Höhepunkten künstlerischer Kultur bei den Völkern des Altertums, weiter durch die abwechselnd auf- und absteigende Entwicklung der europäischen Kultur im Lauf der Jahrtausende bis zu unseren Tagen, bieten die Werke der keramischen Kunst einen nur wenige Lücken aufweisenden Leitfaden für kultur- und kunstgeschichtliche Studien. Danach ist gegeben, daß in unserer reichen keramischen Sammlung auch die Töpferei der vorgeschichtlichen Zeit nicht unvertreten bleiben darf. Nicht um ein Übergreifen in die besonderen wissenschaftlichen Aufgaben eines prähistorischen Museums handelt es sich dabei, sondern nur um die Vertretung der wichtigeren Typen vorgeschichtlicher Töpferarbeit in guterhaltenen Beispielen. In diesem Sinne sind im Vorjahre drei Urnen angekauft worden, die unlängst mit vielen ähnlichen Gefäßen in einem Urnenfeld auf dem linken Ufer der Unterelbe unweit von Ritzebüttel ausgegraben worden sind. Ihr Scherben ist im Innern dunkelgrau, an der Oberfläche aber durch die Zufälligkeiten verschiedener Einwirkung des Feuers und Rauches bald graubraun, bald grauschwarz gefärbt worden mit einzelnen hellbraunen bis ziegelroten Stellen. Obwohl sie aus freier Hand ohne Anwendung der Töpferscheibe geformt sind, geben sie Zeugnis von einer vorgeschrittenen Technik, die sowohl Buckelungen sehr geschickt hervorzubringen, wie mit Anwendung verschiedener Stempel mannigfache Verzierungen herzustellen gelernt hatte. Der Inhalt, Knochenreste vom Leichenbrande, Bruchstücke von bronzenen Beschlagteilen und kleinem Eisengerät, bietet keine Besonderheiten dar. Alles in allem genommen, ist etwa das 5. Jahrhundert christlicher Zeitrechnung als die Zeit anzusetzen, in der diese Urnen angefertigt und als Aschenurnen dem Schoß der Erde anvertraut wurden.

Die eine dieser Urnen ist von gedrückt bauchiger Form, vom 10 cm messenden Boden erweitert sie sich in einer Höhe von 12 cm zu einer Bauchweite von 29 cm, um sich danach in 23 cm Höhe zu der 14 cm weiten Mündung zu verjüngen, deren leicht verdickter Rand ein wenig nach außen gebogen ist. Verziert ist sie am Bauch mit geometrischen Mustern aus breiten, sehr flachen, von eingeritzten Linien begleiteten Furchen. Diese bilden drei große Hakenkreuze („Swastika“, eines der verbreitetsten symbolisch gedeuteten Ornamentmotive nicht nur des europäischen Altertums) und zwei rechte nach unten offene Winkel; doppelte und dreifache Furchen fassen diese Muster seitlich ein, sieben parallele, der Verjüngung am Halse folgende Furchen schließen die so gebildeten Felder nach oben ab; nach unten sind diese aber offen gelassen.

Die zweite Urne ist von schlankerer Form, bei 23 cm Höhe mißt ihr Bauch 21 cm; der 9 cm breite Fuß ist mit einem verstärkten Standring versehen und gegen den Bauch durch eine Furche abgesetzt. Die untere Hälfte des Bauches ist unverziert gelassen, an der oberen Hälfte treten in zwei Reihen übereinander schräg aufrechte länglich rechteckige und runde breit zitzenförmige Buckeln hervor, denen an der Innenseite Höhlungen entsprechen; die Felder zwischen diesen Buckeln sind mittels eingeritzter Linien und offenbar metallener tief eingedrückter Stempel verschieden gemustert, die auch auf den Flächen einiger Buckeln der oberen Reihe verwendet sind. Diese Stempel sind von mannigfacher Form; um eine Mittelperle gestellt bilden acht nach außen etwas verbreiterte, strahlige Blättchen eine Art Rosette, oder diese Strahlen laufen bei den kleinsten Stempeln schräg zum Rande; oder sie strahlen von einem nicht betonten Mittelpunkte aus in geschweifeter Dreieckform ihrer sechs zum Rand des Rundes; endlich sind auch viereckige, durch Perlenreihen gefüllte Stempel verwendet. Um den unteren Teil des an der Mündung 11 cm weiten leicht eingezogenen Halses legen sich drei Wulste, deren mittlerer mittels schräg angesetzter gekerbter kleiner Kämme oder Stempel schnurartig gemustert ist, während die äußeren nur perlchnurartig gereilte längliche Eindrücke zeigen.

Die dritte Urne gleicht in der Größe und Form annähernd der zweiten, hat aber schlankeren Hals; ihr Boden ist flach wie bei der ersten Urne, verziert ist sie ebenfalls mit flachen Furchen und Ritzten, die senkrechte Streifen und unten offene Winkel bilden, außerdem mit großen Runden, deren äußerer Kreis durch unregelmäßige runde Eindrücke gebildet wird. Dieser Urne ist ihr aus Leichenbrandresten und Erde bestehender Inhalt unberührt belassen worden.

Deutsche Hafnerarbeiten des 16. Jahrhunderts.

In dem 1894 ausgegebenen Führer durch unser Museum ist auf Seite 295 abgebildet und beschrieben eine emaillierte Tonschüssel schlesischer Herkunft des 16. Jahrhunderts mit der Darstellung eines schlafenden Kindes neben einem Totenkopf, einer Sanduhr und einer an einem Baume hängenden Tafel, darauf die Inschrift: „Heite mir morgen dir“. Dabei ist verwiesen worden auf eine im Kunstgewerbemuseum in Berlin bewahrte Schüssel gleicher Technik mit dem Wappen des Balthasar von Promnitz, der um 1550 Fürstbischof von Breslau war, sowie auf eine dritte Schüssel dieser Art, die wie die ersterwähnte sich in der Sammlung des Herrn von Minutoli zu Liegnitz befand, und eine Darstellung der Kreuzigung enthielt. Diese dritte Schüssel wurde im Jahre 1875 mit der Sammlung Minutoli versteigert und war seither verschollen. Daher konnte Karl Masner, als er im I. Bande des Jahrbuches des Schlesischen

Museums für Kunstgewerbe und Altertümer alle im Jahre 1900 bekannten Erzeugnisse jener schlesischen Renaissance-Töpfereien beschrieb und Breslau als den Ort ihrer Entstehung nachwies, die Schilderung der dritten Schüssel nur dem Katalog der Sammlung Minutoli entnehmen. Nachforschungen des Schlesischen Museums über den Verbleib der dritten und der Beschreibung nach bedeutendsten der drei Schüsseln führten zu keinem Ergebnis; festgestellt konnte nur werden, daß die vom Jahre 1554 datierte Schüssel in Zimpel unweit von Breslau durch einen Antiquar bei einer Bäuerin aufgefunden und Herrn von Minutoli verkauft worden sei. Auf Grund der sehr ausführlichen Beschreibung hatten auch wir in vielen keramischen Museen nach dem verschollenen Stück Umschau gehalten, ebenso vergeblich. Daß ein so auffallendes Stück, das unter den deutschen Hafnerarbeiten der Renaissance durch die Pracht seiner Farben und den Reichtum seiner Verzierungen eine hervorragende Stellung einnehmen mußte, nicht längst feste Unterkunft gefunden habe, war nicht zu vermuten, und dennoch war dies der Fall. Als die Schüssel im Handel auftauchte, konnten wir sie sofort als die seit einem Menschenalter verschollene Schüssel Nr. 6057a der Sammlung Minutoli identifizieren. Als Geschenk der Frau *Antonie Amsinck* nimmt sie nunmehr einen Ehrenplatz in unserer keramischen Sammlung ein.

Die Beschreibung, die Minutoli von ihr gab und Karl Masner wieder abdruckte, ist sorgfältig genug abgefaßt, um sie hier zur Erläuterung unserer Abbildung mitzuteilen. Sie lautet: „Große Schüssel von starker Tiefung, in der Mitte dreiviertel erhaben, der Gekreuzigte mit beiden Schächern in Naturfarben emailliert, umgeben von einem Kranze mit schwarzer Inschrift auf weißem Grunde: ‚O Menchs sich an was du thust gedenk‘. Diesen Kranz umgibt ein anderer mit gelber Inschrift auf blauem Grunde: ‚das du sterben must, Gotes Wort bleibet ewick 1554‘. Diesen Kranz umgibt wiederum ein breiterer mit sehr eigentümlichem Pflanzenornament, blau, gelb, grün, rot auf weißem Grunde. Endlich folgt der breite Rand der Schüssel mit vier erhabenen emaillierten Brustbildern zweier römischer Kaiser und zweier bärtiger Männer. Diese Bilder auf grünem Grunde werden durch stark erhabene verschiedenfarbige Blätter und Blumenarabesken auf blauem Grunde verbunden. Dieselbe reiche Zierweise setzt sich auch über die Rückseite dieser Schüssel fort, in reicher, schönstilisierter Zeichnung und Färbung bis an den Spiegel, welcher grün gelassen ist. Die Technik ist eigentümlich, die Konturen, wo sie verschiedene Farben trennen, sind tief eingerissen und die Emailfarben von einer Lebhaftigkeit und Pracht ohnegleichen. Durchm. 0,43 m.“

Die farbige Pracht der Schmelze zeichnet diese Schüssel vor den bekannten Werken gleicher Herkunft aus. Die Wirkung der schwarzen Inschrift auf dem weißen und der gelben auf dem blauen Grund wird

noch gesteigert, indem die Buchstaben und Ziffern in etwa 2 mm hohem Relief hervortreten; offenbar hat der Verfertiger sie aus einem auf gleiche Dicke gewalzten Tonkuchen einzeln geschnitten und aufgelegt, wobei ihm die falsche Stellung des s in „Mensch“ unterlaufen ist. Die kleinen, die Wörter trennenden Knöpfe sind hellblaugrün, die Blätter, welche den Anfang vom Ende der Sprüche trennen, gelblichgrün glasiert an mangan-



Viel­farbig glasierte Hafnerschüssel. Schlesische Arbeit von 1554. Durchm. 42,5 cm

violetten Stielen. Das bei der Verzierung des Randes angewandte Verfahren ist unmittelbar abgeleitet aus demjenigen, das bei der Herstellung der braunen Kölner Steinzeugkrüge der Mitte des 16. Jahrhunderts ge­dient hat und auch bei einigen der früher „Hirschvogelkrüge“ genannten Nürnberger Hafnerarbeiten jener Zeit beobachtet wurde. An die dünnen, als Nudeln freihändig aufgelegten Ranken sind einzeln aus kleinen Hohl-

formen gedrückte Eichen und Birnen, fünfteilige Blumen, Stechpalmblätter und unsymmetrisch geschweifte Herzblätter angefügt. Ebenso sind die Köpfe in den Medaillons einzeln geformt und angelegt. Der Grund des Randes ist dunkelblau, seine geriefelten Säume und die Blumen sind lebhaft zitronengelb, die Blätter hellblaugrün, die Birnen gelbgrün, die Ranken manganviolett, die fleischfarbenen, schwarzhaarigen Köpfe heben sich von gelbgrünem Grunde ab. Die Gekrenzigten heben sich in sehr hohem Relief, dem auf der Unterseite leichte Vertiefungen entsprechen, von dem dunkelblauen Grund der Luft und den zweierlei Grün des Erdreiches ab; ihre nackten Teile sind fleischfarben emailliert, das Lendentuch Christi weiß, die Lendentücher der Schächer blaßblau, die Dornenkrone blaugrün, die Kreuze manganviolett. In dem aus gegenständigen Blütenkelchen gebildeten Flachornament der Hohlkehle, dessen Umrisse tief eingeritzt sind, kehren das Blau, die zweierlei Grün, das leuchtende, fast in Orange gesteigerte Gelb und das Manganviolett wieder. Ebenso in dem geritzten Ornament, das auf der Kehrseite den flachen Rand und den großen Wulst der Hohlkehle bekleidet. Auf dieser ist es aus Halbkreisen gebildet, die mit manganviolettem Ring eine halbe, dem japanischen Chrysanthemumwappen vergleichbare Blume einschließen, deren abwechselnd gelbe und grüne Strahlenblätter auf weißem Grund stehen. Die Unterseite der Mitte ist mit durchsichtigem Moosgrün überschmolzen, unter dem man die Spuren des Gewebes erkennt, mit dessen Hilfe der Töpfer den Ton in die Hohlform mit den Gekrenzigten drückte. Der Scherben besteht aus sehr feinem, fast weißem Ton, der nicht wenig zu der Leuchtkraft der durchscheinenden grünen und manganvioletten Glasuren beiträgt.

Karl Masner fügt den Abbildungen der beiden damals bekannten Schüsseln aus Minutolischem Besitz noch die Abbildung einer dritten hinzu, im Besitz des Herrn A. von Lanna in Prag, auf der in gleicher flacher Emaillierung mit geritzten Umrisen Christus am Kreuze zwischen Maria und Johannes dargestellt ist, sowie die Abbildung einer vierten, vom Breslauer Museum erworbenen, mit gleicher Darstellung, jedoch in roherer Ausführung und mit der Inschrift: „Das Blut Jhesu Chri reiniget uns von allen unsern Sinden Anno Domi 1612“. Ferner die Abbildungen zweier ebenfalls dem Schlesischen Museum gehörigen Stücke: eines halbkreisförmigen Reliefs der Auferstehung Christi, datiert von 1542, mit denselben Schmelzfarben wie die Schüsseln, und einer Inschrifttafel mit dunkelblauen Reliefbuchstaben auf hellgrünem Grunde, die sich als der Abguß einer steinernen Inschrifttafel erwies, die 1517 am ehemaligen Senioratshause zu St. Bernhardin in Breslau angebracht worden war. Mit Recht verweist Masner dabei auf den Zusammenhang aller dieser Arbeiten mit dem gleichzeitigen Aufschwung der deutschen Ofentöpferei, die im 16. Jahrhundert mit der Aufnahme undurchsichtiger farbiger Zinn-

glasuren immer mehr zur Buntfarbigkeit überging. Die neue Hafner-technik wurde auf die Gefäßtöpferei übertragen und jene Gefäße entstanden, die früher unter dem Gattungsnamen „Hirschvogel-Krüge“ für Nürnberg in Anspruch genommen wurden, heute als Erzeugnisse einer Anzahl verschiedener Werkstätten an vielen Orten Deutschlands nachgewiesen sind, ohne daß ihre Zuweisung an bestimmte Orte immer so deutlich erreichbar wäre, wie es für die Breslauer Schüsseln dank ihrer ausgesprochenen Eigenart möglich ist.

Italienische Fayencen.

Eine schwer zu erfüllende Hauptaufgabe für den Ausbau unserer keramischen Sammlung wird immer bleiben, diese so zu vervollständigen, daß die Hauptorte der Majolikafabrikation und ihre namhaftesten Künstler mit namentlich bezeichneten Werken oder doch durch den Vergleich bestimmbarer Beispielen in ihr vertreten sind. Für die Zeit der Hochrenaissance ist wenigstens der erste Teil dieser Aufgabe wohl erreichbar, weit schwieriger aber ist es, die Werke der Frührenaissance zu gewinnen, denen die Forscher sich neuerdings mit Vorliebe zugewendet haben. Wie auf allen Gebieten des Kunstschaffens stehen auch auf dem der Majolika heute die „Inkunabeln“ im Vordergrund des Interesses. Mit Funden aus Scherbenlagern an der Stätte alter Töpfereien und aus Abfallhaufen muß die Forschung sich vielfach behelfen, und in einigen Museen begnügt man sich wohl auch mit der Schaustellung von Scherbensammlungen, wenn tadellos erhaltene Gefäße nicht erreichbar sind.

Unserer Sammlung fehlen von einigen (nicht ausgestellten) Scherben abgesehen, noch jegliche Inkunabeln der Majolika. Einigermaßen vertreten sind bereits die Fayencen, welche gegen Ende des 15. Jahrhunderts in Faenza erzeugt wurden. Hinzugekommen als Geschenk der Frau *Clarita Thomsen*, geb. *Scholvién*, ist zu diesen der hier abgebildete Tondino.

Die kräftig geschwungenen Blätter, welche den weißen Grund



Tondino von Majolika. Faenza um 1500. Durchm. 22 cm

des breiten flachen Randes mit ihren Windungen und rundlich umgeschlagenen Enden füllen, sind auf ihrer unteren Fläche blau, auf der oberen manganviolett gemalt, und zwar so, daß die Flächen durch eine Längsrippe geteilt werden und zur Hälfte die Farbe licht aufgetragen und in den weißen Grund abgeschattiert, zur Hälfte das Blau und das Manganviolett in vollem, fast schwarz wirkendem Auftrag zeigen. Durch die blauen Blattflächen zieht sich eine weiße Rippe mit blauer Querstrichelung, durch die violetten Flächen eine hellgrüne Rippe. Ockergelb sind die ans den Blattwinkeln des Randes aufsprießenden keulenförmigen Knospen und dunkelblau die feinen Ranken, welche die Zwickel auf dem Rande füllen und die weiße Hohlkehle zwischen diesem und dem leichtgewölbten Spiegel umziehen. Die fünfteilige Rosette in diesem ist ausgeführt wie das Blattwerk auf dem Rande. Sie erinnert an ein häufig auf Majolikafiesen des ausgehenden Mittelalters vorkommendes Motiv. Henry Wallis bildet in seiner Zusammenstellung der „Majolica pavement tiles“ (London 1902) derartige Rosetten auf Fliesen ab, die einst in der Mazzatosta Kapelle der Kirche Sta. Maria della Verità zu Viterbo den Boden schmückten, hier in Verbindung mit figürlich bemalten Fliesen. Ob diese Fliesen in Viterbo selbst oder wo sonst angefertigt wurden, läßt Wallis offen.

Eine einzelne Fliese von einem anderen berühmten Majolika-Fußboden, von dem Wallis ebenfalls Beispiele abbildet, konnte im Vorjahre durch Kauf erworben werden. Dieser Fußboden, dessen Bestandteile heute, wie jener von Viterbo, in vielen Museen verstreut sind, befand sich in den Gemächern der berühmten Isabella d'Este im Castello Vecchio zu Mantua. Wallis hält für wahrscheinlich, daß diese Fliesen zu identifizieren seien mit denjenigen, auf deren Lieferung durch einen Töpfer zu Pesaro sich erhaltene Briefe des Bruders des Gemahls der Isabella an den Herzog Gonzaga aus dem Jahre 1494 beziehen. Ein Beweis hierfür bleibt noch zu erbringen, insofern diese großen und schweren, auf der Unterfläche mit konzentrischen, im Querschnitt rechteckigen Ringen verstärkten Fliesen in einem Bau sich befanden, der erst 1522 vollendet wurde.

Unsere Fliese ist die von Wallis auf S. 83 Nr. 4 nach einem im Museo civico zu Mailand bewahrten Beispiel abgebildete. In grünem Grunde ist ein entwurzelter Baumstamm, der zum Kreis zusammengebogen ist, ockergelb gemalt; dessen Krümme ist mit blauen Wellenlinien in weißem Grund gefüllt, und oben auf ihm sitzt ein blaugezeichneter Vogel mit ockergelben Flügeln. Auf dem Baumstamm steht in schwarz eine der vielen Devisen der Gonzaga: „Vrai amour ne se change.“

Eine andere Fliese, die aus Neapel kam, vertritt eine Gruppe früher Majolikafiesen, die in vier Kapellen zu Neapel und in der della Rovere-Kapelle in Sta. Maria del Popolo zu Rom verwendet worden ist und, da diese

Kapelle im Jahre 1477 umgebaut wurde, nicht früher anzusetzen ist. Sie gleicht einer von Wallis, Fig. 39, abgebildeten Fliese von Sechseckform aus der Poderico-Kapelle in S. Lorenzo maggiore zu Neapel. Die beiden herzförmigen Blätter sind quergebändert, vom Stil zur Spitze dunkelblau, hellblau, manganviolett, grün und ockergelb.

Über die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu Mailand schwunghaft betriebenen Fayence-Manufakturen haben wir im illustrierten Führer des Museums schon einige Mitteilungen gebracht. Die daselbst beschriebene Terrine zeigt, daß die Mailänder Fayenciers zu einer Zeit, als die deutschen Porzellan- und Fayence-Manufakturen die chinesischen Vorbilder fast schon überwunden hatten, diesen noch nachgingen. Dies beweist auch eine im Vorjahre in Mailand erworbene Platte mit niedrigem Fuß aus der 1748 begründeten Manufaktur des Felice Clerici. In der milchkaffeebraun überschmolzenen Fläche sind weiße Felder ausgespart mit Chineserien in Blau- und Rotmalerei. Angesichts dieser Platte vorstellen wir auch, wie Clerici in seiner ersten Eingabe von 1745, mit der er um die übliche Befreiung von städtischen Abgaben bat, versprach, er wolle eine Majolika machen, die gewissermaßen gleichkomme der sächsischen Ware, „quasi all' uso di Sassonia“. Keine andere Fayencemanufaktur hat die braune Glasur der Meißener Porzellane so nachahmen können, wie jene mailändische. Auch andere Fondporzellane Meißens hat, wie dies die Überfülle der Beispiele des Museums im Kastell der Sforza zu Mailand bezeugt, die ältere Fayencemanufaktur des Clerici und die jüngere des Rubati vielfach nachgeahmt, so gelbe Fonds mit Blumenmalereien in Reserve, dunkelblaue Fonds mit Figuren in Reserve; ferner den blau-rotgoldenen Dekor der japanischen Imari-Porzellane, den mehrfarbigen Schmelzdekor der feineren japanischen Porzellane, die man als Kakiyemon-Ware zu benennen sich gewöhnt hat, und den Dekor der durch rosenrote und hellgrüne Schmelze ausgezeichneten Porzellane der Kienlung-Zeit, wie an jener Terrine unseres älteren Besitzes zu sehen. Das auf dieser Terrine und der Unterschüssel neben dem Wahlspruch „Timidus vir prudens“ gemalte große Wappen ist kürzlich als dasjenige des Marchese Corrado Olivera zu Mailand bestimmt worden.

Jene auffälligen ostasiatischen Einflüsse in der Mailänder Fayence-Industrie haben bekanntlich französische Schriftsteller früher dazu verleitet, auch gewisse, chinesischen Porzellanstellern nachgeahmte, reich dekorierte Fayenceteller mit türkischen Aufschriften ebenfalls Mailand zuzuweisen. Daß diese, mehrfach in den Museen vorkommenden Teller aus der „Porzellan-Fabrik zu Belvedere“ genannten Warschauer Manufaktur hervorgegangen sind und 1789 dem Sultan durch eine besondere Gesandtschaft des Königs von Polen überbracht werden sollten, haben wir im Jahresberichte für 1906 nachgewiesen.

Deutsche Fayencen.

Hervorzuheben unter den Ankäufen ist die große Punschbowle von Mündener Fayence, das Hauptstück in dem auf Seite 231 abgebildeten Inhalt des Schanschranks der Mündener und Braunschweiger Fayencen. Bemalt sind das Netzwerk und die Kartuschen in den vier üblichen, wie immer in Münden etwas flau ausgefallenen Scharffenerfarben. Die drei Halbmonde aus dem Hansteinischen Wappen kennzeichnen sie als ein Erzeugnis der Hansteinischen Manufaktur.

Seit Jahren schon besitzen wir eine ansehnliche Anzahl der zu Durlach im Großherzogtum Baden im 18. Jahrhundert erzeugten Fayencen. Hinzugefügt wurde ein birnförmiger Krug. Andreas Kammerer und Christina Bürerin haben ihn im Jahre 1807 mit der Darstellung eines das Ochsesgespann vor dem Pfluge leitenden Bauern bemalen lassen. Als Maler nennt sich „Löwer“, in dem wir einen der Söhne des älteren Fayencemalers dieses Namens zu sehen haben, da der Vater, Cyriacus Löwer, schon 1799 gestorben war, wie wir dem vor wenigen Jahren erschienenen Buch „Die Kunsttöpferei des 18. Jahrhunderts im Großherzogtum Baden“ von Karl Friedrich Gutmann entnehmen. Dasselbst wird über die Durlacher Fayencen und die in ihr beschäftigten Maler sehr Ausführliches veröffentlicht, wobei dem Verfasser nur das Mißgeschick widerfahren ist, daß er die Einführung der Durlacher Manufaktur in die keramische Literatur durch die zehn Jahre vorher vom Hamburgischen Museum herausgegebenen „Beiträge zur Geschichte der Töpferkunst in Deutschland“ verschwiegen hat.

Französische Fayencen.

Die Erzeugnisse der um die Mitte des 18. Jahrhunderts in Sceaux, Département de la Seine, begründeten Manufaktur erinnern mehr als irgend andere französische Fayencen sowohl durch ihre Mache wie durch die feine vielfarbige Bemalung an das Porzellan jener Zeit. Ein typisches Stück, ein Teller, jenem ähnlich, den Garnier im Katalog des Musée céramique de Sèvres unter Nr. 1219 beschrieben hat, wurde aus dem Pariser Handel erworben. Der unscheliggezackte Rand ist hellblau und golden staffiert. Kleine Blumensträuße in vorwiegendem Rosenrot und zwischen ihnen grüne Streublättchen zieren den Rand. Im Spiegel eine sehr zart gemalte Landschaft: ein vom Rücken gesehenes elegantes Paar in der Zeittracht betrachtet die jenseits eines Flusses sich erhebenden mit alten Türmen bebauten Felsen; eingefast ist das Bildchen von Schilfblättern, die einem Haufen von Früchten und Blumen entwachsen und, mit Blumen besteckt, sich oben in zarten Blumenzweigen zum Kreisrund vereinigen. Wie die meisten Fayencen dieser Herkunft trägt der Teller keine Marke.

Deutsche Porzellane.

Die Meißener Manufaktur.

Von Porzellanen, welche dem ersten Jahrzehnt der Meißener Manufaktur mit einiger Sicherheit zuzuschreiben sind, besaß die Sammlung bisher nur zwei Beispiele, eine Teekanne von glasiger Masse mit dickaufliegenden Blattkelchen und in Grün, Blau, Gelb und bläulichem Rot gemalten Bandelwerkeinfassungen, und einen unbemalten walzenförmigen Trinkkrug mit aufgelegten Zweigen in silberner Fassung. Eine zweite weiße Teekanne gibt ein Modell der Böttgerzeit wieder, zeigt aber durch die große AR-Marke in Unterglasurblau, daß sie erst nach Böttgers Tod angefertigt worden. Drei doppelgehinkelte Tassen mit mehrfarbiger Malerei und ein dreifüßiges Töpfchen mit Reliefvergoldung, die wir im Führer noch der Frühzeit Meißens zuwies, sind seither der Abteilung der Hausmaler, den Werken der Bottengruber, Preisler usw. zugeteilt worden. Von den 1908 erworbenen Porzellanen der Frühzeit Meißens darf jedenfalls eine Teekanne als noch unter Böttgers Augen entstanden angesprochen werden. Sie ist mit freihändig aufgelegten Weinreiszweigen in hohem, unterschrittenem Relief belegt, wie solches eine ganze Gruppe früher Meißener Porzellengefäße auszeichnet, die in der Königlichen Porzellansammlung in Dresden bewahrt sind und von Ernst Zimmermann in seinem der „Erfindung und Frühzeit des Meißener Porzellans“ gewidmeten Buche (Berlin, Verlag von Georg Reimer, 1908) auf Seite 218 abgebildet werden. Rebzweige gleicher Anlage hatte Böttger schon zuvor zur Verzierung von Steinzeuggefäßen roter Masse verwendet, wie die Abbildung einer Vase der Dresdener Sammlung ebendort Seite 130 ergibt. Diese Teekanne, ein Geschenk von Herrn und Frau *Ludwig Hansing*, zeichnet sich dadurch aus, daß die Rebzweige in jenen Schmelzfarben bemalt sind, von denen man annimmt, sie seien schon von Böttger selbst angewendet worden. Diese Farben haben mit denen, welche in den 20er und 30er Jahren bei den Hausmalern auf Porzellan beliebt waren, kaum etwas gemein; sie sind weit kräftiger aber technisch unvollkommener, hafteten nur teilweis oder sprangen, wie das Grün, leicht wieder ab. Die Trauben sind teils mit Eisenrot bemalt, teils mit einem frischen Karmin, das völlig verschieden ist von jenem ins Violette fallenden Rosenrot, mit dem sich die Meißener Blumenmaler in der Folge Jahrzehnte lang haben behelfen müssen. Die Blätter sind mit dunkelbläulichem Grün, die Zweige braun bemalt. Zwischen dem Relief sind Insekten auf die glatte Fläche gemalt.

Ebenfalls in der Frühzeit Meißens entstanden ist eine von den Herren *Siegfried Barden*, *Otto Blohm* und *Ludwig Hansing* gemeinsam geschenkte Spülkumme, das erste Beispiel des „Goldchinesen-Dekors“ in unserer Sammlung. Sie trägt noch keine Marke. Bemalung des Porzellans mit eingebrenntem und graviertem Gold ist schon zu Böttgers

Lebzeiten in Meißen geübt worden; die lebendigen Chineserien: eine Teegesellschaft und andere Figuren in dreiteilig symmetrischem Aufbau über reichem Konsolsockel ans Laub- und Bandelwerkornament, sprechen aber dafür, diese Kumme in die 20er Jahre zu versetzen, als der Meißener Chineserie schon durch Herold neue Anregungen zugeführt waren. Hervorzuheben ist, daß diese Kumme mit einem Wappen, dem der nürnbergischen Familie Widmann, ebenfalls in gravierter Goldmalerei verziert ist.



Ganymed- und Hebe-Lenchter aus weißem und blauem Biskuitporzellan.
Höhe 26 cm. Meißen 1790.

Aus Mitteln des Budgets wurde angekauft eine längliche Schüssel von einem in den 70er Jahren des 18. Jahrhunderts, zur Zeit als die Manufaktur der alten Schwertermarke schon den Punkt hinzufügte, sehr beliebten Muster. Das als „Dulongs Reliefzieraten“ bekannte Modell ist hier durch eigenartige Bemalung zu einer dekorativen Wirkung erhoben, die den Zeitgenossen sehr gefallen haben muß, denn mehrfach haben andere Manufakturen diesen Dekor nachgeahmt. Im Spiegel der Schüssel ist ein von deutschen Vögeln belebter Landschaftsausschnitt vielfarbig gemalt; in Schmelzblau über der Glasur gemalte Blumenstücke füllen die von vergoldeten Blumenranken eingefassten Randfelder.

Aus der Marcolinizeit der Manufaktur stammen zwei Lenchter, ein Geschenk des Herrn Geh. Kommerzienrates *Th. Heje*. Auf die in den

80er Jahren des 18. Jahrhunderts als vielbewunderte Neuheit auf den Weltmarkt gebrachte Jasperware Josiah Wedgwoods ist die Verbindung des in der Masse hellblau gefärbten unglasierten Porzellans mit weißem, nur schwach glänzendem Biskuitporzellan zurückzuführen. Die Modelle aber haben nichts gemein mit den englischen Vorbildern. Schon ehe die beiden Leuchter in die Sammlung gelangten, hatte der Direktor bei seinem Aufenthalt in Moskau im Juni vorigen Jahres eine Handzeichnung erworben, die zugleich mit den Leuchtern hier abgebildet ist. In leichter brauner Tuschmalerei zeigt sie den Entwurf eines Leuchters, den die Überschrift angibt als „Chandelier de Cheminée“ und die Unterschrift näher erklärt: „Hébé offrant à boire à l'aigle de Jupiter. Idée adaptée à l'autre Chandelier avec Ganymede pour former la Paire.“ Der Zeichner nennt sich auf dem Blattenicht, wohl aber zeigte der vom Grafen Marcolini selbst links oben geschriebene Name mit dem Datum 8 Octobre 1790, daß diese Zeichnung den Entwurf bietet zu dem aus der Dresdener Sammlung uns schon



Entwurf des Meißener Hebe-Leuchters von 1790.

bekanntem Hebeleuchter

der Meißener Manufaktur.

Später brachte die Versteigerung der Sammlung des Herrn Hermann Emden die Leuchter auf den Markt, zunächst ohne daß man ihre Herkunft erkannte; die eingeritzte Schwertermarke war nämlich verdeckt durch die Messingschraubenmutter, welche den Fuß mit dem Stamm verbindet. Als wir nun glücklich in den Besitz der beiden Leuchter gelangt waren, lag es nahe, auch dem Ursprung des Ganymed-Leuchters nachzuforschen. Es ergab sich, daß dieser auf einen antiken marmornen Kandelaber zurückgeht, der im Museo Pio-Clementino zu Rom bewahrt wird und seinerseits das Motiv einer im Altertum sehr berühmten Bronzefigur des Ganymed von der Hand des Leochares entlehnt haben soll. Als unmittelbares Vorbild hatte dem Meißener Künstler ein Kupferstich

in dem großen die Skulpturen des Museo Pio-Clementino darstellenden Werk vorgelegen, das im Jahre 1790 erschienen ist. Die Vermutung, der in der Dresdener Skulpturensammlung befindliche Gipsabguß des Ganymed-Kandelabers habe als Vorbild gedient, traf nicht zu, denn dieser Abguß befand sich nicht schon unter den Mengs'schen, im 18. Jahrhundert nach Dresden gelangten Abgüssen, sondern ist erst in neuerer Zeit dorthin gelangt. Beim Vergleich der Wiedergabe des Stiches des Marmorkandelabers mit der Abbildung



Marmorner Ganymed-Leuchter im Museo Pio-Clementino zu Rom — nach einem Kupferstich von 1790 —.

des Porzellanleuchters fällt außer der diesem gegebenen Ausstattung des Fußes mit Hängetüchern auf, daß hier der Hund fortgelassen ist, dessen Aufblicken zu dem Jüngling das Emporschweben betonen soll. Offenbar ist der Entwurf zu dem Hebeleuchter gemacht, bevor der Ganymed-Leuchter ausgeführt war, denn die als Gegenstück des Hundes gedachte Kanne neben der Hebe fehlt auch hier in der Ausführung.

Aus derselben Quelle wie der Entwurf zum Hebeleuchter gelangte ein zweiter Entwurf eines ungenannten Meißener Künstlers in unseren Besitz, die getuschte Zeichnung zu der bekannten Gruppe „Der edle Aufschub“. Auffällig und scheinbar neu ist die aus diesen beiden Entwürfen abzuleitende Folgerung, daß die Modelleure Meißens, wenigstens in jener Zeit, ihre Ideen, ehe sie sie plastisch gestalteten, zeichnerisch festlegten. Des Grafen Marcolini Visum darf gedeutet werden als ein Beweis dafür, daß dieser Hofmann an dem künstlerischen Fortschritt der ihm unterstellten Manufaktur persönlichen Anteil nahm.

Die Nymphenburger Manufaktur.

Der Reihe jener anmutigen Einzelfiguren, deren Schöpfer der von 1755—1765 in der kurbayerischen Porzellanmanufaktur zu Nymphenburg tätige italienische Bildhauer und Modelleur Franz Bastelli war, wurde eine unbemalte Ausformung jenes seltenen Modelles hinzugefügt, das in vorzüglich bemalter Ausformung sich in der Sammlung Pannwitz befand und bei deren Versteigerung in hamburgischen Privatbesitz überging. Es stellt eine junge Dame dar, vorschreitend mit vorgesetztem linken Fuß; ihr Kopf ist in der Richtung der abwehrend erhobenen Rechten ins Profil gestellt; eine Haarlocke fällt vorn über die rechte Schulter, die Linke rafft leicht das Gewand auf. Welche der männlichen Figuren Bastellis wir uns als Seitenstück zu dieser jungen Tänzerin zu denken haben, ließ sich nicht feststellen. Vielleicht ist es der „Capitano furioso“, vor dessen Drohen unsere Dame flüchtet. Keiner öffentlichen oder privaten Sammlung ist es bisher gelungen, die Herren und Damen und italienischen Komödianten von Bastellis Meisterhand vollständig zu vereinigen. Dies vorübergehend zu erreichen, wird von der für den Sommer 1909 von dem Bayerischen Nationalmuseum in München vorbereiteten Anstellung aller in öffentlichem und privatem Besitz erreichbaren Porzellane Nymphenburgs erwartet. Das hamburgische Museum besitzt zurzeit zwölf solcher Bastellis'schen Einzelfiguren, davon jedoch nur zwei bemalt sind.

Die Gothaer Manufaktur.

Die Erzeugnisse der vielen kleinen thüringischen Porzellanmanufakturen sind durch die vor einigen Jahren vom Kunstgewerbemuseum zu Leipzig veranstaltete Leihausstellung in ein helleres Licht gerückt worden; Bemühungen, die sachlichen Ergebnisse der Ausstellung durch hinreichende Urkunden zu erklären und zu gruppieren, haben die Herausgabe des angekündigten großen Werkes verzögert, von dem wir erwarten dürfen, daß es zu richtiger Zuteilung der mannigfachen Porzellane Thüringens an die Orte ihrer Entstehung den Weg weisen wird. Unter denjenigen thüringischen Manufakturen, über die wir schon früher einigermaßen unterrichtet waren, nimmt die 1766 begründete in Gotha einen hervorragenden Platz auch jetzt noch ein, nachdem wir über andere, bisher wenig beachtete Manufakturen ein günstigeres Urteil gewonnen haben.

Aus der gothaischen Manufaktur hervorgegangen ist das feine Kaffee- und Teeservice für zwei Personen, das wir bei der Versteigerung der Sammlung des Dr. Fritz Clemm in Berlin erwarben. Es besteht aus der Kaffeekanne, der Teekanne, dem Rahmguß, der Zuckerdose, je zwei Paar kleiner und großer Tassen und der länglichen Anbrietplatte. Bemalt sind alle Stücke sehr sorgfältig mit Blumensträußen und Streublümchen

in graviertem Gold von zweierlei Tönen und in Silber; daß dieses sein ursprüngliches Weiß mit der Zeit in ein metallisch glänzendes Schwarz verwandelt hat, tut der feinen Wirkung der Metallfarben keinen Abbruch. Die Flächen der Gefäße sind gegen die Ränder begrenzt durch geschlängelte zarte Ranken in Schmelzblau, und der Raum zwischen diesen und den goldenen Säumen ist gefüllt mit Schuppen aus hochaufliegenden Goldpunkten. Die Formen der Gefäße, Henkel und Schmauzen stehen noch unter dem Einfluß des Rokoko. Der mit violetter Sammet gefütterte Holzkasten, in dem das Service lag, zeigt in Goldprägung mehrfach das englische Wappen, ist aber wohl erst gegen die Mitte des 19. Jahrhunderts hinzugefügt worden. Die Marke in Unterglasurblau ist das große R, das durch den Namen Rotbergs, des Begründers der Manufaktur, erklärt wird.

Mit der ebenso zu deutenden Marke R. g. bezeichnet sind die Stücke eines zweiten, nicht minder feinen Services, das dem Museum von der Frau Oberin *von Schlichting* geschenkt worden und ebenfalls für zwei Personen bestimmt ist. Die Formen weisen auf eine etwas jüngere Entstehungszeit; kreisrund ist die Anbiertplatte, geradlinig sind die Profile der Gefäße mit Ausnahme des eiförmigen profilierten Rahmgusses, eckig gebrochen die Henkel. Ovale, mit goldenen Rähmchen eingefasste Bildfelder sind mit Ruinen-Landschaften in jener zarten Sepiamalerei gefüllt, in der Gotha sich auszeichnete. Die Ränder sind mit schmelzblauen Wellenlinien und goldenen Viertupfen an den Punkten der Richtungsänderung eingefasst.

Die Manufaktur von Ottweiler (Nassau-Saarbrücken).

Seit einem Jahrzehnt etwa hat man sich in Deutschland mit Eifer und Erfolg der Geschichte der großen deutschen Porzellanmanufakturen zugewendet, deren weltbekannte Erzeugnisse zum großen Teil der Bestimmung ihrer Herkunft geringe Schwierigkeiten in den Weg legten, über deren Entwicklungsgang aber bei dem Fehlen gründlicher Forschungen in den Archiven bis dahin nur verschwommene Kenntnisse verbreitet waren. Nachdem die urkundlichen Ermittlungen eingesetzt hatten, mußte auffallen, daß hinter der nur auf den Archiven beruhenden Forschung das Studium der Denkmäler selbst, d. h. der Erzeugnisse der urkundlich ermittelten Manufakturen, erheblich zurückgeblieben war, so oft es sich um solche handelte, deren Ansehen neben dem der längst anerkannten großen Manufakturen gar nicht hatte aufkommen können oder der kurzen Zeit ihres Bestehens halber nicht über einen engsten Kreis Beteiligter hinausgelangt war. Kam nun noch hinzu, daß die aus solchen Manufakturen hervorgegangenen Porzellane keine oder mit den landläufigen Handbüchern nicht zu entziffernde Marken trugen, so entbehrten sie als „nicht klassi-

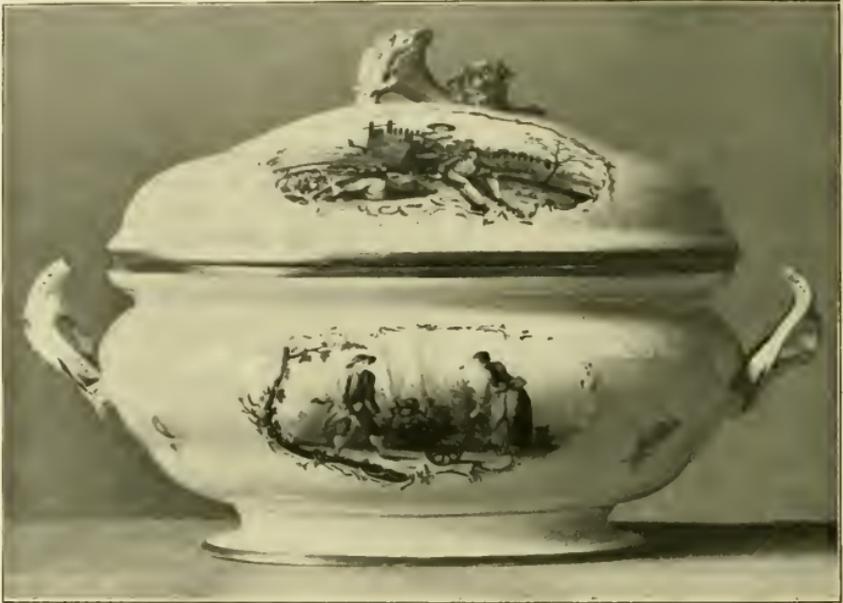
fizierbare“ Altertümer des Anreizes, ohne den die Mehrzahl der Sammler Teilnahme nicht zu betätigen pflegt, und ohne die Vorarbeit der sammelnden Kunstfreunde fehlte es wieder an vergleichendem Material, um aus der Verknüpfung der porzellanenen Urkunden mit den papiernen etwas Ganzes zu schaffen.

Die in weiten Kreisen zunehmende Freude an den Werken der deutschen Porzellankunst des 18. Jahrhunderts hatte zunächst eine Steigerung der Marktpreise zur Folge, die alles Maß überschritt, weil man dabei vergaß, daß es sich in den meisten Fällen doch nur um gewerbsmäßige, ja fabrikmäßige Wiederholungen oder Nachbildungen von kleinen Kunstwerken, nicht um persönliche Kunstschöpfungen handelt. Eine annehmbare Folge davon war aber weiter, daß nun aus allen Ecken und Enden auch solche Porzellane ans Licht gezogen und marktfähig wurden, denen man bisher geringe Beachtung geschenkt hatte. Damit wuchs der Anschauungsstoff für das Studium, und allerorten in Deutschland, sowohl in der Umgebung der großen Kunstgewerbemuseen wie in den Kreisen provinzieller oder örtlicher Geschichtsforschung, ist man an der Arbeit, die keramische Vergangenheit der deutschen Gebiete aufzuklären.

Unter den Entdeckungen jüngster Zeit hat Emil Heuser in Neustadt an der Hardt mit seinem Buche „Die Pfalz-Zweibrücker Porzellan-Manufaktur — Ein Beitrag zur Geschichte des Porzellans und zur Kulturgeschichte eines deutschen Kleinstaates im achtzehnten Jahrhundert“ eine bis dahin kaum dem Namen nach bekannte Manufaktur in helles Licht gerückt. Konnten nun gewisse Porzellane durch die einwandfreie Deutung ihrer aus P und Z gebildeten Marke auf ihren Ursprung aus der zweiten pfälzischen Manufaktur zurückgeführt werden, so blieb doch eine Lücke anzufüllen in dem Sinne, daß die von Heuser abgebildeten und beschriebenen Porzellane denn doch nur als sehr mäßige Mittelware erschienen. Man vermißte höheren Ansprüchen genügende Erzeugnisse, wie sie gerade durch den Hofdienst für die kleinfürstlichen Patrone derartiger Manufakturen unter ähnlichen Verhältnissen sonst wohl hervorgerufen wurden.

Unsere Freude war daher groß, als wir in der hier abgebildeten kleinen feinen Terrine, einem Geschenk von Herrn und Frau *Otto Blohm*, ein Erzeugnis der Fabrik auf dem Gutenbrunn bei Zweibrücken zu erkennen glaubten und damit für diese Fabrik auch eine höhere Leistungsfähigkeit gesichert schien. Unsere Zuweisung beruhte zunächst freilich nur darauf, daß eines der feinen Figurenbildchen auf unserer Terrine den vollen Namen des Malers trug: *Wohlfart pinx.* Einen Wohlfahrt aber (die andere Schreibung des Namens ist für jene Zeit belanglos) führt Heuser ein als einen der höchst besoldeten Maler der Fabrik in den Jahren 1767 und 1768. Dieser Wohlfahrt sei, so nimmt er wohl mit Recht an, der nämliche wie der Maler Friedrich Karl Wohlfahrt aus Ellwangen, der

wie Zais in seinem Buche über die Höchster Manufaktur angibt, 1766 als Miniaturmaler in der kurfürstlichen Porzellanfabrik Frankenthal, 1771 als Landschaftsmaler und 1773 als Arkanist bei der Porzellanmanufaktur Höchst aufgeführt wird.



Terrine mit vielfarbiger Malerei und Vergoldung, bemalt von Wolfart. Gr. Durchm. 21 cm.

Die Terrine zeigt durch die schwere Masse und die stark vortretenden Gußnähte, daß sie aus einer Fabrik hervorgegangen, welche die technischen Schwierigkeiten noch nicht überwunden hatte. Die Glasur ist grauweiß und nicht gleichmäßig gefärbt, auch hie und da etwas wellig. Eigentümlich sind die Griffe, der vierkantige Durchschnitt ihrer Äste findet sich so ausgesprochen anderswo nicht. Der Osierrand ist, da die Glasur nur dünn aufliegt, klar herausgekommen. Das magere goldene Rokokoornament, welches die Bildchen umrahmt, ist in leichtem Relief vorgeformt. Die Malereien sind auf das feinste farbig ausgeführt, sowohl im Figürlichen wie in den landschaftlichen Hintergründen. In den Vorwürfen sind sie aber nicht ganz einheitlich gewählt. Das Bild auf dem Deckel, das an einem Fels den Namen des Malers in sehr kleiner Schrift trägt, stellt einen jungen Herrn dar, der einer sitzenden, leicht bekleideten Schäferin einen Vogelkäfig reicht, aus dem diese ein Rotkehlchen zu nehmen im Begriffe ist; neben dem Herrn ein Hund, zu seiten des Mädchens ein

Korb und eine Schippe. Das andere Deckelbild zeigt drei Landleute: der eine schläft ausgestreckt auf der Erde, der zweite unterhält sich sitzend mit einer Fran, die hinter ihm neben einer mit Obst gefüllten Kiepe steht. Das eine Bild am Körper der Terrine zeigt einen Gärtner mit einer mit Gemüse beladenen Karre und eine Gärtnerin mit Gießkanne, im Hintergrunde in Pyramidenform beschnittene Bäume; das andere in viel kleinerem Maßstab eine Bauernfamilie, darunter eine Frau, die ein Wickelkind im Korbe trägt. Kleine bunte Streublumen auf den Flächen, hie und da zur Verdeckung schwarzer Pünktchen ein grünes Blättchen. Als Deckelknauf eine große zackige gelbrote Nelke nebst Knospe und eine kleine rote Rose an grünen, mit einer Schleife zusammengehaltenen Zweigen. Die Ränder und der Griff golden staffiert.

Weder die Frankenthaler noch die Höchster Manufaktur konnte für diese von Wolfart bemalte Terrine in Frage kommen, nur Zweibrücken schien zu bleiben. Daß damit die unter dem Boden angebrachte Marke NS nicht erklärt wurde, konnte zunächst nicht beunruhigen, weil sie in Gold aufgemalt war, also als eine Vergoldermarke ohne weitere Bedeutung angesprochen werden durfte.

Nun fand sich aber in Herrn Otto Blohms eigener Sammlung eine Kaffeekanne, deren feine bunte Malereien — Komödianten in einem Garten mit pyramidenförmig geschnittenen Büschen — im allgemeinen wie an eben diesen grünen Pyramiden dieselbe Malerhand verriet wie unsere Terrine; diese Kanne aber trug als Marke ein großes NS in Blau unter der Glasur. Von diesen Unterlagen kamen wir dazu, diese beiden Gefäße als Erzeugnisse der bisher sagenhaften Porzellanmanufaktur des Fürsten von Nassau-Saarbrück zu Ottweiler zu vermuten.

Das urkundliche Material ist von dem um die urkundliche Erforschung der deutschen Keramik hochverdienten Professor Dr. W. Stieda in Leipzig im XXXIV. Band der Annalen des Vereins für Nassauische Altertumskunde und Geschichtsforschung veröffentlicht worden. Zweifelhaft erscheint ihm dabei, ob in Ottweiler jemals echtes Porzellan gemacht wurde, und auch Henser weiß darüber nichts zu melden; wohl aber kommt bei ihm in der ersten, vom März 1767 datierten Eingabe des Gründers der Gutenbrunner Fabrik, des Arztes Josef Michael Stahl, an den Herzog Christian IV. von Pfalz-Zweibrücken, die Stelle vor: „Es wäre zu bedenken, daß man sich in Ottweiler aufs äußerste anstrenge, eine Porzellanfabrik zustand zu bringen. Es müsse daher getrachtet werden, den Ottweilern zuvorzukommen. Im dortigen Gebiete gäbe es Steinarten, die ohne weiteres zur Porzellanbereitung geeignet seien.“

Wie Stieda dazu kam, trotzdem das Gelingen der Herstellung von Porzellan in der von dem Fürsten Friedrich Wilhelm Heinrich von Nassau-Saarbrück im Jahre 1764 ins Leben gerufenen Porzellanmanufaktur in

Ottweiler zu bezweifeln, ist nicht schwer zu verstehen. Im allgemeinen lehrte die Erfahrung, daß viele keramische Gründungen jener Zeit unter dem Titel von „Porzellan-Fabriken“ auf nichts anderes hinausliefen als auf die Herstellung von Fayence, die ja im Mittelpunkte ihrer holländischen Herstellung, in Delft, „Porzellan“ genannt wurde, da die Holländer die in Frankreich und Deutschland übliche Benennung Fayence nicht kannten. In anderen Fällen, in denen der Wille ernstlich auf die Herstellung echten Porzellans gerichtet war, kam es dazu nicht, und beschränkte das Erreichte sich auf porzellanähnliche Fayence, weil es an den natürlichen Rohstoffen für das echte Porzellan fehlte. Für Ottweiler verstärkten sich die Zweifel noch dadurch, daß der von jenem Fürsten zuerst berufene Arkanist, Dominik Pellevé, aus Rouen zngewandert war, wo die Fayencefabrikation noch in Blüte stand, aber echtes Porzellan nie verfertigt wurde. Pellevé verschwand denn auch schon nach drei Jahren des Experimentierens bei Nacht und Nebel. Daß gar nichts erreicht worden, ist damit allein nicht bewiesen. Anderthalb Jahre danach ist die Manufaktur, gleichviel welches ihre Erzeugnisse sein mochten, noch im Betrieb; sie wird von dem 1768 zur Regierung gelangten Fürsten Ludwig im April 1769 auf längere Zeit als „Usine de porcelaine“ an zwei Franzosen, René François Jolly und Nicolas Leclerc, verpachtet, worüber Stieda Einzelheiten beibringt. Lange noch bleibt sie in Betrieb, bis in die neunziger Jahre, wobei freilich zu ermitteln bleibt, welcher Art ihre späteren Erzeugnisse waren, die als eine geringere Ware, eine Art Steingut nach englischem Vorgang, erwähnt werden. Darin irrt Stieda, wenn er annimmt, die Herstellung des echten Porzellans sei zu Ende der sechziger Jahre noch ein streng gehütetes Geheimnis gewesen; eine ganze Anzahl großer Manufakturen war schon in Betrieb, an unzähligen Orten wurde experimentiert, der Bezug von Passauer Kaolin, mit dem viele Manufakturen sich versorgten, war nicht schwer zu erreichen, und Arkanisten zogen umher, neue, besser bezahlte Stätten ihrer Wirksamkeit an den Höfen der kleinen Fürsten zu suchen, die bald aus Prunksucht, bald zur wirtschaftlichen Hebung ihrer Ländchen nach dem Ruhm strebten, eine eigene Porzellanmanufaktur zu besitzen. Gerade die beiden Fürsten von Nassau-Saarbrück, deren Namen mit der Manufaktur zu Ottweiler verknüpft sind, waren weitblickende Männer, welche die materielle und geistige Kultur, Handwerk und Großindustrie, Landwirtschaft und Bergbau zu heben trachteten. In dem Ausflug, den der junge Goethe im Juni und Juli 1770 von Straßburg aus mit zwei Freunden zu Pferde in den unteren Elsaß und in das Lothringische unternahm, kam er über Zabern, Buchweiler, Bastberg, Lützelstein und Saargemünd nach Saarbrücken. Er beschreibt die durch den letzten Fürsten (den 1768 gestorbenen Friedrich Wilhelm Heinrich) wohl angezeierte kleine Stadt, das Schloß, dessen Einrichtung auf einen lebenslustigen Besitzer deute,

und den Schloßgarten, dessen Anlage „in die Epoche fiel, da man bei Gartenanlagen den Architekten zu Rate zog, wie man gegenwärtig das Auge des Landschaftsmalers zu Hilfe nimmt“. . . . „Das gemüthliche Leben des vorigen Fürsten gab Stoff zur Unterhaltung, nicht weniger die mannichfaltigen Anstalten, die er getroffen, um Vorteile, die ihm die Natur seines Landes bot, zu benutzen. Hier wurde ich nun eigentlich in das Interesse der Berggegenden eingeweiht und die Lust zu ökonomischen und technischen Betrachtungen, welche mich einen großen Teil meines Lebens beschäftigt haben, zuerst erregt.“ Weiter gedenkt Goethe verschiedener vom Fürsten ins Leben gerufener industrieller Anlagen, u. a. der Friedrichsthaler Glashütte, an denen die Reisenden vorüberkamen. Nicht erwähnt wird die Porzellanfabrik zu Ottweiler, das von den Reisenden nicht erreicht wurde, denn, wie Goethe schildert, ergriff ihn bei einem nächtlichen Spaziergang zu einem Jagdschloß bei Neukirch unter dem Sternenhimmel die „Sehnsucht nach einem holden Wesen“, die ihn zur Umkehr drängte. Der Heimweg wird über Zweibrücken genommen, dessen Porzellanfabrik ebenfalls nicht erwähnt wird, denn das Städtchen wird im Fluge durchheilt, um über Bitsch, Reichshofen und Hagenau „nach dem geliebten Sessenheim“ zu gelangen.

Bietet diese Schilderung auch keinen Hinweis auf die Nassau-Saarbrücker Porzellanfabrik, so zeigt sie uns das gewerbliche und industrielle Leben des Ländchens doch im vorteilhaftesten Lichte. Daß die von Stieda nachgewiesene Fabrik zur Herstellung von echtem Porzellan gelangte, ist um so weniger zu bezweifeln, als Straßburg nicht fern lag, wo schon geraume Zeit vorher Paul Hannong echtes Porzellan hergestellt hatte, als Zweibrücken, wo dies ebenfalls geglückt war, nur in geringer Entfernung von Ottweiler, und als auch Frankenthal, wo die Hannongs schon seit 1755 Porzellan fabrizierten, nicht allzu entfernt lag. Wunderlich müßte es zugegangen sein, wenn, im Widerspruch mit den urkundlichen Angaben, den Fürsten von Nassau-Saarbrück, die ihrem Ländchen zu der von Goethe bewunderten industriellen Blüte verholfen hatten, die Herstellung von Porzellan nicht geglückt wäre. Die Jahre, für die Wolfart weder für Frankenthal noch für Zweibrücken, noch für Höchst bis jetzt nachgewiesen ist, also die Jahre 1769 und 1770, in denen mit der Verpachtung der Manufaktur zu Ottweiler eine Änderung im Betrieb derselben eingetreten sein muß, sind diejenigen, in denen wir uns den Künstler dort beschäftigt denken dürfen.

Daß NS als Fabrikmarke für die Porzellanmanufaktur der Fürsten von Nassau-Saarbrück angenommen wurde, liegt so nahe, daß dieser Deutung bisher noch nicht begegnet zu sein man sich wundern darf. Auf ähnliche Weise führte die Gutenbrunner Manufaktur das P Z für Pfalz-Zweibrücken, die Kelsterbacher Manufaktur das H D für Hessen-Darmstadt.

Zu weiterer Beweisführung wird es eingehenderer Forschungen an Ort und Stelle, in Kirchenbüchern und in von Professor Stieda noch nicht benutzten Archiven bedürfen. Die Akten der Ottweiler Manufaktur im Staatsarchiv zu Coblenz wurden auch unsersseits durchgesehen, boten aber keine irgendwie erheblichen Aufklärungen, die nicht schon von Professor Stieda ihnen entnommen wären.

Nur die Frage möge hier noch kurz erörtert werden: unter welcher Maske haben sich bisher die Porzellane von Ottweiler, deren es doch mehr geben muß, als die beiden hier erwähnten Stücke, in den Sammlungen verborgen gehalten? Die Antwort gibt uns Sir A. Wollaston Franks im Katalog seiner im Bethnal Green Branch Museum aufgestellten Sammlung kontinentalen Porzellans. Er gibt die Blauemarke NS nebst den eingeritzten Buchstaben X C A an einer Tasse, einem A an der zugehörigen Untertasse und beschreibt eine Milchkanne, die ein NS in Gold neben dem eingeritzten A trägt. Beide Stücke führt er auf unter den Erzeugnissen der von Marchese Carlo Ginori schon 1737 in Doccia bei Florenz begründeten Porzellanmanufaktur, fügt aber hinzu, die ersterwähnten Gefäße, ein Tassenpaar, seien für deutschen Ursprung gehalten worden, die Landschaften allerdings zeigten italienischen Charakter und Chaffers habe jene Marke an einem Service beobachtet, von dem andere Stücke mit dem Namen Ginori bezeichnet seien. Bei Chaffers (7. Ausgabe) wird unter Doccia ein Teeservice mit Nymphen und Satyrn mit der Marke NS (ob in Gold oder Blau, wird nicht gesagt) erwähnt, ferner ein Tassenpaar, das außerdem noch mit gestempeltem C A versehen ist, und ein zweites mit einem P G. Auf Doccia bestimmt Chaffers das NS, das er auf einen (sonst nicht nachgewiesenen) Nicolo Sebastiano deutet. Er sagt nicht, welcher Zeit annähernd das Service angehört.*) Unsere Terrine trägt keine eingestempelten Buchstaben, die Kanne des Herrn Blohm eingestempelt ein T A.

Ohne die Möglichkeit zu verneinen, daß ein NS sich auch auf Porzellanen von Doccia findet, wird man auf Chaffers' unklare Angaben hin die mit NS bezeichneten Stücke nicht nach ihren Marken allein, sondern nach ihrer technischen und künstlerischen Eigenart zu prüfen haben, und diese spricht bei den uns vorliegenden Stücken zweifellos für deutschen Ursprung, den ja zum Überfluß die Bezeichnung Wolfart pinx bezeugt.

*) Anmerkung. Herr Prof. Polaczek aus Straßburg, dem unsere Terrine bekannt war, hatte die Güte, die beiden obenerwähnten Gefäße im Bethnalgreen-Museum zu untersuchen. Er teilt uns mit, die Milchkanne mit der Goldmarke zeige ebenso wie die Kaffeekanne des Herrn Otto Blohm deutliche Spuren der Drehung auf der Töpferscheibe. Die Malerei zeige eine ähnliche Hand; die braunrote Färbung des Fußbodens der Darstellung finde sich dort wie hier. Ähnlich sei die Malerei der Tasse, jedoch in den Figuren etwas unsicher.

Man wird also die Porzellane von Ottweiler in den Sammlungen unter den auf Chaffers' Autorität als Doccia-Porzellane klassifizierten zu suchen haben. Wir zweifeln nicht daran, daß, wenn unsere Voraussetzungen zutreffen, es bald gelingen wird, dem Unternelmen der Fürsten von Nassau-Saarbrück durch den Nachweis weiterer ausgezeichneteter Porzellane zu verdientem Ansehen zu verhelfen.

Französische Porzellane.

Sèvres.

Auch dieses Jahr brachte der Gruppe von Weichporzellanen aus der königlichen Manufaktur von Sèvres Zuwachs aus demselben altererbten Besitz auf einem schleswigschen Gute, wo im Vorjahr das Solitaire-Service erworben wurde. Zwei Beispiele sind es von einem typischen Tellermodell der Manufaktur. Der mit drei Weinlaubzweigen in geformtem, unbemaltem Relief verzierte, leicht ausgezackte Rand ist mit blauen Rankenlinien, deren gefiederte Enden sich kreuzen, und goldener Kante eingefast. In der Hohlkehle verlaufen, entsprechend den Zacken des Randes, sechs zarte Rippen. Buntfarbige Blumensträußchen sind über den Rand und den Spiegel verstreut. Der eine Teller trägt neben dem symmetrisch verdoppelten L den Jahresbuchstaben L für 1763, der andere das P für 1767. Jener als Zeichen des Blumenmalers ein ca, dieser das *Bu* des Blumenmalers Bulidon, der 1763 in die Fabrik eintrat.

Straßburg im Elsaß.

An den Ruhm der im 18. Jahrhundert aus den Werkstätten von Angehörigen der Hannong-Familie in Straßburg und Hagenau hervorgegangenen Fayencen reicht nicht hinan das Ansehen der mit denselben Unternehmern verknüpften elsässischen Hartporzellane. Paul Anton Hannong hatte schon zu Anfang der 50er Jahre mit der Herstellung von Hartporzellan begonnen. Ihm werden Gefäße zugeschrieben, welche, wie unsere beiden im Führer beschriebenen Pomadenbüchsen, das auch auf seinen Fayencen vorkommende PH in Blau unter der Glasur als Marke tragen und deren Blumenmalereien denjenigen der Fayencegefäße nahe stehen, ohne sie jedoch in künstlerischer Hinsicht zu erreichen. Nach seiner Übersiedelung nach Frankenthal im Jahre 1855 konnte Paul Anton die technische Kunst, deren Geheimnis er zuvor der französischen Manufaktur zu Vincennes vergeblich angeboten hatte, zu größerer Reife entwickeln und den Grund legen, auf dem die pfalzbayerische Manufaktur sich in den 60er Jahren zu jener Blüte erhob, welche sie in der Geschichte der deutschen Porzellanbildnerei zu einem Ehrenplatz zunächst der Meißener

Manufaktur berechtigt, von der sie wohl durch deren ältere Werke aus der Zeit Kändlers, nicht jedoch durch deren gleichzeitige Figuren und Gruppen überstrahlt wird. Nach Paul Autons Tod im Jahre 1760 versuchte einer seiner Söhne, Peter Anton, nochmals, die straßburgische Porzellanmanufaktur in Schwung zu bringen. Dies gelang jedoch erst dem älteren Bruder Joseph Adam Hannong, der nach dem Verkauf der Frankenthaler Manufaktur an den Kurfürsten Carl Theodor sich wieder in Straßburg niederließ. Diesem Vertreter der dritten Generation der Hannongs ist wie die höchste Blüte der mit bunten, vorwiegend karminroten Blumen bemalten Fayencen Straßburgs, von denen das hamburgische Museum zahlreiche und schöne Beispiele besitzt, so auch zu verdanken, was in den 60er und zu Beginn der 70er Jahre an Gefäßen, Figuren und Gruppen aus Hartporzellan in Straßburg geschaffen worden. Wir wissen, wie er durch das Privileg der Manufaktur von Sèvres und durch die Engherzigkeit der französischen Zollgesetze, welche das Elsaß als Zollausland behandelten, an weiterer Entwicklung seines Unternehmens gehemmt wurde und nach jahrzehntelangem Kampf zusammenbrach. Wenig bekannt aber sind die Hartporzellane Joseph Adam Hannongs; erst in jüngster Zeit hat man sie zu erforschen und gebührend zu würdigen begonnen, nachdem die richtige Deutung der Marken, mit denen Joseph Anton seine Porzellane bezeichnete, gelungen war. Herr Professor Polaczek, der Direktor des Hohenlohe-Kunstgewerbemuseums in Straßburg, hat nachgewiesen, daß Joseph Adam seine Porzellane nicht nur bezeichnete durch einen Trockenstempel mit dem JH in Ligatur, das in Blauamalerei seine Fayencen kenntlich macht, sondern daneben ein regelrechtes System von Buchstaben und Nummern anwendete, wie es von keiner anderen Manufaktur überliefert ist. Dank den Ermittlungen Polaczeks dürfen wir heute die in unserem Führer von 1894 noch der Frankenthaler Zeit der Hannongs zugewiesene Figur eines jugendlichen Satyrs mit Doppelflöte (ein Vermächtnis Martin Genslers) als erstes Stück aus der Josef Adamschen Manufaktur in unserer Sammlung ansprechen und ihm als zweites Beispiel gleich eine 1908 erworbene Gruppe hinzufügen. Auf einem flachen grangrünen Erdsockel mit purpurnen Grasstrichelchen drei nackte Kinder; auf einem schwarzen Amboß sitzend, einen Hammer in der erhobenen rechten Hand, schaut das mittlere, ein Knabe, auf vor ihm am Boden liegende Waffen, einen purpurnrandeten Schild und ein schwarzes Schwert mit perlmutterfarbenem Tierkopfgrieff; ein zweiter Knabe sitzt rechts auf dem Boden und facht mit dem Blasbalg ein Feuer hinter dem Amboß an; zur Linken ein Mädchen mit aufgestecktem Haar, auf einem hellrot und hellgrün betupften eidechsenartigen Tier (einem Salamander?) sitzend, weist es auf die am Boden liegenden Waffen. Wahrscheinlich ist diese Gruppe als eine Allegorie des Feuers zu deuten, wozu dann die übrigen

drei Elemente noch zu finden wären in ähnlichen Gruppen je dreier Putten. Gestempelt ist diese Gruppe, deren Sockel 17,5 : 9,5 cm mißt, mit dem J H in Ligatur, einem F G 17, d. h. Nr. 17 des Verzeichnisses der Figurengruppen. Der vorerwähnte Satyr trägt nur ein F 20, d. h. Nr. 20 des Verzeichnisses der Figuren. Erst wenn die Auffindung des Verzeichnisses der Straßburger Porzellaufiguren gelungen sein wird, werden wir das Werk des Paul Adam Hammong in seinem ganzen Umfang ebenso überblicken können, wie uns das schon möglich ist mit den Modellen seiner Fayencegeschirre, deren Verzeichnis nebst der (auf den Gefäßen in Blau unter der Glasur erscheinenden) Nummer der einzelnen Modelle Polaczek zu entdecken das Glück gehabt hat.

Schweizerisches Porzellan.

Wie im Vorjahre konnten auch 1908 einige ausgezeichnete Erzeugnisse der Zürcher Porzellanmanufaktur der Sammlung einverleibt werden. Über die Entstehung und die Leistungen dieser Manufaktur sind wir seit dem Erscheinen unseres „Führers“ durch die reiche, von Heinrich Angst für das Schweizerische Nationalmuseum in Zürich angelegte Sammlung und die Veröffentlichungen Angsts besser unterrichtet worden. Das Jahr 1763 war ihr Gründungsjahr; damals kauften der Hauptmann und Zunftschreiber Heidegger und der Klosterschreiber Joh. Felix Korrodi ein neuerbautes Haus im Schoren zu Bendlikon unweit von Zürich im Namen eines Konsortiums, um daselbst eine „Porcelain und Fayencen Fabric“ einzurichten. Drei Jahre nachher war diese schon in Betrieb. Unter den bei der Aktiengesellschaft Beteiligten wird der Maler und Dichter Salomon Gessner genannt, der auch als Künstler mitwirkte, wie von seiner Hand bemalte Gefäße im Museum in Zürich bezeugen. Nur ungefähr ein Menschenalter konnte die Manufaktur den künstlerischen Betrieb fortsetzen; 1791 mußte wegen mißlicher Finanzlage die Gesellschaft aufgelöst werden. Wiederholt ging die Fabrik in anderen Besitz über, ohne mehr Glück zu haben. Seit 1803 wurde kein Porzellan mehr fabriziert, nur noch eine Weile Fayence als grobe Gebrauchsware. Ihre Geschichte bietet dasselbe Bild guten künstlerischen Wollens, finanzieller Mißerfolge und des Zusammenbruchs, das uns die Geschichte der meisten in demselben Jahrzehnt in Deutschland entstandenen Fayence- und Porzellanmanufakturen entrollt. Auch darin teilt sie deren Schicksal, daß ihre Erzeugnisse seit wenigen Jahrzehnten ein ergiebiges Feld für die Ausübung von Fälscherkünsten geworden sind.

Da in der Schweiz die eigentliche Porzellanerde fehlt, versuchte man es im Schoren zuerst mit der Herstellung eines weichen Frittenporzellans ohne Kaolin. Diese frühen Erzeugnisse aus schwerer, glasiger, milchweißer Masse, in welche die Farben tief einsinken, wie

beim Weichporzellan von Sévres, sind selten, da bald die Herstellung harten Porzellans aus dem von Passau bezogenen Kaolinton gelang. Ein ausgezeichnetes Beispiel des Zürcher Weichporzellans ist das jüngst erworbene Kännchen mit feinsten Landschaftsmalerei in hellrotem Purpur. Die baumbewachsene Felsgruppe, neben der sich die Aussicht auf das bebaute Ufer eines Sees eröffnet, gibt ein schweizerisches Motiv wieder, ohne Vedute zu sein. Angst betont mit Recht die künstlerische Auffassung der Zürcher Landschaftsmalereien, deren Motive fast immer den schönen Seegegenden der Schweiz entlehnt sind, für die die Maler schon die Lage der Fabrik am lieblichen See, dem bewaldeten Höhenzug des rechten Ufers gegenüber, begeistert habe.

Das zweite Stück ist eine Deckelterrinen aus Hartporzellan von jener gelblichgrauen Farbe, die im Vergleich mit den gleichzeitigen Porzellanen anderer Manufakturen ein im Schonen nie überwundener Mangel blieb, als Grund für die farbigen Malereien aber eigene Reize hatte. Bemalt ist diese mit Rocaille-Handgriffen versehene geschweifte längliche Terrine mit Blumensträußen, die mit ihrem vorwaltenden Purpur neben Grün, wenig Blau, Gelb und Eisenrot ebenso wie mit ihren Rosen, Tulpen und Ranunkelmotiven den Einfluß der in den 60er und 70er Jahren des 18. Jahrhunderts weithin vorbildlich wirkenden Straßburger Fayencen vertragen. Neben dem Z in Unterglasurblau ist eingeritzt die Zahl 30 zu sehen.

Italienisches Porzellan.

Nachdem im vorhergehenden Jahr mit der schönen Gruppe der „Adria“ der Anfang gemacht war, konnten dieses Jahr bei einem kurzen Aufenthalt des Direktors in Venedig, zu dem die Fortsetzung des Verkaufes der ostasiatischen Sammlungen im Palazzo Vendramin den Anlaß bot, weitere Erzeugnisse der von Geminiano Cozzi im Jahre 1764 in Venedig begründeten Porzellanmanufaktur erworben werden, Figuren sowohl wie Gefäße.

Hauptstück ist die unbemalte Gruppe der Pietà. Auf kreisrundem, profiliertem, mit Blumengewinden behängtem Sockel sitzt auf einem Felsen Maria, im Schoße den Leichnam des Heilands; zwei geflügelte Kinder ihr zu Seiten halten das Schweißbuch und eine Lanze; andere Werkzeuge und Zeugen des Leidens Christi, das Schilfrohr, Zange, Nägel und Ruten, Würfel, ein Geldbeutel, eine abgeschlagene Hand sind auf den Stufen des Felsens verstreut; zur Rechten Marias auf einer mit Stricken umwundenen Säule der Hahn; zu ihrer Linken, lose gesteckt in ein Loch des Felsens, das aus unbehauenen Baumstämmen gezimmerte Kreuz, über dessen Querarm noch das Leichentuch herabhängt. Ungewöhnlich fein überarbeitet, mehr wie ein Werk freier Künstlerhand, als

ein aus der Hohlform gewonnenes, bietet diese ausgezeichnete Gruppe sich dar.

Das andere figürliche Werk stellt eine Winzerin vor, auf rundem Erdreichsockel, bekleidet mit kurzem Rock, geschnürtem Schneppenmieder, mit halblangen Hemdärmeln und hinten aufgeschlagenem Strohhut. Sie ist bemalt; purpurn, grün, eisenrot sind die hochlaufenden Streifenmuster des gelb gesäumten Rocks; weiß gemustert ist das eisenrote Mieder, gelb das Schnürband und der schwarz betupfte Strohhut; in den Ohren trägt sie blaue Ringe; gelblichrosa ist die Farbe des Fleisches.

Mit der Marke der Manufaktur des Cozzi, dem Anker in Eisenrot, bezeichnet sind mehrere Gefäße: Ein Teller, dessen Rand eingefast ist mit einer unterglasurblauen, golden verzierten Borte, von der kurze sich kreuzende Zweige in leichtem Goldrelief ausgehen und in Purpur, Gelb, Eisenrot und Gold gemalte, durch Goldschleifen zusammengefaßte Blumenzweige in den Spiegel hineinragen. Aus Teilen großer Service im Museum Correr zu Venedig ergibt sich, daß die Ausstattung dieses Tellers bezeichnend ist für die von Cozzi erzeugte Ware. — Dieselbe Marke trägt und ebenso typisch ist eine Tasse mit purpurrotem, von goldenen Rokokoschnörkeln unregelmäßig begrenztem Mosaikrand, vielfarbigen Frucht- und Blumenstücken, kleinen Strenzweigen und Früchten. — Eine Obertasse von feinerer, weißerer Masse ist bemalt mit dem Wappen der venezianischen Grafen Dona dalle Rose in einer bekrönten purpurnen, mit goldenen Zweigen umwundenen Rokokokartusche. Auch diese ist mit dem roten Anker bezeichnet. — Nicht bezeichnet, aber zweifellos derselben Manufaktur zuzuweisen ist eine 25 cm hohe Potpourri-Vase von kelchförmigem Körper auf quadratischer vierfüßiger Platte und mit durchlöcherter schalenförmigen Deckel; bemalt ist sie in einem Blütenkranzrahmen, der ein bekröntes Schild umschließt, mit dem Doppelwappen der venezianischen Geschlechter Contarini und Correr, mit Sträußen und Strenblumen in Eisenrot und schmelzartig aufliegendem Karmin, Gelb und Grün; alle Profile sind durch Bemalung in Eisenrot mit weiß ausgespartem Ornament hervorgehoben.

Ob einige bei derselben Gelegenheit erworbene Gruppen ebenfalls der venezianischen Manufaktur zuzuweisen sind, bleibt fraglich. Sehr wahrscheinlich ist es für die Gruppe eines musizierenden Paares. Auf einem Erdstück sitzt eine die Gitarre spielende Dame, ihr zur Seite hält ein Kavalier ein Blashorn. Nach Haltung und Tracht der Figuren ist diese lebensvolle kleine Gruppe italienische Erfindung: die grauweiße Masse gleicht derjenigen des Porzellans der Cozzi. — Eine andere Gruppe, welche eine unbekleidete Flora und zwei nackte Kinder neben einem Baum auf einem mit Blumen bewachsenen Felsen darstellt, besteht aus milchig-weißer, dem Weichporzellan ähnlicher Masse und dürfte eher der

im Jahre 1735 vom Marchese Ginori in Doccia bei Florenz begründeten und bis heute in Betrieb erhaltenen Manufaktur entstammen. Für die Bestimmung der italienischen Porzellane des 18. Jahrhunderts lassen uns zurzeit sowohl die keramische Literatur wie die Sammlungen außerhalb Italiens im Stich. Ein Beispiel dafür, wie sehr die Forschung hier noch im Dunkeln liegt, bietet, was in einem früheren Abschnitt dieses Berichts über die von den Handbüchern der Manufaktur der Ginori zugewiesene Marke NS bemerkt worden ist.

Ebenfalls italienischer Herkunft ist ein feines Riechfläschchen von glasierter Porzellanmasse, mit bemalten figürlichen Reliefs auf beiden Seiten des flacheirunden Körpers. Dargestellt ist auf der einen Fläche eine ruhende Bacchantin neben umgestürztem Krüge, dahinter unter einem Rebzweig ein kleiner, die Flöte blasender Satyr; auf der anderen Fläche eine auf einem Felsen liegende Bacchantin, zu der ein Putto mit einer Girlande herabflattert. Bemalt ist das Relief in mattem violetten Purpur, Grün, Braun und fleischfarbenem Rosa. Gefaßt ist das ca. 10 cm hohe Fläschchen in Silber, das, in Bandform die Schmalseiten deckend, die Fassung des Fußes mit derjenigen des Halses verbindet. Es liegt noch in dem ursprünglichen, mit blauer Seide gefütterten, mit Blättchen in Handvergoldung verzierten Etui. Das bemalte Relief ist verwandt dem von der Manufaktur von Capo di Monte eingeführten, in Doccia bis in die jüngste Zeit nachgeahmten Porzellandekor. Ob das Fläschchen dort entstanden oder in Venedig, wo es erworben wurde, muß weiterer Untersuchung vorbehalten bleiben.

Griechische Altertümer.

Unter den griechischen Altertümern ist an erster Stelle zu erwähnen eines der Hauptstücke der von Herrn A. Vogell während seiner langjährigen kaufmännischen Tätigkeit in Nikolajeff, der Nachfolgerin des alten Olbia, angelegten Sammlung, eine tadellos erhaltene rotfigurige attische Amphora, die Herr *Martin Bromberg* bei der Versteigerung der Vogellschen Sammlung dem Museum zu schenken die Güte hatte. Das 38 cm hohe Gefäß gehört zu jener als Kolonetten-Amphora bezeichneten Form, bei der jederseits zwei säulenförmige Stützenkel von der Schulter des eiförmigen Bauches zu dem breiten Rand aufsteigen, der die Mündung des walzenförmigen Halses umschließt. Auf der Schauseite des schön profilierten Gefäßes (Nr. 109 des Vogellschen Katalogs) ist dargestellt Dionysos stehend im Profil, vollbärtig, mit zierlich gelocktem Haupthaar, bekleidet mit dem Chiton und Himation, in der Hand den Thyrsus-Stab, hinter ihm steht ein Satyr, der Blumen in den Händen hält; ihm entgegen schreitet eine Mänade in aufgelösten Haaren, bekleidet mit Chiton und Nebris; eine Fackel in jeder Hand, wendet sie das Antlitz

nach rückwärts, einem Satyr zu, der sie von hinten zu umklammern sucht. Die Rückseite ist mit den üblichen Mantelfiguren ohne Bedeutung dekorativ gefüllt.



Rotfigurige attische Amphora, 38 cm hoch.

Angekauft wurden folgende Vasen:

Eine schwarzfigurige Hydria aus dem Anfang des 5. vorchristlichen Jahrhunderts. Auf der Schulter ihrer Vorderseite ist in dem schwarzen Grund ausgespart ein rotes Feld, das oben von einem Mäanderband, rechts und links von Efenblattzweigen zwischen Linien, unten

von einem anwärts gerichteten Lotosknospenband eingefasst wird. In diesem Felde ist schwarz gemalt mit graviertem Imenzeichnung und weißer Deckung der Arme und des Gesichtes eine Göttin, im Begriffe, den Wagen eines Viergespanns zu besteigen. Mit beiden Händen faßt sie die Zügel, hält dabei in der Rechten das Kentron, in der Linken ein nach oben sich hornartig verbreiterendes Gerät. Vor den Pferden steht ein den Kopf wendender Hund. Über den Zügeln sind drei griechische Buchstaben, wohl der Anfang des Wortes Athena schwarz geschrieben. Kleine schwarze Punkte sind sparsam über den Grund verstreut. — Eine ebenfalls in das 5. Jahrhundert zu setzende böotische zweihenkelige Schale mit schwarzen Figuren und rotbraunen, weißlichen und gelblichen Einzelheiten zeigt im Spiegel auf der ausgesparten Kreisfläche eine im Knie-
lauf nach rechts gewendete, geflügelte Siegesgöttin; auf der Außenfläche am Lippenrand einerseits zwei mit gesenkten Köpfen einander zugewendete Hirsche, anderseits einen Hund, einen Hasen verfolgend, auf der Schalenwandung einen Eber zwischen zwei mit senkrecht gehaltenen Lanzen auf ihn zusprenghenden Reitern einerseits und drei galoppierende Reiter anderseits. — Eine attische Grablekythos vom Ende des 5. vorchristlichen Jahrhunderts. Vier Fünftel des Bauches und die scharf abgesetzte, ansteigende Schulter sind weiß grundiert, die übrigen Teile schwarz gefirnißt. Auf der leicht gewölbten Wandung ist in gelblichroter Umrißzeichnung die Verstorbene in Gestalt eines auf einem Lehnstuhl sitzenden unbekleideten Mädchens mit flüchtig rot angemalter Kappe dargestellt; in der Rechten hält sie eine Schale und mit der Linken stützt sie eine schlanke Vase von der Lutrophoroi genannten Art auf den linken Schenkel (Vasen dieser Art pflegte man unverheiratet Gestorbenen zu weihen oder an deren Grab zu zertrümmern). Vor ihr steht ein zweites Mädchen, das die Rechte erhebt und in der Linken ein rechteckiges Körbchen hält, aus dem eine rote Binde herabhängt. Oben hängt zwischen den beiden Mädchen ein Spiegel.

Weit älter als diese Gefäße, etwa der Zeit um 800 v. Chr. zuzurechnen, ist eine Dipylon-Schale auf hohem Fuß aus hellgelblichem, im Innern rötlichem Ton mit geometrischen Linienverzerrungen und fliegenden Vögeln in dunkelbrauner, stellenweis rötlicher Malerei.

Eine kleine Maske der Athene aus gebranntem Ton, vom Anfang des 5. Jahrhunderts, gefunden zu Levadha in Bötien, zeigt die Göttin mit spitz geschnittenem Gesicht, mandelförmigen Augen, lächelndem Munde, vortretendem Kinn, symmetrisch gewelltem Haar und zu beiden Seiten hinter den Ohren herabfallendem, feingefaltetem Kopftuch. Die breite schlichte Bekrönung des Kopfes ist durchbohrt zum Befestigen einer Schürze. Spuren von Rot an den Lippen und Ohren erinnern an die ursprüngliche Bemalung.

Von Bronzegeräten wurden erworben eine Strigilis und eine Gabel. Diese, gefunden in Attika, ist von griechischer Arbeit aus der Kaiserzeit. Der runde, durch vierseitige Glieder mit vertieften Palmetten unterbrochene Stiel der flach zweizinkigen Gabel endet in einen Tierfuß mit gespaltenem Huf.

Von geschnittenen Steinen: Ein etwa dem 4. vorchristlichen Jahrhundert angehöriger, auf Eretria in Griechenland gefundener goldener Fingerring mit einem darin drehbar angebrachten Skarabäus aus rotem Karneol; auf der flachen Unterseite des Käfers ist ein nach rechts gewendeter Greif in geduckter Haltung eingeschnitten. — Ein etwa dem 12. Jahrhundert v. Chr. zuzurechnender mykenischer Stein aus hornfarbenem, weißgebändertem Achat, der in Theben gefunden wurde; in den knrzeiförmigen, doppelt ausgehöhlten, in der Breitachse durchbohrten Stein ist ein Mantierdoppelgespann eingeschnitten. — Sasanidischen Ursprunges ist ein Siegelstein aus hellblauem, von weißen Bändern durchzogenem Chalzedon von abgerundet kegelförmiger Gestalt; er ist oben zum Durchziehen einer Schnur durchbohrt und zeigt auf der leicht gewölbten ovalen Siegelfläche eingeschnitten einen mit erhobenen Unterarmen wie anbetend stehenden bärtigen Mann in langem gegürteten Gewande vor einem mit einem Dreifuß und anderem Gerät bestellten Unterbau.

Endlich ist hier noch der in einem Felsengrab bei Aegion an der Nordküste des Peloponnes gefundene Bestandteile eines sehr zierlichen antiken Halsschmuckes aus blauem Glas zu gedenken. Die einzelnen Stücke, von denen zwei einmal, die übrigen je nemmal vertreten sind, sind gegossen in der Art von Goldplättchen mit Draht und Perlaufagen. Wie sie ursprünglich aneinandergefügt waren, ist nicht festzustellen, jedoch lassen sie sich leicht zu einem Halsschmuck aus einem mittleren viergliedrigen und acht dreigliedrigen Gehängen zusammensetzen.

Westasiatisches.

Dieser Abteilung wurden nur wenige Stücke hinzugefügt, zu deren Ankauf der Aufenthalt des Direktors in Rußland Gelegenheit bot. Neu für die Sammlung ist ein persischer Fingerring von der Art, deren sich die Perser als Auflager für den Pfeil beim Bogenschießen bedienen. In den schmalzweißen Nephrit sind zierliche Arabesken aus Gold eingelegt und dazwischen rote und grüne Edelsteine in Goldfassung. Gleichfalls für uns neu ist ein persisches Fayencegefäß für die Wasserpfeife. An dem gewölbten Bauch sind Wildgänse zwischen niedrigen Ständen in lebhaftem Blau mit feiner schwarzer Zeichnung gemalt. Sie verraten chinesischen Einfluß, der auch in der Nachahmung eines chinesischen Nienhao als Marke zutage tritt.



Kozuka aus Silber und Gold auf Shakudo, von Tonan Somin. Nat. Gr.

Japanisches.

Schwertzieraten.

Auch das Jahr 1908 brachte erheblichen Zuwachs an japanischen Schwertzieraten. Zu diesem Ankauf bot Gelegenheit die Auflösung einer englischen Sammlung, deren Grundlage beruhte auf einer von dem bekannten Verfasser zahlreicher Werke über Ostasien, Captain F. Brinkley, in Japan erworbenen Sammlung; über ihren Bestand gab ein in Japan abgefaßter Katalog kurze Auskunft. Ausführlicher ist sie zugleich mit einigen von dem englischen Vorbesitzer hinzugefügten Schwertzieraten aus den Sammlungen Hayashi und Gillot in einem 1906 in London bearbeiteten Katalog beschrieben. Dieser verzeichnet 614 Nummern, von denen 99, durchweg erlesene Stücke, in die hamburgische Sammlung übergingen. Nur die wichtigsten heben wir hier hervor.

Somin I. An erster Stelle ist zu gedenken eines Schwertmessergriffes, Kozuka, das allen Anspruch darauf hat, ein echtes Werk des Hauptmeisters der Yokoya-Schule, des 1733 im Alter von 64 Jahren gestorbenen Somin zu sein, dessen Bezeichnung es trägt. Auf dem feinen Nanako-Shakudo der oberen Platte ist in sehr hohem unterschrittenen Relief eine silberne Päonienblüte an goldenem Zweig ziselirt, die Rückseite aber besteht aus massivem Gold.

Auf diesen Schwertmessergriff bezieht sich eine Äußerung des Captain F. Brinkley im 7. Band seines Werkes „Japan and China“ (London 1904). Man könne nicht hoch genug preisen des Somin Ziselierkunst: Leben sei in allem, was er schuf. Ein Päonienzweig von seiner Hand unterscheide sich von ähnlichem Werk anderer Künstler wie eine natürliche von einer papiernen Blume. Und weiter: „Somin's work has always been so much valued by Japanese connoisseurs that few genuine specimens seem to have passed in foreign hands. A noble example was“ (nämlich als ein Teil der damals dem Captain Brinkley gehörigen Sammlung) „lately sold by the principal art auctioneers in London, but so little did they appreciate it that they grouped it with several ordinary Kozuka and sold the whole en bloc! It is possible that many English collectors may thus be entertaining angels unawares.“ Des Captain Brinkley Ärger über den Mißerfolg seiner Versteigerung bei Christies ist begreiflich, „die Engel werden aber heute nicht mehr unwissentlich von

englischen Sammlern bewirkt“, sondern haben zum guten Teil in unserem Museum sichere Unterkunft gefunden. An diese Erwerbung knüpft sich noch eine andere Erfahrung, die bezeichnend ist für die Kennerschaft der japanischen Schwertzieraten-Sammler und Beweis ergibt dafür, wie man in Japan den Besitzerwechsel anerkannter, in den Kreisen der Kenner notorischer Altertümer im Auge behält. In Tokio erinnerte man sich, als wegen der Echtheit jenes Kozuka angefragt wurde, daß dieses Stück dem Captain Brinkley (der als Berichterstatter für die Times lange in Japan lebte) gehört hatte und früher im Besitz des Daimio von Tsugaru gewesen war. Und durch den Schwertzieratenhändler Amiya in Tokio erfuhren wir, daß dortige Kenner unser Kozuka für die einzige bekannte, von dem Meister mit Tonan Somin bezeichnete Arbeit erklärten. Sogar des Verfertigers der silbernen Klinge, die eine Künstlerbezeichnung nicht trägt, erinnerte man sich, sie sei eine Arbeit des 1859 gestorbenen Kōno Haruaki, eines der berühmtesten Künstler des 19. Jahrhunderts. Die Klinge stammt in der Tat nicht aus der Zeit des Somin, sondern wurde im Jahre 1852 von dem damaligen Besitzer des Kozuka bestellt, worüber die Gravierung auf ihr näheres ergibt. Der skizzenhaften Wiedergabe des Glücksgottes Fukurokuju mittels Schriftzeichen, die seinen Namen bedeuten, ist ein Sinnspruch des chinesischen Dichters Su Shih beigefügt: „Mit seiner Stellung zufrieden sein, bringt das Glück; den Magen nicht übermäßig füllen und dadurch die Lebensgeister frisch erhalten; Verschwendung meiden und dadurch Reichtümer anhäufen.“ Diese drei Lehren entsprechen den drei Schriftzeichen, welche zusammen den Namen des Glücksgottes ergeben; es sind fuku = Glück, roku = Reichtum, ju = langes Leben, wobei diese beiden Zeichen ihre Stellung in den Versen vertauscht haben. Ferner besagt die Inschrift, die aus Schriftzeichen gebildete Figur des Glücksgottes sei in dieser Gestalt in der Nacht des 23. Tages des 9. Monats des Jahres Kayei 5 (= 1852) einem 55jährigen Mame, namens Naomasa, im Traume erschienen, nach der Zeichnung dieses Naomasa sei alsdann die Gravierung ausgeführt. — So großen Ansehens dieses Kozuka sich, wie schon die dafür angefertigte ungewöhnliche Klinge zeigt, im Lande seiner Entstehung erfreute, bietet es doch kein Beispiel jener malerischen Gravierung, Yefu-Kebori, auf der Somin I. Ruhm beruht. Es zeigt noch den Einfluß der Gotō-Schule, unter dem Somin als Künstler des Shogun anfänglich gearbeitet hatte. Erst als der Meister durch Verzicht auf Amt und Gehalt seine künstlerische Freiheit wiedergewonnen hatte, prägte er seinen persönlichen Stil, den dann Schüler, Nachahmer und Fälscher weiterverbreitet haben.

Meister der Gotō-Schule. Vier Schwertmessergriffe, Kozuka, von denen drei als Werke älterer Meister auf den Stücken selbst be-

glaubigt sind durch jüngere Meister derselben Schule. Als Werk des Yeijō, des 1617 gestorbenen 6. Meisters der Schule, hat Mitsuyoshi (Shinjō), der 15. Meister (gest. 1835), beglaubigt ein Kozuka aus feingekörntem Shakudo mit Meerschnecken, Muscheln und Seeigel in hohem Relief aus Gold und Silber. — Als Werk des Sokujō, des 1631 gestorbenen 8. Meisters, hat Mitsutaka (Yenjō), der 13. Meister (gest. 1784), beglaubigt ein Kozuka aus gekörntem Shakudo mit einem Zaun in hohem Relief mit Auflagen von Gold und Silber. — Ein Kozuka aus gekörntem Shakudo, darauf in hohem Relief ein menschenleeres Boot mit goldenem Strohdach und silbernem Schneepolster, ist als Werk des Tsujō, des 1722 gestorbenen 11. Meisters, beglaubigt vom 12. Meister, dem 1742 gestorbenen Mitsutada (Jnjō).



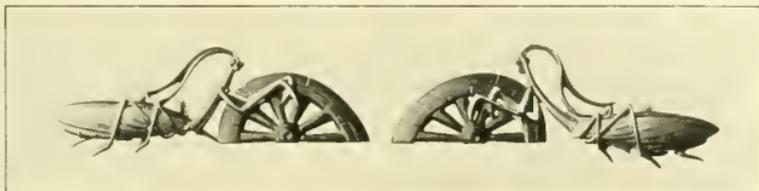
Kozuka aus Gold und Silber von Goto Teijo. Nat. Gr.

Die Bezeichnung des Teijō, des 1673 gestorbenen 9. Meisters trägt ein Kozuka, auf dessen oberer Platte aus massivem Golde in feingekörntem Grund in hohem Relief ein aus silbernem Spinnennetz entfliehendes Pferd dargestellt ist. Nur dieser Meister war schon in unserer Sammlung vertreten durch ein Kozuka, auf dessen gekörntem Shakudo-Grund eine Taube und ein Pfeil in goldenem Relief.

Gotō Hokio Ichijō, einer der berühmtesten Schwertzieratenkünstler des 19. Jahrhunderts, hervorgegangen aus einer Nebenlinie der Gotō-Meister und im Alter von 87 Jahren 1876 gestorben, war schon durch 11 Arbeiten (5 Tsuba, 4 Kozuka und 2 Fuchikashira) vertreten. Hinzugekommen sind zwei zusammengehörige Fuchikashira aus Shibuichi, das eine mit gravierten Kirschzweigen in flachen Einlagen von Gold und Silber, das andere mit gravierten Ahornzweigen in flachen Einlagen von Gold und Kupfer, jenes bezeichnet Gotō Hōgen, dieses Kijūō Ichijō, d. h. der 77jährige Greis Ichijō.

Iwamoto-Meister. Von den Meistern dieser in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Yedo glänzenden Künstlerfamilie ist der 1801 im Alter von 58 Jahren gestorbene Iwamoto Konkwan hervorragend fruchtbar gewesen. Die Vielseitigkeit dieses berühmten Meisters bezeugten in unserer Sammlung bereits 2 Tsuba, 2 Kozuka, 7 Fuchikashira und ein Menuki-Paar. Hinzugekommen sind: ein Tsuba aus gekörntem Shakudo mit einem fliegenden Howo-Vogel in hohem vergoldeten Kupferrelief, bezeichnet neben den gewöhnlich von dem Künstler

geführten Namen mit Shunshodō. Ein silbernes Kozuka, darauf in zarter Gravierung zwei Affen mit einer Pfirsich. Ein Kozuka aus gekörntem Shakudo mit fliegenden Wildgänsen aus Shibuichi mit Schwungfedern aus Shakudo über wachsendem Schilf aus zweierlei Gold, bezeichnet mit einem anderen der von dem Meister geführten Namen: Hakuhotei Konkwan und datiert vom Jahre Temmei 4, d. i. 1784. Ein Fuchikashira aus Shakudo, darauf Meerfische aus verschiedenen Metallen mit Augen aus Perlmutter und goldenen Bambuszweigen. Ein Paar Menuki, jedes in Gestalt einer goldenen Gottesanbeterin, die ihre aufgerichteten Vorderbeine auf ein halbes Rad aus Shakudo legt.



Ein Paar Menuki aus Gold und Shakudo, von Iwamoto Konkwan. Nat. Gr.

Ōmori-Meister. Von den Meistern dieses in Yedo tätigen Geschlechtes ist des Hauptmeisters Teruhide fünfter Sohn, der um 1809 tätige Hidemitsu, vertreten durch ein Kozuka aus Shibuichi mit einer goldenen Teufelsmaske und einer silbernen Lotosknospe an langem Stengel auf der Vorderseite und auf der Rückseite einem gravierten Hakai-Vers, dessen Sinn ist, wie auf ein und derselben Kürbisranke Früchte verschiedener Form reifen, so könne der Mensch zu einem Buddha oder einem Teufel sich auswachsen.

Hamano-Meister. Die in der zweiten Hälfte des 18. und der ersten des 19. Jahrhunderts in Yedo tätigen Hamano-Meister waren bisher schon ansehnlich vertreten. Einige neuerworbene Stücke vervollständigen das Bild, das wir uns danach von dem technischen Reichtum der vielfarbigen Metallreliefs machen konnten, in denen jene Abzweigung der Nara-Schule sich auszeichnete. Von dem gegen Ende des 18. Jahrhunderts tätigen Hamano Naoyuki, zugleich mit dessen Nebennamen Gaiindō bezeichnet, ist ein Stichblatt aus Shibuichi, auf dem in flachem, zum Teil versenktem Relief mit erhabenen Einlagen verschiedener Metalle eine Szene aus der Schlacht bei Kawanakajima dargestellt ist; auf der Vorderseite wehrt der auf dem Feldherrnstuhl sitzende Shingen den Schwertangriff des ihn überfallenden berittenen Kenshin durch einen Schlag mit dem Kommandofächer ab, auf der Rückseite sieht man die festen Mauern einer Burg mit wehenden Feldzeichen. In gleicher Technik

verziert ist ein Fuchikashira aus gerauhtem Shakudo mit einer Gartenszenerie; ein alter Gärtner hat den Besen beiseite gelegt und schmaucht sein Pfeifchen, mit dessen Rauch er eine auf einem Felsen kriechende Gartenschnecke anbläst. Die Bezeichnung des Hamano Noriyuki trägt ein Fuchikashira, worauf ein Hofdiener, der das abgefallene Laub eines Ahornbaumes zusammenkehrt.

Tsu Jimpo, die Bezeichnung dieses älteren Yedo-Meisters trägt ein Fuchikashira aus gekörntem Shakudo mit Eichzweigen und einem sich an einen dünnen Zweig klammernden goldängigen Vogel in hohem Relief. Ein Kozuka mit einem glänzenschwarzen goldängigen Aal, der sich auf gekörnter Shakudo-Fläche schlängelt, ist nur bezeichnet Jimpo. Dieser Künstler war bisher nur durch ein Kozuka mit einer Päonie in hohem Relief vertreten. So gute Arbeiten diese auch sind, darf man bei allen des Jimpo Namen tragenden Schwertzieraten nicht vergessen, daß dieser im Jahre 1762 gestorbene Meister nicht nur durch die Vorzüglichkeit seiner Ziselierarbeit, sondern auch dadurch sich auszeichnete, daß schon im 18. Jahrhundert seine Werke häufig nachgeahmt wurden.

Joi, ein Zeitgenosse des Tsu Jimpo, nennt sich auf einem im Vorjahre erworbenen Stichblatt aus Shakudo mit dem chinesischen Teufelanstreiber Shoki in teilweise versenktem Relief mit hohen Einlagen von Gold und Shibuichi Nara Nagaharu; er war einer der drei berühmten Künstler der Nara-Schule zu Yedo und gehört ebenfalls zu den Schwertzieratenmeistern, deren Werke früh schon gefälscht worden sind.



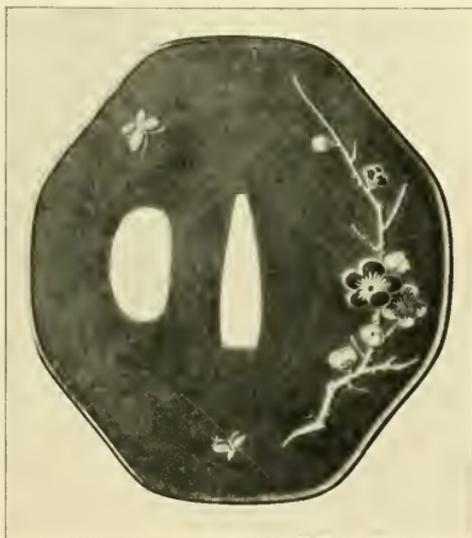
Kozuka aus Shakudo mit zweifarbigem Goldrelief von Kiyotsugu. Nat. Gr.

Yoshioka-Meister. An diesem Kozuka haben zwei Meister der Yoshioka-Familie zu Yedo ihre Kunst geübt: Kiyotsugu, der ältere schon um 1800 tätige Meister, hat die von gekörntem Shakudo-Grund in zweifarbigem Gold sich abhebenden und silbern betauten Reisähren ziseliert, Terutsugu, sein Sohn, die fliegenden Sperlinge auf der Rückseite aus Shibuichi graviert.

Tōriūsai Kiyonaga, ein Yedo-Meister aus dem Geschlecht der Fujiwara, erscheint unter den neuen Erwerbungen mit einem aus dem 4. Jahre Tempō = 1833 datierten Fuchikashira; auf einem Grund aus feingekörntem Shakudo auf der Kappe (Kopfstück) ein ruhender Shikahirsch aus rotem Kupfer mit schwarzem Rückenstreifen, goldenen Augenflecken und goldenem Geweih, auf der Zwinge blühende Herbstpflanzen

in der Mondnacht. Mit der von diesem Meister oft gebrachten Bezeichnung Ju Hogen ein Stichblatt aus Shibuchi; in negativem Schatteuriß ist ein schlauchförmiger, an einem Pfosten hängender Blumenkorb dargestellt, dem, wiedergegeben in erhabenen Einlagen verschiedener Metalle, einerseits ein blühender Kamelien- und ein lanblöser Hängeweidenzweig, anderseits ein Mumezweig entwachsen. Eine dritte Bezeichnung des Kiyonaga, Jusō Hōgen, findet sich auf einem Stichblatt aus brännlichem Eisen mit dem durchbrochenen flachen Relief eines großen Frosches, der, einen goldenen Pinsel haltend, hinter einem niedrigen Tischchen sitzt. Auf dessen silberner Platte ist eine Uta graviert, deren Sinn etwa ist, daß, wie der Frosch mit geblähter Schallblase quake, sich der Dichter, obwohl er nur ein ganz gewöhnlicher Dichter, bemühen werde, schön zu dichten. Auf dem Stichblatt wird Kenkō als Verfasser dieser Uta genannt; nach einer Ankunft, die wir Herrn Yasu Kawasaki in Tokio verdanken, ist sie jedoch schon von Fujiwara no Tameaki im Jahre Yeinin 1, d. i. 1293, gedichtet. Denselben Frosch sieht man auf der Rückseite, hier hält er einen Obako-Stengel (Wegerich, *Plantago major*) wie einen Pinsel, und vor ihm liegt ein Tuschreibstein und ein Buch mit goldenem Titelstreifen, der auf ein Werk des Kenkō deutet. Der Umriß des Frosches ergibt ein Schriftzeichen, das zu entziffern noch nicht gelungen ist. Nach des Herrn Kawasaki Meinung verspottet die Darstellung des dichtenden Frosches die Verweichlichung des Kriegerstandes, dessen Angehörige den Pinsel mehr übten als das Schwert.

Hirata Kenjō hat seinem Namen die Bezeichnung Kūdai-me, d. h. der nemte Meister, hinzugefügt auf einem Stichblatt aus brännlichem Eisen mit einem ans Shibuchi eingelegten Mumezweig, dessen Blüten in Goldzellenschmelz ausgeführt sind. Nicht bezeichnet ist ein Koznka eines anderen Hirata-Meisters. Auf dem rostroten Eisengrund sind zwei Omoto-Pflanzen (*Rhodea*) in hohem Relief aus blan-grünem Schmelz, grüngerbeiztem Hirschhorn, blauem Glasfluß und Koralle dargestellt.



Stichblatt aus Eisen mit Goldzellenschmelz.
Bez. vom 9. Hirata-Meister. Nat. Gr.

Nobuyoshi. Von diesem 1879 im Alter von 76 Jahren gestorbenen Yedo-Meister aus der Hata-Familie, einem Schüler des Iwama Masayoshi und des Iwama Nobuyuki, ein Stichblatt aus Shibuichi mit einem Kiogen-Tänzer in Relief mit Einzelheiten verschiedener Metalle. Ferner ein Kozuka aus Shibuichi, mit einem nach einem Gemälde des Hōitsu ziselierten Wespennest und der Bezeichnung Shunō Hōgen Nobuyoshi.

Natsuo. Dieser bedeutendste Schwertzieratenmeister der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts war bisher schon vertreten mit vier Stichblättern, zwei Kozuka und zwei Fuchikashira, welche des Künstlers Meisterschaft in der Ziselierung mehrfarbiger Metallreliefs bezeugen, sowie mit einem Kozuka und einem Kogai, die ihn auch als Meister der in seinen späteren Jahren von ihm bevorzugten malerischen Gravierung — „Kata-Kiri“ — zeigen. Hierzu gehört auch das neu erworbene Kozuka aus hellem Shibuichi, auf dem in gravierten flachen Einlagen von Silber, zweierlei Gold und Shakudo zwei Reiher im Lotossumpf dargestellt sind, wie die Inschrift besagt „nach einem Gemälde des Jo Ki im Winter des Jahres Kayei 4“ = 1851. Natsuo, der damals erst 23 Jahre alt war, fügte hinzu „ich verehere dies meinem hochverehrten Herrn Narabayashi“. — Das Gemälde des Jo Ki, eines im 10. Jahrhundert n. Chr. lebenden chinesischen Malers, dessen Name in China Hsü Hsi lautete, erfreute sich als Vorbild besonderer Gunst bei den japanischen Schwertzieratenkünstlern. Außer jenem Kozuka des Natsuo besitzt die Sammlung schon ein von Yasuchika II (gestorben 1747) ziseliertes Stichblatt und ein Tsuba sowie ein Fuchikashira von Mitsuhiro, einem in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Kioto tätigen Meister, auf denen in erhabenen Einlagen verschiedener Metalle derselbe Vorwurf wiedergegeben ist. Ein Kake-mono, das von einem japanischen Maler vor etwa hundert Jahren nach demselben Bilde des Jo Ki kopiert ist, befindet sich ebenfalls in der Sammlung.

Kioto-Meister. In der Gruppe der Kioto-Meister, die ihre Kunst von Ozuki Mitsuoki ableiten, gehört Sasayama Atsuoki (1813 bis 1891), dessen Skizzenbuch wir im vorigen Jahresbericht erwähnten. Seinen Namen trägt ein eisernes Stichblatt, das ein Stück Holz mit ausgewitterten Jahresringen und großen Ameisen aus Shakudo wiedergibt. Von Shogintei Tomei (1817—1870), dem Meister der Hirseähren, von dem ein Fuchikashira mit der Jahrzahl 1852 schon länger in der Sammlung, kam hinzu ein Kozuka aus Shakudo mit einem Korb, einer Matte und Hirseähren in sehr hohem Relief mit Goldauflagen.

Von dem in der Provinz Iyo tätigen Kunishige ein mokkoförmiges Tsuba aus Gelbmetall mit blühenden Tessen-(Clematis-)Ranken einerseits, Asagao-(Convolvulus-)Ranken anderseits, in flachen Einlagen aus Shakudo und Silber.

Von dem in Mito um 1790 tätigen Sugiyama Tokichika ein Tsuba aus brännlichem Eisen mit der Mondsichel, Wolkenlinien und einem Hasen in negativem Schattenriß, dazu einem zweiten Hasen in hohem Goldrelief.

Von dem zu Honjo in der Provinz Dewa lebenden Meister Shi-yōken Taira no Mototane ein Fuchikashira aus leicht gerauhtem Shakudo mit einem Gewimmel goldener und grauer langfüßiger Spinnen in goldenen Netzen. Dazu zwei Stichblätter gleicher Arbeit und gleichen Vorwurfes: auf dem einen nennt der Meister sich Chiba Mototane, auf dem anderen Zōkosai Mototane.

Wenn auch bei den Neuerwerbungen die Werke der jüngeren, im 18. und 19. Jahrhundert tätigen Meister im Vordergrund stehen, fehlt es dabei nicht an Stichblättern älterer Zeit, darunter sind auch vorzügliche Beispiele schöner Stilisierung von einfachen Vorwürfen, die ohne dekorative Zutaten anderer Metalle in Schmiedeeisen kraftvoll wiedergegeben sind.

Bezeichnet ist nur eines dieser älteren Stichblätter, das in durchbrochenem, doppelseitigem, weich modelliertem Relief, umspannt von einem schlichten Reif, sechs große Mu-meblüten, abwechselnd von der Ober- und der

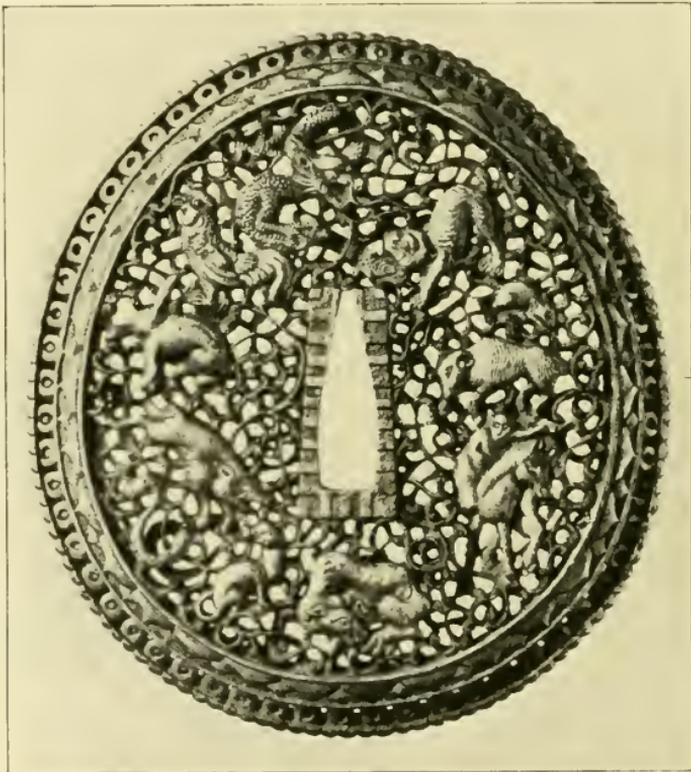
Unterseite gesehen, darbietet. Im Katalog der Sammlung Gillot ist dieses ausgezeichnete Tsuba unter Nr. 1455 aufgeführt als ein Werk des jüngeren Kinai, es

ist jedoch deutlich bezeichnet von Miōchin Yoshihisa, der in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in der Provinz Yechizen tätig war.



Stichblatt aus Eisen von Miōchin Yoshihisa, 17. Jahrh. Nat. Gr.

Zwei Stichblätter vertreten mit ihrem flachen Relief auf dünner Eisenplatte den Stil der als Kamakura-Arbeiten bekannten eigenartigen Gruppe. Das eine zeigt den negativen Schattenriß einer großen fliegenden Libelle und beiderseits eine Brücke und verstreute Kirschblüten. Das andere hat sechsfach ausgebuchteten Umriss mit sechs herzförmigen Durchbrechungen und Reliefs mit landschaftlichen Darstellungen, einerseits eine Pagode und ein Strohdach neben einer Brücke über einem bewachsenen Gewässer, sowie die Mondsichel über einem Ahornbaum, andererseits eine ähnliche Darstellung mit einer Kiefer anstatt des Ahorns. Beide Tsuba gehörten früher Herrn T. Hayashi.

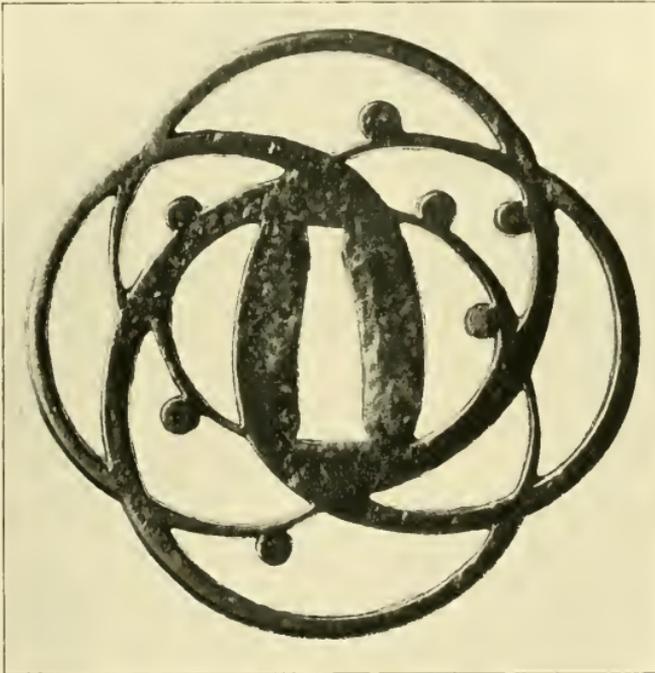


Stichblatt aus Eisen im Stil der Namban-Tsuba Nat. Gr.

Die Gruppe der als Namban-Tsuba bekannten Stichblätter wird durch das hier abgebildete große Tsuba vorzüglich vertreten. Wie bei dieser ganzen Gruppe macht weniger der auf chinesische Vorbilder zurückzuführende Stil mit dem unregelmäßigen Geschlinge magerer Ranken, in

das Tierfiguren eingefügt sind, als die Anführung dieses Stück bedeutsam. In den sich vollrund durchschlingenden, vielfach unterschrittenen Ranken sind hier die zwölf Tiere des chinesischen Tierkreises angebracht. Der Mittelstreifen des dreifachen Randes ist aus hohlen Perlen gebildet, die jede eine kleine bewegliche Eisenperle einschließen. Die Tiere und der Rand sind leicht golden tauschiert.

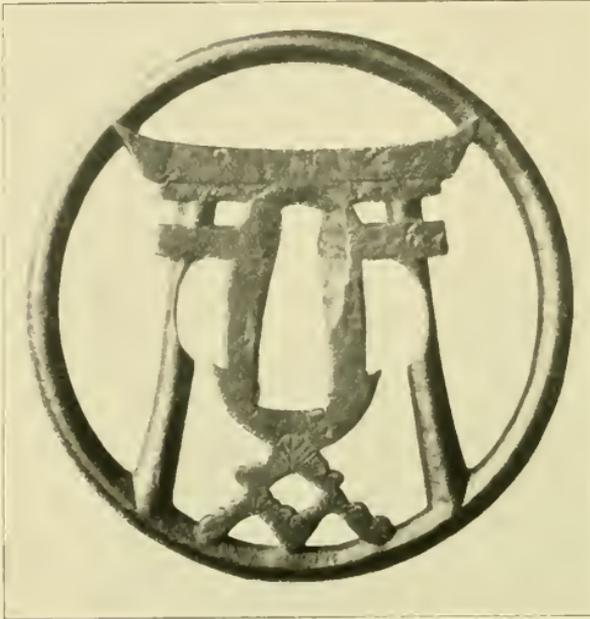
Im Gegensatz dazu zeigen kräftigen rein japanischen Stil die folgenden Stichblätter.



Stichblatt aus Eisen, Musashi-Motiv. Nat. Gr.

Eines, das aus sehr dickem Eisen geschmiedet und durchbrochen ist, in Gestalt von Grashalmen, die mit Tau beperlts sich in Kreisbogen kreuzen und durch ihre Umrisse an die Mondscheibe erinnern. Darin erkennen wir in konzentrierter Vereinfachung jenes alte von Dichtern besungene Motiv vom Gefild von Musashi, auf dem der Mond über den wogenden Halmen des Susuki-Grases untergeht.

Ein anderes, ebenfalls aus sehr dickem Eisen gearbeitet, das mit der in symmetrischem Aufriß wiedergegebenen großen Tempelpforte und der kleinen stilisierten Kiefer das Motiv des Tempelhofes von Sumiyoshi



Stichblatt aus Eisen, Sumiyoshi-Motiv Nat. Gr.

wiedergibt. Ein gleiches Stichblatt ist abgebildet als ein berühmtes Tsuba aus dem Besitz des Daimio Arima in einem nur handschriftlich bekannten Buch eines unbekanntenen Verfassers unter dem Titel „Tōbanfu“, d.h. Buch der Stichblätter, in dem viele eiserne Stichblätter alten Stiles abgebildet sind und von dem auch die Bibliothek des Museums bei Herrn Haras Aufenthalt in Japan eine Abschrift erwerben konnte.

Netsuke.

Aus der vom Prinzen Heinrich von Bourbon, Grafen Bardi, in Venedig hinterlassenen Sammlung japanischer Kunstsachen konnten noch einige auserlesene Netsuke erworben werden. Darunter ein im Rausche schlafender Shōjō, geschnitzt aus braunem Holze und bezeichnet Bifu Ikkwan, d. h. Ikkwan aus der Stadt Nagoya in der Provinz Owari. Von diesem Meister, den Brockhaus in seinem großen Werk über die japanischen Kleinschneider als einen der ausgezeichnetsten Künstler des 19. Jahrhunderts rühmt, besaßen wir schon ein Netsuke aus dunkelbraunem Holz in Gestalt einer mit einer Bohnenschote beschäftigten Ratte. Die Meister, deren Namen die übrigen aus braunem Holz geschnitzten Netsuke dieses Kaufes tragen, waren bisher nicht vertreten. Es sind: Okatomo, ein Meister des 18. Jahrhunderts, der einen ruhenden Ochsen lebensvoll geschnitzt hat. — Kagetoshi, der eine am Strande liegende Muschel gebildet hat, aus deren Schalenspalt eine Dunstwolke quillt, in der des Drachenkönigs Palast sichtbar wird, eine Anspielung auf die in Japan volkstümliche Erklärung der Entstehung von Luftspiegelungen aus dem Hauch der Venusmuschel. Wie ein von Brockhaus erwähntes datiertes Netsuke bezeugt, arbeitete Kagetoshi in den 40er

Jahren des 19. Jahrhunderts. — Giokuseki, ebenfalls ein Meister des 19. Jahrhunderts, dessen Namen eine Ratte trägt, welche, die linke Vorderpote hochhebend, sich in das Fell beißt.

Eine unter unseren Netsukes bisher nicht vertretene Technik zeigt ein Zō-Dōjin bezeichnetes Netsuke in Knopfform mit hohem aus glänzend schwarzem Lack geschnitzten Relief auf rotem, mit Wellen gemustertem Lackgrund. Die Schmitzerei stellt auf der Oberseite wachsendes Pfeilkraut und einen kleinen Taschenkrebs dar, auf der Unterseite drei wappenartig angeordnete Schmetterlinge. Zō-Dōjin, auch Tamakaji Zōkoku genannt, lebte von 1806 bis 1869.

Japanische Töpferarbeiten.

Nur wenige Gefäße wurden dieser Abteilung hinzugefügt. Hervorzuheben ist eine Schüssel, welche alle Merkmale der in älterer Zeit in der Provinz Owari angefertigten Shino-Ware zeigt. Der schwere hartgebrannte Scherben ist mit dicker weißlich durchscheinender, einem Zuckerbeguß vergleichbarer Glasur so unregelmäßig gedeckt, daß diese hier und da den Grund freiläßt und in Buckeln, auf der Unterfläche in hängenden Tropfen zusammengeflossen ist. Einige mit breiten Pinselstrichen flüchtig hingeworfene Pflanzenmotive schimmern bläulichgrau durch die Glasur, deren großen Kracklinien gebräunt sind. Für den japanischen Kenner gilt als ein Zeichen hohen Alters, daß glasurfreie Stellen der Unterfläche tief rostrot gefärbt erscheinen, wie bei den alten chinesischen Seladonporzellanen.

Chinesisches.

Nur zwei Porzellangefäße wurden der Sammlung hinzugefügt. Aus dem Nachlaß des Grafen Bardi in Venedig eine flache Schale mit dem Nienhao des von 1662 bis 1723 regierenden Kaisers Kanghi. Bemalt ist die Innenfläche der 32 cm im Durchmesser großen Schale in Unterglasurblau mit Wolken und Drachen, einem großen vierkralligen im Spiegel und zwei kleineren fünfkralligen auf dem Rande; die Drachen und die Wolken sind mit grüner Schmelzfarbe gedeckt, welche die blaue Untermalung schwarz und durch die Kontrastwirkung den Grund violett erscheinen läßt. — Das andere Stück aus dem hiesigen Handel, eine tiefe Kanne von 24 cm Mündungsweite, mit dem Nienhao des Kaisers Kienlung, der ebenfalls 60 Jahre, von 1736—1796, den Thron inne hatte. Die Außenwandung ist in Unterglasurblau bemalt mit reichem Geranke, worin Chrysanthemumblüten und inmitten dieser sechsmal ein Schriftzeichen für „Langes Leben“. Dieses sowie der ganze Grund ist mit zitronengelbem Schmelz gedeckt; das obere Randornament und das Wellenornament am Standring stehen in hellbläulich grünem Grund.

Die Bibliothek.

Geschenke kunstgeschichtlicher Werke.

Das verflossene Jahr hat der Bibliothek des Museums mehr wertvolle Gaben gebracht als irgend eines seiner Vorgänger. Ohne die zahlreichen kleineren Veröffentlichungen, welche der Anstalt im Schriftenaustausch regelmäßig zugehen oder als Geschenke an die Anstalt oder persönliche Gaben an den Direktor ihr zuflossen, hier erwähnen zu können, muß einiger Werke von hervorragendem Werte um so mehr gedacht werden, als es sich zumeist um solche handelt, welche auf Kosten von Regierungen oder Privatleuten herausgegeben und käuflich nicht zu beziehen sind.

Als der Direktor im vorigen Sommer die Kunstsammlungen der kaiserlichen Eremitage in St. Petersburg besichtigte, wurde ihm durch gütige Vermittelung des Barons A. von Foelkersam, Oberkonservators der Abteilung der Kostbarkeiten, gestattet, auch die schwer zugänglichen Edelschmiedearbeiten und Porzellane des Garde-meuble im Winterpalais zu besichtigen. Außer anderen Porzellanen werden dort bewahrt das berühmte, in der Porzellanmanufaktur von Sévres für die Kaiserin Katharina II. angefertigte Service und der Tafelaufsatz, den Friedrich der Große in der Berliner Porzellanmanufaktur als Geschenk für die Kaiserin herstellen ließ. Französische Goldschmiede des 18. Jahrhunderts, deutsche, italienische, russische Goldschmiede, vorwiegend in der Zeit der großen Kaiserin, doch auch ihrer Vorgänger und ihres Sohnes, haben von ihrem Besten beigesteuert. So überreich auch der Silberschatz im Kreml zu Moskau, den der Direktor kurz zuvor besichtigen konnte, an älteren Werken der deutschen und englischen Goldschmiedekunst sich dargeboten hatte, übertraf ihn der Silberschatz im Garde-meuble doch an Kunstwert und Seltenheit der einzelnen Gefäße und Geräte. War jener zum großen Teil zusammengefloßen durch Geschenke fremder Fürsten und Städte, so sprach sich in den für den persönlichen Gebrauch der Herrscher bestimmten Tafelgeräten im Winterpalais der erlesene und zugleich über unbegrenzte Mittel verfügende Geschmack derjenigen aus, durch welche dieses Gerät in den Besitz der kaiserlichen Familie gelangt ist, an erster Stelle Katharinas II.

Da finden sich von François Thomas Germain ein Tafelservice mit den schönsten Terrinen und drei große Tafelaufsätze, von R. J. Auguste, dem Hofgoldschmied Ludwigs XV., vier Tafelservice, von Roëttiers, dem Nebenbuhler Augustes, ein Tafelservice, zu dem außer hunderten anderer Gefäße 22 Terrinen gehören, und so weiter bietet sich im Haushalt des Winterpalais und anderer russischer Kaiserpaläste eine Fülle erstklassiger Edelschmiedearbeiten der besten französischen Meister, wie sie kein anderer Ort der Welt vereinigen kann. Das Inventar dieses Silbergerätes

hat Herr A. von Foelkersam wissenschaftlich bearbeitet und das kaiserliche Hausministerium in zwei Bänden drucken lassen, in russischer Sprache mit einem, den wichtigsten Inhalt wiedergebenden Auszug in französischer Übersetzung unter dem Titel „Inventaire de l'Argenterie, conservée dans les garde-meubles des Palais impériaux: Palais d'hiver, Palais Anitchkov et Château de Gatchino. Edition du Ministère de la Maison de Sa Majesté l'Empereur rédigée par le Baron A. de Foelkersam. St. Pétersbourg 1907“. Der Wunsch des Direktors, dieses für das Studium der französischen Goldschmiedekunst des 18. Jahrhunderts mmentbehrliche Werk zu besitzen, wurde, ehe er noch ausgesprochen war, auf das lebenswürdigste erfüllt. Bei seiner Rückkehr nach Hamburg fand der Direktor bereits das Werk vor. Se. Exzellenz der kaiserlich russische Geschäftsträger in Hamburg, Herr *von Arsenieff*, hatte es bereits im Auftrage seiner Regierung dem Senate für das hamburgische Museum überreicht. Neben den vorzüglichen Heliogravüren der Hauptstücke sind darin die sämtlichen Stempel der Edelmetallgeräte abgebildet, und zwar hat, wie zur Nachachtung zu empfehlen ist, Herr von Foelkersam die Stempel, Beschau- und Meisterzeichen vergrößert wiedergegeben. Dies erleichtert das Studium und verhindert, daß Fälscher das Werk als unmittelbare Quelle für die Stempelung von Nachahmungen benutzen. Bücher, welche die Silberstempel in der Ausführungsgröße wiedergeben, werden nur zu leicht zu einem Leitfaden für Betrüger.

Später empfing das Museum durch Se. Exzellenz Herrn *von Arsenieff* noch ein zweites wichtiges Werk, die ebenfalls auf Veranlassung der kaiserlich russischen Regierung herausgegebene Geschichte der kaiserlich russischen Porzellan-Manufaktur von ihrer Gründung im Jahre 1744 bis zum Jahre 1904. Die in Deutschland wenig bekannten sehr mannigfachen Erzeugnisse, Dosen, Gefäße, Figuren, verleugnen den Einfluß der deutschen und in späterer Zeit der französischen Vorbilder keineswegs, bieten aber auch, besonders in den Figuren, rein russische Motive. Von besonderem Interesse ist, daß die Geschichte der Manufaktur bis in unsere Tage fortgeführt wurde, ein Vorzug, den die westeuropäischen Monographien deutscher und französischer Manufakturen sich haben entgehen lassen.

Ein zweites für die Geschichte der Goldschmiedekunst sehr wichtiges Werk, das die im dänischen Nationalmuseum bewahrten Trinkhörner und Silbergefäße behandelt, verdankt das Museum dem königlich dänischen Kultusministerium und dem Direktor jenes Museums, Herrn Dr. W. *Mollerup*. Herausgegeben ist es mit Hilfe einer außerordentlichen Bewilligung des Ministeriums für Kirchen- und Unterrichtswesen unter dem Titel: „Drikkehorn og Sølvtoj fra Middelalder og Renaissance“ von der zweiten Abteilung des Nationalmuseums durch

Jørgen Olrik. Beschrieben und durch zahlreiche in den Text eingeschaltete Abbildungen vorzüglich wiedergegeben werden die 24 in vergoldetes Kupfer oder Silber gefaßten mittelalterlichen Trinkhörner des Museums, eine Anzahl jüngerer des 16. und 17. Jahrhunderts, zum Teil aus Island stammender, in der Einleitung dazu auch verwandte Stücke in anderen Museen, dabei das dem hamburgischen Museum gehörige Trinkhorn der Flensburger Tischler. Ein zweiter Abschnitt, eingeleitet durch eine kulturgeschichtliche Abhandlung, ist den silbernen Trinkgefäßen gewidmet. Der dritte Abschnitt behandelt die silbernen Löffel, deren das Nationalmuseum eine große Anzahl besitzt. Im vierten Abschnitt werden die Silberfunde in dänischem Boden besprochen, eine merkwürdige Spezialität des Nationalmuseums, dem kein anderes Museum etwas Ähnliches zur Seite stellen kann. Wohl ist das alte dänische Gesetz, das alle Bodenfunde aus Gold oder Silber der Krone zusprach, eine kräftige Stütze des Museums gewesen, diesem die zumeist in den kriegerischen Zeiten des 17. Jahrhunderts vergrabenen Schätze bei ihrer Aufdeckung zuzuführen, aber viel wäre dem Museum doch entgangen, wenn das in ganz Dänemark verbreitete Verständnis für die Landesaltertümer und die allgemeine Wertschätzung der öffentlichen Sammlungen nicht mitgeholfen und die Leitung des Museums nicht verstanden hätte, diese Kräfte auf den richtigen Wegen zu erhalten. Erstaunlich ist, was auf diese Weise an kleinen silbernen Gefäßen, Kleingerät, Ketten und anderem Schmuck zusammengefloßen ist, zumeist solchen aus dem 17. Jahrhundert, der Münzfunde nicht zu gedenken. Gleiche Ursachen haben bekanntlich der ersten Abteilung des dänischen Nationalmuseums zu seinem unübertroffenen Reichtum an vorgeschichtlichen Altertümern verholfen.

Ein ebenfalls vom dänischen Kirchen- und Unterrichtsministerium herausgegebenes und der Museumsbibliothek als Geschenk überwiesenes, von dem Direktor der II. Abteilung des Nationalmuseums Herr Dr. W. Møllerup verfaßtes Werk schildert die Tätigkeit dieser Abteilung des Museums vom Jahre 1892 bis zum Jahre 1908. Die Wirksamkeit der Anstalt erstreckt sich nicht nur auf die Vermehrung und Instandhaltung der Sammlungen, sondern auch auf die Denkmalspflege (Mindesmaerkernes Bevaring). Dem Text eingeschaltete Abbildungen veranschaulichen die nach beiden Richtungen entfaltete Tätigkeit. Wiederholt sind den Aufnahmen alter Bauten in ihrem überlieferten Zustand deren Aufnahmen nach der Herstellung gegenübergestellt. Ein sich auf die Jahre 1891 bis 1903 erstreckendes Verzeichnis der auf Staatskosten wieder hergerichteten Altäre, Epitaphien, Grabsteine, Taufbecken und anderen Kunstaltertümer in Kirchen zeigt, welche Beachtung die dänische Regierung und das Nationalmuseum der Erhaltung der Landesaltertümer auch außerhalb der Museen widmen.

In diesem Zusammenhang ist auch des schon früher dem Museum von dem königlich dänischen Kultus- und Unterrichtsministerium geschenkten großen Werkes über die in Dänemark bewahrten Altäre des späteren Mittelalters zu gedenken. Herausgegeben wurde es auf Veranlassung dieses Ministeriums im Jahre 1895 unter dem Titel: „*Altertavler i Danmark fra den senere Middelalder*“. In 71 photographischen Aufnahmen großen Maßstabes sind die Gemälde und Schnitzwerke der bedeutendsten Altäre in Kirchen Dänemarks vorzüglich wiedergegeben, dazu in einem von Francis Becket verfaßten Textbände eingehend beschrieben.

Als Geschenk ist unserer Bibliothek ferner der große Katalog einer der bedeutendsten Pariser Sammlungen von Kunstaltertümern des Mittelalters und der Renaissance, der „*Catalogue raisonné de la collection Martin le Roy Paris, 1906—1908*“ durch Herrn *Martin le Roy* überwiesen worden. Dieses kostbare, unter der Leitung des Herrn *J. J. Marquet de Vasselot*, conservateur adjoint am Museum des Louvre, herausgegebene Werk, nach Ausstattung und Inhalt einer der vornehmsten Kataloge, die jemals einer derartigen Sammlung gewidmet wurden, ist mit dem 4. Bande zum Abschluß gelangt. Der erste, von *J. J. Marquet de Vasselot* verfaßte Band behandelt die Werke der mittelalterlichen Goldschmiede- und Emaillierkunst. Den eingehenden Beschreibungen von 48 anserlesenen, auf 34 Tafeln in Heliogravüre dargestellten Gegenständen hat der Verfasser wichtige kritische, technische und literarische Bemerkungen hinzugefügt. Im zweiten Band behandelt *Raymond Koechlin*, der Sekretär der „*Amis du Louvre*“ und selber ein feinsinniger Sammler alter Kunst, in gleich gründlicher Weise die mittelalterlichen Elfenbein- und Holzskulpturen, denen etliche Bildwerke aus Stein und gebranntem Ton (dabei auch einige aus jüngerer Zeit) sich anreihen, im ganzen 62 Gegenstände, die auf 38 Tafeln abgebildet sind. Im dritten, mit 33 Tafeln ausgestatteten Band bespricht *Gaston Migeon*, der Konservator am Museum des Louvre, 26 Bronzen und verschiedene Kunstgegenstände, einige Lederarbeiten und persische Teppiche. *Lonis Metman*, der Konservator des Musée des arts décoratifs, die Möbel. Den vierten Band hat wieder *Marquet de Vasselot* bearbeitet, er behandelt ausführlich 18 in ebensovielen Heliogravüren dargestellte Stiekereien und Tapisseries.

In diesem Zusammenhang ist nochmals der schon kurz erwähnte, von Herrn *Martin Bromberg* und seiner Gemahlin, geb. *Kann*, geschenkte, dem Katalog der Sammlung *Martin le Roy* gleich prachtvoll ausgestattete „*Catalogue de la collection Rodolphe Kann, Paris 1907*“ anzuführen, mit dem Herr *Rudolph Kann* kurz vor seinem Tode seiner glänzenden Sammlertätigkeit ein Denkmal gesetzt hat, das nach der inzwischen erfolgten Verstreuung seines Kunstbesitzes seiner Lebensarbeit

als Kunstsammler dauerndes Andenken sichert. Der erste Band ist dem Mittelalter und der Renaissance gewidmet und beschreibt 86 in Heliogravüren abgebildete Kunstwerke, Majoliken, Bronzen, Goldschmiedearbeiten, Uhren, Miniaturen u. a. Der zweite Band umfaßt die Werke des 18. Jahrhunderts, in denen der Ruhm der Kannschen Sammlung (von der unvergleichlichen Gemäldesammlung abgesehen) hauptsächlich beruht; 245 Kunstsachen werden beschrieben, unter denen die Möbel und vor allem die wundersamen Tapisserien in den Vordergrund treten. Als Verfasser der kurzen, den Heliogravüren beigegebenen Beschreibungen nennen sich der Pariser Expert Jules Mannheim und für die Manuskripte und Bücher Edouard Rahis.

Endlich ist noch dankend zu erwähnen der von der Direktion des Bayerischen Nationalmuseums übersandte Katalog des europäischen Porzellans des Bayerischen Nationalmuseums. Dieser von Herrn Dr. Friedr. H. Hofmann bearbeitete Katalog zeichnet sich durch sehr sorgfältige Literaturnachweise vorteilhaft aus. Auf 72 Lichtdrucktafeln sind alle Hauptstücke gut abgebildet.

Die Stammbücher.

Seit Jahrzehnten schon besitzt das Museum in seiner kulturgeschichtlichen Bildersammlung eine Anzahl Bildchen aus dem Jenaer Studentenleben, wie solche von berufsmäßigen Kleinmalern um die Mitte des 18. Jahrhunderts auf Blätter vom Format der damals üblichen studentischen Stammbücher gemalt wurden, um den Eintragungen in diese als Widmungen hinzugefügt oder als Erinnerungsblätter in den Büchern bewahrt zu werden. Die Mannigfaltigkeit der uns gehörigen Blätter, die in so großer Zahl anderswo nicht vereinigt zu sein schienen, regte dazu an, als die dreihundertjährige Jubelfeier der Universität Jena nahte, diese Bildchen, von denen einzelne schon hier und da nach unseren Blättern veröffentlicht waren, einmal vollständig herauszugeben, zugleich mit einer eingehenden Erläuterung der dargestellten Örtlichkeiten und Bräuche. Herr Dr. Edmund Kelter unterzog sich dieser Aufgabe mit hingebender Sachkunde. Erst dank der von ihm glücklich gefundenen Deutungen der vielen Einzelheiten auf den Bildchen konnten diese in Wahrheit eine lebensvolle Anschauung vermitteln von dem Studentenleben, wie es sich auf der Universität Jena in den dreißiger und vierziger Jahren des achtzehnten Jahrhunderts abspielte, „in der Zeit, zu der Hagedorn und Klopstock die Alma mater an der Saale besuchten, in der Zeit, wo der junge Lessing in dem benachbarten Leipzig studierte, in jenen wilden Jahren, die Zachariae den Hintergrund gaben für sein komisches Heldengedicht, den 1744 erschienenen Renommisten“ (Edm. Kelter). Unter dem Titel „Jenaer Studentenleben zur Zeit des Renommisten von

Zachariae“ — „nach Stammbuchbildern aus dem Besitze des hamburgischen Museums für Kunst und Gewerbe geschildert von Edmund Kelter“ wurde das Buch im April 1908 als 5. Beiheft zum Jahrbuch der Hamburgischen Wissenschaftlichen Anstalten (XXV, 1907) herausgegeben. Alle 26 Bildchen wurden wiedergegeben, zwei davon, Solennes Vivat vor der „Alten Regierung“ und Prüfung des Kandidaten vor der theologischen Fakultät nebst Hospitium zur Feier des bestandenen Examens, in Dreifarbendruck, wozu die hiesige Kunstanstalt Knackstedt & Näther die Druckplatten lieferte.

Außer diesen Jenenser Stammbuchbildchen sind im Laufe der Jahre ab und an einzelne gute alte Stammbücher, meist durch Schenkungen, in den Besitz des Museums gelangt. Im Jahre 1908 bot sich günstige Gelegenheit zum Ankauf mehrerer Stammbücher, dabei ein später zu erwähnendes aus dem 18. Jahrhundert mit wichtigen Ergänzungen unserer Bildchen aus dem Studentenleben Alt-Jenas und ein älteres, das durch die Schönheit seiner Wappen- und anderer Malereien und seine kulturgeschichtliche Bedeutung so hervorragenden Wert hat, daß seine Veröffentlichung angebracht schien, die zu besorgen wieder Herr Dr. Edmund Kelter die Güte hatte.

Dieses älteste und inhaltlich bedeutendste unserer Stammbücher umfaßt Eintragungen aus den Jahren 1597 bis 1626. Angelegt ist es von dem Magister Andreas Chemnitius, J. U. Candidatus. Was über diesen gedruckt zu finden war, gibt nur wenige Daten seines Lebens; daß er aus Annaberg gebürtig, in jungen Jahren Informator am Hofe des Grafen von Stolberg gewesen, 1610 Amtmann in Stolberg und 1626 als regierender Bürgermeister daselbst an der Pest gestorben — damit ist das Wesentliche erschöpft, was gedruckte Quellen über ihn offenbaren. Aus den Eintragungen in das Stammbuch hat Herr Dr. Kelter den Lebenslauf des Chemnitius, seine Reisen, seinen Aufenthalt auf dem Collegium illustre in Tübingen und an anderen Orten und die daraus sich ergebenden Beziehungen zu den Zeitgenossen abzuleiten verstanden, worüber die besondere dem Stammbuch gewidmete Veröffentlichung alles Nähere ergeben wird, aus dem hier nur die Hauptsachen mitzuteilen sind.

Danach erwirbt Andreas Chemnitius auf der Universität Leipzig den Grad eines Magisters der freien Künste und eines Kandidaten der Rechtsgelehrsamkeit. Zu Beginn der 90er Jahre des 16. Jahrhunderts tritt er als Erzieher des 1582 geborenen Erbgrafen Wolfgang Georg in die Dienste des Grafen von Stolberg. Etwa Ende 1596 übernimmt er eine ähnliche Stellung bei den Herren von Schönburg zu Glauchau. In demselben Jahr beginnt das schöne Stammbuch, dessen Ledereinband mit vier Eckstücken und einem ovalen Mittelstück in schön gezeichneter Plattenpressung verziert ist, und eingepreßt zeigt die goldenen Buchstaben M A C A, d. h.

Magister Andreas Chemnitius Annabergensis, sowie die Jahreszahl 1596. Ein auf die Innenseite des Deckels geklebtés Bücherzeichen bekundet, daß dieses Buch einst gehörte zur Bibliothek der Elisabetha Sophia Maria verwitweten Herzogin zu Braunschweig und Lüneburg.

Die Eintragungen in den Jahren 1597 beginnen mit des Chemnitius Bekanntschaften in Glauchau, denen Eintragungen in Schwedt, Stolberg, Glauchau, Zwickau, Oderwitz (dem Sitz des heute ausgestorbenen Geschlechtes der Herren von Drachwitz) und in Leipzig sich anschließen. Im Oktober 1601 finden wir Andreas auf der Reise in Forchheim und Nürnberg, unterwegs nach Tübingen, wohin er die beiden jungen Herren von Drachwitz als Erzieher begleitete. Die Eintragungen in Tübingen erstrecken sich vom 14. Dezember 1601 bis zum 16. November 1603. Auf der Heimreise rastet er in Ingolstadt, Augsburg und Nürnberg. Im Februar 1604 treffen wir ihn wieder in Sachsen. Zahlreiche Eintragungen vermelden von seinem Aufenthalt in Leipzig bis in das Jahr 1605. Aus den späteren Jahren finden sich aus Celle, Stolberg und anderen Orten einzelne Eintragungen; die letzte aus dem Mai seines Todesjahres 1626.

Auf den 282 Blättern des Buches finden sich 266 Eintragungen, die wie bei den Stammbüchern gebräuchlich nicht in zeitlicher Folge sich aneinanderreihen, sondern willkürlich bald hier bald dort eingeschrieben oder eingemalt sind, unter Freilassung jedoch einer Anzahl Respektblätter am Anfang, die Personen von Rang vorbehalten blieben, wie denn auch hier selbst die von feinen Malereien begleiteten Widmungen württembergischer und sächsischer Herzöge in Tübingen aus dem Jahre 1602 erst auf dem 15. Blatt beginnen, während ein merkwürdiges, den Calvinismus geißelndes Bild aus dem Jahre 1599 erst auf dem 246. Blatte und die vorerwähnte letzte Eintragung aus 1626 gar auf dem 98. Blatte steht.

Eine große Anzahl Wappenmalereien schmücken das Buch, viele von sehr schöner Ausführung, mit feiner Gold- oder Silberhöhnung, die Mehrzahl und die reichsten in Tübingen gemalt, aber nicht alle von derselben Hand, recht gute auch in Glauchau, Schwedt, Zwickau, Stolberg, Oderwitz und Augsburg. Nürnberg, in dem Chemnitius nur kurze Zeit weilte, tritt sehr zurück, und die Leipziger Wappenmaler leisten in den Jahren 1604 und 1605 Minderwertiges. Bei manchen Eintragungen ist es bei der schriftlichen Widmung geblieben, in deren Mitte der Raum für ein Wappen ausgespart, dieses aber nicht hinzugefügt ist. In einem Falle (S. 281) ist wohl das Wappen (der Schild ist rot und schwarz gespalten) gemalt, die schriftliche Widmung aber unterblieben. Im allgemeinen dürfen wir aus der Menge und der Vorzüglichkeit der Malereien folgern, daß Chemnitius bei den hohen Herrschaften und Gelehrten, mit denen seine Reisen und sein Beruf ihn in Berührung brachten, sich des

besten Ansehens erfreute, anderenfalls sie für sein Stammbuch nicht derartige Anwendungen gemacht hätten.

Von den 26 Bildchen, welche teils in unmittelbarer Verbindung mit Widmungen, teils ohne solche im Stammbuch des Chemnitzius sich finden, gehören sechs seiner Glauchauer Zeit an, zwei sind ihm in Zwickau gewidmet, 17, weitaus die schönsten und kulturhistorisch bedeutsamsten, in Tübingen und nur eines, die ganz unbedeutende Darstellung einer Dame in der Zeittracht, in Leipzig. Man wird aber aus den Örtlichkeiten, in denen die Bilder entstanden sind, nicht immer allgemein gültige Schlüsse auf den derzeitigen Tief- oder Hochstand der Kunst am Orte ziehen dürfen, sondern sich erinnern, daß viel auch darauf ankommt, wie viel der Besteller des Bildchens zur Bezahlung des Malers im einzelnen Fall anwenden konnte und mochte.

Künstlerisch am wertvollsten erscheinen unter den Tübinger Bildchen die Darstellungen eines Rattenfängers (S. 405) und eines Flößers (S. 407), das erste durch Beischrift gewidmet 1603 von M. J. A. Assum, das andere unmittelbar sich anreihende ohne Beischrift, aber offenbar von demselben Freunde gewidmet. Daß in dem Worte „Joculator“ (Gankler), das Assum seinem Namen bei dem Rattenfänger vorsetzt, eine Auspielung auf den alten Spottnam „Jockele“ gesehen werden darf, mit dem die Tübinger Studenten bis in unsere Tage die Neckarflößer zu ärgern liebten, hat Herr Dr. Kelter vermutet. Von derselben Hand wie diese beiden Bildchen ist das Bildchen auf S. 421, der Abschied eines Reiters von einem Mädchen. Sie hält weinend ihr Tüchlein vor die Augen und spricht: „Wolt Ihr aber gewis viderkommen?“ Er hält sein ungeduldig scharrendes Pferd zurück, reicht ihr halb zurückgewendet die Hand und antwortet: „Ich vermein nit anderst.“

Die weniger kräftige Hand eines auch koloristisch zarter veranlagten Kleinmalers zeigen die allegorischen Frauengestalten: eine Pandora (S. 449); eine Justitia (S. 452); eine nackte junge Frau, die, in der Haltung der mediceischen Venus auf ihr geöffnetes Herz zeigend, statuenhaft auf einem Postamente steht (S. 425); eine Kunstreiterin, die auf dem Widerrist eines galoppierenden Schimmels kniend, mit der Rechten ein segelartig sich blühendes Banner faßt, dessen spitzes Ende sie zugleich mit den Zügeln in der Linken hält (S. 31), dies feine Bildchen eine Widmung des Herzogs Ludwig Friedrich von Württemberg a. d. J. 1602.

In kulturgeschichtlicher Hinsicht wichtig ist eine Gruppe von Bildchen, die auf andere Künstler weisen. Merkwürdig ist die Darstellung eines Fußturnieres in dem in genauer Innenansicht wiedergegebenen Collegium illustre. Hervorzuheben ist auch ein Zeltlager vor einer belagerten Burg in einer Schneelandschaft, mit Wappenschilden an den vielfarbigem Zelten; wie diese bezeugen, irgend ein historischer Vorgang. Allgemeinerer Art

sind die Darstellungen eines jungen Herrn, der eine Dame in reichausgestattetem Schlitten spazierenführt; eines Liebespaares in einer schwarz überdachten venezianischen Gondel mit zwei rotröckigen Ruderern; einer schwarzen Kutsche, der eine Dame entsteigt.

Auch die Bildchen aus der Glauchauer Zeit rühren von nicht ungeschickten Malern, weniger die Darstellungen von Reitern und einer Jagd auf Hirsche, als die allegorischen Frauengestalten. Die merkwürdigste Darstellung des ganzen Buches aber ist in Zwickau entstanden. Inmitten des Bildes steht ein bärtiger Mann in dem schwarzen Talar und der Kappe der calvinistischen Prediger, gelehnt an eine prächtig gekleidete üppige Frau, an deren rechter Brust er saugt, während er ihre linke Brust mit der Hand drückt. Die Frau, auf deren rechtem Ärmel zu lesen ist: „brachium seculare“, hält in der Rechten ein Schwert in die Höhe und stützt sich auf einen neben ihr stehenden Bücherschrank mit dem linken Arm, auf dessen Ärmel „persuasio eruditionis“ geschrieben steht. Ein aus den goldenen Buchstaben des Wortes „Philosophia“ gebildetes Diadem krönt ihre Stirn. Zur Linken des seltsamen Paares türmt sich in mehreren Stockwerken ein fester Bau, über dessen Tor die Worte: „Turris fortissima verbum domini“ zu lesen sind, und auf dessen Zinnenkranz Martin Luther hervorragt, in der Rechten ein Flammenschwert, in dem geschrieben steht: „Gladus verbi divini“. Ottergezücht zwischen den Füßen des Predigers, ein über ihm fliegender kleiner Drache, die Taube des heiligen Geistes über Luther zeigen, wohinaus der Maler oder vielmehr der Besteller des Bildes wollte. Dieses war der Doktor der Theologie und als geistlicher Liederdichter angesehene Superintendent Vitus Wolfrum in Zwickau. 1593 war er als oberster Geistlicher nach Zwickau berufen, hatte dort den Kryptocalvinismus streng bekämpft und forderte im 1599 den Chemnitz auf, gleich ihm gegen die Ketzler zu streiten. Wie diese beißende Allegorie durch die im letzten Jahrzehnt die Sachsen des Kurfürstentums tief erregenden, mit dem Sieg der Anhänger Luthers endigenden Religionsstreitigkeiten erklärt wird, hat Herr Dr. Kelter überzeugend nachgewiesen.

Ungefähr derselben Zeit entstammt das Stammbuch des Johannes Christoffernus Egen von Regensburg, dessen mit Plattenpressung hergestellter schön gezeichneter Einband mit dem Graveurzeichen W. L. im Führer von 1894 abgebildet ist. Es enthält nur wenige figürliche Bilder, als erstes eine Justitia mit Schwert und Wage, zu einem Spruch, der nicht die Gerechtigkeit, sondern die Geduld preist: „Gedult ist gar ein edels Kraut, selig der es in seinen Garten baut. mit Glauben Lieb Hoffnung Gedult erwirbt man endlich Gottes Hult“. Weiter eine Caritas, ein Kindchen auf dem Arm, ein anderes mit einem Windmühlchen an der Hand, dazu der Spruch: „Die Lieb über-

windt alle Ding“. Und drittens zu dem Spruch „Die Zeit bringt alles“ die Darstellung einer eleganten Dame in der Zeittracht neben einem Saturnus, der eine Sense und einen großen Anker hält; am 28. März 1610 hat Joh. Hans Heinrich Pilgrim sie zu seinem Wappen malen lassen. Die schönen Wappenmalereien sind zumeist in Nürnberg ausgeführt, so die Wappen zu den Widmungen des Hieronymus Ulstatt, der auch die Justitia malen ließ, des Wolff Hoyers und des Jacob Winckler a. 1609, des Wolff Bruckmann und Mannig. Dillherr d. Jüng. a. 1610, des Paulus Stampfauf a. 1617. Ebenfalls die letzte Widmung des Jacob Trescow de Monchor Brandenburgiens Saxo. poëta laureatus nobilis caesareus, vom 2. Aug. 1620. Ans der wortreichen Eintragung dieses lorbeer gekrönten Dichters seien hier angeführt die Verse: „Quid mihi Kunst ohne gunst, quid welt mihi protest ohne gelt, Quid kunst. gunst. welt. gelt, si Sine vita deo est“. Zwei Eintragungen, obwohl gleichfalls von Nürnbergern, doch datiert aus Straßburg, Januar 1613, die eine des Maximilian Ölhafen, die andere des Bartholomäus Buscreit verraten die Hand eines weniger kunstgeübten Wappenmalers.

Nur wenig jünger ist das vorwiegend in den Jahren 1619 bis 1621 benutzte Stammbuch des Breslauer Hans Heintze. Auch nachdem von den ursprünglich in diesem Buche, einem Geschenk des Herrn *Hermann Schwencke* senr. für die Bibliothek des Museums, enthaltenen Bildern, wie ein Vermerk eines Vorbesitzers auf dem letzten Blatte i. J. 1864 besagt, „durch eine profane Hand sündlicher Weise mehrere der schönsten Zeichnungen herausgeschnitten sind“, ist dieses Stammbuch mit seinen 41 Bildern noch eines der schönsten aus der Blütezeit der Breslauer Stammbuchmalerei. Karl Masner hat seiner gedacht in seiner Abhandlung „Die schlesischen Stammbücher und ihre künstlerische Ausschmückung“ im IV. Band von „Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift, Neue Folge, Breslau 1907“. Von den Bildern unseres Buches spricht er neun als Werke des Breslauer Stammbuchmalers Andreas Hempel aus Brieg an. Obwohl dieser seine Stammbuchbildchen in der Regel nicht bezeichnete, konnte Masner seine Malweise durch eine persönliche Widmung auf einer Malerei von seiner Hand a. d. J. 1625 feststellen. Andreas Hempel wurde 1610 in Breslau Meister und starb im 46. Lebensjahre am 9. November 1627. Er hat in dieser Zeit die Breslauer Stammbuchmalerei beherrscht und unzählige Wappen und zahlreiche Bilder dafür geliefert. Ihm gehört das Beste im Stammbuch des Heintze.

Die von Masner dem Hempel zugewiesenen Blätter stellen dar: (S. 100.) Einen Storch, der mit seinem Schnabel die Nase eines auf seinem Bauche angebrachten menschlichen Gesichtes faßt — als Bild zum Spruch „Nosce te ipsum“. — (S. 105.) Unter einem Banne auf rasenbewachsenem Erdreich ein vornehmes Paar in der Zeittracht; die Dame mit einem

Notenbuch auf dem Schoß, der Herr die Laute spielend. — (S. 106.) Pyramus und Thisbe: Nächtliche Szene; von der Mondsichel matt beleuchtete Berglandschaft; im Vordergrund neben dem Banne stürzt Thisbe sich in das Schwert des zu ihren Füßen ausgestreckten Geliebten. — (S. 110.) In einer Frühlingslandschaft ein junges Mädchen in der Zeittracht, Blumen pflückend, mit denen sie schon ihre Schürze gefüllt hat; vor ihr steht Amor — als Illustration zu dem Spruche „Abundantia contemptum parit“, den lateinische Verse dahin weiter erläutern, wenn die Jungfrau duftende Blumen finde, verachte sie die zuerst gepflückten, so sei der Weiber Geist wandelbar. — (S. 113.) Zwei bärtige Männer, beschäftigt mit der Pflege eines jungen Baumes, als Illustration zu den Versen: „Obschon Paulus pflanzt mit Fleiß, Apollo nach vermögen beugeuß ohn Gottes Segen ist umbsonst Alle Menschen Müh, Arbeit und Kunst“. — (S. 135.) „Viel Wunder im Weinaß“ — illustriert durch einen unter einem Faßbock liegenden Mann, der sich den roten Weinstrahl ans dem Spundloch in den Mund laufen läßt und nun in einer dem Faß entshwebenden Wolke alle Wunderdinge schant, die eines Mannes Herz erfreuen mögen: Waffen und Musikinstrumente, Spielbretter und Geld, Pferde und jagdbare Tiere, Häuser und Weiber und Narrenkappen — dazwischen aber auch wimmelnde Fliegen und Libellen. — (S. 137.) Eine Allegorie des Erdenwallens: in einer Landschaft zwischen einem grünenden und einem dünnen Bann eine auf der Nabe eines wagherrecht liegenden Rades balanzierende Kugel aus blauem Glas, in deren Innerem eine bebante Berg- und Wasserlandschaft erscheint; ein reichgeputzter junger Kavalier schreitet von rechts heran und scheinbar ins Innere der Kugel, die er zur Linken als ein Greis verläßt, der nur noch einen Schritt hat bis zum offenen Grabe. — (S. 140.) Eine wunderliche Allegorie: zwischen einem belaubten und einem dünnen Bann ein Jüngling, der mit der linken Hand auf sein in der geöffneten Brust sichtbares Herz zeigt, dazu die Worte: „Freund in der Not, Freund in dem Tod, Freund hinter dem Rücken, das sind drei starke Brücken.“ — (S. 142.) Das feinste und lustigste Bild dieser Reihe: einen widerspenstigen Oehsen vorwärts zu treiben bemühen sich zwei Männer in der Zeittracht, der eine zieht ihn an den Hörnern, der andere schlägt ihn mit einem Stecken; darüber schwebend das Wappen des Stifters, der in der Unterschrift den Anlaß dieser Bestellung erklärt: „Erasmus Volquadt seinem lieben Freund Hans Heintzen als in sein Vatter erstmal von Haus verschicken wollen. Anno 1620 d. 15 May.“ Dazu auf der gegenüberstehenden Seite ein längerer poetischer Erguß, in dem ein im väterlichen Hanse erzogenes Kind einem groben Rind verglichen wird, „denn es führt ein unartig unhöflich Leben, stößet und schlägt umb sich eben, wie das wild unvernünftig Vieh Drumb gar weislich die Alten Besser zu sein dafür

gehalten, daß ein Jüngling verschicket werd, denn erzogen beins Vaters Herd, damit er lerne Höflichkeit, gute Sitten und Geschicklichkeit — u. s. w.“

Sehr weit in der Welt herumgekommen zu sein scheint, wenn wir nach dem Stammbuch urteilen dürfen, der junge Hans Heintze trotz so eindringlicher Mahnung keineswegs. Was von späteren Eintragungen sich findet aus den Jahren 1621 und 22, reicht nicht über die schlesischen Städte Liegnitz und Schweidnitz hinaus; Breslan bleibt ganz im Vordergrund. Von den zum Teil sehr guten Wappenmalereien dürften die schönsten ebenfalls als Werke des Hempel anzusprechen sein. Ein Vergleich mit den nur wenig älteren Wappenmalereien im Stammbuch des Johann Christoff Egen fällt jedoch zugunsten der Nürnberger Wappenmaler aus. An diesen merkt man, wie noch die strenge heraldische Schulung, die vom Mittelalter durch Dürers Wappenbilder überliefert war, fortwirkt, in Breslan dagegen treten schon knorpelhafte Formen in den Helmedecken auf.

Masner hat nachgewiesen, daß, wie wohl die meisten Stammbuchmaler jener Zeit, auch Andreas Hempel die Vorwürfe für seine Bildchen nicht in jedem Falle selbst erfand, sondern aus gedruckten Büchern schöpfte, wie sie in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in großer Zahl erschienen waren, und unter Benutzung der zwischen den Bildern eingeschalteten weißen Blätter, auch der Vordrucke für Wappen, unmittelbar als Stammbücher dienten. Eines der verbreitetsten Kupferstichbücher dieser Art, dem schöne Wappenmalereien und handschriftliche Widmungen eingefügt sind, besitzt die Bibliothek des Museums. Es ist das von den Brüdern Joh. Theodor und Joh. Israel de Bry, Frankfurter Bürgern, im Jahre 1596 herausgegebene Buch unter dem Titel „Weltliche lustige newe Kunststück, der jetzigen Welt lauff fürbildende Fast dienlich zu einem zierlichen Stamm- und Wappenbüchlein“ — mit dem lateinischen Titel: „*Emblemata saecularia mira et iucunda varietate saeculi huius mores ita exprimentia ut sodalitatum symbolis insigniisque conscribendis et depingendis peraccomoda sint.*“ Freilich waren auch die Stiche in diesem Buche und in denen seiner Art keineswegs alle Originale; ihre Herausgeber und Stecher schöpften ihrerseits ihre Vorbilder, wo sie konnten.

Unter den wenigen Eintragungen in unsere Ausgabe der de Bryschen *Emblemata* ist Hauptblatt das große, von den wilden Männern gehaltene Wappen Carl Günthers, Grafen zu Schwarzburgk und Hohnstein vom Jahre 1610. Über dem Wappen steht der Wahlspruch des Grafen J. C. B. M. B. G., was zu deuten ist: „Jesu Christi Blut, mein bestes Gut“. Dies Wappen ist gemalt auf die Rückseite des Kupferstiches, der einen von der Kupplerin zum Lager einer Buhldirne geführten Kavalier

darstellt. Als Gegenstück hat Ludwig Günther, Graf zu Schwartzburgk und Hohnstein, sich eingetragen, nicht mit dem Wappen, das schon sein Bruder widmete, sondern mit einem Kavalier, der einer eleganten Dame das Geleit gibt — über dem lockenden Bildchen steht aber der warnende Sinnspruch: „Vivit post funera virtus“. Die auf den Einband gepreßten Initialen JGGVHZBVM mit der Jahrzahl 1608 würden, richtig gedeutet, den ersten Besitzer dieses Stammbuches nennen.

Die traurigen Zeiten des Dreißigjährigen Krieges trennen die vorerwähnten Stammbücher der deutschen Spätrenaissance von den folgenden Stammbüchern unseres Besitzes.

Ein sehr kleines Stammbuch, in Querformat von nur 145 zu 85 mm Blattgröße (ein Geschenk der Frau *L. J. M. Witt*, geb. *Schuldt*) legte sich Johannes Michaël Hammer aus Römhild in Franken im Jahre 1662 an. Es bietet nur wenige unbedeutende Malereien, am Anfang das redende Wappen des Besitzers (zwei gekrenzte Hammer) und danach als erste Eintragung — von des Besitzers Hand — den oft angeführten Spruch des Phil. Melanchthon „*Quas propter causas inscribimus aliorum libris rogati: primo, ut librorum possessores olim recorderentur, suisque posteris indicent, quibus in locis et quo tempore versati sint. Secundo, ut certa habeant testimonia, quibuscum familiariter vixerint et qui vera amicitia illis fuerint conjuncti*“. Zu welcher Zeit der Besitzer eines Stammbuches an verschiedenen Orten sich aufgehalten hat, für ihn selber und für seine Nachkommen in Erinnerung zu halten, und über seinen Umgang und seine Freundschaft Zeugnis zu geben, dieser zweifache Zweck lag in der Tat den deutschen Stammbüchern vom 16. bis 18. Jahrhundert zugrunde, bis veränderte Sitten und Anschauungen im 19. Jahrhundert die Stammbücher raschem Verfall zuführten. In welchem Grade jener Zweck auch nach Jahrhunderten noch durch ein sorgfältig geführtes Stammbuch erfüllt werden kann, wird Dr. Kelters Ausgabe unseres Stammbuches des Andreas Chemnitius darlegen.

Die Mehrzahl der Eintragungen umfaßt die Studienjahre des Hammer auf den Hochschulen zu Leipzig und Wittenberg; auch in Jena, Erfurt, Magdeburg hat er sein Stammbuch vorgezeigt. Daß er im Sommer 1665 seine Studien noch nicht beendet hatte, sagt die Eintragung eines Pastors und Superintendenten in Römhild, der ihm in diesem Jahr Glück wünscht zu den bis dahin gut fortgeführten Studien. Professoren aller Fakultäten haben sich eingeschrieben, auffallend viele mit so schöner Handschrift, daß manche Gelehrte unserer Tage sich beim Durchblättern dieses 250 Jahre alten Stammbuches schämen müßten. Die meisten haben sich mit kurzen lateinischen Gemeinplätzen abgefunden, als da sind: „*Mea portio in coelis*“ — „*Tempore Tempera Tempora*“ — „*Vincit, qui patitur*“ — „*Primum hominis tribunal conscientia*“ — „*Non est mortale quid opto*“

— dabei aber ihre Fakultäten und Titel anzugeben, auch der Höflichkeitsformeln sich zu bedienen nicht unterlassen. Gegen das Lateinische tritt die deutsche Sprache zurück, ausnahmsweise werden fremde lebende Sprachen angewendet, öfters das Hebräische und sogar Arabische, woraus wir vollends schließen dürfen, daß Joh. Michael Hammer sich der Theologie widmete. Die studentische Wanderschaft hat ihn auch einmal nach Holstein geführt. Im August 1665 schreibt ihm Joh. Daniel Major, Medicus ordinarius Reipublicae Hamburgensis und designierter Professor der Medicin für die neue Universität in Kiel zu Gottorf unterwegs („in itinere“) einige Worte ein. Major hatte, wie uns das Lexikon der hamburgischen Schriftsteller belehrt, ebenfalls in Wittenberg studiert, aber schon in den Jahren 1654—58, und 1660 in Padua promoviert. Als Hammer in Wittenberg studierte, lebte Major dort als praktischer Arzt, 1664 wurde er als Pestarzt nach Hamburg berufen. Bei seinem Zusammenreffen mit Hammer in Gottorf mag eine frühere Bekanntschaft erneuert worden sein. Beweise dafür, daß Hammer seine Studien in Kiel fortsetzte, bietet sein Stammbuch nicht. Er scheint aber sich mehrere Jahre in Norden aufgehalten zu haben, denn unter dem 21. Mai 1669 lesen wir in seinem Stammbuch „zu gutem Andenken seinem getreuen Reisegefährten Johann Michael Hammer Stud. S. S. von Römhilt, welcher mit mir von Hamburgch gereiset bis Eisenach. Johann Martin Schröter, Mercator.“

Ein kleines Stammbuch, das ausschließlich in Jena erfolgte Eintragungen aus den Jahren 1713 bis 1719 enthält, läßt den Namen des Mannes vermissen, dem die 182 Eintragungen gewidmet sind. Die Höflichkeitsfloskeln und Freundschaftsbetonungen, die die Schreibenden ihren Namen vorausschicken, nehmen zumeist weit mehr Raum ein, als der Spruch selber am Kopfe des Blattes, und nie entschlüpft den Schreibenden der Name des Besitzers des Buches, der immer nur als dominus possessor, amicus, frater angeredet wird. Die Sentenzen, Wahlsprüche, Widmungen und kurzen Verse sind vorwiegend in lateinischer Sprache, öfters in französischer, weniger oft in deutscher, bisweilen in italienischer, vereinzelt in englischer Sprache abgefaßt und nur von drei Wappenmalereien und einer breitspurig allegorisierenden Zeichnung begleitet, welche die Eroberung eines Herzens mit dem im Grundriß einer Festung angedeuteten regelrechten Angriff mittels Laufgräben usw. darstellen soll. Als neu begegnet uns der Brauch, daß bisweilen Eintragungen auf sich gegenüberliegenden Seiten durch eine gemeinsame Überschrift die Bedeutung beigelegt wird, die Schreiber seien ihrerseits durch Freundschaft miteinander verbunden. So verknüpfen zwei Niederländer, Balduinus von der Aa aus Leyden und Antonius Boss aus Breda, im Jahre 1713 ihre Widmungen durch die über beide Seiten fortlaufenden Worte „Haec

pagina jungit amicos“. Auch den Brauch, daß der Besitzer das Ableben eines Freundes im Stammbuch durch Beifügung eines Kreuzes vermerkt, bezeugt dieses namenlose Buch. Der Eintragung eines Kommilitonen, des Livländers E. M. de Nolcken, vom 19. März 1714, fügt der Anonymus gar viele Jahre danach hinzu: jener, ehemaliger außerordentlicher Gesandter in St. Petersburg, sei 62 Jahre alt am 18. Oktober 1755 in Stockholm gestorben. Auf die Innenseite des goldgepreßten Lederdeckels sind rotgedruckte Ansichten Jenas aus dem Verlag von Caspar Junghaß geklebt: das „Collegium Jenense“ aus der Vogelschau und der „Prospect des Jenischen Marcks“ mit dem Blick auf das Rathaus und die Apotheke.

Nach der Zeit ihrer Entstehung würden sich hier anschließen die unbekanntenen Jenenser Stammbücher, in denen sich die Bildchen befanden, welche Herrn Dr. Kelter für sein eingangs erwähntes Buch die Unterlagen boten. Noch im Zusammenhang mit einem Stammbuch, dem sie lose eingefügt waren, sind im Vorjahre noch mehrere, jene Bildchen ergänzende Malereien, ersichtlich desselben Jenenser Stammbuchmalers, in den Besitz des Museums gelangt. Dargestellt sind: 1) ein Stoßduell inmitten des Jenaer Marktplatzes, auf dem man das Rathaus in seiner seit 1755 veränderten Gestalt mit dem Mittelurm erblickt. Ein dichter Kreis zusehender Studenten umgibt die Duellanten, andere eilen herbei, ebenso einige Universitätsdiener mit dem Ausruf „halt, halt, sub poena relegationis. Friede im Nahmen des Hrn Prorektors!“ 2) Ein nächtliches Vivat. 3) Ein Besuch im Gasthause zu Zwätzen. 4) Ein Ausflug ins Rauhthal. Die Studenten haben ihre Röcke ausgezogen und vergnügen sich beim Kaffeetrinken, Fechten, Einschneiden ihrer Namen und Ranzen aus laugen Tonpfeifen; einer bringt einer Dame den Kaffee. Diese Blätter haben schon Seitenstücke unter denen unseres älteren Besitzes, neu sind die folgenden: 5) „Das solenne Begräbniß der Landsmanschaft Maschen d. 13. Janr. 1765, des Nachts um 12 Uhr.“ Studenten bilden einen Kreis um einen Scheiterhaufen, der inmitten eines Platzes auflodert. Aus den Fenstern blicken Zuschauer, die Brennholz herabwerfen. Studenten schleppen Holz herbei oder tanzen zur Musik. Eingeschrieben sind die Rufe „herunter Holz“ — „alle Thüren herbei!“ — „Vivat, wer fidel ist immerzu!“ — „Vivat, wer morgen schwänzt!“ — „Plazplaz!“ — „Habt ihr keine Fensterladen?“ — „Her die Weinzeichen!“ — „Vivat unser Begräbniß.“ — „Aufgewickst ihr Musikanten!“ 6) Abschied eines Freundes von dem Studenten P. Petersen aus Husum, dem ersten Besitzer des Buches. Die beiden Freunde reichen sich die Hand im Vordergrund einer Landschaft, in der ein Säulendenkmal, „monumentum amicitiae“, steht. Rechts die Abreise Petersens nach Kötschau zu; seinem Wagen geben berittene Kommilitonen das Geleite; andere erwarten ihn bei den Häusern Kötschaws, sein Wohl zu trinken „in einer ganzen bou-

teile“, „hoch! vivat der Herr Abituriens Herr P. unser bester Fremd und Landsmann“. Auf einem Blatt in den Wolken: „Adieu mein Herzensfreund — Der Himmel segne Dich — Du hast es tren gemeint — leb wohl, gedenk an mich.“ 7) Ein Titelblatt mit allegorischen Frauen gestalten, im Hintergrund eine Landschaft, zu beiden Seiten Architektur; in einer Rokoko-Kartusche die Inschrift „Memoriae perenni Patronorum, Fautorum, Amicorum Album hocce sacrum esse cupit P. Petersen C. C. C. Schleswico Husumens.“ — Nicht häufig nennt sich der Eigener so offen in seinem Stammbuch, und in manchen Fällen ist der erste Besitzer eines Stammbuches gar nicht oder nur mit seinem Familiennamen zu ermitteln, der einem seiner Freunde beiläufig aus der Feder geflossen ist.

Das Stammbuch des Petersen enthält auf seinen 347 Seiten 135 Eintragungen aus den Jahren 1764—66. Schleswig-holsteinische Namen finden sich 39 darunter und dabei eine Eintragung Heinrich Christian Boies, der 1744 zu Meldorf geboren, 1764—67 in Jena die Rechte studierte und 1770 in Göttingen den ersten deutschen Musenalmanach herausgab. Boie trägt sich mit einem Gedichtchen ein von einer Art, für die in den Stammbüchern jener Zeit sonst die französische Sprache das gewandtere Ausdrucksmittel bot. Auch in Petersens Stammbuch begegnet uns eine Phillis, die anfänglich von Lysander dreißig Schafe für einen Kuß fordert — aber „le lendemain — plus sage aurait donné moutons et chien pour un baiser, que le volage à Lisette donnait pour rien.“ Und ein andermal erlebt eine Isabelle ein hier nicht wiederzugebendes „heureux qui-pro-quo“. Der deutsche Dichter des „Hainbundes“ ist hier noch ganz auf demselben Wege: „Liebes Mädchen, laß dich küssen, sprach ich neulich zu Clarissen“ — beginnt er, um zu enden: „Und ihr Auge schien zu sagen, wer wird lange fragen?“ — „Seitdem“, fügt Boie in ungebundener Rede hinzu: „Seitdem, bester Petersen, bin ich klüger geworden: ich frage nicht mehr, — merke Dir auch diese Lehre, wenn Du sie anders noch brauchest . . .“ Geschrieben in Jena, den 12. März 1766. Der Brauch der Verknüpfung zweier Eintragungen findet sich auch hier. Der von Boie beschriebenen Seite steht gegenüber die Widmung des Joh. Matth. Klefeker aus Hamburg vom selben Tage „Der Busen eines Freundes bleibt auch abwesend ein Himmel“ und über beide Seiten laufen am oberen Rande die Worte „Guten Morgen, liebes Brüderchen“.

Den äußeren Verfall des Stammbuches im eigentlichen Sinn bezeugt ein studentisches Stammbuch des 1767 zu Hamburg geborenen Johann Anton Rudolf Janssen aus dem letzten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts. Es ist kein gebundenes Buch, sondern besteht aus Einzelblättern, die lose in einem Umschlag liegen. Die Wappen haben ihre Bedeutung verloren, sie kunstvoll darzustellen hat man längst ver-

lernt, die Kleinmaler, welche noch um die Mitte des 18. Jahrhunderts arbeiteten, sind verschwunden. Kupferstichvordrucke, welche in ihren ornamentalen Einfassungen mehr oder minder große Stellen für die Eintragungen freilassen, führen zu öder Gleichmäßigkeit der äußeren Erscheinung und zwingen die Handschrift in bestimmte, mit Vorliebe länglich ovale Felder. Der Wiederholdsche Verlag in Göttingen lieferte, wie für viele derartige Stammbücher von Studenten, auch die Vordrucke für dieses Buch. Janssen beginnt seine theologischen Studien 1790 in Göttingen oder, wie einer seiner Freunde schreibt, „Leinathen“. Im Oktober 1791 bezieht er die Universität Jena, die in seinem Stamm-buche einmal „Saalathen“ genannt wird. Schon im Februar 1792 finden wir ihn wieder in Göttingen, wo er bis in den März 1793 verweilt.

Auf die unbeschriebenen Rückseiten der Blätter aus der Studienzeit sind bisweilen Schattennisse derer geklebt, welche auf die Vorderseite ihre Widmung schrieben. Die Eintragungen triefen von Tugend, Freundschaft und Edelmut. „Wahrheit gegen Freund und Feind“ — „Mit dem zufrieden sein, was Du hast tun können und das Übrige der Nachkommenschaft überlassen“ — „Freundschaft ist die Würze des Lebens“ — „Nicht bloß für diese Unterwelt schließt sich der Freundschaft Band, wenn einst der Vorhang niederfällt, wird erst ihr Werth erkannt“ — „L'amicizia è la più sacra legge del mondo“ (Goldoni) — „Reinen Herzen nur duftet der Abendthau der bunten Lenzflur“. — Für den Ausdruck solcher Gefühle und Gedanken werden alte und neue Dichter zu Hilfe gerufen. Kann daß hier und da ein Wort erinnert an Ungebundenheit studentischer Lebenslust, der wir in den nur wenige Jahrzehnte älteren Jenenser Stammbüchern unseres Besitzes begegnen. Verschwunden sind auch die zweideutigen Liedchen französischen Geistes. Ersatz bietet etwa eine Widmung wie diese vom Dezember 1792: „Ehre die Weiber! Liebe wird Dich die Natur lehren und einer Biederdirne Huldknß es Dir beweisen, daß Gottes Liebe sich in schönster Pracht zeigte, als sie das Weib schuf!“ Die von dem Hamburger M. H. Schnöttering im Mai 1791 eingeschriebene horazische Mahnung „Nunc est bibendum nunc pede libero pulsanda tellus“ steht ganz vereinsamt da und kaum, daß einige Zeilen andeuten, in den Kreisen des Studiosus Janssen habe man von den weltbewegenden Dingen, die zur selben Zeit in Frankreich sich zutragen, etwas erfahren. „Ein Mann von Ehre tut aus Grundsatz, was ein Mann von Religion aus Furcht tut“ wird in fehlerhaftem Englisch dargeboten. Indem einer schreibt „Omnia credo, quae credenda sunt, sed Deum esse non credo“, will er damit etwas ganz anderes sagen, als die Gottheit leugnen. Über Janssens fernere Schicksale und literarische Wirksamkeit berichtet ausführlich das hamburgische Schriftstellerlexikon. 1803 ward er Registrator an der

Stadtbibliothek und verfaßte deren neuen Nominalkatalog. Erst 1809 promovierte er in Göttingen zum Doktor der Philosophie. Aus demselben Jahre, zugleich dem seiner Verheiratung, datiert die letzte Eintragung in sein Stammbuch, die ein dankbarer Schüler ihm widmet. Als Nachmittagsprediger an Vorstadtkirchen und seit 1816 als Oberkürster an der St. Petri-kirche lebte er noch lange in seiner Vaterstadt. Erst 1849 starb er im 83. Lebensjahre. Bei dem großen Brande von 1842 verlor er seine reiche Bibliothek — sein Stammbuch aber aus der Studienzeit wurde gerettet.

Das jüngste unserer Stammbücher ist ein im Jahre 1908 erworbenes studentisches Stammbuch, dessen Eintragungen in den Jahren 1811 bis 1813 auf der Universität Jena, im Jahre 1815 in Göttingen vollzogen sind. Wie das Stammbuch des J. A. R. Janssen, besteht dies um zwei Jahrzehnte jüngere des Studiosus von Holleben aus losen Blättern in einem Etui aus Pappe. Sämtliche Widmungen stehen teils auf der Rückseite kleiner radierter Landschaftsbildchen, teils in der Luft dieser Bildchen selbst. Die Landschaften sind einfache Ansichten ohne künstlerischen Wert aus dem Verlag von Wiederhold oder Grape in Göttingen, bei einigen, ohne Angabe des Verlegers, nennt sich L. Hess als Zeichner und Stecher. Zumeist stellen sie die Umgebungen Jenas oder Göttingens dar, doch sind auch Gegenden entlegenerer Gebiete, so der Rheinfluss bei Schaffhausen und Tells Kapelle, vertreten. Der gemeinsame Goldschmitt läßt vermuten, daß die Bildchen schon von Anbeginn an zum „Album“ vereinigt werden sollten. Ein gründlich verändertes Bild bieten die Eintragungen ihrem Inhalt nach, wie durch die häufige Beigabe von sog. „Zirkeln“, den Monogrammen studentischer Verbindungen, zumeist einer Saxonica oder Vandalia nebst allerlei Beizeichen, die dem nicht Eingeweihten unverständlich, aber bis auf den heutigen Tag in studentischen Kreisen üblich sind. Auffällig ist, daß der von den älteren Stammbüchern unseres Besitzes nicht bezeugte Brauch sich breit macht, den Widmungen ein „Memorial“ hinzuzufügen, das sind knappe Aufzeichnungen über allerlei mit dem Eigentümer des Stammbuches gemeinsam erlebte Kneipereien und „Suiten“, die oft sehr wenig zum Ernst der Widmung und dem Ernst der Zeiten stimmen, aber wertvolle Anfschlüsse bieten über das studentische Leben jener Zeit. Ganz verschwunden ist das Lateinische, fast ansnahmslos sind die Widmungen deutsch geschrieben; die Handschriften drängen zur Verkleinerung der Buchstaben, da in den Lufträumen über den Landschaften der Raum beengt war; im allgemeinen verschlechtern sie sich im Vergleich mit den Stammbüchern älterer Zeit, immer aber sind sie noch besser, als sie in einem Stammbuch unserer Tage sein würden.

Im Gedankeninhalt steht die Freundschaft noch im Vordergrunde.

treten die moralischen und religiösen Sinnsprüche zurück. Was die Geister jener Tage der Fremdherrschaft und des Freiheitskampfes bewegte, blüht hie und da auf, ohne jedoch die Stimmung zu beherrschen. Gleich die erste Widmung eines Studenten der Theologie vom 24. August 1811 läßt leben, „wem Liebe im Herzen glüht und wer für Freiheit den Schläger zieht“. Und im September danach schreibt ein anderer Theologe die Verse ein: „Wie die Väter laßt uns handeln, frei und muthig laßt uns wandeln! Unsere Zierde und Gewinn, sei ein ächter deutscher Sinn“. Darunter gekreuzte Stoßschläger, wie sie in Jena bis weit ins 19. Jahrhundert üblich waren, neben einem Zirkel der Saxonia und dem Symbolus: „Freiheit, Tugend, Vaterland“, aber gleich darunter das Memorial: „Concert in Erfurt. Traubenklemmerei und Mostmacherei. Ritt nach Weimar, wo Du stürzest. Deine Konditionen mit Chokolade und Käse; Unser wechselseitiger Pump.“ Ritte nach Weimar werden öfter erwähnt in den Memorialen. Um die Mitte des März 1813 drängen sich die Eintragungen. „Ernst ist das Leben und jetzt ernster denn je“ — dieses Jahnsche Wort begegnet uns wiederholt. Aber man erinnert sich dabei noch froh der gemeinsamen Vergnügungen, aus deren Einzelheiten und den verschiedenen Memorialen dem Besitzer des Stammbuches eine Art Tagebuch seiner Burschenzeit sich bot. Ein am 17. März 1813 eingeschriebenes Memorial zu einer Widmung von der Hand des W. Cellarius lautet: „Wir finden uns in Jena wieder. — Reise nach Rudolstadt. Nachtquartier in Kable. Reise nach Weimar. Räuber. Quartier bei Cotta. Hohlstädt. Iphigenia — etc. etc.“ — Der 17. März 1813 war der Tag des Aufrufes Friedrich Wilhelms III. „An mein Volk“. Rückzugsgefechte der abziehenden Franzosen erregen die Gemüter. „Ins Feld, in die Freiheit gezogen“ schreibt mit den Worten des Dichters ein Stud. juris; ein anderer Freund schreibt: „In unsern Adern jauchzet die Lust. Wir deutschen Männer wir werfen die Brust dem Feinde entgegen“, und ein dritter, ein Stud. med., schreibt fünf Tage nach jenem Aufruf: „Der Bursche zieht für seine Brüder den Bundesschläger muthig blank, und sinkt er schwer getroffen nieder, der Brüder Freyheit ist sein Dank.“ Danach bricht das Tagebuch ab; erst im Jahre 1815 beginnen die Eintragungen wieder, in Göttingen jetzt. Jene Lücke erklärt uns das letzte der 67 Blätter, auf dem J. F. F. A. Zachariae aus Göttingen „dem ältesten seiner Freunde“ am 6. Oktober 1815 in Uckerleben ein Wort der Entsagung („Freiheit ist nur in dem Reich der Träume“) einschreibt, und folgendes Memorial hinzufügt: „Schon in der frühesten Jugend lernten wir uns kennen; Du hast schon lederne Hosen an. Die Bekanntschaft wird oft in Deinem Geburtsorte erneuert. Du wirst Papst und ich Kardinal. Du ergreifst das deutsche Schwert in Göttingen. Später kehrt Du nach Göttingen zurück und lebst dort in der Gesellschaft

Hankels und Barths, mit mir oft vergnügt. Wir reisen endlich in patriam und Du wirst als Philister von mir getrennt. Also Adieu.“ Wie viele Burschen, war auch von Holleben mit ins Feld gezogen. Als Metternich und der Bundestag im Jahre 1819 die vier Jahre vorher in Jena gestiftete „deutsche Burschenschaft“ verboten, saß von Holleben schon im Philisterium.

Die Aufstellung der Bibliothek.

Mit dem Anwachsen der Bibliothek und der Sammlungen der kunst- und kulturgeschichtlichen Abbildungen, der Ornamentstiche, der Hamburgensien und sonstigen Einzelblätter, führt die Raunnot, mit der sich diese Abteilung der Anstalt abfinden muß, von Jahr zu Jahr zu schwierigerem Dienst, sowohl was die innere Arbeit der Anstalt, wie die Bedienung der Benutzer der Bibliothek betrifft. Von diesen seltener benutzte Bücher, manche ältere Werke und ganze Reihen von Zeitschriftenfolgen mußten in den Schränken der Möbelabteilung verteilt werden; die Bücher über Ostasien in europäischen Sprachen im neuen Amtszimmer des Direktors, diejenigen über Keramik und Glas im Arbeitszimmer des ersten Stockwerkes untergebracht werden. Die Ornamentstichsammlung wurde ebenfalls in das neue Amtszimmer des Direktors überführt, wo auch die mit der Denkmäleraufnahme zusammenhängenden Zeichnungen, Aquarelle und Photographien Platz fanden, während die übrige Hamburgensiensammlung im früheren Amtszimmer des Direktors, jetzigen des Assistenten Herrn Dr. Stettiners verblieb. Die übrigen Abteilungen der im ganzen auf 1457 Kasten (1114 des Normalformates, 314 des Doppelformates und 29 des größten Formates) angewachsenen Sammlung der Einzelblätter sind verteilt in Räumen, die zugleich als Magazin für Sammlungsgegenstände dienen, für die es, wie z. B. für die Mehrzahl der Musikinstrumente, an Schamännen gebricht. Nur durch fortgesetzte Absonderung und zum Teil auch Magazinierung der weniger benutzten Werke wird sich der Betrieb der Bibliothek auf dem laufenden erhalten lassen. Da ältere Bestände von Büchern, die angesichts der Fortschritte der Wissenschaft überflüssig wären, bei unserer noch jungen Bibliothek in erheblicher Anzahl nicht sich finden, muß nicht selten auch auf die beiseite gesetzten, in anderen zum Teil abgelegenen Räumen bewahrten Bücher zurückgegriffen werden. Die dadurch bewirkte Erschwerung des Bibliothekdienstes hat auch zur Folge, daß wir leider noch nicht die Bibliothek des Museums nach dem Vorbilde verwandter Anstalten den Besuchern auch allabendlich offenhalten können. Dies zu erreichen wird erst möglich sein, wenn die geplante Überführung der gesamten Bibliothek und des Lesezimmers in zusammenhängende Räume des ersten Stockwerkes erfolgt sein wird.

Heraldische Ausstellung.

Ein Ausflug, den Mitglieder des Heraldischen Vereins „Zum Kleeblatt“ in Hannover Mitte Juni nach Hamburg unternahmen zur Besichtigung hiesiger Sammlungen, bot uns Anlaß, aus dem reichen, in den Sammlungen des Museums für Kunst und Gewerbe verstreuten heraldischen Material die für die Wappenkunde wichtigeren Altertümer zu einer Ausstellung zu vereinigen, für die sich in den bereits im Umbau vollendeten, aber noch nicht ihrer Bestimmung gemäß eingerichteten Zimmern der Möbelabteilung passende Räume zeitweilig darboten. Soweit die Gegenstände von ihren Standorten entfernt werden konnten, wurden Holzschnitzereien, Steinbildwerke, Metallarbeiten, Porzellangefäße, Steinzeugkrüge, Gläser, Textilien, Bucheinbände, Stammbücher usw. in jenen Zimmern vereinigt. Die bereits in den neuen Zimmern des ersten Stockwerks geordnet untergebrachten Fayencen wurden, soweit sie heraldisch bemerkenswerte Malereien darboten, durch Beifügung von Zetteln anfälliger Färbung aus ihrer Umgebung hervorgehoben. Diese in Abwesenheit des Direktors von Herrn Dr. Stettiner beschaffte Ausstellung wurde, nachdem sie ihrem nächstliegenden Zweck gedient hatte, noch für einige Zeit dem allgemeinen Besuch freigegeben. Für das Museum hatte diese Veranstaltung den erfreulichen Erfolg, daß die Bestimmung mancher an Gegenständen der Sammlung angebrachten Wappen, die wir bisher nicht deuten konnten, herbeigeführt wurde. Herrn P. H. Trummer, der uns schon früher gelegentlich in heraldischen Fragen beraten hatte, ist das Museum zu besonderem Dank für die Mühewaltung verpflichtet, deren er sich für die Bestimmung vieler bisher unerklärten Wappen unserer Sammlung unterzog. Dank seiner allzeit hilfsbereiten Kennerschaft konnten die Wappenakten unseres Inventars, in denen farbige Abzeichnungen aller mit Wappen verzierten Gegenstände der Sammlungen vereinigt sind, wesentlich vervollständigt und in einigen Fällen weitere für die Entstehung der Altertümer bedeutsame Aufschlüsse gewonnen werden. Im besonderen gilt dies auch für unsere Sammlung alter Petschafte, von denen diejenigen der geistlichen Körperschaften und der Zünfte bereits seit einigen Jahren in guter Ordnung zur Schau gestellt sind, diejenigen der Städte, des Adels und der Bürger aber noch der Schaustellung harren, die erst erfolgen soll, wenn diese Abteilungen zu mehrerer Vollständigkeit gediehen, auch Gelasse und Raum für sie vorhanden sein werden.

Die Vorträge.

Während des Winterhalbjahres 1908 auf 1909 hielt der Direktor *Dr. Brinckmann* des Sonntagmorgens von 9 bis 10 Uhr 19 Vorträge über ausgewählte Gebiete des Kunstgewerbes. Die Auswahl der Stoffe erfolgte

im Anschluß an neue wichtige Erwerbungen für die Sammlungen oder die Bibliothek, an Veränderungen in der Anordnung der Sammlungen oder an Erfahrungen auf sommerlichen Reisen des Vortragenden. Wie in früheren Jahren war die frühe Tagesstunde gewählt, um mit den Teilnehmern je nach dem besprochenen Thema die damit verknüpften älteren Bestände der Sammlung besichtigen zu können, ohne mit den Besuchern des Museums zusammenzutreffen. Besprochen wurden die Möbel in ihrer neuen Aufstellung; die Ausstattung der Möbel durch Intarsia; Münzbecher; Medaillen und Münzen an Gerät und Schmuck; der Silberschatz im Kremel zu Moskau und die russischen Drahtemail- und Niello-Arbeiten; die geschnittenen Gläser; die bunte Hafnerkeramik der Renaissance; die Palissy-Fayencen; die Delfter Fayencen; die Anfänge des Meißner Porzellans; das Porzellan von Sèvres; das englische Steingut und Steinzeug und das Werk des Josiah Wedgwood; das chinesische Porzellan; das japanische Porzellan; die japanischen Töpferarbeiten, insbesondere des Ninsei und Kenzan; der japanische Farbenholzschnitt (in 3 Vorträgen. 1. die neuen Erwerbungen; 2. die illustrierten Bücher des 18. Jahrhunderts, Hokusai und Hiroshige; 3. der japanische Farbenholzschnitt unserer Zeit im Dienste kunstgeschichtlicher Veröffentlichungen); die in früherer Zeit versteigerten hamburgischen Privatsammlungen (Rödings Museum und Sammlung Joh. Paul), die jüngst erst als Ganzes ins Ausland verkauften Sammlungen der Herren H. Wencke und Julius Campe, sowie die in Berlin zur Versteigerung gelangende Sammlung des Herrn Hermann Euden.

Die Franz August Fölsch-Stiftung.

Im vorigen Jahre haben wir ausführlich berichtet über die von dem am 20. November 1893 gestorbenen Herrn Franz August Fölsch letztwillig begründete, vorzugsweise zur Hebung des Kunstgewerbes bestimmte Stiftung, über deren Einkünfte der Direktor des Museums für Kunst und Gewerbe gemeinsam mit dem Direktor der Allgemeinen Gewerbeschule zu verfügen hat. Das Vermögen der Stiftung erfuhr 1908 durch die vergleichsweise Schlichtung eines zwischen den im Testament bedachten Stiftungen und einigen Erben des Stifters schwebenden langwierigen Rechtsstreits einen weiteren Zuwachs von M 4497,88, so daß der Bestand nunmehr M 228 517,52 beträgt. Ein weiteres Anwachsen des Kapitals wird zu erwarten sein, wenn diejenigen, welchen die Stipendien der Franz August Fölsch-Stiftung zu ihrer Ausbildung verholffen haben, durch eigenen Erwerb in eine Vermögenslage gelangt sein werden, welche ihnen gestattet, ohne Beeinträchtigung ihrer wirtschaftlichen Lage der Stiftung die empfangenen Beträge ganz oder teilweise zurückzuerstatten, die alsdann zum Kapital geschlagen werden müssen.

Einzelstipendien wurden im Jahre 1908 verliehen an einen Bildhauer zu längerem Aufenthalt in Paris und Rom, an einen Tischler zum Aufenthalt in München und Dresden, an einen Dekorationsmaler zum Besuch eines Ateliers in Berlin, an einen Maler zu einer Studienreise in Norwegen, an einen anderen Maler zu einer Studienreise in Holland, an einen Tischler zum Besuch einer Ausstellung in München — im ganzen M 3880.

Außerdem wurden zu Studienreisen unter Leitung von Lehrern im ganzen M 2564 bewilligt. 26 Kunstgewerbeschüler besuchten die Ausstellung in München, 14 Schüler des Technikums unternahmten eine Reise nach Schlesien, 10 Schüler des Technikums reisten nach Lothringen, und 7 Kunstgewerbeschüler machten Ferienreisen zu Studienzwecken.

Besuch der Sammlungen im Jahre 1908.

Der Besuch während des Berichtsjahres ergab 32 995 Personen, die sich folgendermaßen auf die einzelnen Monate verteilten:

Januar.....	2 415
Februar.....	2 640
März.....	2 972
April.....	3 901
Mai.....	2 140
Juni.....	2 301
Juli.....	2 519
August.....	3 074
September.....	3 098
Oktober.....	2 999
November.....	2 790
Dezember.....	2 146

zusammen . . . 32 995

Bei der Beurteilung dieser Besuchsziffer ist in Betracht zu ziehen, daß die keramischen Sammlungen der Neuordnung wegen den größten Teil des Jahres geschlossen waren und vom 15. bis 26. Dezember das Museum nicht besichtigt werden konnte. Während in der ersten Hälfte des Dezember nur 920 Besucher kamen, wurden an den vier letzten Tagen des Jahres nach der Wiedereröffnung am 27. Dezember deren 1226 gezählt.

Nicht inbegriffen in diese Besucherzahl sind die Schüler der Kunstgewerbeschule, da diese über das Haupttreppenhaus vom ersten Stock her die Sammlung betraten. An bestimmten Tagen zeichneten Schüler unter Leitung von Lehrern in der Möbelabteilung. Zur Erleichterung dieses Unterrichts wurde ihnen das Betreten der Sammlungen schon in den Frühstunden vor Eröffnung des Museums gestattet.

Benutzung der Bibliothek und des Lesezimmers.

Die Benutzung des Lesezimmers im Jahre 1908 ergibt sich aus folgender Übersicht:

Januar	239
Februar	235
März	227
April	225
Mai	170
Juni	181
Juli	126
August	169
September	206
Oktober	261
November	217
Dezember	175
zusammen . . .	2431

Diese 2431 Personen benutzten 2144 Bände, 315 Kästen der Sammlungen von Ornamentstichen, kulturgeschichtlichen Abbildungen, Hamburgensien und japanischen Farbenholzschnitten sowie 52 Gegenstände der Sammlungen. Ausgeliehen wurden 461 Bände, 693 Einzelblätter, 132 Sammlungsgegenstände und zur Benutzung bei Vorträgen 146 Laternenbilder; außerdem an die staatlichen Gewerbeschulen 51 Sammlungsgegenstände. Über die ohne Entfernung von ihren Standorten gezeichneten Gegenstände wurden Aufzeichnungen ebensowenig gemacht wie über die Benutzung der im Lesezimmer ausliegenden Zeitschriften.
