

Behang in Netzstickerei, westfälische Arbeit aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts. Länge 4 m.

10. Museum für Kunst und Gewerbe.

Bericht für das Jahr 1909

vom

Direktor Professor Dr. *Justus Brinckmann*.

Die Verwaltung.

Im Jahre 1910 bestand die Kommission des Museums für Kunst und Gewerbe aus den Herren Senator Dr. *von Melle* als Vorsitzendem, *E. H. E. W. Breymann*, *Georg Hulbe*, Dr. *H. Uler*, *Alexander Schoenauer*, *Ludwig Hansing*, Dr. *Max Albrecht*, *Rud. Siererts*, denen Herr *Siegfried Barden* an Stelle des ausgeschiedenen Herrn Dr. *E. J. A. Stuhlmann* hinzutrat, sowie dem Rat bei der Oberschulbehörde Herrn Dr. *Max Förster* und dem Direktor Herrn Dr. *Justus Brinckmann*.

Als wissenschaftliche Assistenten arbeiteten an der Anstalt der im November zum Professor ernannte Herr Dr. *R. Stettiner* sowie die Herren *Wilhelm Weimar* und *Sh. Hara*.

Als wissenschaftlicher Hilfsarbeiter blieb Herr Dr. *Theodor Raspe* in Tätigkeit. Vom April bis Juni war Herr Dr. *Fr. Witte* als freiwilliger wissenschaftlicher Hilfsarbeiter tätig, und im November trat Herr Dr. *Adolf Gottschewski* aus Florenz in gleicher Eigenschaft ein. Herr *Curt Bauer* war den größten Teil des Jahres über mit der Abfassung der Fachkataloge einiger Abteilungen der Bibliothek beschäftigt.

Die Ausgaben für die Verwaltung.

Die budgetmäßig gezahlten Gehalte für den Direktor, die drei Assistenten, den Werkmeister, die beiden Werkmeistergehilfen, den Hausmeister, den Maschinisten und einen Aufseher beliefen sich auf \mathcal{M} 51035.

Für Hilfsarbeit und Hilfsaufsicht standen \mathcal{M} 12000 zur Verfügung, denen durch eine Nachbewilligung noch \mathcal{M} 300 hinzutraten. Verausgabt wurden \mathcal{M} 12264,90. Hiervon entfielen auf wissenschaftliche Hilfsarbeit \mathcal{M} 3425, auf technische Hilfsarbeit (Tischlerarbeiten, Buchbinderarbeiten, Arbeiten an den graphischen Sammlungen, Setzerarbeiten) \mathcal{M} 3859,90, auf künstlerische Hilfsarbeit (Denkmäler-Inventarisierung) \mathcal{M} 707, auf Hilfsarbeit bei den Bureauarbeiten \mathcal{M} 2212, auf Hilfsaufsicht \mathcal{M} 2061.

Für die Bibliothek und die graphischen Sammlungen standen zur Verfügung \mathcal{M} 10000 und wurden verausgabt \mathcal{M} 9998,76. Von den für Lehrmittel für die Vorlesungen ausgeworfenen \mathcal{M} 400 wurden \mathcal{M} 168 verausgabt für Lichtbilder und \mathcal{M} 232 für einen technischen Apparat (Binocular-Mikroskop).

Für die sonstigen Ausgaben für die Verwaltung belief sich der Vorschlag auf \mathcal{M} 64700, denen eine Rückvergütung der Elektrizitätswerke von \mathcal{M} 3411,40 hinzutrat.

Die Ausgaben betragen für die Heizung, Lüftung und Bewachung \mathcal{M} 18046,45, für die Beleuchtung, die Reinigung und den Wasserverbrauch \mathcal{M} 36175,58. Diese Ausgaben betrafen jedoch nicht nur das Museum, sondern das ganze Schul- und Museumsgebäude, dessen Räume noch zur größeren Hälfte von technischen und gewerblichen Lehranstalten benutzt werden.

Die unmittelbare Verwaltung des Museums erforderte für Restaurierungs- und Ausstellungsarbeiten \mathcal{M} 2006,20; für Reisen, Fracht und Verpackung \mathcal{M} 3532,74; für Drucksachen, Buchbinderarbeiten, Schreibmaterial \mathcal{M} 4124,08; für Bureaunkosten, Dienstkleidung, kleine Ausgaben \mathcal{M} 2845,57.

Die Vermehrung der Sammlungen.

Im Jahre 1909 belief sich die budgetmäßige Bewilligung für die Vermehrung der Sammlungen auf \mathcal{M} 40000, denen im Hinblick auf die wichtige Versteigerung der Sammlung Lannas im Oktober noch durch E. H. Senat und den Bürgerausschuß \mathcal{M} 15000 hinzugefügt wurden.

Abgesehen von den für den Ankauf bestimmter Gegenstände von Freunden der Anstalt gespendeten Gaben, standen für die Sammlungen zur Verfügung aus einem Vermächtnis der Frau Marie Oppenheim geb. Lehmann \mathcal{M} 4000 und aus einer Gabe der Johann Peter Averbhoff-Stiftung \mathcal{M} 2000.

Wie im Vorjahre zum erstenmal bei der Schenkung des Schnitzwerkes mit dem Haupte Johannes des Täufers auf der Schüssel, so mußten wir auch jetzt wiederholt die Folgen jenes Reichsgesetzes verspüren, welches die Schenkungen von Kunstwerken für öffentliche Sammlungen mit 5 vom Hundert ihres Wertes besteuert, wenn dieser 5000 Mark übersteigt. In Gemäßheit dieses Reichsgesetzes, das die Mehrung des der Allgemeinheit zugute kommenden Kunsterbes des deutschen Volkes so bedauerlich erschwert, war in zwei Fällen die Anstalt, da ihr budgetmäßig keine Mittel zur Bezahlung von Steuern zur Verfügung stehen, genötigt, zu diesem Zweck außerordentliche Bewilligungen zu beantragen, die dann auch durch E. H. Senat und den Bürgerausschuß bewilligt wurden.

Wie die budgetmäßigen Mittel für Ankäufe verwendet wurden, erhellt aus der nachstehenden Übersicht.

1909.

I. Nach technischen Gruppen.

	Stück	Preis ₰	Stück	Preis ₰
1. Kleidungsstücke.....			72	645,—
2. Gewebe.....	15	905,—		
Stickereien.....	114	1 516,90		
Textilien im ganzen.....			129	2 521,90
3. Korbflecharbeiten.....			1	12,—
4. Lederarbeiten und Bucheinbände.....			3	100,—
5. Antike Tongefäße.....	14	1 216,40		
Irdenware und Hafnerarbeiten.....	7	14 171,90		
Steinzeug und Steingut.....	10	1 037,50		
Fayencen.....	60	10 690,73		
Porzellangefäße.....	24	5 193,13		
Porzellanfiguren.....	4	1 700,—		
Porzellanalanterien.....	2	280,—		
Keramische Arbeiten im ganzen.....			121	34 289,66
6. Gläser.....			1	10,—
7. Möbel.....	13	1 425,—		
Holzschnitzereien und Geräte.....	6	105,—		
Holzarbeiten im ganzen.....			19	1 530,—
8. Edelmetallarbeiten:				
Grosserie.....	16	6 380,—		
Minuterie.....	64	1 028,16		
Edelmetallarbeiten im ganzen.....			80	7 408,16
9. Medaillen und Petschäfte.....			12	2 804,—
10. Kleines Gerät aus Metall und anderen Stoffen.....			6	233,—
11. Email- und Niello-Arbeiten.....			2	290,18
12. Arbeiten aus Bronze, Zinn u. dgl.....			8	1 356,40
13. Schmiedeeisenarbeiten.....			4	257,—
14. Waffen.....			4	156,70
15. Japanische Schwertzieraten.....			13	748,40
16. Malereien.....			4	1 127,60
17. Marmorarbeiten.....			1	1 500,—
18. Verschiedenes.....			1	10,—
Zusammen.....			481	55 000,—

II. Nach geschichtlichen Gruppen.

		Stück	Preis ₰
Abendland:	1. Klassisches Altertum.....	16	3 116,40
	2. 5.—10. Jahrhundert.....	—	—
	3. 11.—15. Jahrhundert.....	2	148,10
	4. 16. Jahrhundert.....	22	16 713,50
	5. 17. Jahrhundert.....	28	8 834,18
	6. 18. Jahrhundert.....	101	17 248,15
	7. 19. Jahrhundert.....	26	456,75
	8. 20. Jahrhundert.....	1	275,—
	9. Vierländisches des 17.—19. Jahrhunderts u. w. d. a.	240	2 820,26
Morgenland:	10. Zentral-Asien, Persien und Türkei.....	12	1 706,68
	11. China.....	8	2 423,40
	12. Japan.....	25	1 257,58
Zusammen.....		481	55 000,—

Zu Ankäufen von Möbeln boten sich günstige Gelegenheiten nicht, abgesehen von solchen hamburgischer oder vierländischer Herkunft.

Von den für Edelmetallarbeiten (Grosserie) verausgabten \mathcal{M} 6380 entfielen über die Hälfte auf einen Nürnberger Humpen des 17. und einen Danziger Pokal des 18. Jahrhunderts, der Rest auf kleinere hamburgische, lübeckische, schleswigsche und niederelbische Arbeiten. Wie auf unseren Gebieten die Werke niederdeutschen Ursprungs schon früher im Vordergrund standen, konnten jetzt auch die Silberarbeiten der engeren Heimat mehr berücksichtigt werden, weil das Erkennen ihres Ursprungs durch fortschreitendes Bekanntwerden mit den diesen bezeugenden Beschauzeichen und Meisterstempeln gesichert wurde. Niederdeutscher Herkunft war auch die Mehrzahl der 64 Schmuckstücke, für die \mathcal{M} 1028,16 verausgabt wurden.

Die für Medaillen und Petschafte verausgabten \mathcal{M} 2804 entfallen überwiegend auf den Ankauf der unten beschriebenen schönen und seltenen deutschen Gußmedaille, für unsere Sammlung das erste Beispiel eines Werkes der Blütezeit des deutschen Medaillengusses in der Zeit der Frührenaissance.

Der für Arbeiten aus unedlen Metallen verausgabte Betrag würde an eine der ersten Stellen in der Übersicht rücken, wenn hier die Preise des unten beschriebenen römischen Bronzepanzers und der aus dem Vermächtnis der Frau *Marie Oppenheim* sowie aus der Gabe der Averhoffschen Stiftung angekauften Gegenstände aus Bronze und Zinn dem aus Budgetmitteln aufgewendeten Betrag von \mathcal{M} 1356,40 zuzurechnen wären.

Von den für 121 keramische Gegenstände verausgabten \mathcal{M} 34289,66 entfallen allein für Irdenware und Hafnerarbeiten \mathcal{M} 14171,90, denn in diese Rubrik fällt jener Weinkühler, der als Hauptstück, wenn nicht der Sammlung Lannas, so doch der in ihr enthaltenen kunstgewerblichen Altertümer deutschen Ursprungs angesprochen werden darf. Zunächst stehen die 60 Fayencen, zumeist solche italienischer, französischer oder deutscher Herkunft, mit insgesamt \mathcal{M} 10690,73. An dritter Stelle 24 Porzellangefäße mit \mathcal{M} 5193,13. Von größeren Aufwendungen für Porzellanfiguren hielten uns die noch immer steigenden Preise für schöne und gut erhaltene Stücke ab, Preise, die zum großen Teil durch den den Markt beherrschenden Wettstreit reicher deutscher Sammler hervorgerufen, aber insofern nicht ganz berechtigt sind, als es sich hierbei in den meisten Fällen um wesentlich mechanische Wiederholungen derselben Modelle handelt. Porzellangruppen des 18. Jahrhunderts, die in vielen Hunderten von Ausformungen auf den Markt gelangten, mit Preisen zu bezahlen, die kaum zurückstehen hinter denen, die für gute, nur in wenigen Güssen bekannte Bronzefiguren der italienischen Renaissance zu bezahlen sind, scheint der inneren Berechtigung zu entbehren. Bei dieser Sachlage ist um so erfreulicher, daß im Verfolg dieses Berichtes mehrerer Schenkungen wertvoller Porzellangruppen und Figuren zu gedenken sein wird.

Unter den Ausgaben für Textilien erscheint ein vorderasiatischer Teppich des 17. Jahrhunderts als ein bescheidener Anfang zur Ausfüllung einer der fühlbarsten Lücken unserer Sammlungen. Unter den Stickereien, für die *M* 2521,90 verausgabt wurden, befinden sich dieses Mal nicht nur niederelbische Arbeiten. Auch dieser Betrag würde erheblich zu erhöhen sein, wenn ihm die Werte der aus privaten Beiträgen erworbenen Stickereien hinzuzurechnen wären.

Die sonstigen Ankäufe verteilen sich mit kleineren Beträgen auf nahezu alle Abteilungen. Zu bemerken ist dabei, daß unter den Malereien die unten beschriebene nürnbergische Hochzeitschüssel verrechnet ist.

In der Übersicht nach geschichtlichen Gruppen steht das 18. Jahrhundert mit *M* 17 248,15 für 101 Stücke an erster Stelle; die europäischen Porzellane, die Mehrzahl der Fayencen und der Edelmetallarbeiten sowie die Möbel drängen sich hier zusammen. Zunächst folgt mit *M* 16 713 für nur 22 Stücke das 16. Jahrhundert, wobei wieder der mehrfach erwähnte Weinkühler den Ausschlag gibt. Das 17. Jahrhundert nimmt mit *M* 8834,18 für 28 Stücke die dritte Stelle ein, wesentlich durch Silbergefäße, Steinzeugkrüge und Fayencen dieses Zeitabschnittes.

Unter den 16 Stücken aus dem klassischen Altertum, für die *M* 3116,40 verausgabt wurden, zählen nicht nur Tongefäße, sondern auch ein Bronzegefäß und eine Marmorarbeit.

Daß die hamburgischen Vierlande immer noch nicht nur eine ergiebige Quelle für die Erzeugnisse dieses merkwürdigen Gebietes bäuerlichen Kunstfleißes sind, sondern uns immer noch Ergänzungen für unsere schon so reiche Sammlung dieser Herkunft bieten, erhellt aus der Aufwendung von *M* 2820,26 für 240 Stücke.

Japan hat im abgelaufenen Jahr nicht viel Gelegenheit zu Käufen geboten; wie auf dem europäischen Kunstmarkt im allgemeinen, macht sich auch für unsere Sammlung das Nachlassen des Angebotes hervorragender Altertümer von dorthier fühlbar. China tritt mehr in den Vordergrund; während seine Porzellane aus den Blütezeiten der Porzellankunst, was ihre Preise betrifft, einen Gipfelpunkt auf dem Kunstmarkt behaupten, haben Ausgrabungen den Markt mit Erzeugnissen der ältesten chinesischen Töpferkunst hinreichend versorgt, um auch den bescheidenen Mitteln unseres Museums einen Anteil zu gewähren. Unter den 8 für insgesamt *M* 2423,40 angekauften Stücken stehen dergleichen alte Töpferarbeiten im Vordergrund.

Auch die Gebiete der islamitischen Kultur konnten nur wenig berücksichtigt werden. Als Hauptstück in der Rechnung erscheint jener oben erwähnte kleinasiatische Teppich, dazu wenige persische Fayencen, und etliche zentralasiatische Bauornamente aus geschnittener Fayence.

Die Campesche historische Kunststiftung.

Der am 12. November 1909 gestorbene Herr *Julius Heinrich Wilhelm Campe* hatte wiederholt die Absicht geäußert, seine besonders an mittelalterlichen Elfenbeinskulpturen reiche Sammlung kunstgewerblicher Altertümer für den Fall seines Ablebens dem hamburgischen Staate zu einem mäßigen Preise unter günstigen Bedingungen zum Kaufe anzubieten. Vor wenigen Jahren wurde jedoch diese Sammlung, ebenso wie nicht lange zuvor die durch ihre Majoliken und mittelalterlichen Schmelzarbeiten ausgezeichnete Sammlung des Herrn *H. Wencke*, einem hauptsächlich für den nordamerikanischen Markt arbeitenden internationalen Händlerkonsortium um einen Betrag verkauft, der ungefähr demjenigen gleichkam, den der hamburgische Staat während 40 Jahren insgesamt auf Ankäufe für das Museum für Kunst und Gewerbe verwendet hatte.

Die Beweggründe, warum Herr *Campe* seiner früheren Absicht entgegen seine Sammlung bei Lebzeiten veräußerte, hat er in einem wenige Monate vor seinem Ableben an den Direktor gerichteten Brief angedeutet, in dem er seiner Freude Ausdruck gab darüber, daß ein historischer Glaspokal aus seiner ehemaligen Sammlung (aus Staatsmitteln) zurückgekauft werden konnte. *Campe* schreibt (am 14. Aug. 1909):

„Ich habe bedauert, daß die Verhältnisse mir den Verkauf meiner Sammlung nahe legten, da ich den Besitz von Kunstwerken für vielfach edler ansehe als den von Geld Mir erschien der Gedanke plausibel, da ich leider bei meiner gebrochenen Gesundheit anfang, einen solchen Besitz als Last zu empfinden, zumal heute die Spitzbuben diese Objekte mit Leichtigkeit besser international verwerten können als andere Wertobjekte So wünschte ich für die geringe Spanne, die ich mir noch als Ziel meiner Tage rechnen darf, frei von hinderlichen Gewichten zu sein, um mehr als Zugvogel zu leben anstatt meine Kräfte der Unbill unseres Winters preiszugeben.“

Wenngleich somit Herr *Julius Campe* seine früheren Absichten letztwillig nicht verwirklichte, hat er doch in seinem am 16. November 1909 eröffneten Testament vom 10. Februar 1909 zugunsten der öffentlichen Kunstsammlungen unserer Stadt eine dankenswerte Verfügung getroffen, von der in späteren Jahren eine erfreuliche Stärkung der Kaufkraft auch des Museums für Kunst und Gewerbe erwartet werden darf. Nachdem gewisse Kapitalanteile des Campeschen Nachlasses durch das Ableben von Vorerben freigeworden sind, soll eine „Campesche historische Kunststiftung“ ins Leben gerufen werden, mit dem Zweck, aus den Einnahmen des Stiftungskapitals den städtischen Sammlungen Gegenstände der Kunst oder des Kunstgewerbes älterer Zeit, und zwar nicht jüngerer als das Jahr 1650, zuzuführen. In den Vorstand dieser Stiftung sind



Großer Glaspokal in Silberfassung von hamburgischer Arbeit, 1692.

berufen der jeweilige Direktor der Kunsthalle, der jeweilige Direktor des Gewerbemuseums und ein von der Oberschulbehörde zu kommittierendes, mit dem nötigen Sachverstand ausgerüstetes Mitglied derselben. Diesem Vorstande bleibt überlassen, die Satzungen der Stiftung dem Gedanken gemäß, der den Stifter bei ihrer Errichtung leitete, festzusetzen. Nur



Großer Glaspokal von 1692.

die eine Bestimmung trifft hierfür der Stifter selbst, daß die erworbenen Gegenstände bezeichnet werden mit dem Vermerk „Aus der Campeschen historischen Kunststiftung“.

Wie groß das Kapital sein wird, dessen Einkünfte dereinst dieser Stiftung zugute kommen sollen, läßt sich heute ebensowenig angeben wie der Zeitpunkt, zu dem die Stiftung ins Leben treten kann.

Der obenerwähnte Pokal, das einzige nach Hamburg zurückgekehrte Stück aus der ehemals Campeschen Sammlung, wurde vom Direktor bei einem der bei dem Kauf beteiligten Kunsthändler in München aufgefunden und angehalten, dann jedoch nicht dem Museum einverleibt, sondern dem Silberschatz unseres Rathauses, für das die in das Glas geschnittenen Darstellungen und die der Silberfassung eingravierten Verse eindringliche Bedeutung hatten, ja die Vermutung nahelegten, dieses stattliche Gefäß habe schon einmal den Herren des Rates gedient. Dieser Bestimmung wurde es wieder zugeführt, nachdem es längere Zeit im Museum ausgestellt gewesen.

Nicht weniger als sieben volle Rheinweinflaschen faßt das Gefäß, das unsere Abbildung zeigt. Auf der Wölbung des Glases ist eines jener hamburgischen Kriegsschiffe eingeschnitten, die in der zweiten Hälfte des

17. Jahrhunderts in der zweiten Hälfte des

17. Jahrhunderts hamburgische Kauffahrer geleiteten zum Schutz vor Seeräubern. Unter vollen Segeln, mit fliegenden Fahnen und Wimpeln ist das „Convoy-Schiff“ dargestellt. Unter Deck führt es jederseits zwei Reihen von je zehn Geschützen, deren Mündungen aus den geöffneten Luken hervorragen; dazu noch jederseits sechs Geschütze auf dem Deck. Das Bugspriet gleicht dem Kopfe eines die Zunge ausreckenden Ungeheurs,



Silberner Deckel des hamburgischen Pokals von 1692.

und am hochragenden, mit großen Laternen besetzten Heck sieht man reiches Schnitzwerk, zwischen Putten auf Seepferden eine Frauengestalt, über der ein Adler seine Schwingen entfaltet. Auf der Flagge und den Wimpeln hinter der Burg der Anker, der die hamburgische Admiraltätsflagge kennzeichnet. Auf der Rückseite zwischen Palmwedeln die Burg mit dem Anker; im Tor unter dem aufgezogenen Gatter ein wehrhafter

Mann, eine dem Stadtwappen fremde Zutat des Glasschneiders. Die silberne Fassung, ein breit ausladender Fuß und ein profilierter Deckel, ist durch das hamburgische Beschauzeichen, die Burg mit dem Jahresbuchstaben D im offenen Tor und den Meisterstempel J. S. als Arbeit des hiesigen Goldschmiedes Johan Schreger bezeugt, der in den Jahren 1676 bis 1715 Ältermann des Amtes war. Die Wulste am Fuß und Deckel sind mit Akanthusgeranke in leichtem Relief, die flachen Glieder des Deckels mit schön gravierten Inschriften gefüllt. Auf dem inneren Kreis steht der den Klageliedern des Ovid entlehnte Doppelvers: „Donec eris felix multos numerabis amicos, tempora si fuerint nubila, solus eris“ und weiter, den Kreis schließend: „Hamburg. 29. Octob. Anno 1692“. Den großen äußeren Kreis des Deckelrandes füllen die Verse:

„Zeigt der Venediger Stadt sich mitten in den Wellen,
Hamburg wird gleicher Arth sich dir vor Augen stellen.
Liegt Antorff woll umbwaltet und trägt der Vestung Lob,
So liegt es Hamburg gleich, doch Hamburg niemahls ob.
Vergültdt sich Amsterdam mit des Neptunus Reiche,
Hamburg hat des Neptuns und Ceres Reich zugleiche.
O viel beglückte Stadt! behalt nur Einigkeit,
So nennt man dich mit Recht die Schönste dieser Zeit.“

Diese Inschrift begegnet uns nicht zum erstenmal an diesem Pokal. Über die Vorgeschichte der Verse, ihre Wandlungen und ihr Vorkommen in der Literatur hatte, schon ehe sie in diesem Zusammenhang bekannt wurden, Herr Dr. C. Walther im IX. Band der Zeitschrift des Vereins für hamburgische Geschichte gründlich berichtet. Derselbe Gelehrte hat an die Erwerbung des Pokals im X. Band der Mitteilungen des Vereins für hamburgische Geschichte, Heft 3, nochmals Erörterungen der Verse geknüpft, durch welche die Bedeutung des Pokals für den Ratssilberschatz in hellstes Licht gerückt wird. Danach wäre der Pokal ein Andenken an den Stader Vergleich von 1692 zwischen der Stadt und dem Domkapitel. Wohl war der Vertrag schon am 14. Mai 1692 abgeschlossen; aber rechtskräftig ward er, nachdem schon am selben Tage die Interimsratifikation durch die schwedische Behörde in Stade erfolgt war, erst mit der am 29. Oktober 1692 erfolgten Bestätigung durch König Karl XI. von Schweden, unter dessen Herrschaft der hamburgische Dom stand. Durch jenes Abkommen wurde inneren Zwistigkeiten ein vorläufiges Ende gemacht. Dr. Walther hebt hervor, man möge den Vertrag, der hundertjährige Mißhelligkeiten schlichtete, mit um so größerer Befriedigung begrüßt haben, als die Stadt damals noch von anderen inneren Zwisten heimgesucht war, dem Streite der Bürgerschaft mit dem Rate um die Staatshoheit und die durch Pastor Mayer hervorgerufenen Unruhen. Die Anbringung der Verse, die Grefflinger ein Menschenalter zuvor gedichtet

hatte und deren früheste Fassung in einem Gedicht vom 27. Februar 1655 zur Hochzeit des bekannten Schiffskapitäns Berend Karpfanger überliefert ist, gewinnt mit ihrer Mahnung zur Einigkeit erst in diesem Zusammenhang ihre rechte Bedeutung. Herr Dr. Walther erinnert daran, daß die letzten beiden Verse des Gedichtes von dem Bürgermeister Johann Schulte in seiner ersten Rede an die Bürgerschaft am 29. September 1669 in der Fassung

„O viel beglückte Stadt, behältst du Einigkeit,
So bist du die Glückseligste zu dieser Zeit“

angeführt seien. Er vergleicht den Urtext mit der Fassung, in der der Pastor Joh. Friedr. Mayer zu St. Jacobi in seiner Lobrede auf den 1697 gestorbenen Bürgermeister Schulte die Verse als „so von diesem mehr als einmal rezitiert“ mitgeteilt hat, und folgert daraus, daß der Bürgermeister Johann Schulte in Beziehung zu dem Ursprunge des Humpens gestanden habe, wahrscheinlich als geistiger Urheber seiner Schaffung und Ausführung anzusehen sei. Nahe liegt danach die Annahme, daß der Pokal von Anbeginn an für den Silberschatz des Rates bestimmt gewesen, dem er nun als einziges Überbleibsel aus dem einst so reichen Besitz der Stadt wieder einverleibt worden ist.

Ankäufe und Schenkungen.

Stickereien.

Einer Schenkung des Herrn Kommerzienrates *Wm. Riedemann* verdanken wir zwei Netzstickereien, einen Behang und ein Fastentuch westfälischer Herkunft, von hoher Bedeutung für unsere Sammlung, die derartiger kirchlicher Nadelarbeiten bisher entbehrte.

Der Behang, den die Abbildung am Kopfe dieses Berichtes vollständig wiedergibt, stammt aus der zu Anfang des 19. Jahrhunderts abgerissenen Kapuzinerkirche zu Münster in Westfalen, wo er wahrscheinlich als Behang einer Kommunionbank gedient hat. An einer 77 cm breiten, 4 m langen Leinwandbahn sind zwei Netzstickereien, eine breite und eine schmale, befestigt. Diese wird durch drei 93 cm lange und 14 cm hohe Netzfelder gebildet, in denen das Lamm Gottes je zweimal gegenständig zwischen Blumenvasen dargestellt ist nach einer im Siebmacherschen Modellbuch von 1604, Tafel XXXXXV, enthaltenen Vorzeichnung. Diese schmalen Netzfelder werden getrennt und seitlich eingefast von kleinen quadratischen Feldern, in denen sich ein auch an der großen Netzstickerei benutztes Motiv aus dem Siebmacherschen Musterbuch wiederholt. Die große Netzstickerei besteht aus fünf quadratischen Netzfeldern von je 48 cm Seitenlänge, eingerahmt durch sechs Einsätze, die jeder aus drei

14,5 cm messenden Quadraten, zwei diese verbindenden wagerechten schmalen und zwei sie zusammenschließenden senkrechten Streifen gebildet sind, wie solches aus den folgenden Abbildungen der fünf Bildfelder ersichtlich ist. Eine ebenfalls in Netzstickerei ausgeführte Zackenspitze bildet den unteren Abschluß.

Mit Ausnahme dieser Spitze, deren Netzung schräg liegt, ist der ganze Behang so gearbeitet, daß die Netzfäden sich kreuzen wie bei einem Gewebe, die kleinen dadurch gebildeten Quadrate also wagerechte und senkrechte Linien zeigen — im Gegensatz z. B. zu den Netzstickereien



Westfälische Netzstickerei vom Anfang des 17. Jahrhunderts,
mit der kappadozischen Stute. $\frac{1}{7}$ nat. Gr.

der hamburgischen Vierlande, bei denen die Netzfäden stets schräg liegen. Die Figuren und Ornamente sind in das Maschenwerk gestickt, teils mit einer lockeren leinenartigen Füllung, teils mit dichtem Plattstich, wie aus den Abbildungen ersichtlich. Die kleinen quadratischen Einsatzfelder zeigen eine kleinere Masche und eine dichtere Füllung als die großen Hauptfelder, in denen je ein Tier inmitten eines aufsteigenden Blumen-gerankes dargestellt ist, von der Linken zur Rechten ein Pferd, ein Löwe, ein Pelikan, ein Einhorn und ein Papagei.

Als Entstehungszeit dieser Stickerei ist der Anfang des 17. Jahrhunderts anzunehmen, denn auch für die einrahmenden Felder des breiten Streifens haben sich die Vorwürfe durchweg in den Mustern der Sieb-

macherschen Modellbücher nachweisen lassen; für die Hauptfelder ließ sich eine Beziehung zu gedruckten Stickmustern nicht finden.

Ist dieser Behang als Ganzes genommen ein Werk von vorbildlicher Schönheit durch die guten Verhältnisse der füllenden und rahmenden Flächen, durch die vortreffliche Zeichnung der Tiere und die geschickte Anordnung des füllenden Rankenwerkes, so gewinnt die Bedeutung dieser Nadelarbeit noch erheblich dadurch, daß wir die auf den ersten Blick befremdliche Darstellung jener fünf Tiere an einem Werke christlicher Kunst nicht nur im einzelnen, wie das für den Pelikan und das Einhorn



Westfälische Netzstickerei vom Anfang des 17. Jahrhunderts, mit dem Löwen als marianischem Sinnbild. $\frac{1}{7}$ nat. Gr.

sich leicht ergibt, erklären, sondern ihren inneren Zusammenhang zu deuten vermögen als einen Nachklang mittelalterlicher Symbolik.

Jene Tiere deuten sämtlich auf die „Unbefleckte Empfängnis Marias“, und ihr, wenn nicht zeichnerischer, so doch geistiger Ursprung läßt sich zurückführen auf Miniaturen und Blockbücher des 15. Jahrhunderts, die alle durch der Natur oder der Geschichte entlehnte Vergleiche jenes Dogma dem gläubigen Christen versinnlichen wollten. Julius von Schlosser hat in dem Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Band XXIII, Wien 1902, jenem Bilderkreis gründliche Betrachtungen gewidmet, denen wir die Erkenntnis des inneren Zusammenhanges der fünf Bildfelder verdanken und hier folgen.

Eine Pergamentmalerei der Ambraser-Sammlung, vermutlich das Werk eines österreichischen Buchmalers der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, zeigt als Mittelbild des ungewöhnlich großen Blattes die Geburt Christi in einem schmalen Rahmen, in dem die Sinnbilder der Evangelisten und die Halbfiguren dreier Propheten angebracht sind. Ein breiter, diese Bilder umschließender Rahmen ist gefüllt mit runden Bildchen verschiedener Größe, die von einem aus dem unterem Rande aufwachsenden lockeren Akanthusgeranke getragen und zusammengefaßt werden. Was alle diese Bildchen sagen sollen, meldet die Über- und Unterschrift des Blattes:



Westfälische Netzstickerei vom Anfang der 17. Jahrhunderts, mit dem seine Jungen belebenden Pelikan. $\frac{1}{7}$ nat. Gr.

*Aspice naturam preter cursum generantem
Credere sic debes Mariae virginitatem*“ —

zu deutsch etwa: „Siehst Du, wie die Natur zeugt außerhalb des gewöhnlichen Verlaufes, so muß Du glauben an die Jungfräulichkeit Mariae“. Scholastische Gelehrsamkeit sucht hier mit wunderlich barocken Mitteln die nach der Geburt Christi unverletzte Jungfräulichkeit Mariae zu beweisen. Den gleichen Stoff behandelt eine Reihe verschiedener Denkmäler, die auf eine gemeinsame Quelle zurückweisen. Julius von Schlosser führt an ein Tafelbild in der Galerie zu Schleißheim, eine Handschrift in der Münchener Staatsbibliothek und verschiedene Blockbücher, von denen er das wichtigste, das im Jahre 1471 von Johannes Eisenhut in Regens-

burg gedruckte, nach dem schönen altkolorierten Exemplar in der herzoglichen Bibliothek zu Gotha vollständig abbildet und in Konkordanz bringt mit den Bildern jener anderen Quellen.

Als den Verfasser dieses „Defensorium inviolatae virginitatis b. Mariae“ nennt der Drucker im Schlußwort den Dr. Franciscus de Retza aus dem Predigerorden, in dessen in seiner ursprünglichen Fassung nicht überliefertem Werk von Schlosser die gemeinsame Quelle der verschiedenen Bearbeitungen des Defensoriums vermutet. Dieser Franz von Retz, 1337 geboren, lehrte von 1385—1411 als Professor



Westfälische Netzstickerei vom Anfang des 17. Jahrhunderts, mit dem Einhorn. $\frac{1}{7}$ nat. Gr.

der Theologie an der Wiener Universität und starb hochbetagt im Jahre 1421.

Eröffnet wird das schmale Büchlein mit einer Vorrede, die den Gedanken ausführt, daß die Wunder der Natur den Menschen auf die Möglichkeit der jungfräulichen Geburt hinweisen. Auf 15 Blättern folgen die bildlichen Darstellungen, je zwei übereinander auf einer Seite, unter jeder die Erklärung in einem gereimten Hexameter und ein kurzes Zitat. Eingeschoben ist in die Folge der simbildlichen Darstellungen eine blattgroße Darstellung der heiligen Nacht. Den Schluß bildet eine kurze Abhandlung über die Parthenogenesis bei Bienen, Vögeln, Würmern usw., ganz im Stil der mittelalterlichen Naturgeschichte. Die 50 Bildchen behandeln das

Thema mit Beispielen, die zum Teil der alten christlichen Symbolik angehören, zum Teil aus der heidnischen Mythologie, aus der alten Geschichte oder aus den Phantasien älterer mittelalterlicher Schriftsteller, wie des Konrad von Würzburg „Goldener Schmiede“, geschöpft sind.

Von diesen Beispielen ziehen wir nun diejenigen an, welche die fünf Bilder unserer Netzstickerei erklären.

Zuerst das Pferd, das die Stickerei lebensvoll wiedergibt; es bedeutet jene kappadozische Stute, die nach einer Stelle in des Augustinus de civitate dei vom Winde befruchtet wurde. Dazu die Verse: „Si equa capadociae vento feta claret, cur divino flamine virgo non generaret“.



Westfälische Netzstickerei vom Anfang des 17. Jahrhunderts, mit dem Papagei als marianischem Sinnbild. $\frac{1}{7}$ nat. Gr.

Sodann der Löwe — ihm fehlen die durch sein Brüllen ins Leben zurückgerufenen Jungen, auf die die Verse sich beziehen: „Leo si rugitu proles suscitare valet, cur vitam a spiritu virgo non generaret“. Seine Bedeutung in diesem Zusammenhang wird durch das Fehlen der Jungen nicht aufgehoben. Ursprünglich auf Christus bezogen, wurde er im späteren Mittelalter als Sinnbild auf die jungfräuliche Mutterschaft angewendet.

Drittens der Pelikan, der seine toten Jungen durch das seiner Brust entfließende Blut wiederbelebt. Auch er ursprünglich ein Sinnbild Christi, danach erst ein Marianisches Symbol. Dazu die Verse: „Pellicanus si

sangwine animare fetus claret, cur Christum puro ex sangwine virgo non generaret“.

Viertens das Einhorn, in den Schoß der Jungfrau flüchtend, eines der häufigsten Sinnbilder der unbefleckten Empfängnis. Im Blockbuche wird es anstatt wie auf dem Schleißheimer Tafelbild „Unicornus“ Rinoceros genannt, daher die Verse: „Rinoceron si virgini se inclinare valet, cur verbum patris celi virgo non generaret“.

Fünftens der Papagei, im Blockbuche, nicht in der Stickerie, hält er ein Spruchband im Schnabel, darauf dreimal der Gruß „Ave“. Daher die Verse: „Psidicus a natura ave si dicere valet, quare per aurem virgo pura non generaret“. Anders begründet Konrad von Würzburg die Bedeutung des Papageien als Marianisches Sinnbild, weil er im schönsten Grün glänzt wie eine Wiese und doch nicht wie gemeines Gras vom Regen durchnäßt wird, sondern stets trocken bleibt, gleich dem Felle Gideons.

Nur der Sinn und innere Zusammenhang der Figuren unserer Netzstickerei soll durch diese Hinweise erklärt werden; an Holzschnitte derartiger Blockbücher oder an später mit beweglichen Lettern gedruckte Wiederholungen des Defensoriums als an unmittelbare Bildquellen für die Nadelarbeit zu denken, verbietet sich schon durch die strenge, der Technik angepaßte Stilisierung in der Stickerie im Gegensatz zu der malerischen Zeichnung mit den landschaftlichen Hintergründen in den Holzschnitten. Als ein Zeugnis für das Fortleben von den Scholastikern ausgeklügelter Symbolik im Zusammenhang einer Bilderreihe bis in das 17. Jahrhundert darf diesem Behang besondere Bedeutung zuerkannt werden.

Keinen sinnbildlichen Hintergrund hat die zweite große Netzstickerei, die das Museum Herrn Kommerzienrat *Wm. Riedemann* verdankt. Es ist ein erheblicher Teil eines Hungertuches aus der Kirche zu Buldern in Westfalen.

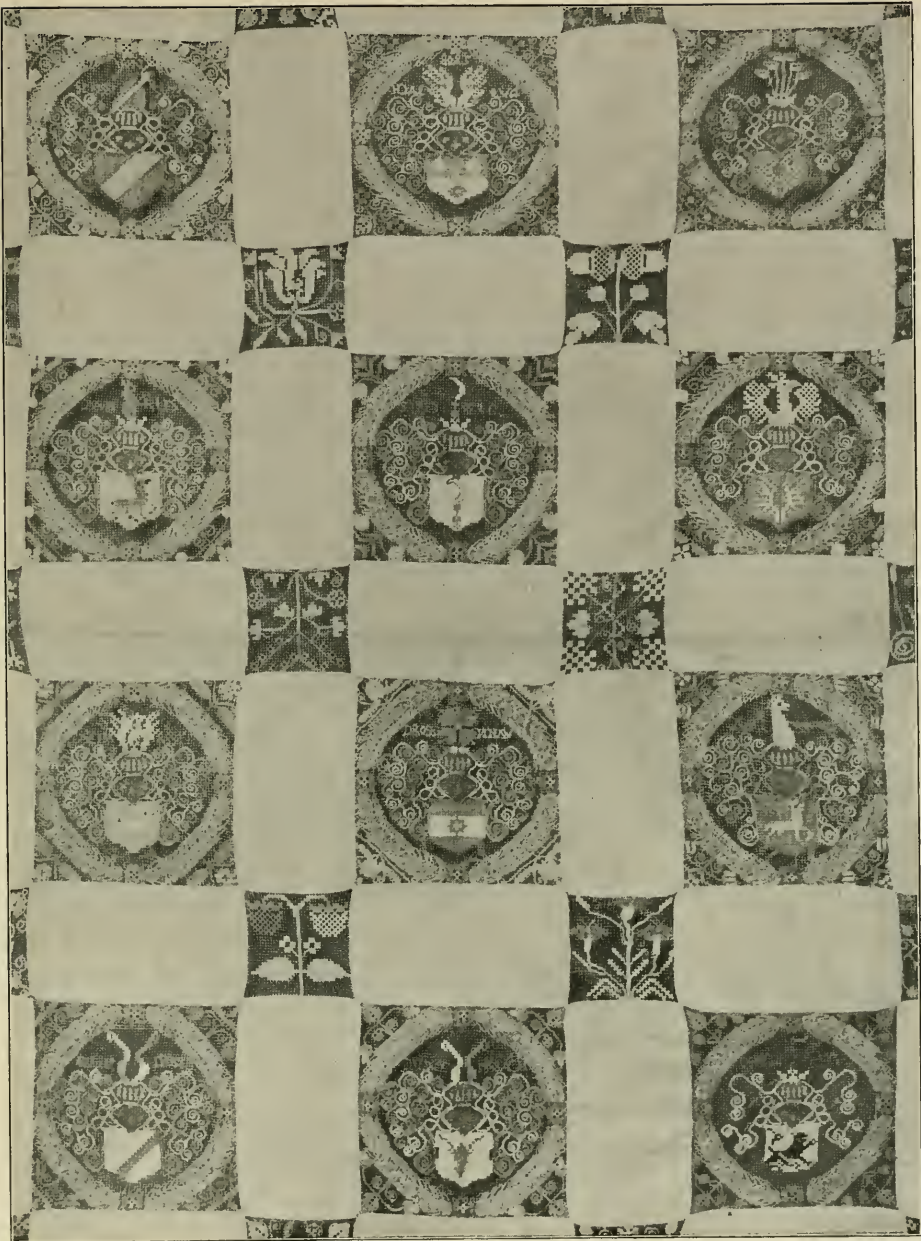
Das Tuch besteht aus drei durch Einsätze getrennten Netzfeldern. Der genetzte Grund zeigt wage- und senkrechten Fadenlauf und dichten Füllstich. In der Mitte des großen triptychonartigen Mittelfeldes die Kreuzigungsgruppe; der Kopf des Gekreuzigten ist nach rechts gesunken; das Lendentuch flattert in breiten Enden; am Fuße des Kreuzes Schädel und Knochen, oben INRI; zur Linken Maria in Vorderansicht, zur Rechten Johannes, dem Heiland zugewendet. Oberhalb dieser beiden Gestalten je ein schwebender Engel, der einen Kelch trägt, das den Handwunden des Gekreuzigten entfließende Blut aufzufangen; über dem Kreuze Sonne und Mond. Zu seiten dieser Darstellung je ein geflügelter Engel; der zur Linken weist auf eine Säule, an der Geißel und Rute befestigt sind; darüber die Worte: „Christus factus est pro nobis obediens usque ad mortem crucis“; der zur Rechten weist auf die Leiter, die Lanze und den Essigschwamm, darüber: „Sicut exaltatus est serpens in eremo ita

exaltari oportet filium hominis“. Zwei Streifen, verziert mit einem in Schräglinien gebrochenen Band, von dem auf- und abwärts kleine beblätterte Zweige wachsen, fassen diese Stickerei in ihrem jetzigen, nicht ursprünglichen Zusammenhange ein und trennen sie von zwei Seitenfeldern mit biblischen Darstellungen von freierer Zeichnung als die Mittelgruppe. Im linken Felde Christus mit der Dornenkrone und dem Mantel und ein auf ihn hinweisender antiker Krieger. Darüber „Ecce Homo“. Im rechten Felde die Dornenkrönung; Christus auf würfelförmigem Sitz; zwei Männer in Bauerntracht drücken ihm die Dornenkrone mit Stäben aufs Haupt.

Eine ursprünglich mit unserer Stickerei ein Ganzes bildende Netzstickerei hat sich noch in der Kirche zu Buldern erhalten, leider in zerrissenem Zustande. Sie zeigt, umrahmt und getrennt durch ornamentale Streifen, ähnlich denen unseres Stückes, zwei Bilder aus der Leidensgeschichte. Rechts Christus auf dem Ölberge, umgeben von den schlafenden Jüngern, vor ihm schwebend ein Engel mit dem Kelche, darunter: „Pater mi si possibile est transeat a me calix iste verum tamen non sicut ego volo sed sicut tu. Mat. 26“. Links die Geißelung, darunter: „Disciplina pacis nostre super eum et eius livore sanati sumus. Isa 33“. Die Figuren zeigen auf dieser Stickerei dieselbe freiere Zeichnung wie die Figuren auf den Seitenfeldern unseres Stückes, während das große Mittelfeld bei diesem die Figuren in unbeholfener Strenge wiedergibt.

Dergleichen Fastentücher, auch Hungertücher oder niederdeutsch Smachtlappen genannt, werden noch heutigen Tages in zahlreichen Kirchen des Münsterlandes aufgehängt am Vorabend des Aschermittwoch und bleiben hängen bis zum Mittwoch der Karwoche. Im übrigen Deutschland sind sie, von vereinzelt Ausnahmen abgesehen, nicht mehr in Gebrauch, obwohl dieser den Überlieferungen nach früher ein allgemeiner war. Sie sollten den Vorhang im Tempel zu Jerusalem, das *Velum templi*, versinnbildlichen, das beim Tode des Heilands zerriß. Befestigt wurden sie im Mittelalter am Triumphbalken und, wo dieser jetzt fehlt, mittels einer dünnen Stange an zwei Schmüren. Diese Fastentücher bestanden bisweilen aus kostbaren Seidenstoffen; die im Münsterlande erhaltenen sind, wie zu lesen auf dem zu Telgte bewahrten v. J. 1623, „*acu pictum*“, d. h. mit der Nadel gemalt, auf engmaschigem Netzwerk gestickt. Auf einem in der Pfarrkirche zu Ewerswinkel bewahrten Hungertuch in Netzstickerei steht die Jahrzahl 1614. Die Darstellungen auf ihm behandeln als Mittelbild den Gekreuzigten zwischen Maria und Johannes, als Seitenbilder Christus am Ölberg, Geißelung, Dornenkrönung und Kreuztragung. Mündlicher Überlieferung nach stand auf einem verlorenen Stücke unseres Tuches „*acu pictum 1583*“.

Ein drittes Beispiel kunstvoller Netzstickerei bietet die aus



Vielarbige Netzstickerei aus Seide, mitteldeutsche Arbeit der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts.

Mitteln des Budgets angekaufte Decke, von der ein Teil in der Abbildung wiedergegeben ist. Diese 1,22 zu 1,42 m messende Decke ist aus dreißig 16 zu 16 cm messenden Feldern von hellgrauer, mit bunter Seide

durchstickter seidener Netzarbeit und zwanzig nur 8 zu 8 cm messenden ebensolchen Feldern zusammengesetzt, die durch Zwischenfelder aus weißer Seide zu einem Ganzen verbunden sind, das rings von einer grün-weiß-silbernen Klöppelspitze eingefasst wird. In die großen Felder sind in gleichmäßiger Anordnung Wappen in einem grünen, gelbumspinnenen Kranz mit vier roten, gelbäugigen Blumen an den Scheitelpunkten eingestickt, und in die Zwickel jedes Feldes radiale Zweige mit grünen Blättern und verschiedenfarbigen Blümchen. Mannigfache Pflanzenmuster füllen die kleinen Felder in symmetrischer Verteilung, entweder an einer diagonalen oder an einer von der Breitseite aufsteigenden Achse oder in freierer Anordnung. Keine Pflanze wiederholt sich hierbei; Veilchen, Nelken, Erdbeeren, Eichzweige, Weinreben sind deutlich gegeben, alle gut verteilt im Felde; dabei sind die Farbflächen durch Füllung der kleinen Quadrate dicht gedeckt, die dünneren Stiele durch verschlungen eingezogene Fäden angegeben. Mit ebensolchen Fäden sind auch die Bewegungen der Helmdecken unter Betonung des Farbenwechsels ihrer Ober- und Unterseite angedeutet und die Namenbeischriften gestickt, während Schild- und Helmschmucke wieder ganz gefüllte Flächen zeigen. Die Stickerei ist, wie bei Netzstickereien üblich, so sorgfältig ausgeführt, daß Schauseite und Kehrseite gleichwertig sind und diese nur dadurch kenntlich wird, daß auf ihr die Buchstaben im Spiegelbilde erscheinen.

Besondere Bedeutung erhält diese Netzstickerei durch die eingestickten Wappen, die dank den beigefügten, zumeist gut erhaltenen Namen sich bestimmen lassen. Einige Wappen gehören thüringischen Geschlechtern (v. Vippach, v. Tangel, v. Erffa, v. Reckerodt, v. Berga), mehrere Geschlechtern aus anderen sächsischen Ländern (v. Krahe, v. Wumb, v. Scharffenstein, v. Rosenau, v. Weißenbach, v. Bendeleben), fränkischen Geschlechtern (v. Streitberg, v. Bibra, v. Grumbach); zum bayerischen Adel zählen die Freiherrn v. Schaumburg, zum hessischen die v. Brandenstein, zum brandenburgischen die v. Löser. Daß alle diese Wappen nicht nur zu einem dekorativen Zweck ausgewählt, sondern aus irgend einem geschichtlichen Grunde zusammengestellt wurden, darf vorausgesetzt werden. Welches aber das geistige Band war, das die 29 Wappen verband, muß weiterer Forschung vorbehalten bleiben. Herr Trummer, unser sachkundiger und stets hilfsbereiter Berater in allen heraldischen Fragen, hat die Vermutung ausgesprochen, daß es sich um die Wappen einer adeligen Verbrüderung handle, auf deren Spur vielleicht das 30. Feld führe, das anstatt eines Wappens einen großen Pfau zeigt, der das Netz ganz ausfüllt mit dem blaugrünen Federfächer seines Schwanzes. Der innere Zusammenhang der Wappen wird dann auch gestatten, die Zeit der Anfertigung sicherer zu bestimmen, die wir aus anderen Gründen in die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts setzen.

Bildwirkereien.

Ist auch nirgend in den Ländern deutscher Sprache die Bildwirkerei zu solcher Blüte und so andauernder Tätigkeit gediehen wie in Frankreich, den Niederlanden und Spanien, so haben doch schon im ausgehenden Mittelalter in der Schweiz und später im 17. und 18. Jahrhundert in mehreren Gegenden des alten Deutschen Reiches Werkstätten bestanden, in denen längere Zeit oder nur vorübergehend durch wandernde Bildwirker kunstreiche Teppiche hergestellt wurden. Diesen Denkmälern deutschen Kunstfleißes hat man erst in jüngster Zeit die Teilnahme und das Studium gewidmet, deren sie auch neben den glänzenderen und umfangreichen Erzeugnissen der alten Mittelpunkte dieser Kunst in hohem Maße würdig sind. Daß auch Hamburg hierbei beteiligt gewesen, haben wir schon 1894 im „Führer“ nachgewiesen, indem wir ältere urkundliche Nachrichten mit einer Reihe von Bildwirkereien in Verbindung brachten, die durch die Gegend ihrer Auffindung hamburgische Herkunft vermuten ließen, und in manchen Fällen durch die eingewirkten Wappen hamburgischer Geschlechter solche Herkunft bewiesen. Die zwölf schönen Stuhlkissen aus dem Kloster Herwardeshude mit dem Wappen dieses Klosters (dem heiligen Johannes, dem Evangelisten, nach dem ebendaher stammenden silbernen Buchdeckel, nebst dem Krummstab der Äbtissin als Helmkleinod), der feine Kaminbehang mit dem leierspielenden Orpheus und dem Wappen der von Eitzen, ein Stuhlkissen mit Orpheus und den Wappen des Rats Herrn Elert Esich und seiner Frau Gertrude Esich, geb. Moller (zwischen 1599 und 1640), ein anderes mit den Wappen des Bürgermeisters Johann Wetken und seiner Frau Elisabeth von Eitzen (zwischen 1595 und 1616) lieferten die ersten Beweise. Später kam hinzu das im Jahresbericht für 1902 abgebildete Stuhlkissen mit den Wappen des Rats Herrn Georg uth dem Busch und seiner Frau, geb. Stampeel (zwischen 1626 und 1641).

Alle diese Arbeiten hamburgischer Bildwirker sind von sehr kleinen Abmessungen; zum erstenmal ist jetzt eine größere Arbeit aufgetaucht, der S. 568 abgebildete, aus Wolle und Seide gewirkte Wandteppich, den wir dank einer Schenkung des Herrn *Martin Bromberg* für die Sammlung erwerben konnten. Das Mittelbild zeigt im Vordergrund großblättrige Pflanzen und blühende Kräuter. Von einer mit Bäumen bestandenen Anhöhe senkt sich die Landschaft in die Tiefe; zur Linken und Rechten erheben sich im Mittelgrund Gebäudegruppen aus hohen, mit Ziegeln bedeckten Häusern und niedrigen Hütten mit Strohdächern. In weiterer Ferne wird am Ufer eines Sees eine Stadt mit gotischem Dome sichtbar; steile Berge begrenzen den Horizont. Im Vordergrund vor den Bäumen ringt der Erzvater Jakob mit dem Engel, wie es im 1. Buch Mose Kap. 32 Vers 25—29 beschrieben: „Da rang ein Mann mit ihm, bis die Morgenröte anbrach. . . . Und er sprach: Laß mich gehen, denn die Morgen-

röte bricht an. Aber er antwortete: Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn. . . . Und er segnete ihn daselbst.“ Im Mittelgrunde sieht



Hamburgische Bildwirkerei mit den Wappen der Schrötteringk und von Holten, 1632.
Höhe 1,58 m, Breite 1,25 m.

man rechts, entsprechend der Erzählung im 1. Buch Mose Kap. 32 Vers 23—25, in einem Talgrunde die Angehörigen und Herden Jakobs, die dieser in der Nacht über das Wasser geführt hatte, um dann

allein zu bleiben und jenen nächtlichen Ringkampf zu bestehen. Die Einfassung zeigt auf dunkelrotem Grunde reiches Ornament im Stil der niederländischen Spätrenaissance. An den Längsseiten mit Reben bekränzte Gestalten, eine männliche und eine weibliche, die jede einen Vogel in die Höhe halten; über und unter ihnen Frucht- und Blumensträuße in Vasen; an den Schmalseiten üppige Gewinde aus Blumen und Früchten und zwischen diesen unten in der Mitte eine Tafel mit der Jahrzahl 1632 zwischen den Wappen der Schrötteringk zur Rechten, der von Holten zur Linken. Nach einer gütigen Auskunft des Herrn Archivars Dr. Hagedorn hat der im Jahre 1551 in Wellingholthausen bei Osnabrück geborene hamburgische Oberalte Jürgen Schrötteringk sich am 28. Mai 1595 in zweiter Ehe mit Anna, des hamburgischen Bürgermeisters Dietrich von Holten im Jahre 1577 geborenen Tochter, verheiratet. Jürgen Schrötteringk ist am 27. Januar 1631 gestorben. Daß die Bildwirkerei die Jahrzahl 1632 trägt, wird man nur als einen scheinbaren Widerspruch ansehen dürfen, da sehr wohl anzunehmen ist, daß die erst im Jahre 1643 gestorbene Witwe den Teppich noch nach dem Ableben ihres Mannes für irgend einen uns nicht bekannten Zweck mit den Wappen des Ehepaares wirken ließ.

Vorzügliche Erhaltung zeichnet diese feine Wirkarbeit aus. Die bei den Teppichen jener Zeit sehr lebhaften Farben sind nur leicht verblichen und zu jenem harmonischen Gesamttönen zusammengefloßen, den wir bei den alten Tapisserien mehr zu schätzen gewöhnt sind, als ihre ursprüngliche auffällige Buntheit.

Spitzen.

Dank der Schenkung von Frau Dr. *Marie Meyer* besaß das Museum schon seit 21 Jahren in der Probsteier Spitzensammlung eine Sammlung von Spitzen, in der die wichtigsten Typen der italienischen, französischen, niederländischen und deutschen Spitzen, sowohl der Nadel- wie der Klöppelspitzen des 17. und 18. Jahrhunderts in schönen Beispielen vorhanden sind. Im Vorjahre schenkte Frau *Antonie Amsinck* einen kostbaren Spitzenschal, ein Prachtstück von Brüsseler Points, mit dem nun auch der Geschmack vom Anfang der 70er Jahre des 19. Jahrhunderts glänzend vertreten ist. Er hat, der damaligen Mode entsprechend, die Form eines großen dreieckigen Umschlagetuches und ist in feiner Nadelarbeit verschwenderisch verziert. Durch ein Zaekenband wird das innere Feld von dem breiten Rande abgetrennt; große aufrechte und hängende Sträuße füllen jenes, während der Rand von Blumengewinden, deren Spitzen in das Mittelfeld hereinfallen, durchzogen wird. Kleine Sträuße und leichte Ranken beleben die Zwischenräume.

Hamburgische Silberarbeiten.

Das einst so blühende, für den dänischen, skandinavischen und russischen Markt im 17. Jahrhundert viel beschäftigte Goldschmiedehandwerk unserer Stadt in seinem Entwicklungsgang durch gute Beispiele, womöglich zugleich die verschiedenen Werkstätten mit ihren Meisterzeichen vorzuführen, schien von jeher eine Aufgabe des Museums, deren Erfüllung um so wichtiger war, als abgesehen von Leuchtern und Altargerät in den Kirchen kaum ein Stück alter hamburgischer Silberarbeit in öffentlichem Besitz auf unsere Tage gekommen war. Nachdem Jahrzehnte hindurch nur selten Gelegenheit zu Käufen hamburgischen Silbers sich geboten hatte, konnte in jüngster Zeit manch gutes Stück von den weit in alle Lande verstreuten hamburgischen Silbergefäßen und -geräten zurückgewonnen werden. Des Glaspokals in silberner Fassung mit den Inschriften zu Hamburgs Ruhm vom 29. Oktober 1692 ist an anderer Stelle dieses Berichts schon gedacht worden.



Silberner Becher zum Andenken an die Goldene Hochzeit des hamburgischen Kaufmannes und Mennonitenpredigers Gerhard Roosen mit Maria Amoury am 14. September 1690. Höhe 18,5 cm.

Deselben Zeit entstammt ein für die hamburgische Familiengeschichte wichtiger Becher, den wir aus der Gabe der Aeverhoff'schen Stiftung erwarben. Er ist einer der sieben silbernen Becher, welche der hamburgische Kaufmann und Prediger der Mennoniten-Gemeinde Gerhard Roosen zum Andenken an die Feier seiner Goldenen Hochzeit am

14. Sept. 1690 für seine sieben Kinder anfertigen ließ. Diese sieben Becher waren verschollen, nicht einmal eine Nachricht von ihnen hatte sich in den urkundlichen Überlieferungen des noch heute in unserer Stadt blühenden Geschlechts der Roosen erhalten. Zutage gekommen ist unser Becher in Riga; dort hat ihn entdeckt der Direktor des städtischen Kunstmuseums in Riga, Herr Dr. W. Neumann, dem wir für die gütige Vermittelung des Ankaufs zu großem Dank verpflichtet sind.

Durch seine ausführlichen Inschriften und die sinnbildlichen Gravierungen stellt dieser Becher eine silberne Urkunde für die Geschichte des Roosenschen Geschlechtes dar, zugleich ein vorbildliches Beispiel dafür, wie ohne großen Aufwand derartige Gedenkbecher bedeutsam zu schmücken sind. Auf der Schauseite, die unsere Abbildung wiedergibt, ist inmitten eines Kranzes von Rosen, der Wappenblume des nach ihr sich neunenden Geschlechtes, ein Rosenbusch wiedergegeben, dessen Einzelheiten sich auf die Abkommen des Jubelpaares beziehen. Zwischen den auf den Ehemann und seine Gattin zu deutenden vollerblühten Rosen die Stammesrose als Gipfelblüte. Zu den Seiten erinnern sieben Rosenknospen auf verschiedenen Stufen der Entwicklung an die der Feier bewohnenden sieben Kinder verschiedenen Alters, drei geknickte Knospen an jung verstorbene Kinder, die dreißig Blüten des Kranzes an die Enkelschar. Über dem Rosenkranz der Wahlspruch „Alles door Goodes goetheit en Genade“, wie die übrigen Inschriften in holländischer Sprache, die damals die Sprache der Mennoniten-Gemeinde und der aus den Niederlanden eingewanderten Roosen war.

Auf der dem Rosenkranz abgewendeten Fläche die Inschriften in der Mitte:

*„Trouw gedachtenis van
Geeritt Roosen met Maria Amoury
volutrocken Anno 1640. 30 Augustij in Hamburg.“*

zur Linken:

*„Het Treeden in des HEEREN Naem
met weersyds Ounders Will en wenschen
dees (Eerstgeboorn) in d' Echt te saem
met volle Zegning veeler Menschen
Verkrygen 't Saemen Kindren Tien
waerran Seuren coomen te Trouwen
dats nu' dartig Kind's Kindren sien
die met haer d' Gulden Bruyloft houwen
Siende haer huys aldus vermeert
Sonder gebreck oft Eerte Krencken
en oock van allu gelieft geEert
Saecken Waerdig om te gedencken.“*

Zu deutsch: „Zum Gedächtnis der ehelichen Verbindung von Geeritt Roosen mit Maria Amoury vollzogen Anno 1640. 30 August in Hamburg.“ — „Es treten in des Herren Namen — mit der beiderseitigen Eltern Willen und Wünschen — diese Erstgeborenen in die Ehe zusammen — mit voller Segnung vieler Menschen — bekommen zusammen der Kinder zehn — wovon sieben zur ehelichen Verbindung gelangen — daß sie dreißig Kindeskindern sehen — die mit ihnen die

goldne Hochzeit feiern — sehen nun ihr Haus solehergestalt vermehrt —
Sonder Gebrechen oder Altersschwächen — und auch von allen ge-
liebt, geehrt — Sachen würdig ihrer zu gedenken.“

Zur Rechten:

*„Maer loff' sy hiervan d' opper HEER
want sonder hem ist niet verkregen
daerom sy hem danck Prys en Eer
Voor syn goetheyt Genaed en Zegen
Met Goodes Loff' dees saeck herhaelt
en op seeren Beeckers beschreeben
nadien syn Jonst hieronder straelt
is soo aen elck Kint een gegeeren
Met wenschen dat het word erkent
voor Godt en met verlichte Oogen
om hem te dienen tot haer endt
en soo T' Heemels beErren moogen.“*

Darunter:

*„Gecelebreert Ao. 1690 den 14. September
Ten Huyse en plaetse daer Vyftig
Jaer tee roorn haer Brayloft, en
daernaer ses van haer
Kinder Brayloften gehouden waren.“*

Zu deutsch: „Aber Lob sei hierfür dem Höchsten Herrn —
denn ohne ihm ist es nicht erreicht — darum sei ihm Dank, Preis und
Ehr — für seine Güte, Gnad und Segen — Mit Gottes Lob diese Sache
wiederholt — und auf sieben Bechern beschrieben — weil seine Gunst
hierunter strahlt — darum ist einem jeden Kinde einer gegeben —
mit Wünschen, daß das Wort erkannt werde — vor Gott und mit
erleuchteten Augen — um ihm zu dienen bis zu ihrem Ende — und
so des Himmels Erbteil zu gewinnen.“

„Gefeiert Ao. 1690 den 14. September — im Hause und auf der
Stelle, wo fünfzig — Jahre zuvor ihre Hochzeit und — danach die
Hochzeiten von sechs ihrer — Kinder gehalten worden.“

Unter dem Rosenkranz sind die Namen der Vorfahren des Gerhard
Roosen eingraviert; zu unterst Coerdts Roosen, geboren Ao. 1495 —
der erste, von dem die Familienüberlieferung weiß, ohne jedoch das hier
verzeichnete Geburtsjahr zu kennen. Cord I. lebte zu Anfang des
16. Jahrhunderts im Dorfe Kassenbrook im ehemaligen Herzogtum Jülich.
In diesem fanden aus den westlich angrenzenden Niederlanden vertriebene
Taufgesinnte Zuflucht, zu denen auch Cord gehörte. Als die Verfolgung
auch dort einsetzt, flüchtet Cord, indem er seine nicht taufgesinnte Frau
bei ihren Eltern läßt, mit viere seiner Kinder nach Holstein, wo er un-

weit Lübeck im Dorf Steinrade sich niederläßt. Seinen Erwerb fand er hauptsächlich in der Bereitung von Schießpulver, nebenher vielleicht im Ackerbau.

An zweiter Stelle steht Geerlinck Roosen, geboren Ao. 1532, über dem bei jedem Namen wiederholten „die een Soone was van“, wodurch die Namenreihe zum Stammbaum vereinigt wird. Geerlinck war von seinen Großeltern in der Heimat zurückgehalten worden, als der Vater, seinem Glauben getreu, sie verließ. Erst im Alter von 22 Jahren zieht auch er nach Holstein, wo er den Vater nicht mehr am Leben findet. Dort läßt sich ein Jahr danach Memmo Simons, von dem die Taufgesinnten ihre Bezeichnung als Mennoniten ableiteten, aus Wismar seiner Lehre wegen vertrieben, und zwar in Wüstenfelde auf einem Fresenburger Meierhof nieder, wo er eine eigene Druckerei für seine Schriften einrichtet und bis zu seinem Tode 1559 verbleibt. Geerlinck betreibt, wie sein Vater, neben dem Landbau die Pulverbereitung. Er stirbt 1611. Sein ältester Sohn Cord Roosen II, geboren 1570, gestorben 1653, wird auf dem Becher nicht genannt, weil nicht von ihm, sondern von seinem jüngsten Sohn Paul unser Geeritt Roosen abstammte.

Pouwel Roosen, geboren 1582, half erst seinem Vater Geerlinck, der drei Pulvermühlen betrieb, bei diesen und der Landbestellung, erlernte dann in Oldesloe die Bereitung des Sämischleders, namentlich aus Elensfellen. Durch die Errichtung einer Gerberei in Altona gewann er bald großen Wohlstand. Er wurde Diakon der Gemeinde der Taufgesinnten, und auf seinem Grundstück an der Nordseite der jetzigen Großen Rosenstraße in Altona lag das Versammlungshaus auf der Stelle, auf der auch die jetzige Mennoniten-Kirche steht.

Von Paul Roosen stammen die vier Linien der Roosen ab. Sein ältester Sohn war Gerhard, den der Becher zu oberst nennt als Geeritt Roosen, geboren Ao. 1612. Von seinen sieben Kindern sind Nachkommen in Hamburg nicht verblieben. Vom zweiten Sohn Hermann stammen die meisten der noch heute in Hamburg lebenden Träger des Namens Roosen. Dieser Linie entsproß der große hamburgische Reeder Berend Roosen, von dessen heute verschwundenem Haus an den Vorsetzen, einst das stattlichste Gebäude an jener Hafenstrecke, ein schmiedeeiserner Rosenzweig im Museum bewahrt wird, der in dem Gitter des Absatzes der hohen Freitreppe an das Wappenbild des Geschlechtes erinnerte. Pauls drittes Kind, die Tochter Elisabeth, verheiratet mit dem Lederhändler Goverts in Altona, ist die Stammutter einiger noch heute in Hamburg ansässigen Familien dieses Namens. Das vierte Kind, Cord III., wurde Stammvater der Linie Roosen-Runge.

Gerhard Roosen, der Stifter des Bechers, trat 1623 als 16jähriger in Stellung bei seinem späteren Schwiegervater, dem 1584 in Cöln ge-

borenen Hans Amoury. Dessen Vater war als Taufgesimter von Cöln nach Utrecht geflüchtet. Nachdem Hans in Amsterdam das Caffamachen erlernt hatte, ging er nach Hamburg, wo er anfänglich Ladendienst für einen Niederländer versah, sich aber schon 1611 etablierte und bald als unternehmender Kaufmann zu großem Wohlstand gelangte. Damals wurden die Mennoniten in Hamburg noch nicht offen geduldet. Noch 1635 protestierte die Bürgerschaft gegen die Aufnahme von „Wiedertäufern“, obwohl solche, wie Amoury, schon hier ansässig waren. Nach langen Verhandlungen gab der Rat nach, der einsah, welchen Nutzen die betrieb-samen und zum Teil reichen Niederländer der Stadt brachten, waren sie doch in dem nordischen Handel und der grönländischen Fischerei allen voran.

Über Gerhards inhaltreiches, für das innere Leben und die Stellung der Gemeinde innerhalb des hamburgischen Staates höchst bedeutsames Leben sind wir durch Veröffentlichungen jüngerer Zeit unterrichtet. Berend Carl Roosen, Prediger an der Mennoniten-Gemeinde, hat 1854 Gerhards Leben geschildert und die von demselben 1893 nur für die Roosenschen Kinder verfaßte „Geschichte unseres Hauses“ ist von seiner Tochter Emma Roosen 1905 als Weihnachtsgabe den Angehörigen des Geschlechtes dargeboten worden. Auch die Bibliothek des Museums verdankt der Herausgeberin dieses Buch, das uns das Verständnis so vieler Aufzeichnungen auf dem Becher vermittelt.

Gerhard Roosen begann 1636 ein Strumpfwarengeschäft, das bald so große Ausdehnung gewann, daß man von seinem Wappen die drei Rosen im Wappen des blühenden Amtes der Strumpfwirker ableitet. 1640, am 28. August nach der Familienchronik, am 30. August nach der Inschrift auf dem Becher, heiratet Gerhard die 18 Jahre alte Maria Amoury. 1649 zum Diakon der Gemeinde erwählt, wird er 1660 ihr Lehrer, d. h. Prediger im halben Dienst, zum Unterschied von den Ältesten oder Predigern im vollen Dienst, die allein die Taufe und das Abendmahl bedienten. Damaligem Brauche gemäß behält er daneben den kaufmännischen Beruf bei. Drei Jahre danach wird er Prediger im vollen Dienst. Er ordnet die durch allerlei Parteitungen und Sektiererei in Verwirrung geratenen Angelegenheiten der Gemeinde und wirkt durch seine Briefe und als mächtiger Redner auch für den Frieden in auswärtigen Gemeinden der Taufgesimten. Sein mildes, klug vermittelndes Auftreten als Prediger und seine Tüchtigkeit als Kaufmann tragen wesentlich dazu bei, allmählich die volle Anerkennung seiner Glaubensgenossen in Hamburg durchzusetzen. Für die Große St. Michaeliskirche (die 1750 durch Blitz zerstörte) schenkt er 1668 den Turmknopf, wie er auch später in seinem Testament sowohl die Armen dieser Kirche wie andere wohltätige Anstalten bedenkt. Seinem Antreiben war zu danken, daß die Gemeinde den Bau

einer neuen Kirche an Stelle des unzulänglichen Gemeindehauses zu Altona beschloß und die mennonitischen Reeder sich 1672 verpflichteten, fünf Prozent vom Reingewinn ihrer Grönlandsfahrer dazu beizusteuern. 1675 wurde der erste Gottesdienst in der Kirche gehalten — deren Einäscherung im „Schwedenbrande“ 1713 erlebte Gerhard nicht mehr. 1678 richtete er einen eigenen Friedhof für seine Gemeinde ein. Vier Jahre, nachdem er seine goldene Hochzeit, von der unser Becher berichtet, gefeiert hatte, gewährt auf sein und seines Schwiegersohnes Carl de Vliegers, des bedeutendsten hamburgischen Reeders jener Zeit, Gesuch der Rat Hamburgs, daß die den Mennoniten bisher nur in Handelssachen und bei Erwerbung des Bürgerrechts erlaubte eidesstattliche Betenerung „Bei Mannen Wahrheit“ auf alle gerichtlichen Sachen ausgedehnt wurde. Als 96-jähriger bedient er zum letzten Male in der Kirche Taufe und Abendmahl. Seine letzten Jahre waren bekümmert durch die Leiden der Gemeinde infolge von Kriegsnoten, Pest und Feuersbrünsten, von denen Altona heimgesucht wurde. In voller Geistesfrische entschlief er unter Ermahnungen an seine Kinder und Enkel und die Mitarbeiter im Gemeindedienst am 20. November 1711.

Welch regsamer Geist in ihm wirkte, zeigen nicht nur seine Glaubensschriften, sondern auch ein im hamburgischen Staatsarchiv bewahrtes seltenes Büchlein, das er im Alter von 86 Jahren drucken ließ unter dem Titel: „Nutzbahrer und Gründlicher Unterricht von dem jetzo gewöhnlichen Brauch und Art der Unrahtsalmen Kachel-Ofen darin angewiesen wird die grossen Fehler, warum dieselbe keine gnugsahme Wärme von sich geben, und wie solchen zu helfen stehe sampt deutlicher Vorstellung Einer Neuen Invention und Form sehr vortheilhafter Kachel-Ofen welche mit wenigem Holtze mehr Wärme geben als die biszhero gebräuchliche, so wol Wind als andere Ofen, und doch auswendig und von innen können eingehitzt und gebraucht werden. Denen Sämtlichen Einwohnern dieser Löblichen Stadt Hamburg sonderlich dem Gemeinen Wesen, zur grossen Erleichterung des ohne deme sehr theuren Holtz und Torffes Wolmeinend mit Müh und Kosten vorgestellet Von Einem Liebhaber des Gemeinen Besten G. R. Hamburg, Gedruckt bei Conrad Neumann, E. E. Rahts Buchdrucker, 1695.“

Wie sehr dem Verfasser, der sich im Verlauf des Buches mit vollem Namen nennt, daran lag, seine Verbesserungen der damals üblichen Kachelöfen durchzusetzen, sehen wir daraus, daß er zwei Jahre danach noch drucken ließ einen „Appendix an dem Büchlein von der Verbesserung der Kachel-Ofen Zu Auflösung und Gegen-Bericht auff ein und andere Bedenckungen, die bei unterschiedlichen Bürgern wollen gemacht werden; über meine Anordnung der neuen Invention-Ofen Männlichen zu Dienst und fernerem Unterricht aufgesetzt durch G. R.“

Gerhard gibt seinen Darlegungen einen Kupferstich bei mit Abbildung eines seiner „neu inventionierten Kachel-Ofen sehr nützlich zur Wärme und grossen Menage der Feuerung“. Diese Abbildung stimmt mit keinem der vielen hamburgischen Öfen unserer Sammlung. Sie zeigt einen von sechs steinernen balusterförmigen Füßen getragenen Unterbau aus etwas überhöhten kleinen Kacheln zu vier Kacheln Breite und Höhe und drei Kacheln Tiefe mit kräftigem Gesims, einen etwas eingerückten Oberbau aus schmalen, überhöhten Kacheln in zwei durch ein kräftiges Gesims getrennten Stufen und als Abschluß einen Kranz frei aufragender Ornamente etwa in Art derer der früher als lüneburgisch angesprochenen, jetzt als hamburgisch erkannten Öfen. Noch ist die Blütezeit der hamburgischen Fayenceöfen mit ihrer ausgezeichneten Blaumalerei nicht eingetreten. Dürrtige plastische Verzierungen erinnern an den vorausgegangenen Geschmack mit seinen Reliefzieraten. Worauf es Gerhard Roosen ankam, war auch nicht die Ausstattung der Kachelöfen in einem besseren Geschmack, sondern eine zweckmäßigere Einrichtung der Luftzufuhr. Er will die Vorteile des Ofens, den man von außen heizt, verbinden mit denen der Windöfen, die dem in ihnen brennenden Feuer die nötige Luft aus der zu erwärmenden Stube zuführen. Die Vorteile seiner Einrichtung hat er in einem Memoriale den Meistern und Töpfer-Alten vorgetragen, sogar Modelle anfertigen lassen, um ihnen die Anlage der Schotten und Türen recht deutlich zu machen; aber sein gutes Vorhaben sei, schreibt er, von einigen unter den Töpfern gecorruptet und wider-raten worden, weil sie nicht anerkennen wollten, daß einer außer ihrem Amte eine Verbesserung finden könnte. Vor allem bekämpft er die damals in Aufnahme gekommenen „Säulenöfen“, unter denen wir uns Öfen zu denken haben in der Art des ältesten Fayenceofens unserer Sammlung, bei dem das vortretende Gesims des zurücktretenden schmalen Oberbaues an jeder seiner vorderen Ecken durch eine balusterförmige Stütze getragen wird, oder in der Art hie und da in den Elbmarschen beobachteter, aber im Museum nicht vertretener Öfen, bei denen freistehende Säulen das Gesims des Oberbaues stützen.

Er tadelt, daß man den gemeinen Leuten die Öfen zu groß für ihre kleinen Stuben macht, daher sie mit wenigem Feuer nicht warm zu halten sind; tadelt, daß man die Öfen mit der Breitseite an die Mauer setzt, als ob es diese zu erwärmen gelte. Seine Vorschläge sind wesentlich technischer Art und haben mit der Form nur insoweit zu tun, als diese durch die Zweckangemessenheit im Sinne Gerhards beeinflusst wird. Immerhin wird auf sein Büchlein zurückzukommen sein, wenn es an der Zeit ist, die Geschichte des hamburgischen Ofens zu schreiben, dessen kunstreiche Ausstattung durch Blaumalerei während des 18. Jahrhunderts nirgendwo ihresgleichen fand. Hier sei nur kurz erwähnt, daß Gerhards

Verbesserungen darin bestehen, daß ein kleiner Schornstein im Ofen mit aufgeführt wird — also Züge gemauert werden; daß ferner mit Hilfe von Schotten und Doppeltüren die Luftzuführung von außen oder von innen gehandhabt und geregelt wird. Bei den hamburgischen Töpfermeistern seiner Zeit scheint er damit keine Anerkennung gefunden zu haben. In dem Appendix aber erwähnt er, daß man „von unterschiedlichen Oertern“ seine Modelle verschrieben habe, die ein Tischler für 2 bis 3 Reichstaler lieferte.

Endlich ist noch ein Name zu beachten oben am Rande des Bechers, es ist der Name des Kindes, dem er gewidmet wurde; da „Paulus Roosen, Geerards Soon, gebooren Ao. 1642 adij. 19. Julij“. Dieses ältesten Sohnes Nachkommenschaft verschwindet mit dem zweiten Geschlecht aus Hamburg; einer seiner Söhne ist nach Archangel ausgewandert, mit dem schon des alten Geeritt Schwiegersohn, Carl de Vlieger, in regem Verkehr gestanden hatte, und Nachkommen haben in Moskau gelebt, womit die Auffindung unseres Bechers in Rußland sich erklärt.

Der fein gravierte, innen vergoldete Becher trägt auf der Unterfläche die eingravierten Worte „von Reichsdaler Silber“ und den Meisterstempel des hamburgischen Goldschmiedes Leonhard Rothaer, ein *L R* über einer heraldischen Lilie. Den Stempel dieses in den Jahren 1671 bis 1699 nachweisbaren Meisters trägt auch ein ebenfalls im Vorjahre erworbener großer Stangenbecher; er ist rings mit getriebenem Akanthusblattwerk umrankt, dem große anemonenartige Blüten entwachsen. Gekauft wurde er in Moskau, und durch russische Kontrollstempel des 18. Jahrhunderts als in russischem Besitz gewesen sind auch bezeugt ein Stangenbecher und ein zu diesem passender Anbierteller mit demselben Meisterzeichen, beide abgebildet im Jahresbericht für 1904. Auch in M. Rosenbergs Buch „Der Goldschmiede Merkzeichen“, dessen zweite Auflage sehnlich erwartet wird, sind vier in russischen Sammlungen bewahrte Silbergefäße mit demselben Stempel verzeichnet, dessen Inhaber der Verfasser damals allerdings noch nicht zu nennen vermochte.

Annähernd desselben Alters ist auch eine 8 cm hohe, 21 cm im Durchmesser große dreifüßige, gehenkelte Schale, deren Wandung durch acht gebuckelte und gewundene, unter dem Boden zusammenlaufende, am Rande in Rundzacken endigende Falten gegliedert ist. Diese, durch Furchen getrennt, sind abwechselnd glatt gelassen oder mit einer getriebenen Blume gefüllt. Auf einer der glatten Falten ist das Wappen derer von Strackwitz graviert (einer nicht hier ansässigen Familie), vielleicht eine jüngere, aber keine neuzeitige Hinzufügung. Der Meisterstempel, der in einem Wappenschilde einen schlanken Becher zwischen zwei Kornähren zeigt, hat als das Zeichen des hamburgischen

Goldschmieds Walter Koopmann festgestellt werden können, der im Jahre 1680 Oberalter des Amtes geworden und 1688 gestorben ist. *)

Lübeckische Silberarbeiten.

Hat im Mittelalter die Hansestadt Lübeck, wie auf andern Gebieten, so auf dem kunstreicherer Gewerbetätigkeit, den Vorrang vor Hamburg behauptet, so tritt sie im 17. und 18. Jahrhundert in den Hintergrund. Während hamburgische Goldschmiede den Norden mit trefflichen Arbeiten versorgten und daher in den nordischen Ländern, in Rußland vor anderen hamburgische Silbergefäße heute keine Seltenheiten sind, begegnen uns im Handel selten Silberarbeiten, die durch ihre Stempel als von lübeckischer Herkunft bezeugt sind. Solche Stücke sind einige jüngst angekaufte Silberschildchen, die einst der Lübecker Wandbereiterzunft (den Tuchmachern) gehörten und von denen das größte, eines der bei der feierlichen Bestattung eines Amtsgenossen den Sarg schmückenden Sarg schilder in der Abbildung wiedergegeben ist. Derartige Schilder waren bei den reicheren Zünften mehrfach vorhanden; bei der Auflösung des Zunftvermögens wurden sie öfters unter die Zunftgenossen verteilt, wodurch auch unsere Schilder ihrer Heimat entfremdet und in unseren Besitz gelangt sind. Das ovale Feld des ganz vergoldeten Schildes enthält unter einer Krone die Abzeichen des Gewerbes: die große Tuchscherer zwischen zwei Kammladen. Auf dem Rahmen in üppigem Ohrmuschel-Stil steht jederseits ein Engel, in der einen Hand ein Grabscheit, mit der anderen auf das Stundenglas weisend, das auf einem Schädel über gekreuzten Knochen steht. Auf der Rückseite ist ein zungenförmiger Haken angelötet zum Anhängen des Schildes an den Sarg. Auf dessen Zunge sind eingraviert die Namen Jurgen Greve, Hans Wisser Anno 1637.

Die Stempel zeigen als Beschauzeichen den lübischen Adler und als Meisterzeichen ein Monogramm, das sich als v. B. M. oder M. v. B. auflösen läßt, aber noch nicht mit einem Namen verknüpft werden kann. Derselben Zunft gehörten zwei getriebene Willkomm schilder mit den gleichen Handwerksemlen im Mittelbuckel und breiten, an Laub- und Bandelwerk anklingenden Barockranken auf dem Rande; wie dieser ornamentale Stil bezeugen auch die Widmungsdaten ihre jüngere Zeit. Das eine ist 1732 von Johan Christian Gross, das andere 1736 von Caspar Lewenhagen für den Willkomm gestiftet. Stempel tragen sie

*) Wir verdanken diese Aufklärung und viele andere über hamburgische Goldschmiedestempel auf Stücken unseres Besitzes Herrn Pastor Biernatzki, der in früheren Jahren die schleswig-holsteinischen Archive nach Daten über Künstler und Handwerker erfolgreich durchforscht hat und nunmehr, nachdem er in den Ruhestand eingetreten, die Güte hat, die gleiche mühsame Arbeit für das hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe in den hamburgischen und anderen Archiven wieder aufzunehmen.



Silbernes Sargschild der Lübecker Wandbereiter. Lübeckische Arbeit von 1637. Hoch 27 cm.

nicht. Zugleich mit diesen Silberarbeiten ist der Siegelstempel der Lübecker Wandbereiter uns zugekommen; sein Griff ist aus Elfenbein gedrechselt; der Stempel aus Messing zeigt dieselben Embleme wie die silbernen Schilder, daneben die Zahlen 6 — 3 für die Jahrzahl 1663 und als umlaufende Inschrift S.(igillum) DER WANT BEREDER TO LVBECK.

Norddeutsche Silberarbeiten verschiedener Herkunft.

Hervorzuheben aus der Zahl der im Vorjahre angekauften Silbergefäße ist ein Deckelpokal von Danziger Arbeit aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Der Aufbau und die feine Profilierung folgen noch ganz denjenigen der Pokale der deutschen Renaissance des 16. Jahrhunderts, das Ornament ist aber vollkommenes Rokoko, kräftiger, wo es den Schaft als unsymmetrische Vase und ähnlich den Deckelknopf gestaltet, sehr zierlich und mannigfaltig, wo es die gewölbten oder geraden Glieder mit zartem Relief überspinnt. Drei solche Ornamentzonen umziehen den Becher; die breiteste auf dessen eingeschnürter Mitte zeigt zwischen dem Muschel- und Schnörkelwerk kleine Landschaften. Innen im Deckel ist eine getriebene Platte aufgesetzt mit einem alten Manne, den ein Knabe führt. Vergoldet sind die glatten Profile, welche die ornamentierten Glieder trennen, und das Innere. Mit dem Beschauzeichen der Stadt Danzig (den ihrem Wappen entnommenen zwei Kreuzchen unter der Krone) und dem Meisterzeichen *J. L.*, das nach v. Czihak's Buch über die Edelschmiedekunst in Preußen auf Johann Lehnert (Lehnhart), der 1771 Ältermann wurde, zu beziehen ist.

Eine silberne Teebüchse ist mit dem Beschauzeichen der Stadt Wismar und dem Stempel *FR* versehen, der nach Schlies Kunstdenkmäler Mecklenburgs II Seite 215 auf den um 1735 in Wismar tätigen Goldschmied Fridrich Rahm zu beziehen ist. Zum bequemen Füllen der nur mit kleiner Mündungsöffnung versehenen flachen und geradwandigen Büchse ist der Boden mit einem Schieber versehen.

Einst, etwa um 1600, in Schleswig-Holstein in Gebrauch gewesen ist eine kleine walzenförmige Dose für „Magen-Pulver“, wie auf dem Deckel eingraviert. Der auf diesem inmitten einer flachen Blüte befestigte bewegliche Ring läßt vermuten, daß dies Döschen von der Besitzerin Magdalena Pogwischen etwa an einer Kette hängend getragen wurde. Verziert ist es nur mit den gravierten Wappen der Pogwisch und Rantzau.

Seiner Herkunft nach ist wahrscheinlich holsteinische Arbeit, obwohl ohne Beschauzeichen, ein vergoldetes Schützenkleinod aus Kiel, in Form eines an einer Kette hängenden Papageien. Der gekrönte Vogel ist mit gehobenen Flügeln, in den Krallen einen Stab haltend, dargestellt; facettierte Granaten bilden die Augen. Auf der Unterseite des Schwanzes

ist einpunktiert G. S. Benisch, Consul. d. 4. Juni 1768. Eine zwischen den Flügeln aufgelötete Öse nimmt den S-förmigen Haken für ein mit zwei Ösen an der Kette befestigtes Schild auf, in dessen ovalen Buckel die Namen F. W. Dreis, A. J. Grützmann 1763 graviert sind.

Annähernd in dieselbe Zeit zu versetzen ist ein kleiner Schreibgeräthalter aus gegossenem Silber, den Herr *Ed. Ad. Hertz* geschenkt hat. Zerlegbar ist er in sieben durch Schrauben verbundene Stücke. Der hohe, durch Wulste und Hohlkehlen gegliederte Fuß dient als Oblatenbehälter; auf diesem sitzt das Tintenfaß, darauf die Sandbüchse mit hohem Deckel, der zum säulenförmigen Behälter der Federn überleitet. Diesen schließt eine zum Aufdrücken der Oblate bestimmte gekörnte Platte ab. Das ganze Gerät ist mit Behang- und Friesornamenten des Laub- und Bandelwerkstiles verziert, die sich glatt von dem senkrecht schraffierten Grunde abheben. Stempel trägt das in altem hamburgischen Besitz bewahrt gewesene Gerät nicht.

Die silbernen Gelddosen des 18. Jahrhunderts, die wir im „Führer“ wegen der Herkunft unserer ersten Erwerbungen solcher in der Wilstermarsch als dieser eigentümlich erwähnten, haben sich durch weitere Stücke, die wir in den Jahresberichten dann und wann erwähnt haben, als allgemeiner verbreitet erwiesen. Im Eiderstädtischen, in Dithmarschen und in den Marschen des rechten Elbufers bis in unsere Gegend waren diese walzenförmigen, an jedem Ende mit einem Klappdeckel verschließbaren Geld- oder „Talerdosen“ in Gebrauch. Daß sie auch in Hamburg vor hundert Jahren nicht vergessen waren, zeigt eine dem Museum von Frau *Caroline Hinrichsen* geschenkte, schön getriebene Talerdose. Wie ein beigefügter handschriftlicher Patenbrief und der mit diesem übereinstimmende gepunzte Name bezeugen, ist sie als Patengeschenk einer zu Hamburg am 20. Juli 1825 geborenen, am 4. August getauften Amalia Nicols von einem ihrer Gevattern gewidmet worden, man darf vermuten, um als Sparbüchse zu dienen. Ihrer Arbeit nach ist sie aber um mindestens ein Jahrhundert älter. Von den Scharnieren aus umwachsen großblütige Akanthuszweige die Rundung, an der vorn in einem Kranz zwei Hände ein flammendes Herz halten. Auf der Wölbung des einen Deckels ist ein Amor in einer Landschaft sitzend dargestellt, in der Linken einen Pfeil, neben ihm auf der Erde der Bogen. Auf dem anderen Deckel ebenso ein Putto neben einem Fruchtkorb.

Von den Kindern der verstorbenen Frau *Emma Flügge*, geb. *Leyding*, geschenkt wurde die Einrichtung einer Puppenstube aus Silberfiligran, ein Säulentisch mit runder Platte, ein Sofa, ein Lehnstuhl, ein Stuhl, Leuchter, Schüsseln, Teller, Löffel, Gabeln und Messer. Den Formen der Möbel nach sind dies Arbeiten etwa der 30er bis 40er Jahre des 19. Jahrhunderts, der Biedermeierzeit, die dergleichen zierliche Spielereien in dem „Nippschrank“ aufzustellen liebte.

Süddeutsche Silberarbeiten.

Ein Humpen von nürnbergischer Arbeit vom Anfang des 18. Jahrhunderts vertritt eine zu jener Zeit in süddeutschen Werkstätten beliebte Verzierungsweise, bei der das glatte, vergoldete Gefäß von einem getriebenen Silbermantel umhüllt wird. Durchbrochenes Ornament aus



Silberner Humpen mit durchbrochenem Mantel über vergoldetem Gefäß. Arbeit des nürnbergischen Goldschmiedes Johann Philipp Höfer. Anfang des 18. Jahrhunderts. Hoch 20 cm.

Akanthusblattwerk, girlandenartig aufgehängten natürlichen Blumen und in Voluten endigenden Bändern füllt in symmetrischem Aufbau die Mantelfläche zwischen drei ovalen, mit Perlschnüren eingefassten Feldern, auf denen in flacherhobener Arbeit auf landschaftlichem Hintergrund ein Kind als Vertreter einer Jahrzeit dargestellt ist, der Frühling mit Blumen-

gewinden, der Sommer mit Garben und dem Rechen, der Winter mit einem Holzbüchel und einer Fackel. Die vierte Jahrzeit, die den Wein bringt, ist schicklicherweise dargestellt auf dem runden Relief des Deckels durch zwei sitzende Kinder, von denen eines eine Traube in eine Schale auspreßt. Im Innern des Deckels ist eine gravierte Silberplatte befestigt mit zwei von einem Engel gehaltenen Wappenschildern, in deren einem zwei gekreuzte Schlüssel, in dem anderen ein Baum, auf dem ein Vogel mit einem Ring im Schnabel sitzt, dazu die Devise: „Sub tegmine fagi“ aus der Ode des Horaz; über den Schildern die Buchstaben *I B* und *P H*, darunter die Jahrzahl 1727. Mehrfach ist an diesem Humpen das Beschauzeichen von Nürnberg und der Meisterstempel *J P H* angebracht, den nach Rosenberg der 1722 gestorbene nürnbergische Goldschmied Johann Philipp Höfer führte.

Medaillen.

Angekauft wurde in hervorragend schönem Abguß eine Bronze-medaille, die den besten Werken der deutschen Renaissance zugezählt wird. Ihre im Feuer vergoldete Vorderseite zeigt drei männliche Brustbilder mit der Umschrift: HEN. RIBISCH. DOCTOR. GEOR. HERMAN. CVNRA. MAIR; die Rückseite die Wappenschilder der drei auf der Vorderseite Dargestellten mit den aufsitzenden geschmückten Helmen und zwischen zwei Lorbeerkränzen die Umschrift: QVAM IVCVNDVM · HABITARE · FRATRES · VN · VNVM · M. D. XXXI.

Die drei Männer, deren enge Freundschaft durch diese Medaille der Nachwelt überliefert ist, waren der 1485 zu Breslau geborene Heinrich Ribisch, J. U. Dr., seit 1520 Syndikus in Breslau, dann Königlich Böhmischer Rat und Obereinnehmer in Schlesien, gest. 1544; Georg Hermann, geboren 1484, aus einer in Kaufbeuren blühenden Patrizierfamilie, gebildet auf der Tübinger Hochschule und auf Reisen, seit 1520 beteiligt bei den Unternehmungen Jacob Fuggers in Augsburg; der aus Memmingen gebürtige Konrad Mair, der, ebenfalls bei den Fuggerschen Geschäften tätig, 1531 durch die Ehe mit einer Augsburgerin das augsbürgische Bürgerrecht erheiratete, 1538 unter die Geschlechter aufgenommen, 1548 in den Rat gewählt und Bürgermeister wurde. Von der auf der Medaille gerühmten Freundschaft der drei Männer scheint Näheres nicht bekannt zu sein. Vermutet worden ist, daß die Vertretung Fuggerscher Angelegenheiten sie auf dem Augsburger Reichstag zusammenführte, dem so manche Medaille ihre Entstehung verdankt. Karl Domanig reiht diese Medaille in seiner Abhandlung über „Peter Flötner als Plastiker und Medaillen“ im Jahrbuch der Sammlungen des österreichischen Kaiserhauses, Band XVI, 1895, dem Werke Flötners an. Dem ist neuerdings widersprochen worden. In der Frankfurter Münzzeitung Nr. 103/4 vom 1. Juli

1909 wirft J. Ebner die Frage auf: „Peter Flötner oder Matthes Gebel?“ Der durch Hampe in der Festschrift des Vereins für Münzkunde in Nürnberg 1907 erbrachte urkundliche Beweis, daß eine bisher dem P. Flötner zugeschriebene wundervolle Medaille von 1533 auf Christoph und Katharine Scheuerl ein Werk des Gebel sei, haben diesen von seiner bisherigen Stellung als unselbständiger Schüler Flötners in die erste



Güldenmedaille mit den Bildnissen und Wappen des H. Ribisch, G. Herman und Konrad Mair.
Werk des Matthes Gebel von 1531. Durchm. 4 cm.

Reihe der Medaillenkünstler gerückt. Hinzu kam, daß ein schönes Steinmodell der Wiener Sammlungen mit dem Bildnis des Tübinger Professors Joh. Stöffler ebenfalls auf Grund urkundlicher Beweise dem Matthes Gebel zugeteilt werden durfte und daß mit jenem eine Reihe seither dem Flötner zugeschriebener Medaillen an M. Gebel abgetreten werden müssen. Damit und durch den Nachweis, daß dieser sich im Jahre 1530 wegen des Reichstages längere Zeit in Augsburg aufhielt, natürlich um Aufträge zu sammeln und Modelle nach dem Leben anzufertigen, wächst die Wahrscheinlichkeit immer mehr, daß manche der Medaillen, die bekannte Teilnehmer dieses Reichstages darstellen, von Gebel herrühren. Zu diesen rechnet daher Ebner auch die Medaille auf die drei Vertreter des Hauses Fugger, Ribisch, Herman und Mair. „So entpuppt sich M. Gebel als der hervorragendste Nürnberger Medailleur in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, gegen den P. Flötners Bedeutung auf dem Gebiet der Medaillenarbeit völlig in den Hintergrund tritt“ (Ebner). Weitere Untersuchungen werden zeigen, ob diese Auffassung als eine abschließende Bestand haben darf. An die Schönheit der Ribisch-Medaille wird damit nicht gerührt; von ihr darf gelten bleiben, was Sallet über sie schrieb, als er sie in der Zeitschrift für Numismatik zuerst veröffentlichte. „daß die in nicht sehr hohem Relief nebeneinander dargestellten, aufs glücklichste gruppierten und mit großartiger Meisterschaft behandelten Köpfe mit den besten Arbeiten der italienischen Medailleure des 15. Jahrhunderts wetteifern“.

Bronzen.

Ein schöner, aus Mitteln des Vermächtnisses der Frau *Marie Oppenheim*, geb. *Lehmann*, angekaufter bronzener Mörser ist das erste Beispiel eines Mörsers der italienischen Renaissance in unserer mit niederländischen und niederdeutschen Bronzemörsern schon gut versehenen Sammlung. Die umgekehrte Glockenform ladet oben in ein geschwungenes, mit Akanthusblättern besetztes Karmies aus, über dem ein senkrechter Gürtel mit Palmettenranken den Rand bildet. An der Wandung sind Bandgehänge zwischen Stierschädeln und darunter viermal ein (nicht bestimmbares) Wappen und Tiere, ein schreitender Hirsch, zwei Greife, ein sich kratzendes Reh und zwei Löwen angebracht, deren Reliefs einzeln aus Hohlformen gedrückt und an das vorgeformte Gußmodell des Gefäßes angesetzt worden sind. Henkel sind nicht angebracht; die Stellen am Gefäß, an denen sie hätten ansetzen sollen, sind im Gußmodell unausgefüllt gelassen und daher leer geblieben im Gußstück. Der profilierte Fuß zeigt über der Einziehung einen Viertelkreiswulst, der mit langen Tropfen verziert ist. Einen gleichen Mörser mit Henkel besitzt das Königliche Kunstgewerbemuseum zu Berlin; er ist abgebildet auf Tafel LXXXI von Wm. Bodes Werk „Die italienischen Bronzen, Berlin 1904“. Einen Mörser, auf dem einzelne gleiche Tiere sich finden, besitzt auch das Louvre in Paris; dort ist er im Katalog einer Paduaner Werkstatt zugeschrieben.

Zinnarbeiten.

Dank einer Schenkung von Sir *Julius Wernher* in London wurde der Sammlung von Edelmetall ein Teller hinzugefügt, der völlig gleich dem von Demiani in seinem Werke „François Briot, Caspar Enderlein und das Edelmetall“ (Leipzig 1897) auf Tafel 38 Nr. 2 abgebildeten und auf Seite 63 eingehend behandelten Teller. Im Spiegel ein plastisches Medaillon mit einem auf blumiger Wiese sitzenden Knaben, der, die rechte Hand ans Gesicht legend, den Ellenbogen auf einen Totenkopf stützt; neben ihm eine Sanduhr und eine brennende Kerze als Sinnbilder der Vergänglichkeit. Umspannt wird diese Darstellung von der Inschrift „Hodie mihi eras tibi“ — zu deutsch, wie auf unserer großen Schüssel von Breslauer Fayence neben einem ähnlichen Vorwurf zu lesen: „Heute mir morgen dir“. Eine breite, glatt aufsteigende Kehlung trennt das Medaillon von dem flach ausgebreiteten Rande, auf dem ein achtmal wiederholtes Maskenornament und ebenso viele langeiförmige Kartuschen mit den allegorischen Gestalten der vier Elemente und der vier Jahreszeiten verteilt sind. Diese Reliefs stehen denen gleicher Darstellungen des Caspar Enderlein nahe, sind aber von weniger feiner Arbeit und unterscheiden sich auch von ihnen durch die einfachere Staffage und mancherlei Einzelheiten.

worüber Demiani das Nähere beigebracht hat. Da unser Teller, wie vor Jahren der gleiche in der Sammlung Demianis befindliche, zu Kronstadt in Siebenbürgen aufgefunden wurde, liegt die Vermutung nahe, diese Arbeiten seien unter Benutzung von Motiven der Werke des alten nürnbergischen Meisters durch einen in Siebenbürgen ansässigen deutschen Zingießer etwa im 17. Jahrhundert angefertigt worden.

Eine Arbeit des 17. Jahrhunderts ist auch die Zinnschüssel mit dem Medaillon Gustav Adolfs, die wir bei der Versteigerung der Sammlung Lanna aus der Gabe der *Averhoffschen Stiftung* erwarben. Im Spiegel ist ein kalt bemaltes Medaillon mit dem Reiterbildnis Gustav Adolfs und der Umschrift GUSTAV. ADOLPH. D. G. SVEC. GOTH. V. REX. angebracht. Der breite, gekehlt aufsteigende, stralig gerippte Rand zeigt goldfarbenes Blumen- und Rankenwerk, das aus dem schwarz gedeckten Grund ausgekratzt ist, wonach die Goldfarbe nicht durch metallisches Gold, sondern durch gelben, durchscheinenden Lack hervorgerufen ist, durch den der blanke Zinngrund schimmert.

Möbel und Holzschnitzereien.

Aus Mitteln der Stiftung der Frau *Minna Nonnenkamp*, geb. *Hirrichs*, wurde die Vorderwand eines eingebauten Wandschranks angekauft, der einst in einem städtischen Gebäude, wahrscheinlich in dem Rathaus der Stadt Bremen mauerfest war und bei einem Umbau schon vor längerer Zeit entfernt wurde. Die Tür dreht sich in einem Rahmen aus starken Brettern, auf denen an jeder Seite eine Herme angebracht ist, eine männliche und eine weibliche, die ein verschnürtes Früchtebündel auf dem Haupte tragen. Im Rechteckfeld über der Türöffnung Rollwerk mit Früchten und in deren Mitte ein Schild mit dem Schlüssel des Bremer Wappens. Über diesem sitzt ein Giebeldreieck, das mit großem Engelskopf ausgefüllt ist. In das Türbrett ist in einer flachen Rundbogennische eingeschnitzt die Figur der *Justitia* mit Schwert und Wage. Unter ihrem Sockel in Antiquabuchstaben der Spruch: „Der Gerechte wird seines Glaubens leb'n; Rome“ (d. h. Römerbrief 1 V. 17). Eine auf allen vier Seiten um das Bildfeld laufende Inschrift lautet: „Den Heren kernen is eine follen kamen Gerechtheit vnde sine Macht weiten is eine Wortel des ewgen Lebens“. Als Zeit der Anfertigung dieses Schnitzwerkes sind die achtziger Jahre des 16. Jahrhunderts anzunehmen.

Ein aus Mitteln des Budgets angekaufter zweitüriger Kleiderschrank mit Nußholzfurnier von hamburgischer Herkunft füllt in der Sammlung die Lücke aus zwischen unseren großen „Hamburger Schaps“ mit Akanthus-Ornament und biblischem oder allegorischem Figurenschmuck und unserem zweitürigen Mahagonischrank mit antikisierenden

ovalen Medaillons und Lorbeergehängen auf den Türen und dem noch an das vorausgehende Rokoko erinnernden geschwungenen und gebrochenen Giebel. Einen derartigen Giebel hat auch dieser Schrank, der, obwohl nur wenig älter als jener, in dem Schnitzwerk an den Pfeilerkapitälern und auf den Türen das mit naturalistischen Blumen verzierte Schnörkelwerk des Rokoko zeigt. In die Rückwand des Schubkastens im Sockel ist eingestemmt die Jahrzahl 1774 mit den Buchstaben H K, die wohl auf den Meister gedeutet werden dürfen. Unter der Verkröpfung des Sockels fand sich beim Auseinandernehmen des Schrankes der mit Bleistift geschriebene Name Johann Jacob Schöning neben der Jahrzahl 1775.

Deutsche Hafnerarbeiten des 16. Jahrhunderts.

Alfred Walcher von Moltheim gedenkt in seinem Buche über die „Deutsche Hafnerkeramik der Renaissance in den österreichischen Ländern Österreich ob der Ens und Salzburg, Wien 1906“ eines Weinkühlers in der Sammlung Lama. Er hebt dabei hervor, daß das durch wichtige Verkehrsstraßen mit dem Salzkammergut verbundene Salzbachtal in der Geschichte österreichischer Renaissancekeramik eine hervorragende Stellung einnimmt. „Die Lage des Landes“, schreibt er, „läßt auch solches zu. Es ist Tatsache, daß das Gewerbe deutscher Hafner dort die schönsten Arbeiten schaffen konnte, wo italienischer Farbensinn mit deutscher Formgebung zusammentraf. Hier ist die Heimat unserer ältesten, bunten, glasierten Hafnergeschirre und jene der frühesten mehrfarbigen Öfen zu suchen . . . und wenn wir im Lande Salzburg nicht nur den besten Ofen deutscher Gotik, sondern auch das früheste Gefäß mit aufgelegten buntglasierten Reliefs vorfinden, ist solches hinlänglich durch die territoriale Entwicklung dieser Technik sowie durch die Kunstbestrebungen des Erzstiftes Salzburg aufgeklärt.“

Dieses früheste Gefäß mit aufgelegten buntglasierten Reliefs, jener Weinkühler, wurde bei der Versteigerung der Sammlung Lama für das hamburgische Museum angekauft.

Dieser Weinkühler besteht aus einem äußeren, 40,5 cm hohen walzenförmigen Gefäß von 29 cm größtem Durchmesser und einem inneren von gleicher Höhe, aber kleinerem Durchmesser, das mit jenem durch den gemeinsamen Boden und die den Hohlraum zwischen den beiden Gefäßen schließende Decke verbunden ist; über diese erhebt sich das innere Gefäß in geringer Verengung offen als kurzer Hals. Am Boden hat der äußere Hohlraum an der Seite einen Abfluß, über dem ein gotisch geformtes A für Aqua angibt, daß jener das Wasser aufnehmen sollte zur Kühlung des im inneren Hohlraum enthaltenen Weines. Dieser floß durch eine den äußeren Hohlraum durchsetzende Röhre zum Zapfloch,



Buntglasierte Kachel an einem Halleiner Ofen im Besitz des Herrn Eugen von Miller in Wien vom Anfang des 16. Jahrhunderts.

über dem das große V für Vinum angebracht ist. Den äußeren Hohlraum erschließen zwei Öffnungen in der Decke, von denen die größere durch die Glasur des Durchchnittes als ursprünglich, die andere durch



Buntglasierter Weinkühler aus der ehem. Sammlung von Lanna. Halleiner Arbeit vom Anfang des 16. Jahrhunderts. Höhe 40,5 cm.

deren Fehlen als später eingeschnitten sich erweist. Der obere Rand ist mit einem durch schräge Kerbung geformten Schmurgeflecht eingefasst, und ebenso betont auf der Decke eine Schmur die Innenwand. An jeder

Seite eine mit einem Wappenschilder belegte Nase als Handhabe zum bequemen Heben des Gefäßes. Die Vorderseite ist in ihrer ganzen Höhe mit einem hohen Relief geschmückt, das die mit der Riesentraube aus dem gelobten Lande heimkehrenden Kundschafter darstellt, die man, ohne das biblisch genau rechtfertigen zu können, gemeiniglich Josua und Kaleb benennt. Diesen Vorwurf gerade an einem Weinkühler zu zeigen, lag nahe; aber auch ohne dies war er einer der beliebtesten unter den in den Bilderschatz des Volkes übernommenen alttestamentlichen Vorgängen, und neben Adam und Eva mit der Schlange der langlebteste, finden sich doch diese beiden Vorwürfe noch in den niederelbischen Stickmüstertüchern des 19. Jahrhunderts, auf denen sie herkömmlicherweise sich weitervererbten. Die beiden Kundschafter sind in derb naturalistischer Auffassung gegeben, in Bauerntracht. Von den hohen Stulpstiefeln, in denen ihre nackten Beine stecken, ist der eine auf der Wanderung abhanden gekommen.

Das ganze Gefäß ist mit schöner grüner, durchscheinender Bleiglasur überzogen. Das Wams des einen Trägers ist antimongelb, das des anderen manganbraun glasiert; manganbraun ist auch die Tragstange; beide Farben gliedern auch die äußere Randschnur. An den nackten Teilen ist weiße Glasur mit fleischfarbenem Anflug verwendet, die auch an den Schildern und an der inneren Randschnur erscheint. Die Traube ist mit blauer opaker Glasur bemalt. Bart und Haare zeigen opake schwarze Glasur. Auf dem einen Schilde der Handhaben ist weiße Glasur zu zwei Binden in gelbem Feld verwendet, auf dem anderen sind die Farben zusammengeflossen. Wiederholt ist der Weinkühler abgebildet worden, in gutem Farbendruck auf Tafel XIII des angeführten Werkes Walcher von Moltheims, auch im I. Bande von Julius Leischings Werk „Sammlung Lanna“ Seite 139. Walcher von Moltheim berichtet, daß dieser Weinkühler im Jahre 1883 im Keller der alten Ortsschmiede des Marktes Kirchdorf im Kremstale in Oberösterreich aufgefunden wurde. Er verlegt seine Entstehung in das Salzaechtal, und zwar wahrscheinlich nach Hallein, denn die gleiche Darstellung fand er auf einer Kachel eines im Besitz des Herrn Eugen von Miller in Wien befindlichen Ofens, der aus der Gegend von Aussee stammt; und eben diesen Ofen spricht er als Schöpfung eines Halleiner Hafners an, weil er einzelne seiner Kacheln auch an dem berühmten gotischen Ofen auf der Veste Hohensalzburg vom Jahre 1501 fand.

Auch nachdem sich ergeben hat, daß nicht, wie Walcher von Moltheim annahm, das Relief auf dem Weinkühler aus derselben Hohlform gewonnen ist wie dasjenige auf der Ofenkachel, können wir uns seiner Schlußfolgerung anschließen. Nachdem der Besitzer des Ofens, Herr Eugen von Miller, die Güte gehabt hat, die Kachel für uns photographieren zu lassen, stellen wir hier die beiden Reliefs einander

gegenüber. Wir sehen, daß die Reliefs nicht einer Hohlform entstammen, denn das eine ergibt das Spiegelbild des anderen und mancherlei Abweichungen in den Einzelheiten fallen auf. z. B. die größere Traube auf dem Gefäß. Immerhin stehen sie einander so nahe, daß wir auf ihre Entstehung in ein und derselben Werkstatt unter den Händen ein und desselben Künstlers schließen dürfen. Die Frage, welches Relief das erstgeborene, möchten wir nicht ohne weiteres entscheiden, wohl aber mag zugunsten der Kachel an eine Bemerkung Walcher von Moltheims erinnert werden, der in den Farben eine kleine Abweichung fand, die wir nicht nachprüfen konnten. „Während“, schreibt er, „die Traube auf der Kachel in graugrüner Bleiglasur ausgeführt ist, sehen wir sie auf dem Lannagefäß in opaker hellblauer Glasur. Offenbar liegen zwischen dem Entstehen des Ausseer Ofens und der Herstellung des Gefäßes die ersten Versuche der Anwendung einer in der Masse gefärbten, durch Zinnoxid undurchscheinend gemachten Glasur.“

Ebenfalls aus der Sammlung Lannas wurde, dank der Gabe der *Averhoffschen Stiftung*, angekauft ein Schreibzeug aus grün-glasiertem Ton, eine Arbeit ungefähr der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts und aus einer süddeutschen, vermutlich nürnbergischen Werkstatt. Es hat die bekannte Form eines länglich-rechteckigen Kastens mit einem erhöhten Teile für den Einsatz des Tinten- und Sandfasses und einem vorgelegten niedrigen Fach für die Federn. Vorder- und Rückseite des höheren Faches zeigen das gleiche Relief, in der Mitte den Erlöser, die Rechte segnend erhoben, in der Linken die Weltkugel, stehend zwischen zwei Tümen, und zur Seite die Evangelisten Matthäus und Lukas mit ihren Sinnbildern. Die durch das vorgelegte niedrige Fach abgetreppten Seitenwandungen sind geschickt gefüllt mit den Evangelisten Markus und Johannes und ihren Sinnbildern, dem Stier und dem Adler. Auf der schmalen Vorderwand des Faches für die Federn nur Ornament mit Blattranken und Masken. Die Art, wie die seitlichen Flächen gefüllt, zeigt, daß die Formen der Reliefs in diesem Falle für die besondere Aufgabe entworfen sind. Bei minder guten Arbeiten dieser Art bedienen die Hafner sich nicht selten der Einzelformen, die in den Werkstätten zur Hand waren, in wechselnder Zusammenstellung für den einzelnen Fall, etwa wie damals die Hafner bei manchen plastisch verzierten Öfen und später sehr häufig die Kreuzener Töpfer bei dem Verziern ihrer Krüge mit aufgelegten Reliefs verfahren.

Deutsches Steinzeug.

Während das rheinische Steinzeug, von älteren Bearbeitungen abgesehen, durch Solon und vor kurzem gründlicher durch Otto von Falke wissenschaftliche Bearbeitung erfahren hat, harren andere Gebiete deutschen

Steinzeugs, so die fränkischen und sächsischen Krüge, noch einer ihrer Bedeutung gerecht werdenden Untersuchung. Die Versteigerung der Lammaschen Sammlung brachte eine Menge ausgezeichnete Krüge auf den Markt, bei deren Prüfung man wieder die Frage aufwerfen mußte, warum niemand aus der großen Zahl derer, die sich heute dem keramischen Kleinstudium widmen, dieses zu kulturhistorischen Ermittlungen so überreichen Stoff bietende Arbeitsfeld zu ergründen unternimmt? Die Lammaschen Krüge sind nun in alle Winde verstreut und das Beste davon ist nicht in deutsche Museen gerettet, so daß nur der sorgfältige Katalog die Erinnerung daran festlegt. Für das hamburgische Museum davon einige der besten Stücke zu sichern, reichten unsere Mittel nicht. Was wir von dahin gehörigen Beispielen hier zu erwähnen haben, war schon vorher aus dem hamburgischen Handel erworben.

Der eine dieser Krüge, ein kleiner Kreußener Jagdkrug aus dunkelbraunem Steinzeug mit der Jahrzahl 1676, ist in lebhaft bunten Schmelzfarben bemalt, zum Teil auf der Fläche, zum Teil auf einzeln aus Formen gedrückten und aufgelegten erhabenen Verzierungen. Flach gemalt ist vorn ein Doppelwappen, wovon das Manneswappen als das der Schweinfurter Familie Zimmermann erkannt wurde, womit auch die Buchstaben A D Z über ihm stimmen; das Frauenwappen jedoch mit den Initialen G H läßt sich nicht benennen, weil der Weinstock als Wappenbild und Helmschmuck hier keine sichere Zuteilung an eine bestimmte Familie gestattete. Auf jeder Seite neben den Wappen zieht sich bis zum Henkel ein bemalter Jagdfries, der zum größten Teil geformt ist, sich aber als Malerei auf der glatten Fläche fortsetzt. Dargestellt ist auf einem Hintergrund mit Bäumen und Häusern ein nach rechts laufendes Treiben, das der einen Hasen und Fuchs jagenden Meute folgt.

Nur dunkelbraun glasiert, ohne mehrfarbige Emaillierung ist ein zweiter Kreußener Krug von 1620. Auf dem leicht gewölbten Bauche wechseln aufgelegte Zierrahmen mit weiblichen Hermentiguren. Jene sind aus zierlichem Rollwerk gebildet mit nackten weiblichen Gestalten, mit Früchten in den oberen Rahmenseiten, springbereiten Löwen in den unteren. In drei der Rahmen ist eine allegorische Figur aufgelegt, eine weibliche Gestalt mit einer Mondsichel: „Luna“, ein Krieger mit Widder und Skorpion: „Mars“, ein König mit der Sonnenscheibe: „Sol“. Um den oberen Rand steht in großen, einzeln aufgelegten Antiqua-Buchstaben der Bestellername Abraham Humes 1620.

Italienische Fayencen.

Der Sammlung der Majoliken konnten vier Stücke hinzugefügt werden. Das älteste, ein flacher Teller mit hohem Fußrand, vertritt eine uns bisher fehlende Gruppe der Majoliken von Gubbio. Schon länger besaßen

wir einen von der Hand des Fra Xanto von Urbino mit dem Tode der Kleopatra bemalten, in der Werkstatt des Maestro Giorgio im Jahre 1538 mit rotem Lüster überdekorierten Teller. Aus dem Vermächtnis des Herrn *Alfred Beit* erhielten wir später vier flache Gefäße, welche die eigene Weise der berühmten Werkstatt vorzüglich veranschaulichen und im Jahresbericht für 1906 beschrieben sind. Nimmehr konnten wir dank einer Schenkung von Sir *Julius Werner* in London ein ausgezeichnetes Beispiel



Teller von Majolika ohne Lüster. Gubbio, um 1535. Durchm. 23,5 cm.

jener mit ornamentalem Rand und einer Knabenfigur im Spiegel bemalten Teller einreihen, die als eine selbständige Schöpfung der Werkstatt gelten. Daß unser Teller ohne Lüster geblieben, tut der Schönheit des Ornaments keineswegs Abbruch, vielmehr kommt dieses klarer zum Ausdruck als in den meisten Fällen, in denen mit Lüster gehöht worden ist, dessen Glanz leicht den Schwung der Zeichnung zerreißt. Den tiefblauen Grund des Randes füllt in viermaliger Wiederholung ein Palmettenmotiv abwechselnd

mit einem Maskenmotiv, vorwiegend in Zitronengelb mit ockergelber Abschattung und Einzelheiten in hellerem Blau oder Grün.

Die einzelnen Bestandteile dieses Ornaments ordnen sich ohne geschlossenen Zusammenhang zum Ganzen, als wären sie durch ein Schablonierverfahren aufgetragen; zugleich aber liegen sie tiefer als der blaue Grund, als ob sie aus diesem ausgekratzt wären. Entweder muß die Fläche durch eine Schablone gegen die Annahme der blauen Farbe vor deren Aufstrich unempfindlich gemacht sein, oder das Blau muß nach Deckung der ganzen Randfläche mit Hilfe einer Schablone überall dort wieder entfernt sein, wo andersfarbiges Ornament auf die weiße Zinnglasur gemalt werden sollte. Dieses nicht völlig aufgeklärte Verfahren scheint in anderen Werkstätten nicht angewendet worden zu sein, ist aber den heute sich mit der Nachahmung alter Majoliken befassenden italienischen Werkstätten bekannt. Der Spiegel ist in gelbem Grund mit einem Putto bemalt. Ähnliche Teller im Kgl. Kunstgewerbemuseum zu Berlin sind lüstriert und meist von Maestro Giorgio Andreoli selbst bezeichnet; der eine unlüstrierte daselbst trägt keine Marke. Nach den Daten auf jenen Tellern ist auch der unsere in die Zeit um 1535 zu versetzen.

Ungefähr derselben Zeit entstammt eine im englischen Handel erworbene Schüssel (*tondino*) aus der Casa Pirota-Werkstatt zu Faenza. Auf blaßblauem, weißpunktiertem Grunde ist der breite flache Rand mit einem breiten grün-gelben Lorbeerkranz bemalt, bei dem die Früchte und Teile der Bänder im bläulichen Grunde ausgespart sind. Dem Kranz und dem Spiegel entwachsen einzeln und in Bündeln gelbe, blaugezeichnete Früchte, als Birnen, Äpfel, Trauben. Im napfförmig vertieften Spiegel eine aus Schilden, Schwertern und einer Gitarre gebildete Trophäe. Auf der Rückseite flüchtige dunkelblaue Schnörkel, überkreuzte Rhomben und Kreise. Das selten vorkommende ornamentale Motiv dieses *Tondino* fand sich ebenso an einer Schüssel der Sammlung Pierpont Morgan mit dem Wappen der Anna, Gattin des Guglielmo Paleologo VI., Marchese von Monteferrato.

Die dritte, jüngere Majolika, eine flache Schale, wurde aus Mitteln des Vermächtnisses der Frau *Marie Oppenheim*, geb. *Lehmann*, bei der Versteigerung der Lannaschen Sammlung angekauft. Sie gehört zu jenen im 16. Jahrhundert auf deutsche Bestellung in Venedig angefertigten Geschirren mit den Wappen der Auftraggeber. Schon länger besaßen wir einen Teller mit den Heiratswappen der nürnbergischen Geschlechter Imhof und Schlanderspach und einen Albarello mit den Wappen der Imhof und Muffel, außerdem eine große Schüssel und einen Teller mit augsburgischen Geschlechterwappen. Der dieser Gruppe hinzugefügte Teller zeigt auf kleisterblauem Grund jenes für die venezianischen Majoliken bezeichnende große naturalistische Blattwerk in dunklem Blau

mit weißer Höhlung als Füllung der gebogenen Randfläche neben dem großen Wappenschild, das mit seinem Helmschmuck und der Helmdecke den Spiegel einnimmt. Dargestellt ist das Scheuerlische Wappen, wobei die heraldischen Farben nur durch die ihnen nahestehenden der Scharffenerpalette der italienischen Majolikamaler angedeutet sind, denen ein richtiges Rot nur ganz ausnahmsweise gelang. An Stelle des Rot im ersten und vierten Felde tritt daher Ockergelb, während, wie stets,



Schale von Majolika mit den Wappen der Scheuerl und Derrer. Venedig, um 1555. Durchm. 25 cm.

Weiß für die silbernen Greifen, Zitronengelb für die goldenen Schrägbalken im blauen zweiten und dritten Felde genommen ist. In der Helmdecke wiederholt sich das Ockergelb, Weiß, Zitronengelb und Blau. Auf den unteren Schildrand des Scheuerlischen Wappens ist klein das Derrersche Wappen gelegt, im weißen Felde ein blauer Schrägbalken, worin drei weiße Schachtürme. Die beiden Wappen gestatten die Datierung der Schüssel. Den Scheuerl war ihr Wappen im Jahre 1540 verliehen worden;

im Jahre 1554 vermählte sich ein 1532 geborener Georg Scheuerl mit einer Elisabetha Derrer.

Ein von Herrn *Mar Rosenheim* in London geschenkter Teller ist im napfförmig vertieften Spiegel mit dem Wappen der Angaranigaliani zu Vicenza bemalt, sein Rand ohne Schmuck belassen. Faenza lieferte in Menge derartige Geschirre, als im 17. Jahrhundert weiß glasierte Gebrauchsgefäße den völlig mit Malereien bedeckten vorgezogen wurden. Für die Bestimmung der Herkunft solcher sehr selten bezeichneten Stücke geben die Wappen einigen Anhalt, aber auch in einigen anderen Orten in Italien, in der italienisch redenden Schweiz und in einer böhmischen Werkstatt folgte man dem Brauch, die Bemalung der weiß glasierten Gefäße auf ein im Spiegel oder auf dem Rande angebrachtes Wappen zu beschränken.

Schweizer Fayencen.

Zu dieser Abteilung kamen zwei Stücke, die an und für sich ohne erheblichen Wert sind, aber bisher nicht vertretene Typen der Schweizer Fayence darbieten. Das eine ein kleiner Henkelbecher von jener in den Winterthurer Werkstätten des 17. Jahrhunderts beliebten Verzierung mit dunkel-manganbraunen Tupfen auf den durch mehrfarbige Streifen gegliederten Flächen. Das andere, eine Anbiertplatte mit Muffelfarbenmalerei aus der in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu Lenzburg betriebenen Manufaktur, zeigt eine der dort vorzugsweise beliebten Jagdszenen; dabei treten gegen das auffällige schwere Lenzburger Grün Braun, Gelb, Blau zurück und werden Violett und Rot nur spärlich bei Einzelheiten verwendet. Wie die Regel ist, tragen beide Stücke keine Marken.

Delfter Fayencen.

Bei diesen ist nur eine kleine Kanne zu erwähnen von einer Pracht der vierfarbigen Ornamente auf dem milchweißen Schmelzgrunde, wie nur die Delfter Fayenciers sie erreichten. Dem Blau, dem saftigen Grün, dem frischen glänzenden Eisenrot tritt maßvoll verwendetes Gold hinzu. Innen ist im Grunde eine chinesische Staude mit roten Blüten, blauen und grünen Blättern und ein langgeschwänzter Vogel gemalt und rings am Rande eine Ranke mit blauen, goldgeränderten Dreiblättern und eisenroten Blüten. Außen wiederholt sich am Rande viermal ein Behangmuster mit gleichen Motiven wie im Inneren, und vom Standring aus umwachsen die Wölbung zwei mit einem Paradiesvogel belebte chinesische Stauden mit blauen und grünen Blättern und roten, goldgeränderten und goldgefüllten Blüten. Auf der Unterfläche steht in Eisenrot die Marke des um 1700 tätigen Adriaen Pynaeker, desselben ausgezeichneten

Delfter Fayenciers, dessen Zeichen die vier großen nur in Blau, Rot und Gold dekorierten Vasen der Sammlung tragen.

Spanische Fayencen.

Die Entwicklung der keramischen Künste auf der pyrenäischen Halbinsel ist für uns bis in die jüngste Zeit in einem Dunkel geblieben, aus dem nur die von jeher geschätzten spanisch-maurischen Fayencen und die auf maurischer Überlieferung beruhenden, in keinem anderen Lande so mannigfach auftretenden Fliesenverkleidungen der Wände hervorleuchteten. Selbst die alten und großen keramischen Museen außerhalb Spaniens boten nur vereinzelte und oft nicht näher bestimmbare Fayencen und Porzellane jener Herkunft, und auch die wissenschaftliche Literatur gewährte bei dem Mangel des Anschauungsstoffes keinen Leitfadern, mit dem wir sicher durch das Labyrinth der spanischen und portugiesischen Keramik des 16. bis 18. Jahrhunderts hätten wandern können. Um so mehr war dies zu bedauern, als das schon im Jahre 1879 unter den Handbüchern des South Kensington Museums unter dem Titel „The industrial arts in Spain“ herausgegebene, von Juan F. Riaño verfaßte Handbuch über die Fayencen des 17. und 18. Jahrhunderts kurze Daten enthält, welche auf den Betrieb vieler Werkstätten in Talavera, Toledo, Puente del Arzobispo, Segovia, Zamora und an anderen Orten schließen lassen, ohne uns zugleich eine Vorstellung von deren Leistungen zu vermitteln. Gründlicher wird von Riaño die Manufaktur behandelt, welche im Jahre 1725 durch den Grafen Aranda zu Alcora in der Provinz Valencia ins Leben gerufen wurde, später zur Herstellung von Porzellan überging, sich zu Anfang des 19. Jahrhunderts aber auf Gebrauchsware zu beschränken begann. Riaño's aus dem Hausarchiv des Hauses Aranda geschöpfte Angaben hatten zunächst das Ergebnis, gewisse Fayencen, die man zuvor französischen Werkstätten, insbesondere Monstiers, zugewiesen hatte, als Alcoraware zu bestimmen. Danach haben auch wir im „Führer“ eine Gruppe feiner Fayencen mit spitzenähnlichen Behängen an den Rändern und zierlichen Grotesken in der Weise Berrains auf den Flächen mit Hilfe mehrfach auf ihnen vorhandener Malernamen der Manufaktur von Alcora zugewiesen. Vergleicht man aber damit die Liste der etwa 300 Maler und Modelleure, deren Namen Riaño für die ersten 75 Jahre der Manufaktur aus den Akten mitteilt, und seine Auszüge aus den Lagerlisten, so gelangt man zur Vorstellung einer Produktion von einer Fülle und Mannigfaltigkeit, wie sie von nur wenigen Manufakturen jener Zeit außerhalb Spaniens erreicht wurde. Den weitgespannten Rahmen der Alcora-Fayencen mit Anschauungsbildern auszufüllen, wird erschwert dadurch, daß die Manufaktur eine eigene Marke nicht anwendete und nur bisweilen die Initialen oder Namen von Malern, deren Beschäftigung in Alcora urkundlich er-

wiesen ist. eine sichere Zuweisung der Gegenstände gestatten. Eine Marke und eine Künstlerbezeichnung trägt auch nicht die prächtige Schüssel, die wir aus der Sammlung Lannas erworben und hier abbilden. Keiner anderen durch ihre Werke bekannten Manufaktur ließe sie sich zuteilen, aber gewisse Merkmale des feinen Randbehangs und des Dekors in Scharffenerfarben gestatten, sie für Spanien in Anspruch zu nehmen.



Schüssel von Fayence mit fünffarbiger Scharffener-Bemalung. Alcora, um 1730. Durchm. 57,5 cm.

wo um die Zeit, in die wir aus stilistischen Gründen diese Schüssel setzen dürfen, nur Alcora fähig war, ein solches Meisterwerk zu erzeugen. Schon ihre tadellose Ausführung bei einer Größe, die mit 57,5 cm unsere größte Platte von Rouen-Fayencen noch etwas übertrifft, macht sie zu einem auffallenden Stück. Der Dekor ist blau vorgezeichnet und mit Scharffenerfarben. Blau, stumpfem Grün, Zitronengelb und rötlichem Ockergelb und

Manganviolett in feinen Abstufungen zu reicher und harmonischer Farbigkeit erhoben. Der Einfluß, den die Moustiersvorbilder mit ihren abgeschwächten Farbtönen und ihrer zierlichen Ornamentik geübt hatten, ist hier überwunden oder noch nicht eingetreten. In dem von Schmetterlingen umflogenen Blumenhaufen des Spiegels und dem ihn einschließenden Blumenkranz sehen wir alle jene großen Blüten, die schon im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts als vorherrschende Motive in der deutschen und niederländischen Zierkunst auftreten, Tulpen, Papageientulpen, Anemonen, Asters, Rosen, Nelken. Als Entstehungszeit ist das zweite Viertel des 18. Jahrhunderts anzunehmen.

In den Anfang des 16. Jahrhunderts zurück führen vier Fayencefliesen, ein Geschenk des Herrn *Carl Ernst Osthaus* in Hagen. Sie sind Erzeugnisse der andalusischen Fabrik Carmona bei Sevilla und zeigen ältere geometrische Muster, hergestellt mit einem technischen Verfahren, das dem jüngeren, durch zahlreiche Beispiele schon gut in der Sammlung vertretenen vorausging. Bei diesem drückte man das Muster mit Modellen vertieft so auf die Fliese, daß die Farbflächen mit erhabenen Stegen umrandet wurden, und füllte danach die so getrennten Felder mit den farbigen Schmelzen aus. Bei dem älteren Verfahren bediente man sich ebenfalls der Holzmodelle, drückte mit diesen aber die Umrisse der Farbflächen vertieft in den Ton ein. Um das Auslaufen der Schmelze über die Trennungsfurchen zu hindern, wurden diese noch mit trockenem Mangan und einer fettigen Substanz nachgezogen, welche den Ton gegen die Annahme der danach aufgetragenen Glasur schützten.

Elsässisch-lothringische Fayencen.

Seit wir vor sechzehn Jahren im „Führer“ über unseren schon damals reichen Bestand aus der Hannongschen Werkstatt in Straßburg berichteten, sind noch des öftern Gefäße gleicher Herkunft hinzugekommen, die ebenso wie jener ältere Bestand nicht im Antiquitätenhandel erworben, sondern in Hamburg oder der Umgegend aufgefunden wurden. Auch das vorige Jahr hat solche Beiträge geliefert. Fast immer handelte es sich dabei um Straßburger Fayencen erster Güte. Daß dies Vorkommen auf besonderen Verbindungen zwischen den beiden Städten beruhte, durfte vermutet werden und ist nunmehr bewiesen durch die Veröffentlichung eines zwischen *Josef Hannong*, Eigentümer der Fayence-Manufakturen zu Straßburg und Hagenau, und *Peter Jollait*, Kaufmann in Hamburg, abgeschlossenen Vertrages, den Prof. *Polaczek* kürzlich aufgefunden hat. Der vom Mai 1767 datierte, in französischer Sprache abgefaßte Vertrag hat sich in den Notariatsakten des Straßburger Archivs erhalten. Für diese „Société de Commerce pour former un Magasin de belles fayences de Strasbourg dans la Ville d’Hambourg“ wird bestimmt, gleich die erste Sendung solle einen Wert

von 20—24 000 Livres haben. Hannong verpflichtet sich, niemand sonst in Hamburg seine Ware zu liefern, auch keine nach Bremen, Harburg, Lüneburg, Lübeck oder anderen Orten von Hamburgs Umgegend. Bei direktem Bezug Privater aus der Fabrik bleibt Jollait Zahlstelle und bezieht 5 Prozent. Jollait dagegen verpflichtet sich, keine Fayencen aus Niderville oder anderen Manufakturen von „Straßburger Fayencen“ zu beziehen. Nur darf er, um den Absatz seines Vorrates an solchen zu erleichtern, zur Vervollständigung seines gegenwärtigen Lagerbestandes Nachbestellungen machen, er muß aber im Oktober über diesen letzten Bezug aus Niderville dem Hannong sich ausweisen. Sechs Wochen nach dem Abgang einer Sendung an Jollait hat dieser die Hälfte ihres Wertes in guten Wechseln auf Paris zu bezahlen, selbst dann, wenn die Waren noch nicht am Bestimmungsort eingetroffen. Endlich wird über das Tragen der Gefahr des Bruches und andere Risiken das Nötige bestimmt. Daraus, daß dabei auch der Beschlagnahme durch die holländischen Bureaus infolge mangelnder Wertdeklaration gedacht wird, dürfen wir schließen, daß der Transport rheinabwärts und weiter auf dem Seewege erfolgte. Ob diese Handelsgesellschaft die zehn Jahre, für die sie abgeschlossen wurde, aushielt und ob Hannong dabei seine Rechnung fand, wissen wir nicht, jedenfalls verdanken wir ihr die Häufigkeit schöner Straßburger Fayencen in unserer Gegend.

Außer mit Erzeugnissen der Manufaktur Josef Hannongs ist die Sammlung auch mit Erzeugnissen der Manufaktur bereichert worden, der sein Vater Paul Hannong vor seiner im Jahre 1755 erfolgten Übersiedelung nach Frankenthal in Straßburg vorstand. Als Hauptstück eine große Suppenterrine, ein Geschenk des Fräulein *Bertha Schüben* und des Fräulein *Marie Pfannenstiel*. Die in bauchigen Buckeln gegliederte Kanne mit den ausgeschweiften muscheligen Rändern, den Rocaillefüßen und Handhaben und dem bewegten, mit umgekehrt füllhornartigem Knauf abschließenden Deckel lassen diese Terrine, die eine Marke nicht trägt, als ein Hannongsches Modell erkennen. Dazu als weiteres Merkmal die Bemalung, welche die weißen Flächen freiläßt, die plastischen Glieder und die Ränder aber in allen Farben der Manufaktur, Karminrot, Blau, Grün, Gelb, Violett und Gelbgrün, staffiert, und als ein besonderes Kennzeichen vieler Paul Hannongscher Fayencen die gelbgrüne Bemalung auch der Standflächen der Füße. — Die Marke, das verbundene P H der Zeit Paul Hannongs, tragen zwei Salzfaßchen in Rocailleformen mit bunten Strenblumen, ein tiefer und ein flacher Teller, jeder bemalt mit einer großen Tulpe in verschiedenen Farben. — Wieder ohne Marke, doch sicher ein Paul Hannongsches Erzeugnis, ist ein Deckelgefäß in Gestalt eines in den natürlichen Farben bemalten Rebhuhnes, das auf grünem Bodenstück mit türkisblauen Blättchen sitzt. Dies Rebhuhn ist ein ausgezeichnetes Beispiel

für die um die Mitte des 18. Jahrhunderts in Straßburg vollkommener als in den meisten anderen Manufakturen erreichte Gestaltung von Vögeln zu Deckelgefäßen, für die wir schon früher in einer großen Wildtaube ein gutes Beispiel besaßen, das neben der Marke Paul Hannongs auch die farbige Glasur des Standringes zeigt.

Nächst Straßburg steht die erst i. J. 1754 in dem lothringischen Städtchen Niederweiler (Niderville) begründete Fayence-Manufaktur unter den im östlichen Frankreich betriebenen Manufakturen durch die Vollkommenheit ihrer Erzeugnisse im Vordergrund. Als eine ihrer Besonderheiten werden Gefäße erwähnt, die bemalt sind, als bestünden sie aus hölzernen Dauben, auf die man ein in hellem Karmin bemaltes oder schwarzbedrucktes Papierblatt mit einer Nadel oder einer Oblate befestigt hat. Daß diese Geschmacksverirrung ihren Ausgang von Niederweiler nahm, wird behauptet. Nachahmung hat sie vielerorten, auch in Porzellanmanufakturen gefunden, daher durfte ein Beispiel in einer die Entwicklung des Geschmacks, nicht nur des guten Geschmacks, in den keramischen Künsten veranschaulichenden Sammlung nicht fehlen, und so ist denn jüngst auch ein solches der Sammlung eingereiht worden in Gestalt einer Anbietsplatte, einer Kaffeekanne, eines Milchkämmchens und einer Zuckerdose. Teile eines für eine Person dienenden Services (Solitaire). Die Bemalung ahmt hell- und dunkelbraun gemasertes knastiges Kiefernholz nach, auf das weiße, an den Rändern scheinbar sich aufrollende und mit feinen rosenroten Landschaftsbildern bemalte Papierblätter mittels kleiner Nägel befestigt sind. Auf dem Papierblatt der Anbietsplatte ist eine Landschaft mit strohgedeckter Hütte am Ufer und einem Kahn mit zwei Insassen gemalt. Unter dem Bilde steht „Joseph Deutch A Niderviller“; der deutlich lesbare Name wird auf einer ähnlichen Fayence, die Tainturier in seinen „Recherches sur les Anciennes Manufactures etc.“ beschreibt, angeführt als „Joseph Deluich“. Derselbe erwähnt auch ähnliche Service mit dem Malernamen Kilian von 1767, und Solon bildet in „The old French Faience“ eine der unseren gleiche Anbietsplatte mit der Jahrzahl 1774 ab.

Hamburgische Fayencen.

Welche Gründe uns dazu führten, eine gewisse Gruppe von Fayencegefäßen, vorwiegend Krügen, aus dem zweiten Viertel des 17. Jahrhunderts auf hamburgische Töpferwerkstätten zurückzuführen, haben wir 1894 im „Führer“ und seither wiederholt dargelegt, wenn wir über neue Erwerbungen dahin gehöriger Stücke zu berichten hatten, zuletzt im Jahre 1907. Das verfllossene Jahr ist besonders ergiebig gewesen an derartigen Fayencen. Der hier abgebildete, mit der Sammlung Matkowskys ver steigerte und aus der Gabe der *Averhoffschen Stiftung* angekaufte

Krug trägt die Jahrzahl 1634 zu seiten einer Hausmarke. Die Darstellung des Pelikans, der seine Jungen mit seinem Blute wiederbelebt, begegnet uns hier zum erstenmal an einer niederdeutschen Fayence.



Hamburgischer Fayencekrug von 1634 mit einem Pelikan in Blaumalerei. Höhe 25,5 cm.

Als eines der ältesten und volkstümlichsten Sinnbilder des Opfertodes Christi finden wir den Pelikan häufig in den holsteinischen Elbmarschen, so in Gestalt eines vollrunden Schnitzwerkes, das man in der Bauernstube am Gebälk (über der Wiege) aufzuhängen pflegte, wie das in unserer getäfelten Stube aus der Wilstermarsch zu sehen ist. Wie er in Zusammenhang mit anderen Darstellungen in der mittelalterlichen Tiersymbolik zu einem marianischen Sinnbild wird, haben wir an der Netzstickerei aus Münster i. W. gesehen. — Ein ähnlicher Krug mit der Jahrzahl 1638 ist mit Blumen und gefiederten Blättern und vorn in einer Paßumrahmung mit einem Wappenschild, worin ein Mono-

gramm aus D und M, verbunden mit einer Hausmarke, bemalt. — Ein dritter Krug zeigt das Wappen des nürnbergischen Geschlechtes der E c k e b r e c h t, unter dem Wappen den Namen Tobias Eggebrecht und darüber auf Schriftbändern die Buchstaben D. C. M — G. S. V. M., die sich zwanglos deuten lassen auf die Wahlsprüche: „Deus clypeus meus (Gott mein Schild) — Gott sei vor mir.“ Im Ornament chinesische Fels- und Pflanzenmotive. — Während diese drei Krüge nur blau bemalt sind, treten bei dem

vierten Einzelheiten in frischem Gelb hinzu. Auch hier ein Wappen, neben diesem die Buchstaben A. F. Auffallend ist, daß außer dem füllenden Pflanzenornament, in dem chinesische Motive, wie bei mehreren dieser Krüge, anklingen, bei diesem Stück eine große Satyrmaske mit blattartigem Haar und Bart die Fläche unter dem Henkelansatz einnimmt.

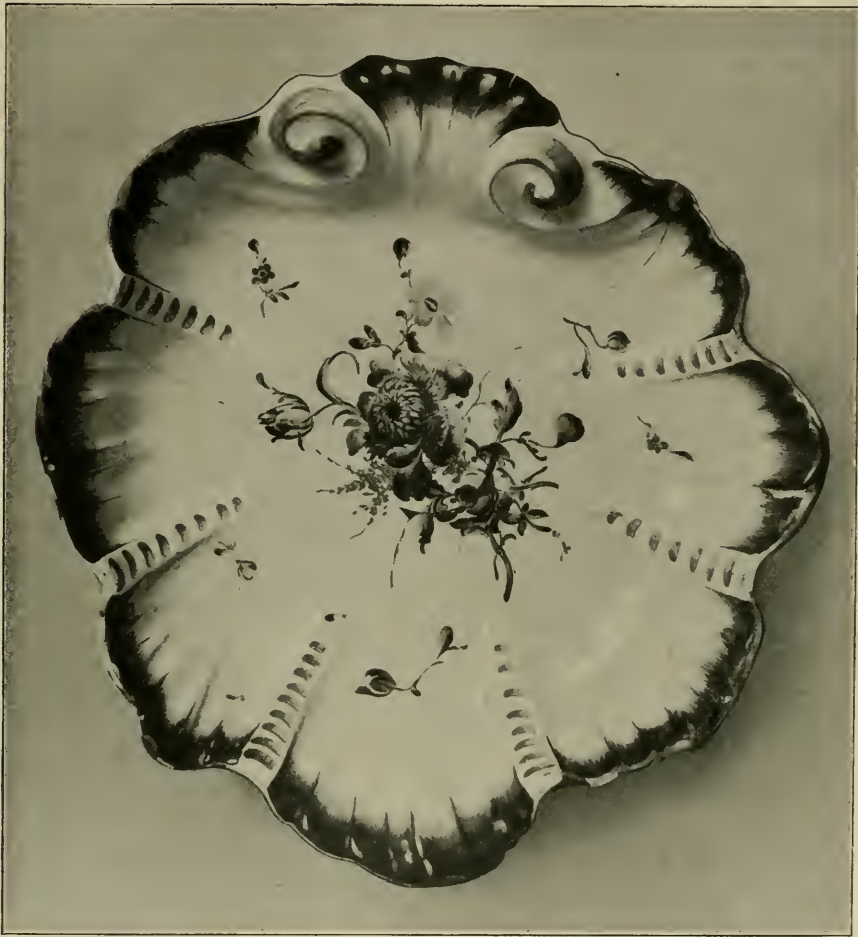
Schleswig-holsteinische Fayencen.

Der Wandbrunnen, den wir nebst der zugehörigen Schale dank dem Vermächtnis von Frau *Marie Oppenheim*, geb. *Lehmann*, aus der ehemals Ernst Kallsenschen Sammlung in Flensburg erwerben konnten, gehört zu den schönsten aus der Kieler Fayencemanufaktur hervorgegangenen Werken. Keine der anderen deutschen Manufakturen, denen die Blumenmalereien auf den Fayencen der Straßburger Paul und Josef Hammong Vorbilder waren, sind diesen so nahe gekommen in der dekorativen Wiedergabe der Blumen und der reichen Farbigkeit der Muffelfarben-Malerei, nur daß noch ein Unterschied besteht bei dem Karminrot, dessen die Fayencen der Hammongs auszeichnende Reinheit in Kiel nicht völlig erreicht wurde. Der Brunnen hat, wie sein Deckel, eine flache glatte Rückenfläche und kann mittels der durchbohrten kleinen muscheligen Ansätze an den Seiten und unter dem Ausfluß an der Wand befestigt werden. In der Staffierung der muscheligen Ränder und den Blumensträußen treten alle Farben auf, über die Kiel verfügte; neben dem Karmin Ultramarinblau, Strohgelb, lebhaftes Grün und Braun. Den Ausguß bildet ein Delphin mit aufgerichtetem Schwanz. Ebenso bemalt ist auch die Schale. Bei dieser sind die sechs Rippen durch gelbe Kerben hervorgehoben, die muscheligen Ränder in Blau, Rot und Grün abwechselnd bemalt. Als Marke trägt der Brunnen vollausgeschrieben Kiel, darunter das *T* Taennichs und das *R* des Malers, das Becken das *K* über dem *T* und *R*. Taennich war Leiter der Manufaktur während ihrer ersten Blütezeit von ungefähr 1764 bis etwa 1768. Die Blumenmalerei beherrschte in jenen Jahren den Dekor der Kieler Fayencen und wurde damals zur Höhe gebracht, während sie in der zweiten Blütezeit unter Buchwald und Leihamer gegen die Landschafts- und Figurenmalerei mehr zurücktrat. Warum Taennich, so hervorragender Leistungen ungeachtet, die Manufaktur verließ und deren Leitung an jene beiden, vorher an der Eckernförder Manufaktur tätigen Fabrikanten überging, ist nicht genügend aufgeklärt. Von diesen war Leihamer schon unter Taennich kurz vor Buchwalds Eintritt in Kiel tätig. Der Kieler Taennich ist derselbe, der als Johann Samuel Friedrich Taennich vor und nach der Kieler Zeit bei anderen deutschen Manufakturen auftritt, zu Ende der fünfziger Jahre bei der unter Hammongscher Leitung stehenden Porzellanmanufaktur zu Frankenthal, wo er (wie er in seiner von Gutmann veröffentlichten Eingabe anlässlich seiner Bewerbung vom 4. März 1774 um die Manu-



Wandbrunnen von Fayence mit vielfarbiger Muffelfarben-Malerei. Kiel, um 1765. Höhe 60 cm.

faktur zu Mosbach behauptet) während zweieinhalb Jahren die „Direktion über das Maler Cohr der Frankenthaler Porzellaine Fabrique“ geführt hat. „als der Rath Hamong von Straßburg selbige“ hatte. Vielleicht daß Taennich schon früher bei den Hannongs in Straßburg gearbeitet hatte, jedenfalls erklären seine Beziehungen zu jenen den starken Einfluß



Schale zu dem Wandbrunnen von Fayence mit vielfarbiger Muffelfarben-Malerei.
Kiel, um 1765. Durchm. 39 cm.

des Straßburger Blumendekors auf die Kieler Manufaktur. Nach seinem Verschwinden aus Kiel hielt Taennich sich in Hamburg auf; zwischen 1770 und 1774 erscheint er als Leiter der sächsischen Manufaktur zu Hubertusburg, der er dreieinhalb Jahre vorstand. In Frankfurt, wo er sich 1774 aufhielt, scheint er keine Beziehung zu der dortigen Manufaktur gehabt zu haben. Im selben Jahr wird er Besitzer der zu Mosbach, das

damals zur Kurbayerischen Pfalz gehörte, unter dem kunstsinnigen Kurfürsten Karl Theodor 1770 ins Leben gerufenen Fayencefabrik. Taennich hatte in Mosbach aber ebensowenig Erfolge wie sein dortiger Vorgänger, der Franzose Pierre Berthevin; ihm gelingt, ungeachtet einzelner hervorragender Leistungen, nicht, den Betrieb in Schwung zu bringen, und 1779 verschwindet er aus Mosbach, nachdem der Kurfürst die Manufaktur käuflich übernommen hatte.

An keiner der anderen Stätten von Taennichs Wirksamkeit erheben sich die Blumenmalereien nach Straßburger Art zu der Höhe wie in Kiel. Man darf die Kieler Malereien daher wohl mehr auf Rechnung der unter Taennich dort arbeitenden Maler bringen, als diesem selber zuschreiben. Der Blumenmaler R., der den Brunnen bemalte, ist uns schon an der im „Führer“ S. 372 abgebildeten Vase als Maler feiner Blumen begegnet. Auch an einer ebenfalls im Vorjahr erworbenen ovalen Kieler Terrine mit einzelnen großen Blumen auf den Flächen und einem Apfel als Deckelknopf finden wir sein Malerzeichen unter dem *T* Taennichs.

Der Kieler Manufaktur weisen wir auch eine unbezeichnete Suppenterrine zu, die im Vorjahr zugleich mit der an anderer Stelle dieses Berichts beschriebenen Straßburger Terrine aus demselben Besitz erworben wurde und als ein vollkommenes Seitenstück zu dieser erscheint. Bei näherem Vergleich sieht man aber deutliche Unterschiede in den Farben, besonders bei dem Karminrot und dem Braungelb, Farben, die genau übereinstimmen mit denen an bezeichneten Kieler Fayencen; auch fehlt die an dem Straßburger Vorbild beobachtete grüne Glasur der Standflächen der Füße.

Den aus der jüngeren Stockelsdorfer Manufaktur hervorgegangenen Fayencen wurde eine 39 cm lange, 28,9 cm breite Schüssel hinzugefügt, die mit großen Blumen in trübem Violett, mattem Blau, Gelb und bläulichem Schmelzgrün bemalt ist und außer mit der Fabrikmarke *Stff* in Dunkelbraun mit einem großen *BW* in schwach sichtbarem Gelb bezeichnet ist, wahrscheinlich keiner Maler-, sondern einer Bestellermarke.

Die aus dem *O* des Besitzers Otte, dem *E* des Ortsnamens, dem *B* des Leiters Buchwald und der Zahl 66 für 1766 bestehende Marke der Eckernförder Manufaktur trägt ein kleines bauchiges Deckelgefäß, aus dessen drei grünen Astfüßchen plastische Blütenzweige an der Wandung emporwachsen. Ein ebensolcher Zweig mit gelber Rose bildet den Deckel. Zwischen den Zweigen sind kleine Schmetterlinge und Marienkäferchen auf die Flächen gemalt.

Fayencen der unteren Maingegend.

Seitdem vor wenigen Jahrzehnten die Sammelarbeit in den Museen und die Forschungen in den Archiven sich den Fayence-Industrien Deutsch-

lands zuzuwenden begannen, vergeht kaum ein Jahr, ohne daß eine neue Manufaktur ans Licht gezogen wird, sei es, daß man gewisse Fayencen ihrer technischen oder künstlerischen Merkmale halber zu Gruppen gleicher Herkunft zusammenfassen lernt, ohne diese immer gleich örtlich festlegen zu können, sei es, daß aus den Archiven ausgiebige Nachrichten veröffentlicht werden über Unternehmer von Manufakturen, deren Leistungen einstweilen noch im Dunkeln bleiben. Die merkwürdigsten Entdeckungen des letzten Jahrzehnts drehen sich um eine Anzahl von Werkstätten des unteren Maintales. Hanau und Frankfurt a. M., bis vor kurzem nicht viel mehr denn dem Namen nach als Mittelpunkte von Fayence-Industrien bekannt, über deren Erzeugnisse nur unklare Vorstellungen umliefen, rücken von Jahr zu Jahr entschiedener in den Vordergrund, je mehr die Zahl der ihnen sicher zuzuweisenden Fayencen wächst, zumal derer, die noch in das 17. Jahrhundert fallen. Im zweiten Viertel jenes Jahrhunderts sind die hamburgischen Fayencen fast die einzigen Beweise dafür, daß Deutschland nicht völlig einer Industrie entbehrte, die damals in den Niederlanden höchster Blüte entgegenging, in Italien von dem Ruhm des voraufgegangenen Jahrhunderts zehrte und in Frankreich an vielen Orten sich sehr mannigfach entwickelt hatte. Um die Zeit, aus der von hamburgischer Gefäßtöpferei Denkmäler nichts mehr vermelden, im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts, sind jedoch aus den Werkstätten Hanaus und Frankfurts zahlreiche Fayencen hervorgegangen, zumeist mit Blau-malereien, deren sichere Zuweisung heute noch schwierig ist, weil diese Werkstätten keine gleichmäßig angewendeten Marken führten, in der Regel sogar ihre Erzeugnisse ohne Bezeichnungen ließen. Wenn nicht eine Marke oder ein Wappen aushelfen, bleiben wir einstweilen auf ziemlich unsichere indirekte Beweise angewiesen, insofern Jahreszahlen, wie sie nicht selten vorkommen, wenn sie in eine Zeit vor Begründung der Manufakturen in Cassel, Onolzbach (Ansbach), Nürnberg fallen, uns wohl gestatten, so datierte Stücke den beiden älteren Manufakturen der unteren Main-gegend zuzuteilen. Von den so gewonnenen Ergebnissen läßt sich dann auch auf nicht datierte Stücke schließen. Noch aber sind wir sehr zurück in der Erkenntnis der weit in das 18. Jahrhundert sich erstreckenden Fayencen jener Herkunft, daher wir auch vorläufig davon absehen, hervorragende deutsche Fayencen unseres Besitzes, die nur Jahreszahlen oder gar keine Bezeichnungen tragen, schon jetzt hier vorzuführen und für jene Gegend festzulegen. Von dem Eifer, mit dem die Museen der alten Mainstädte Frankfurt und Würzburg und Herr Dr. Großmann in Frankfurt sich diesen Studien widmen, dürfen wir Aufklärung in wenigen Jahren erwarten.

Deutlicher liegt vor uns, was jüngere Manufakturen jenes Mainwinkels, die erst im zweiten Drittel des 18. Jahrhunderts begründeten Manufakturen zu Höchst, Kelsterbach und Flörsheim, hinterlassen haben.

Der Höchster Fayencen ist im „Führer“ schon eingehend gedacht worden, da bereits damals diese nur von 1746 bis 1758 in Betrieb gewesene Fabrik in der Sammlung gut vertreten war durch den dort abgebildeten Truthahn, einen Wildschweinskopf auf der Schüssel und eine Kame in Gestalt eines Eichstumpfes, denen später noch die von Zais in seinem Buche über Höchst abgebildete Rokoko-Terrine hinzugefügt ist. Durch Tausch gelangten wir im verflossenen Jahr zu der Unterschüssel, deren unser Truthahn bisher entbehrt hatte. Der Rand dieser Schüssel ist mit kurzen erhabenen Truthahnfedern besetzt, die in den natürlichen Farben, graublau, bemalt sind; auf dem Spiegel sind gelbe Weizenähren in lockerer Anordnung verstreut. Sie trägt, wie der Truthahn, als Marke das Mainzer Rad und die Initialen J. Z. des Höchster Malers Johann Zeschinger.

Über die Geschichte der Manufaktur zu Flörsheim am Main sind wir inzwischen durch Professor Stiedas archivalische Forschungen gründlich unterrichtet worden. Danach erteilte der Kurfürst Bischof Emerich Joseph von Mainz, in dessen Gebiet Flörsheim lag, dem Georg Ludwig Müller im April 1765 auf 8 Jahre das erbetene Privileg für die Anlage einer Fayencefabrik unter den damals in solchem Falle üblichen Vergünstigungen und der gnädigen Erlaubnis, daß die Fabrikarbeiter evangelischen Glaubens sich in extremis von einem Geistlichen ihres Glaubens besuchen lassen dürften, der aber bunte Kleidung (d. h. keinen geistlichen Talar) tragen müsse. Das Eigentum der alsbald in Betrieb genommenen Fabrik geht schon im November 1773 an den Prior und Konvent der Mainzer Karthause über. Als Direktor erscheint jetzt Kaspar Dreste von Hofheim; auch er teilt das Schicksal fast aller Unternehmer seiner Art, der Geldgewinn bleibt aus. Nach Aufhebung des Karthäuser Klosters fällt dessen Vermögen 1781 an die Universität Mainz und damit auch die Fabrik, die sofort an den Mainzer Mathias Josef Weingartner verpachtet wird; diesem wird das Privileg 1785 auf 12 Jahre erneuert. Bis 1793 bleibt er Pächter. Schon 3 Jahre vorher bittet er um Ausdehnung seines Privilegs auf „englisches Steingut“, dessen Einfuhr aus England hier wie an anderen Orten die echte Fayence aus den Haushaltungen verdrängte und die deutschen Unternehmer zur Herstellung einer der englischen gleichen Ware nötigte. Die weiteren Geschehnisse der Fabrik, über die wir neuerdings auch durch Emil Heuser unterrichtet sind, haben nichts mehr mit der echten Fayence zu schaffen. Als Steingut-Manufaktur ist sie unter wechselnden Eigentümern bis in unsere Tage fortgeführt worden.

Was bisher von Erzeugnissen Flörsheims in unserem Besitz und durch die bekannte, aus einem F und H zusammengesetzte Marke gesichert war, weckte nicht den Wunsch nach mehrerem, und nur selten sah man

einmal ein Stück in einem süd- oder westdeutschen Museum sich über die Stufe einer für dörfischen oder kleinstädtischen Alltagsgebrauch hergestellten Ware erheben. Nunmehr ist jedoch ein dem Museum von Herrn *Max Rosenheim* in London geschenkter und hier abgebildeter



Tafelaufsatz aus Fayence, staffiert in Scharfffeuerfarben, Flörsheim, um 1770.
Höhe 50 cm, unterer Durchm. 52 cm.

Tafelaufsatz durch seine Flörsheimer Marke als ein sicheres Erzeugnis jener Manufaktur erwiesen worden und diese damit an eine hervorragende Stelle unter den gleichzeitigen deutschen Manufakturen aufgestiegen. Während in der Zeit zwischen 1765 und 1773, in die wir aller Wahrscheinlichkeit diesen Tafelaufsatz versetzen dürfen, in fast allen Fayence-

fabriken danach gestrebt wurde, es den allgemein beliebten Straßburger Fayencen in der Verwendung von Muffelfarben mit ihrer reicheren Palette gleichzutun, arbeitete man in Flörsheim mit den alten Scharffenerfarben der deutschen Fayence, mit Blau, stumpfem Grün, unentschiedenem Gelb und einem stark ins Braune fallenden Violett. Mit diesen Farben ist auch das in gefälligem Schwung aufgebaute plastische Zierwerk des Tafelaufsatzes staffiert und mit ihnen sind die auf den Flächen verteilten Blümchen gemalt. Starker Glanz der Glasur zeichnet diese wie andere Flörsheimer Fayencen aus.

Verschiedene süd- und westdeutsche Fayencen.

Auch das fränkische Ansbach, mit seinem alten Namen Onolzbach genannt, tritt von Jahr zu Jahr mehr in den Vordergrund, nicht nur als ein früher Mittelpunkt der deutschen Fayenceindustrie, sondern zugleich als eine Stätte, von der nur ihr eigene Fayencen ausgegangen sind. Die Forschungen des um unser Wissen von den mitteldeutschen Fayencen hochverdienten Herrn G. H. Lockner in Würzburg und in jüngster Zeit Veröffentlichungen von Dr. Walter Stengel in Nürnberg haben Reihen von Fabrikanten- und Künstlernamen ans Licht gebracht, die uns den Weg weisen zur Deutung vieler bisher unverstandener Marken und damit gestatten, auf Onolzbach zurückzuführen viele ausgezeichnete Fayencen, die bei ihrem Mangel an Marken bisher heimatlos in den Sammlungen und im Handel sich umhertrieben.

Im markgräflichen Schloß zu Ansbach, einem Schatzkästlein dekorativer Ausstattung im Geschmack des zweiten Drittels des 18. Jahrhunderts, die dort noch bewahrten Fayencen und Porzellane zu studieren, hatte der Direktor im Berichtsjahr zum erstmaligen Gelegenheit. Dort stehen noch in ganzen Sätzen jene großen Prunkvasen, deren tiefes feuriges, die frühe Ansbacher Fayence kennzeichnendes Unterglasurblau durch kalt aufgetragenes Zinnoberrot und Gold zu den Chineserien vervollständigt wird, welche die Vasen aus altem Imari-Porzellan in denselben Sälen übertrumpfen sollen. Dort stehen noch jene seltenen Potichen, deren vorwiegendes Schmelzgrün wetteifert mit den chinesischen Porzellanen der „grünen Familie“ aus der Kanghi-Zeit, oder kleinere Vasen, deren vorgeformtes Relief entweder nur kalt vergoldet oder in den Farben jener grünen Porzellane emailliert und bemalt ist. Dort sind in Vorzimmern noch ganze Wände von unten bis oben mit Fliesen bekleidet, auf denen vierfarbiger Scharffenerdekor Chineserien, Komödienfiguren, Jagdszenen, bebaute Landschaften, Vögel und Blumen in buntem Wechsel wiedergibt.

Unter den im Vorjahre angekauften Ansbacher Fayencen ist eine kleine Deckelvase, deren vorgeformte Blütenzweige mit schwarzer Zeichnung auf Goldbronze kalt bemalt sind. — Eine länglich achteckige Schüssel

mit blauem Behangmuster auf dem Rande und Blattrosette im Spiegel trägt als Marke jenes T, das auf den frühen Ansbacher Fayencemaler Taglieb bezogen wird. — Eine Anzahl dicker kleiner Fliesen (10 cm im Quadrat) zeigt in hängenden Trophäen, die mit aufsteigenden Fruchthaufen in Schalen abwechseln, Vorwürfe, die, unabhängig von den Delfter Vorbildern, sich auf Ornamentstiche französischer Herkunft aus der Zeit nach der Mitte des 18. Jahrhunderts zurückführen lassen.

Nur um wenige Jahre jünger als die Ansbacher Manufaktur, hat die 1720 in St. Georgen am See bei Bayreuth begründete Manufaktur jene in der Blaueralerei bald erreicht, sie ist aber in der Verwendung der Schmelzfarben, besonders des Grün, hinter ihr zurückgeblieben, hat jedoch durch die Aufnahme eines von der Porzellanmalerei abgeleiteten Dekors in Muffelfarben und Gold sich ein Ansbach und Nürnberg fremd gebliebenes Gebiet erschlossen. Der schon länger in der Sammlung bewahrten Schüssel mit dem Allianzwappen von Ostfriesland-Brandenburg und dem *S. W.* der Sophie Wilhelmine, Tochter des Markgrafen Georg Friedrich Carl von Brandenburg-Culmbach (Bayreuth), die 1734 sich mit dem letzten Regenten von Ostfriesland vermählte, ist hinzugefügt worden ein Teller mit dem Monogramm *G. F. C.* jenes selben Markgrafen. Er ist ebenfalls bezeichnet mit dem *K.* Knöllers, des Gründers der Fabrik. — Den Muffelfarbindekor, dessen Einführung dem aus Wien übergesiedelten Porzellanmaler J. Chr. Danhofer zugeschrieben wird, vertritt ein unbezeichneter feiner Teller, auf dessen Rand in herzförmigen Feldern rauchende und teebereitende Chinesen und dazwischen zierliche Behangornamente des Wiener Stils in schmelzartigem Grün, Gelb, Blau, Manganviolett, trockenem Braunrot und Gold spitzpinselig gemalt sind.

Daß in Friedberg am Lech im Jahre 1754 eine kurfürstlich bayerische Fayencefabrik gegründet wurde, ist durch Prof. Stiedas archivalische Veröffentlichungen bezeugt. Von deren Erzeugnissen wußte man bisher nichts. Nimmehr ist mit großer Wahrscheinlichkeit durch G. H. Lockner bewiesen worden, daß gewisse, im süddeutschen Handel vorkommende Fayencen mit Blumendekor in mild abgetönten Scharffenerfarben und der Marke C. B. (d. h. Churfürstlich Bayerisch) unter einem Kurlhut dorther stammen. Zwei so bezeichnete Stücke wurden der Sammlung eingereiht. Das eine ist eine Tasse nebst Untertasse, bemalt in hellblauen Konturen mit Stauden, woran große blaue oder fleckig-manganviolette Blüten mit scharfgelbem Augenfleck und hellblau untermalte, durch gelbe Deckung grün erscheinende Blätter. Das andere ein von Herrn *Otto Blohm* geschenkter Teller mit derselben Marke. Spiegel und Rand sind gefüllt mit chinesischen, von Vögeln belebten Blütenstauden. Ein trübes helles und ein dunkles schwärzliches Blau, blasses gekräuselttes Manganviolett, ein durch gelbe Deckung von blauer Untermalung erzieltes

Grün und ein fleckiges Ockergelb, alles mit blauer Umrißzeichnung, verbinden sich zu guter Gesamtwirkung.

Das Ansehen der Württembergischen Fayencemanufaktur zu Ludwigsburg ist bisher verdunkelt worden durch den Ruhm der gleichzeitigen Ludwigsburger Porzellane. Auch der Umstand, daß die dortigen Fayencen infolge ihrer Marke aus dem doppelten C des Herzogs Carl von Württemberg oft verwechselt werden mit den Fayencen von Niederweiler, die eine ähnliche Marke aus dem doppelten C des Comte Custine tragen, hat beigetragen, die Verdienste der deutschen Manufaktur zu schmälern. So kann man z. B. noch jetzt im Victoria und Albert-Museum einen feinen Ludwigsburger Teller mit einem aus blühenden Buchstaben gebildeten großen Monogramm in Muffelmalerei unter den Niederweiler-Fayencen sehen. Eine große ovale Schüssel desselben Services, zu dem jener Teller gehörte, wurde dem hamburgischen Museum im Vorjahre von Herrn Hofantiquar *J. Rosenbaum* in Frankfurt a. M. geschenkt. Er erinnert mit seinem zierlichen Dekor lebhaft an Porzellanmalereien, wie solche entstanden sein mögen, als im Jahre 1766 in Ludwigsburg die Fayencemaler im selben Zimmer arbeiteten wie die Porzellanmaler. Den Spiegel unserer 46 zu 35,5 cm messenden Schüssel füllt ein großes aus den Buchstaben *F. D. v. C.* gebildetes Monogramm aus; jeder dieser Buchstaben ist aus kleinen Blumen zusammengesetzt, das F aus Rosen, das C aus Vergißmeinnicht, das D aus gelben Blümchen, das v aus grünen Blättchen; darüber schwebt eine siebenzackige gelbe Krone. Auf den gewellten Rand sind über Kreuz vier blau umrandete Kartuschen gemalt, die in schwarzem Grunde mit vielfarbigen Stilleben aus Früchten gefüllt sind. Von einem dieser Bildchen zum andern ziehen sich Blumengehänge, die in der Mitte lose durch einen an der Umrandungsschnur hängenden Ring gezogen erscheinen. Die Marke besteht aus dem erwähnten doppelten C ohne die Krone.

Obwohl die Manufaktur von Schrezheim im Württembergischen schon seit einem halben Jahrhundert durch die keramischen Handbücher geschleppt wird, herrschten bisher nur verschwommene oder unzutreffende Vorstellungen von ihren Erzeugnissen und Marken, zugleich erfuhr sie die Auszeichnung, daß ihr die meisten großen Tafelschaustücke in Gestalt von Kohlköpfen oder anderen Gemüsen zugeteilt wurden, soweit nicht unzweifelhafte Marken diese bekantnen Manufakturen vorbehielten. Durch die Untersuchungen von Gustav E. Pazaurek sind wir im verflossenen Jahr endlich aufgeklärt worden über die Geschichte und die Erzeugnisse der Manufaktur, die 1752 im Dorfe Schrezheim an der Jagst, nahe der fürstpröpstlichen Residenzstadt Ellwangen von Johann Baptist Bux begründet, im selben Jahre durch einen Freiheitsbrief des Kurfürsten und Erzbischofs von Trier mit den üblichen Gerechtsamen ausgestattet,

nach dem Ableben ihres Begründers im Jahre 1800 von den Erben, darunter Schwiegersöhne des Namens Wintergerst, fortgesetzt wurde und unter langsamem Niedergang noch in den sechziger Jahren des 19. Jahrhunderts bestand. bis 1872 eine Feuersbrunst das Fabrikgebäude zerstörte. Diese Manufaktur schwang sich gelegentlich zu großen Stücken auf, wie das in üppigstem Rokoko gehaltene Altartabernakel in der St. Antoniuskapelle zu Schrezheim; sie brachte es aber nicht zu hervorragender oder gar führender Stellung, da ihr die Zucht feineren Geschmacks abging. Das erste ihrer Erzeugnisse in unserer Sammlung ist eine länglich achteckige Schüssel, bemalt mit schwarz konturierten Blumenzweigen in den Scharffenerfarben Blau, Braunviolett und Grün, ohne Gelb, das sonst übrigens den Schrezheimer Fayencen nicht fehlt. Bezeichnet ist sie mit der kleinen Pfeilmarke, deren Ableitung aus einem dreiteiligen Buchszweiglein, einem redenden Zeichen für den Namen des Begründers der Fabrik, schon früher von G. H. Lockner nachgewiesen wurde.

Auch über die Erzeugnisse der 1770 im damals kurpfälzischen, heute badischen Mosbach begründeten Manufaktur, einer Schöpfung des kunstsinigen Kurfürsten Carl Theodor von der Pfalz, sind wir seit wenigen Jahren durch Karl Friedrich Gutmanns Buch über die Kunsttöpferei des 18. Jahrhunderts im Großherzogtum Baden besser unterrichtet. Einige bisher den Durlacher Arbeiten zugeteilte Stücke konnten danach als Mosbacher Fayencen abgesondert und diesen auch eine unbezeichnete kleine Platte zugeteilt werden, die Herr Hofantiquar *J. Rosenbaum* der Sammlung schenkte. In den durchbrochenen Rand der ovalen Platte sind vier Medaillons eingefügt mit Landschaftsbildern in den Mosbach kennzeichnenden Farben Grün, Ocker und Manganviolett (ohne Blau). Eine leichte grüne Ranke mit kleinen ockerfarbenen Blüten außen und ein grüner Streifen mit ockerfarbenen Schnörkeln innen am Rande sowie ein Blütenzweig im Spiegel vervollständigen den spärlichen, aber gefälligen Dekor. Eine von Herrn Dr. *Becher* in Karlsbad geschenkte ovale Schüssel mit bunten Blumen in Art von Porzellanmalerei ist mit dem verschlungenen *C T* aus dem Namen Carl Theodors in Schwarz bezeichnet, jener Marke, welche die Mosbacher Fayencen führten, während die Fabrik seit 1782 (nach dem Abgang Taennichs) von List geleitet wurde. Als Mosbach 1806 badisch geworden war, wurde jenes Monogramm einfach in ein *CF* verwandelt nach dem badischen Großherzog Carl Friedrich.

Deutsche Fayencen mit Hausmaler-Dekor.

Die wenigen deutschen Fayencemanufakturen, die gegen Ende des 17. und in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts in Betrieb waren, befaßten sich noch ausschließlich mit der Herstellung des Dekors in Scharffenerfarben, vorwiegend mit Blaumalerei. Die technischen Errungen-

schaften, mit deren Hilfe die italienischen Majolikamaler schon zweihundert Jahre vorher und später die von jenen beeinflussten französischen Fayencemaler vielfarbigen Dekor erreichten, hatten in die deutschen Werkstätten keinen Eingang gefunden, und auch der Einfluß der holländischen Ware äußerte sich mehr in den Vorwürfen der Blaumaler als in Versuchen, mit den Fayencen Delfts durch Pracht und Glanz der Farben zu wetteifern. Wo wir in jener Zeit, wie zuerst in seltenen Fayencen der unteren Maingegend, auf Mehrfarbigkeit treffen, ist diese meist darauf beschränkt, das Blau durch Einzelheiten in den einigermaßen erreichbaren Scharfffeuerfarben, zumeist Gelb und ein dürrtiges Manganviolett, zu beleben. Jedoch gelangte man in Deutschland schon im letzten Viertel des 17. Jahrhunderts auf anderem Wege zu reicher Farbigkeit von Trinkkrügen und Schauschüsseln. Glas- und Emailmaler verwandten ihre Kunst auf die Bemalung der nur mit weißer Glasur von den Manufakturen auf den Markt gebrachten, viel auch weiß in Gebrauch genommenen Gefäße. Die alten Scharfffeuerfarben, die zugleich mit der Zimmglassur gebrannt wurden, fielen hierbei aus, aber die Emailmaler wußten die Muffelfarben so zu handhaben, daß ihre besten Werke nicht mehr übertroffen wurden, als um die Mitte des 18. Jahrhunderts auch die Manufakturen zum Dekor mit Muffelfarben übergingen. Augsburg und Nürnberg gebührt das Verdienst, früher als die in der Fayenceindustrie weiter vorgeschrittenen Länder derartige vielfarbige Fayencen geliefert zu haben. Die schönsten dieser außerhalb der Manufakturen von den in eigener Werkstatt arbeitenden Künstlern, den „Hausmalern“, dekorierten Gefäße sind häufig auf Bestellung entstanden, deren Anlaß sich oft in Wappen ausdrückt. Auch die sich mit dem Schwarzlot begnügenden Maler haben in größerer Zahl Krüge bemalt, die durch Inschriften oder Wappen auf Besteller hinweisen. Zu den Wappenkrügen gehört auch ein im Vorjahre aus der in Berlin versteigerten Sammlung des Herrn Hermann Emden angekaufter kleiner Maßkrug mit ungewöhnlich feinem Dekor. Dem Rosa, Blau, Gelb, Grün und Rotbraun treten noch Gold und Silber mit radiierter Innenzeichnung hinzu. Vorn sieht man Blumengehänge über goldenen Geräten auf einem Aufbau, der mit grüner Decke belegt ist. Zu seinen Seiten jederseits ein Wappen mit reicher Helmdecke, davon das Manneswappen als das des schwäbischen Geschlechtes der Dischinger bestimmt wurde. Wenn auch das Frauenwappen sich bestimmen und das Jahr der Eheschließung sich ermitteln läßt, wird man daraus auf die Zeit der Herstellung schließen dürfen, für die wir annähernd das erste Viertel des 18. Jahrhunderts voraussetzen. Neben dem Henkel sind an grüner und rosa Umrahmung zwei bunte Papageien gemalt und an seiner Wurzel in Silber das Meisterzeichen B. S., das auf einen bekannten Schmelzmalers noch nicht bezogen werden konnte.

Deutsche Porzellane.

Die Meißener Manufaktur.

Unter den Ankäufen sind hervorzuheben Gefäße der Frühzeit unter Herolds und Kändlers Leitung.

Ein großer walzenförmiger Deckeltopf vertritt jene den japanischen Porzellanen nachgeahmte Art, die man nach französischem Vorgang mit den Werken des Kakiyemon ohne sichere Überlieferung in Verbindung bringt. Diese ganze Gruppe, welche unter der japanischen Einfuhr zu Anfang des 18. Jahrhunderts besonders geschätzt war und zu Nachahmungen in Meißen und in mehreren französischen Manufakturen von Weichporzellan anregte, zeichnet sich aus durch die sparsame Bemalung mit Überglasurfarben, Schmelzblau, Eisenrot, Grün, Gelb, Schwarz für die Zeichnung und wenigem Gold. Das feine Weiß der Masse kommt dabei besser zur Geltung als bei dem die Flächen füllenden Dekor jener anderen Gruppe von Imari-Porzellanen, bei denen Unterglasurblau, Eisenrot und Gold vorwiegen, einige Schmelzfarben nebensächlich hinzutreten. Die Wandung des Gefäßes und der flache Deckel sind mit einem jener häufigen Muster bemalt, die hinter einer aus Reisigbündeln gebildeten Zierhecke blühende Stauden und Büsche locker über die Fläche auswachsen lassen; ein sitzender Howovogel am Topf, ein fliegender auf dem Deckel treten hinzu. Derartige Gefäße sind zahlreich bewahrt unter den frühen Porzellanen im Johanneum zu Dresden; daß auch unser Topf einst dort sich befand, zeigt die Spur der ausgeschliffenen, einst mit dem Rade eingeschnittenen Inventarnummer jener Königlichen Sammlung. Die Schwertermarke ist in Schmelzblau aufgemalt.

Darf man dieses Gefäß noch in die zwanziger Jahre versetzen, so ist nicht erheblich jünger eine Kasserolle, deren reiche Bemalung in weit lebhafteren Farben durchgeführt ist. Ein leuchtendes Eisenrot fällt dabei besonders auf, Überglasurblau, dunkeler Purpur, zweierlei Grün, Braungelb und Gold treten hinzu. Die Motive der Bemalung, Blumen, Reiher, Reisighecken, sind ebenfalls ostasiatischen Ursprungs, die Form des flachen Gefäßes jedoch mit dem durch Wulste gegliederten Anfassers und dem Akanthusblatt am Fußschnabel sind europäischer Abkunft. Die Kanten sind kaffeebraun umzogen, die Schwertermarke ist in Unterglasurblau gemalt.

Ein drittes Stück, eine Schokoladenkanne, ist von besonderer Bedeutung durch seine Datierung vom Jahre 1737. Die Mantelfläche der nahezu walzenförmigen Kanne ist rings bemalt mit einem Reiterkampf, für den das Vorbild wohl in den Stichen des Rugendas zu suchen sein wird. Über dieser Darstellung steht auf der dem Ausguß entgegengesetzten Seite in einem grünen Blattkranz ein aus *F G J* gebildetes Monogramm

mit der obigen Jahreszahl. Zierlicher Goldrankendekor und „indianische“ Streublumen umziehen die Rundung über dem Bildgürtel und schmücken den Deckel, der über den Kantenrand greift, in ihm durch eine Feder festgehalten wurde und in der Mitte eine durch einen Schieber verschließ-



Terrine vom Service des Ministers J. C. von Hennicke. Meissen um 1740. Höhe 31,5 cm.

bare Öffnung zeigt zum Einführen des Schokoladenquirls. Auf dem unglasierten Boden die fast verlöschte Schwertermarke.

Ungefähr um dieselbe Zeit wie jene Kanne ist die hier abgebildete Suppenterrine entstanden, die durch die aufgemalten Wappen zu dem Speiseservice gehörig bezeugt ist, das die Manufaktur für den sächsischen Geheimenrat und Konferenzminister Joh. Christian von Hennicke,

einen Günstling Brühls, aufertigte. Geadelt wurde Henricke 1728, Freiherr 1741, in den Grafenstand erhoben 1745. Da das Wappen die Abzeichen einer höheren Adelstufe nicht zeigt, darf angenommen werden, daß das Service vor 1741 ausgeführt wurde. Die Form der Terrine erinnert an Silberterrinen jener Zeit, die Griffe wachsen aus großen Bocksköpfen hervor, den Deckelknopf bildet eine durchbrochene Krone. Die spärliche Bemalung zeigt außer dem Wappen indianische Streublumen in Eisenrot, Gelb, Violett, zweierlei Grün und Unterglasurblau und auf einer Zone des Deckels eine kleine chinesische Landschaft. Die Schwertermarke in Unterglasurblau.

Einen Höhepunkt der Meißener Feinmalerei um die Mitte des 18. Jahrhunderts vertreten drei Teile von Kaffeesservices mit Malereien aus dem Bergmannsleben, dessen damalige Bedeutung für den Wohlstand des sächsischen Landes sich in dergleichen Vorwürfen für Porzellanmalereien und Porzellanfiguren erkennen läßt. Auf der einen Kaffeekanne ist unter einer Landschaft mit Hütten und Bäumen, mit ihr verbunden durch ein den Stollenbau enthaltendes Zwischenstück, die Arbeit in der Grube dargestellt. In dieser arbeiten zwei Bergleute mit dem Fäustel, während ein dritter das Erz in seine Mulde ladet. Auf der Gegenfläche sind in reicher Landschaft drei Beamte dargestellt; der Oberberghauptmann mit Federhut, weißem, goldverbräutem Rock, roter Weste, rotgefüttertem Arschleder, schwarzen Kniebügeln und Säbel trägt das „Berghäklein“; hinter ihm steht ein zweiter Beamter in grünem Rock und gelben Kniehosen, zur Seite ein Hauer. Auf dem Deckel sieht man einerseits einen „Gestiebmacher“ beim Sieben und einen Hüttengesellen mit einer Hacke neben einem Erzhaufen, anderseits einen Hauer. Ähnliche Bilder schmücken die zweite Kanne gleichen Modells. Man sieht ein Bergwerk im Querschnitt unter einer Landschaftsszenerie mit Gesteinshaufen, Hütten und Bäumen, und in der Grube arbeiten drei Hauer; als Gegenbild in einer Landschaft mit Holzbauten ein „Oberhüttenverwalter“ mit weißem Schoßkittel, grünem Oberrock und weißen Kniehosen bei der Besichtigung eines Gesteinshaufens, hinter ihm ein „Hüttenmeister“ mit weißem Nackentuch unter grüner Kappe und ein Hüttenknecht in schwarzem Kittel mit Schoßleder. Andere Szenen auf dem Milchfuß: einerseits drei Bergleute bei der Arbeit über Ort; neben dem Wäscher an einer großen Butte und dem „Gestiebmacher“ mit dem Sieb ein Bergmeister, auf dessen schwarzem Schachthut die Initialen A. R. (Augustus Rex); anderseits gibt ein Bergmeister mit seinem Berghaken einem Bergknecht Weisungen. Besonders schön sind die Malereien auf dem Spülnapf. Einerseits ein sitzender Hüttenmeister, ein Bergmeister mit dem Berghaken in der Linken (auch auf seinem Berghute das goldene A. R.) und daneben mit erklärender Gebärde ein Rutengänger, die Rute zum Erzspüren in der Linken. Ander-

seits Ruhe nach der Arbeit; neben einer Hütte ist Wäsche zum Trocknen aufgehängt; davor sitzt ein Bergmann, die Pfeife rauchend, neben seinem jungen, ihr Kind stillenden Weibe. Ein für die Datierung dieser feinen Malereien wichtiges Stück besitzen wir schon seit Jahren in einer von Berling in seinem Werke über die Meißener Manufaktur abgebildeten Tasse. Sie ist, wie ihr Seitenstück, bemalt mit musizierenden oder mit ihren Musikinstrumenten wandernden Bergleuten; auf einem Meilensteine am Wege steht unter zwei gekreuzten Schlegeln die Jahreszahl 1747. Im Verzeichnis von 1765 sind die Malereien aus dem Leben der Bergleute nicht als besondere Gattung aufgeführt. Als Sittenbilder gewinnen sie an Bedeutung insofern, als in unseren Tagen jene in ihnen so farbig und intim geschilderten Betriebe dem Erlöschen nahe sind, weil sie nicht mehr lohnend genug sind, um fortgeführt zu werden.

Endlich ist hier eines kleinen Gerätes in Form eines Weberschiffchens zu gedenken, das mit Blumen in den natürlichen Farben zierlich bemalt ist. Es vertritt jene Art, welche das gedruckte Preisverzeichnis der Manufaktur von 1765 im Abschnitt der Galanterien aufführt als Schützgen und Seidewindgen mit dreierlei Bemalung, mit natürlichen Blumen zu 4, mit Girlanden zu 5, mit Landschaften und Figuren zu 8 Talern.

Verschiedene deutsche Porzellanmanufakturen.

Von Porzellanen aus der Wiener Manufaktur, der nächst der Meißener ältesten unter den deutschen Porzellanfabriken, wurde angekauft eine runde Terrine der Rokokozeit, von kräftiger, an ein metallenes Vorbild erinnernder Form und sparsam bemalt mit bunten Blumen von der Hand des Blumenmalers Matthias Rabel, wie die Maler Nummer 38 nach dem Werke von Folnesics und Braum über jene Manufaktur sich deuten ließ. — Geschenkt wurde von Frau *Adolph Berend* ein Rahmkännchen, bemalt mit zierlichen Goldranken und umlaufendem grauen Lorbeerkrantz, aus dem Jahre 1803.

Unter den Tafelservicen der Nymphenburger Porzellanmanufaktur steht an erster Stelle ein in mehrfachen Wiederholungen vorhandenes prachtvolles Service mit großen naturalistischen Blumenmalereien. Zu der vor einigen Jahren dank dem Vermächtnis des Herrn Dr. *Mohrmann* erworbenen feinen Terrine aus einem dieser Service ist im Vorjahre die hier abgebildete Schüssel gekommen. Den achtmal geschweiften Rand begleiten Linien in dem für Nymphenburg bezeichnenden Schmelzblau, und feines goldenes Rokokoornament und Blumen sind über seine Fläche verstreut. Im Spiegel ein großer Strauß mit Rosen und Tulpen in den natürlichen, aber etwas schweren Farben, doch ohne das Karminrot, das Nymphenburg ebensowenig zu beherrschen vermochte, wie dies Meißer

damals gelang. Sehr fein sind die Schmetterlinge gemalt, der mit zusammengeschlagenen Flügeln auf der Tulpe sitzende schwarze Tagfalter und der fliegende granviolette Nachtfalter. Nach dem Katalog der Münchener Ausstellung von 1909, wo größere Teile solcher Service zu sehen waren, fällt ihre Anfertigung in die Zeit vor 1761, als die Manu-



Schüssel aus Porzellan mit vielfarbigen Blumenmalereien, Nymphenburg um 1760. Durchm. 35,5 cm.

faktur sich noch in Neudeck ob der Au auf dem rechten Jsarufer befand, aber schon seit 1754 als kurfürstliches Unternehmen betrieben wurde.

Die andere der alten bayerischen Porzellanmanufakturen, die von Paul Hammong 1755 zu Frankenthal in der Pfalz begründete, steht gleich Nymphenburg an erster Stelle unter den deutschen Manufakturen jener Zeit. Von der erstaunlichen Vielseitigkeit ihrer Figuren und Gruppen bot sich 1909 auf der Münchener Leihausstellung ein Gesamtbild, das

auch diejenigen überraschte, die schon früher hohe Meinung von Frankenthals Bedeutung gefaßt hatten. Angekauft wurde die hier abgebildete Figur einer Lautenspielerin. Neben der *CT*-Marke Carl Theodors



Lautenspielerin, Porzellan von Frankenthal.
Höhe 16,5 cm.

trägt sie das *AB*, das gedeutet wird auf den Direktor Adam Bergdoll und geführt wurde von 1762 bis 1770. Im Katalog jener Ausstellung, der wir sie geliehen hatten, wurde sie unter den Modellen des von 1762 bis 1766 für Frankenthal tätigen Konrad Link aufgeführt und ihr als Seitenstück eine gleichgroße Figur eines Sängers (aus anderem Besitz) zugeeilt, der, die Rechte in die Seite gestemmt, die Linke mit Notenblatt pathetisch erhoben, mit weitgeöffnetem Munde dasteht. — Das graubemalte Haar der Lautenspielerin ist in zwei Lockenwulsten zurückgekämmt, hinten glatt mit lockerem, durch zwei weiße Bändchen gehaltenen Schopf. Den schwarzen, mit bunten Federn geschmückten Hut hält ein blaugerändertes Kimband. Der Rock ist hellpurpurn bemalt, das Schnepfenmieder weiß, die Jacke bestreut mit eisenroten Blümchen. Der Sockel ist felsartig braun bemalt und mit goldenen staffierten Rokokoschnörkeln umrandet.

Ansbach, die dritte der alten Porzellaumanufakturen im heutigen

Königreich Bayern, tritt ganz zurück gegen die beiden zuvorgenannten älteren Unternehmen. Begründet vom Markgrafen Christian Friedrich Karl Alexander im Jahre 1758 in den Räumen der alten Fayencemanufaktur, wurde sie vier Jahre danach in das fürstliche Jagdschloß Bruckberg bei Ansbach verlegt. Im Jahre 1791 kam mit dem Übergang der Fürstentümer Ansbach und Bayreuth an Preußen auch die Fabrik Bruckberg unter preußische Verwaltung. Als sie mit dem Fürstentum Ansbach 1806 an Bayern fiel, ließ dieses sie als staatliche Anstalt eingehen; bis 1860 vegetierte sie als privates Unternehmen fort. In jene kurze Zeit preußischer

Herrschaft fällt die Entstehung eines von Herrn *Otto Blohm* geschenkten Medaillons, das in ovalem, glasiertem, mit Gold staffiertem Rahmen auf mildblauem, mattem Grunde (in der Art der Jasperware Wedgwoods) in Biskuitrelief das links gewandte Brustbild eines vornehmen Herrn mit offenem Haarzopf, auf der Brust einen Ordensstern, darstellt. Es ist das Bildnis des Freiherrn Karl August von Hardenberg, der aus braunschweigischen Diensten in preußische übergetreten,

nach dem Abzug des letzten Markgrafen die Regierung der beiden Fürstentümer mit großer Selbständigkeit leitete, 1803 preußischer Minister des Auswärtigen wurde und, nachdem er auf Verlangen Napoleons eine Weile von dem politischen Schauplatz zurückgetreten war, i. J. 1810 Staatskanzler wurde und, 1814 zum Fürsten erhoben, bis zu seinem Tode, 1822, in leitender Stellung an der Wiedergeburt Preußens mitwirkte. Das Bildnis dürfte während seiner Tätigkeit in Ansbach entstanden sein; auf der Kehrseite ist der Name C. A. Weidel

ingeritzt, der nach Stiedas urkundlichen Ermittlungen damals als Modelleur bei der Porzellanmanufaktur tätig war.

Den Porzellanen aus der württembergischen Manufaktur zu Ludwigsburg wurde nur ein Figürchen hinzugefügt, ein Knabe in der Uniform eines Husaren der Zeit des Herzogs Karl Eugen in rotem Dolman und roter Hose mit weißen Schnüren, über dem Rücken der weiße, mit hellbraunem Pelz verbrämte Mantel, die Rechte an der weißen, goldverzierten



Porzellanmedaillon, Bildnis des Freiherrn von Hardenberg auf blauem Grunde. Ansbach, Ende des 18. Jahrhunderts. Höhe 16,8 cm.

Schärpe, im linken Arm die weiße Mütze mit rotem Deckel, auf der roten Säbeltasche ausgekratzt das doppelte C, das ebenso von der Manufaktur als Marke geführt wurde.

Nachdem Ernst Zais 1887 in seinem Buche über die kurmainzische Porzellanmanufaktur zu Höchst die erste dem deutschen Porzellan gewidmete Monographie veröffentlicht hatte, hat unser Wissen von dieser



Relief aus unglasiertem Porzellan, in der Art der von Melchior für die Höchstler Porzellanmanufaktur modellierten Reliefs.
Höhe 15,3 cm.

drittältesten unter den deutschen Porzellanmanufakturen keine erheblichen Fortschritte gemacht. Von den Frankfurter Museen darf erwartet werden, daß in nicht ferner Zeit Höchst in der keramischen Literatur die vollwichtige Beachtung finden wird, die seine Erzeugnisse seit langem in den Sammlungen und auf dem Antiquitätenmarkt behaupten. Unter den in Höchst tätigen Künstlern war Johann Peter Melchior der bedeutendste. Der Nachweis seines Werkes, das Zais schon auf etwa dreihundert plastische Werke schätzt,

ohne die Aufstellung eines erschöpfenden Verzeichnisses zu versuchen, wird eine der Hauptaufgaben sein, deren Erfüllung wir von den Nachfolgern von Zais erwarten. Dabei wird sich aller Voraussicht nach ergeben, daß Melchior weniger als die Mehrzahl der zeitgenössischen Kleinplastiker abhängig war von den französischen Kupferstichen, die sich mehr und mehr als Quellen der deutschen Porzellanplastik erweisen. Unter Melchiors während seiner Höchstler Zeit geschaffenen Werken stehen die von ihm für eigene Rechnung modellierten, von der Manufaktur gegen eine Vergütung für die Porzellanmasse ausgeführten Medaillons mit Bild-

nissen von Zeitgenossen im Vordergrund. Zais führt deren bereits eine Anzahl an, darunter das 1775 nach dem Leben modellierte, ihm aber nur in einem Gipsabgusse bekannte meisterliche Bildnis Goethes. Hierzu gehört auch das schon länger dem Museum gehörige Medaillon mit dem Bildnis des Konsuls Lang, gearbeitet von J. P. Melchior, wie auf der Rückseite vor dem Brande eingeritzt ist. Ein derartiges Medaillon, das, wenn auch nicht bezeichnet, doch durch die Behandlung des Reliefs dem Werke Melchiors anzureihen ist, wurde uns von Herrn *Otto Blohm und Frau* geschenkt. Es stellt, wie die Abbildung zeigt, das Brustbild einer jungen Frau von nicht eben schöner Gesichtsbildung lebensvoll dar. Bezeichnend für Melchiors Art ist der Abschluß der Büste, die kräftige, tief eindringende Durcharbeitung des Reliefs, das wirkt, als sei es stellenweise unterhöhlt, die feine Behandlung des Haares und der punktierte Grund. Wen dies kleine Kunstwerk darstellt, hat man in Frankfurt bisher nicht ermitteln können. Wie manche andere derartige Werke dürfte dieses auf Bestellung geschaffen und daher ohne namentliche Bezeichnung geblieben sein, deren die Empfänger nicht bedurften — ebenso wie die meisten von Ohmacht im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts geschaffenen kleinen Alabastermedaillons mit bestellten Bildnissen von Zeitgenossen des Namens der Dargestellten auch dann entbehrten, wenn sie in der Meißener Porzellanmanufaktur vervielfältigt wurden.

Nachdem schon 1893 Heinrich Stegmann der fürstlich-braunschweigischen Porzellanfabrik zu Fürstenberg ein Buch mit urkundlichen Nachweisen gewidmet hatte, hat im verflossenen Jahr Christian Scherer diese Manufaktur in einer umfassenden Monographie behandelt, die das urkundliche Material erheblich erweitert und zugleich eine durch zahlreiche Abbildungen unterstützte Beschreibung ihrer Erzeugnisse von der Gründung i. J. 1744 bis z. J. 1856 darbietet. Scherer hat dabei auch mit Erfolg versucht, besonders die plastischen Werke, sofern sie als selbständige Schöpfungen sich darboten, auf ihre künstlerischen Urheber zurückzuführen. Eingehend erörtert Scherer auch die aus elf Einzelfiguren bestehende Folge der Bergleute, die vom Modellmeister Feilner 1758 geschaffen wurde, wie aus dem humorvollen Begleitschreiben sich ergibt, mit dem der Künstler die Zeichnungen dazu dem Vorsteher der Manufaktur, Oberjägermeister von Langen, übersandte. Von den darin erwähnten Figuren befindet sich Nr. 10, der „Gedingearbeiter mit Schlägel und Eisen in harten Felsen arbeitend“, schon länger in unbemalter Ausformung in unserer Sammlung. Hinzugekommen ist als Geschenk von Herrn *Otto Blohm und Frau* Nr. 2, „Ein Markscheider mit dem Kompaß (um Leib am Gürtel befestigt), mit einer Klappe oder ledernem Deckel, den er mit der Hand in die Höhe hält“. Die Bemalung ist die alte aus der Zeit Feilners. Die Kappe auf dem blonden Haar ist grün, das Halstuch blau, die Weste rot mit goldenen

Knöpfen, die übrige Kleidung und die Schuhe sind schwarz, die Gamaschen gelblederfarben, der Gürtel, an dem der braune Kompaß hängt, ist golden, die Stütze weiß gelassen, auf dem Sockel grüne Rasenflecken. Nach des



Der Markscheider aus der von Feilner modellierten Folge der Bergleute. Fürstenberg 1758. Höhe 20 cm.

Künstlers eigenen Worten sind einzelne dieser Figuren unmittelbar nach dem Leben geschaffen. Daher zeigen sie eine so ausgesprochen persönliche Auffassung, die Köpfe eine bildnismäßige Behandlung, daß Scherer mit Recht hervorheben kann, diese Bergleute erhöhen sich über die Masse ähnlicher Porzellanstatuetten jener Zeit, selbst über die Meißener Bergleute von Kändler's Hand.

Nachdem vor einigen Jahren durch eine Leihausstellung im Kunstgewerbemuseum zu Leipzig die allgemeine Aufmerksamkeit auf die bis dahin wenig bekannten und wenig geachteten Thüringer Porzellane gelenkt worden war, sind wir im vorigen Jahre durch R. Grauls und A. Krzwellys großes Werk über das thüringische Porzellan über die sehr mannigfachen Leistungen einer ganzen Reihe kleiner Manufakturen gut unterrichtet

worden, die auch unabhängig von den Vorbildern der großen führenden Manufakturen bemerkenswerte Eigenwerte schufen. Mit neuen, die Veröffentlichungen Stiedas ergänzenden urkundlichen Nachweisen geht hier Hand in Hand die von zahlreichen Abbildungen begleitete Beschreibung vieler Gefäße und Figuren der Fabriken von Gera, Gotha, Ilmenau, Kloster Veilsdorf, Limbach, Volkstedt, Wallendorf, Rauenstein. Um so schwieriger war die sichere Zuteilung mancher Figuren an bestimmte

Ursprungsorte, als die Fabriken untereinander vielfach verknüpft waren, ihre plastischen Arbeiten nicht immer mit Marken bezeichneten und einige von ihnen Marken ähnlich denen anderer Manufakturen führten, bisweilen gar die Meißener Schwertermarke nachahmten. Desto verdienstvoller ist die Arbeit der Verfasser, deren Ergebnissen man überall und so lange wird folgen dürfen, bis neues urkundliches oder gegenständliches Material die noch nicht völlig gesicherten Nachweise aufzuklären gestattet.

Eine uns im Vorjahre von Herrn *Paul Rosenbacher* geschenkte thüringische Porzellanfigur eines Pierrots konnte nach jenem Werke der Manufaktur von Kloster Veilsdorf zugeteilt werden. Sie stellt jene aus der italienischen Stegreifkomödie in das deutsche Theater übernommene Figur in einer Haltung dar, die nicht allgemein verständlich ist, sondern auf einen bestimmten Vorgang sich beziehen muß, den die Gesellschaft, auf die als Käufer solcher Figuren gerechnet werden mußte, von der Bühne her kannte. Pierrot steht, den Zeigefinger der einen Hand an den Mund gelegt, in der andern Hand halbversteckt eine Peitsche, in zuwartender Haltung. Was diese besagen sollte, hat Chr. Scherer zugleich mit der Deutung einer anderen, schon länger in unserer Sammlung befindlichen Kloster Veilsdorfer Figur nachgewiesen, die einen Harlekin darstellt, der, einen versiegelten Brief hochhaltend, sich davonschleicht. Beide Figuren — Seitenstücke — sind, wie noch andere Figuren derselben Manufaktur, zurückzuführen auf eine Folge von Kupferstichen, die im Jahre 1729 im Verlage von Jeremias Wolffs sel. Erben zu Angsburg erschienen sind unter dem langatmigen Titel „Die zwar heftig entflammte, Doch aber künstlich verborgene und über Pantalons Aufsicht Triumphierende Amor, bey angestelltem Wett-Streit kluger Phantasten Oder Arlechin das lebendige Gemähde und lächerliche Cupido“. Die Komödie ist illustriert auf 12 nach den Zeichnungen Joh. Jac. Schüblers, des bekannten Ornamentstechers, von J. B. Probst gestochenen Kupfertafeln. Sie dreht sich darum, daß Pantalone seine Tochter Isabella wider ihren Willen dem Kapitän Rodomondo verheiraten will, während sie den jungen Cynthio liebt. Des Cynthio Diener, darunter Harlekin, vermittelt heimliche Botschaft der Liebenden, versuchen den Kapitän bei Pantalone in Mißachtung zu bringen und verüben vielerlei tolle Streiche von der Art, wie sie heute in der amerikanischen Burleske wieder Eingang auf unsere Variétébühnen gefunden haben. In Betracht für unsere Figuren kommt das fünfte Bild. Während Pantalone sich abends zum Vater des Rodomondo begibt, um sich über die unhöfliche Aufführung des Harlekin unter der Maske des Kapitäns zu erkundigen, überträgt er die Bewachung von Haus und Tochter seinen Dienern, darunter dem Pierrot. Als dieser merkt, daß im Hause etwas nicht in Ordnung, denn Cynthios Diener hatten sich eingeschlichen und die Isabella entführt, stellt er sich

mit einer Peitsche bewaffnet vor die Tür, aber hinter seinem Rücken flüchtet Harlekin, der aus des Pantalone Schreibstube einen Brief entwendet hat. In diesem Augenblick trifft Rodomondo ein, der nun von Pierrot mit der Peitsche abgewiesen wird, und bald darauf auch Pantalone, der sich nun mit jenen beiden zur Verfolgung der entflohenen Tochter aufmacht. Nach tollen und immer tolleren Streichen enden endlich die Abenteuer mit der Anerkennung des Cynthio als Gatte der Isabella.

Deutsche Porzellane mit Hausmalerdekor.

Wie die Fayencen gegen Ende des 17. Jahrhunderts haben sich im zweiten Viertel des 18. die Schmelzmaler auch der Porzellane angenommen, wenn sie solche unbemalt aus den Manufakturen von Meißen oder Wien erhalten konnten. Da sie sich keineswegs bemühten, den in den Manufakturen üblichen Dekor nachzuahmen, vielmehr eigene Wege gingen, haben ihre Erzeugnisse selbständige Bedeutung gewonnen. Als bald nach der Mitte des Jahrhunderts zahlreiche Fabriken den Markt versorgten, lohnte sich der Wettbewerb mit ihnen nicht mehr, und verschwinden die Hausmaler vom Schauplatze. Von den Erwerbungen des Vorjahres gehören hierher ein Henkelbecher von Meißener Porzellan, dessen Bemalung mit einem alten Manne im Pelzrock neben einem Kohlenbecken vor einer mit Schlittschuhläufern belebten Landschaft und die Inschrift *Januarius* ihm als erstes Stück einer Reihe von Monatsbechern erkennen lassen. Dies Bild und der Rand sind umzogen von goldenem Ornament, das an Laub- und Bandelwerk anklängt. Ferner ebenfalls aus Meißener Porzellan eine Tasse, deren Wandung wie die Unterseite der Untertasse mit erhabenen Blütenstauden verziert ist. Die Überdekorationen, auf der Schale ein Liebespaar vor phantastischem Rokoko-aufbau, an der Obertasse innen ein Putto, außen fünf Rosen an blattreichen Stengeln, zeigen, so zart sie auch gemalt sind, die den Arbeiten der Hausmaler fast immer anhaftende Schwäche, daß die Farben zu trocken ausfallen, weil diese Maler die Glut, welche die Schmelze zum Fluß gebracht hätte, im Brande nicht erreichen konnten oder nicht zu geben wagten. Die Farben sind die bei vielen Hausmalern mit Vorliebe angewendeten, ein Gelbgrün, ein helles Kastanienbraun, Grau und ein sehr reichlich angewendetes trockenes Eisenrot. Der Goldrankenfries aus kalligraphisch verbundenen schmalen Ranken ist bezeichnend für die von gewissen Hausmalern angewendeten Goldornamente.

Französische Porzellane.

Wenngleich Ankäufe von Erzeugnissen der Manufaktur von Sèvres nicht zu verzeichnen sind, ist hier eines für die Bibliothek angekauften Werkes der Madame de Basily-Callimaki „*J. B. Isabey, sa vie, son*

temps, 1767—1855“ (Paris, Frazier-Soye 1909) zu gedenken, durch das ein wertvoller älterer Besitz unserer Sammlungen, die in einem früheren Berichte beschriebenen sechs von Isabey bemalten Teller in ein helleres Licht gerückt werden. Die Verfasserin bildet in diesem schön ausgestatteten Werke den von Isabey bezeichneten Teller mit der Heuernte vollständig in seiner wirklichen Größe ab, ferner die Bildfelder der fünf übrigen Teller, dies alles in Heliogravüre, außerdem in Farbendruck das Ornament des Tellerrandes. Die Tätigkeit des Künstlers unter dem Konsulat, dem Empire, zur Zeit des Wiener Kongresses, unter Ludwig XVIII. und Karl X. wird unter Beigabe eines umfangreichen urkundlichen Materials und zahlreicher Abbildungen gewürdigt; ein Abschnitt beschäftigt sich mit seiner Tätigkeit als Dekorateur für die Oper und andere Königliche Theater, ein anderer ist seinen Arbeiten für die Porzellanmanufaktur von Sèvres gewidmet. Sein erster Versuch, das Bildnis der Kaiserin Josephine auf einen Teller zu malen, gelang so vorzüglich, daß Brogniart, der Direktor der Manufaktur, den Plan erwog, zwei Tischplatten mit den Bildnissen der Generale der großen Armee und der Mitglieder der Kaiserlichen Familie bemalen zu lassen. Der Kaiser hatte solche Tische und zwei weitere Tische mit den großen Männern des Altertums und der bedeutendsten Antiken des Musée Napoleon gewünscht. Aus diesen Anregungen ging nach Überwindung der größten technischen Schwierigkeiten schließlich nur ein Werk vollendet hervor, der Tisch der Marschälle, mit dem Bildnis des Kaisers als Imperator auf dem Throne, umgeben von den Bildnissen seiner 13 Marschälle. Dieser Tisch, dessen Herstellungskosten sich auf über 30 000 frs. beliefen, wurde vom Kaiser angekauft, 1816 auf Befehl Ludwigs XVIII. veräußert, ging durch verschiedene Hände, stand dann lange Zeit leihweise im Tussaudschen Wachsfigurenkabinett zu London. Verhandlungen über den Ankauf für Napoleon III. gelangten nicht zum Ziele, und schließlich wurde dieses historische Werk vom Fürsten de la Moskowa erstanden, in dessen Besitz es sich noch befindet. Außer diesem Tische haben sich von Isabeys Porzellanmalereien nur die sechs Teller des hamburgischen Museums erhalten. In voller Ausführlichkeit berichtet die Verfasserin über diese Teller auf Grund des Briefwechsels des Künstlers mit Al. Brogniart und der Akten der Manufaktur von Sèvres. Bis ins einzelne würdigt sie die Darstellungen, von denen sie mit Recht der fünften, „Le souper“, den Vorzug gibt. „C'est presque la plus jolie composition“, schreibt sie, „tant Isabey a finement et délicatement peint, dans un très petit espace, cette scène du souper familial dans la grande cuisine de la ferme, où maîtres et valets mangent tous ensemble, où la lumière de l'âtre et des chandelles, posées sur la table, éclaire les visages et laisse toute une partie dans l'ombre—Notre artiste excellait à ces effets de claire-obscur; personne ne les a rendus aussi savamment, avec des

moyens aussi simples; rien qu'un bout de papier quelconque, un petit pinceau et un peu de sépia; ici à la place du papier c'est le blanc de la porcelaine qui transparaît. Dans l'âtre, à gauche du tableau, flambent de grosses bûches de bois, une jeune fille se réchauffe à la chaleur du feu, un chat est accroupi près d'elle; autour de la table, tous sont rassemblés, tandis que la fermière apporte une vaste soupière fumante; une jeune femme retire de la vaisselle d'une haute armoire; dans le coin, à droite, un garçon assis boit dans une écuelle et un chien devant lui le contemple avec envie. En haut nous remarquons qu'il est écrit: de 7h. à 9h. en Novembre." Ähnlich eingehend betrachtet sie auch die übrigen Teller, „la fenaison, la moisson, le labour, le pressoir, la veillée“. Den Verbleib der übrigen Stücke dieses Services hat Frau Callimaki nicht ermitteln können: „Cette série si intime et si charmante nous fait regretter le reste du service, que nous n'admirerons probablement jamais.“

Weiter erfahren wir aus dem Buche der Frau de Basily-Callimaki, daß das Frühstücksservice, das Isabey von Brogniart in Auftrag gegeben wurde, bestehen sollte aus einer „cafetière grecque“, einem Milchguß, einer Zuckerdose, 12 konischen Tassen mit Fuß und 12 Desserttellern, die auf zwei Service zu verteilen waren, jedes von 6 Tassen und 6 Tellern. Die von Isabey zu malenden Bilder sollten darstellen „Les 24 heures de l'homme du monde et de l'homme des° champs“. Für jedes Bild waren dem Künstler 160 fcs. zu zahlen. Für die sechs den Monaten Juli bis Dezember und den Tagesstunden von 11 Uhr vormittags bis 11 Uhr abends entsprechenden Bilder gibt Brogniart die Vorwürfe, die wir auf unseren sechs Tellern finden. Den sechs ersten Monaten des Jahres und den Stunden von 11 Uhr nachts bis 11 Uhr morgens sollten entsprechen der Schlaf, das Dreschen, die Versorgung des Viehes im Stalle, Austrieb des Viehes auf die Weide, der Bittgang für den Erntesegen, der Markt. Diese sechs Monatsbilder malte Isabey auf die Tassen. Für die drei großen Stücke entwarf er nur die Bilder, die von dem der Manufaktur attachierten Maler Develly ausgeführt wurden und darstellten: Geburt und Taufe des Bauern, Kindheitsspiele, Jugend und Sonntagsvergnügen, reifes Alter und Heirat, Greisenalter und Fest der Großeltern. Zur Ausführung des zweiten Services kam es nicht: 1818 verläßt der Künstler das ihm in der Manufaktur eingeräumte Atelier. Das Service des Landlebens wurde 1817 in der Ausstellung der Manufaktur vom König Ludwig XVIII. um 4665 fcs. angekauft und im Januar 1818 seiner Schwägerin, der Gräfin von Artois, Gemahlin des späteren Königs Karls X., geschenkt. Frau Callimaki vermutet, daß dies Service durch Erbschaft von der Herzogin von Berry an den Grafen von Chambord (Heinrich V.) gelangte, und nach dessen Tod vom Schlosse Prohsdorf aus in den Handel gelangte; mit Ausnahme unserer Teller ist es seither verschollen.

Schon im vorigen Jahre konnten wir drei plastische Werke der 1768 von Josef Hammong wieder in Betrieb gesetzten Straßburger Porzellanmanufaktur vorführen; diesen hinzugekommen ist die hier abgebildete Gruppe, ein Geschenk der Teilnehmer und Teilnehmerinnen an den Sonntagsvorträgen des Direktors im Winterhalbjahr 1909 bis 1910.

Diese Gruppe wiederholt keine der aus den älteren Manufakturen hervorgegangenen Gruppen, sondern gibt allem Anschein nach in dem Fischer, der dem jungen Mädchen eine Blume überreicht, einen Vorwurf wieder, zu dem die Figuren elsässischem Volksleben entlehnt sind.



Bemalte Gruppe von Straßburger Porzellan um 1777. Höhe 18 cm.

wenigstens was die Tracht des Fischers betrifft. Auffallend ist die Bemalung, die abweicht von der vollkommenen Technik der von Josef Hammong eben verlassenen Frankenthaler Manufaktur. Die Farben entbehren des Glasurglanzes, der hellgraue Rock des Mädchens ist so glanzlos, fast als wäre er auf Biskuit gemalt, das Braun der Jacke, der Pluderhose und der Schuhe des Fischers zeigt nur matten Glanz, ebenso das Purpur des Unterrockes und der Schuhe des Mädchens und der Schärpe des Jünglings. Starken Glasglanz haben aber alle nackten Teile und das Mieder des Mädchens; ihr gelblicher Ton ist

derselbe, den die leicht ausgehöhlte Unterfläche des Sockels zeigt. Es scheint, als habe man dem Porzellan zur Verdeckung seiner grauen Naturfarbe gelblich getönte Glasur gegeben und diese als Farbe der unbedeckten Teile benutzt, nur die Haare, Augen und Lippen durch Bemalung betonend.

Josef Hannong hat wohl, mit anderen Rohstoffen arbeitend als die ältere Manufaktur, die sein Vater Paul Hannong 1755 aufgegeben hatte, um nach Frankenthal überzusiedeln, seine Technik von Grund aus neu aufbauen müssen, wie das auch aus seinen eigenen übertriebenen Schilderungen endloser Versuchsbrände von Massen hervorgeht. — Als Marke trägt unsere Gruppe eingestempelt das verbundene IH des Unternehmers, darunter G 5, d. h. Gruppe 5 (des von Polaczek aufgefundenen Verzeichnisses), darunter noch ein I, für das uns die Deutung noch fehlt.

Dänisches Porzellan.



Bauer und Bäuerin aus Amager auf dem Markt in Kopenhagen.
Porzellanmanufaktur von Kopenhagen. Ende des 18. Jahrhunderts. Höhe 17,5 cm.

Die Königliche Porzellanmanufaktur zu Kopenhagen ist in den ersten Jahrzehnten, nachdem seit 1775 deutsche Modellmeister und Maler den

Betrieb in Schwung gebracht hatten, der damals in den älteren deutschen Manufakturen herrschenden Geschmacksrichtung auch bei ihren kleinen plastischen Werken gefolgt, aber früh schon begegnen uns Versuche, Vorwürfe aus dem dänischen Volksleben zu gestalten. Dahin gehören die beiden hier abgebildeten Figuren eines Bauern und einer Bäuerin in der Tracht der Insel Amager, wie sie, wenn auch nicht mehr in der alten Tracht, heute noch an jedem Markttage auf dem Amager-Torv zu Kopenhagen zu sehen sind. Beide stehen auf steinigem, grün bewachsenem Sockel; der Bauer in roter Unterweste, schwarzer, blau eingefasster Unterjacke, sonst, mit Ausnahme der weißen Strümpfe, völlig schwarzer Kleidung; er hält in der Linken eine Mairübe, in der Rechten eine gelbe Wurzel; neben ihm stehen zwei mit diesen Erdfrüchten gefüllte Säcke und ein dritter mit Kartoffeln. Ebenfalls schwarz gekleidet ist die Bäuerin, hellblau ist ihre Schürze, hellblau mit kleinen weißen Quasten der gesteifte, in eckigen Brüchen überfallende Kragen; zartpurpurn gestreift das Kopftuch unter der schwarzen Haube; in der Hand hält sie Radieschen und Porree, neben ihr steht ein Kober aus Holz mit Messingreifen und ein Sack mit Kohlköpfen und anderen Gemüsen. Die Gesichtsfarbe zeigt jenes blühende Rot, mit dem die Maler der Manufaktur damals die Landleute auszeichneten vor den Blaßgesichtern der Stadt. Aus derartigen frühen Versuchen hat das Kopenhagener Porzellan sich hundert Jahre später zu einer führenden Stellung erhoben in der Schöpfung plastischer Motive aus dem Landleben, wobei sie wohl gelegentlich glückliche Neubearbeitungen des alten Amagermotivs dargeboten hat, aber im allgemeinen das Landleben des Alltages charakteristisch anmutend wiedergibt, ohne in volkskundliche Spielereien mit Einzelheiten sich zu verlieren.

Italienisches Porzellan.

Unter den Porzellanen, auf denen der Ruf der zur Zeit Karls III. von Neapel im Schatten des Königlichen Palastes zu Capo di Monte betriebenen Manufaktur beruht, sind am bekanntesten kleine Gefäße, die mit mythologischen Figuren in Relief verziert sind. Die sorgfältige Modellierung und die vielfarbige fein gestipelte Bemalung der Reliefs haben dieser Spezialität des alten Capo di Monte zu einem Ansehen verholfen, das in jüngerer Zeit zu vielfachen Nachahmungen und Fälschungen in italienischen und deutschen Fabriken geführt hat, ohne daß diese die delikate Ausführung ihrer Vorbilder zu erreichen vermöchten. Als erstes typisches Beispiel alten Porzellanens dieser Art wurde eine Tasse nebst Untertasse angekauft; auf jener sind dargestellt Apollo in dem von zwei Schimmeln gezogenen Sonnenwagen und der von Amoretten geleitete, von Schwänen gezogene Wagen der Venus; auf der Untertasse halten Amoretten Blumengewinde. Eine Marke trägt, wie die Regel ist, dieses Stück nicht.

Wahrscheinlich der ersten, durch Überläufer aus der Wiener Manufaktur in Venedig ins Leben gerufenen, in den 20er bis 30er Jahren des 18. Jahrhunderts betriebenen Manufaktur entstammt eine feine Teekanne. Schon die seltsame Form macht diese zu einem auffallenden Stück. Den Henkel bildet eine Schlange, die sich vom unteren Teil des gedrückt vasenförmigen Gefäßes in Windungen bis zur Höhe des Deckelknäufes aufrichtet, dann nach unten gewendet mit ihrem Delphinskopf



Teekanne aus Porzellan. Venedig um 1730. Höhe 16 cm.

in die Schulter des Gefäßes beißt, und das Ausgußrohr gleicht einem doppeltgeschwänzten Meerungeheuer, das unten mit den Schwanzspitzen, oben mit den zurückgelegten Drachenflügeln am Gefäßkörper haftet. Dazu die Bemalung in den frühen Farben der Wiener Manufaktur: an der Wölbung in Eisenrot auf zum Meere abgetreppter Terrasse ein Palazzo, der venezianische Erinnerungen weckt; in zartem Relief vorgeformte magere Ranken unter und über der Landschaft und am Deckel sind lila staffiert; wenig Vergoldung am Ausguß und an den Deckelrändern.

Französisches Steingut.

Unter den mannigfachen Steingutgeschirren vom Anfang des 19. Jahrhunderts, die Herr *Ed. Ad. Hertz* uns mit den schon in anderem Zusammenhang erwähnten Möbeln überwies, ist hervorzuheben eine Handwaschschale nebst Kanne aus Steingut, Erzeugnisse der in Creil betriebenen „Manufacture d'Impression sur Fayence, Porcelaine etc.“. Das in England bald nach 1750 erfundene, früh schon in Schweden und Deutschland angewandte Verfahren des Überdruckes von Abzügen radiierter oder gestochener Platten auf keramische Gegenstände scheint in Frankreich sich erst später eingebürgert zu haben. Wie alle jene durch Überdruck dekorierten Fayencen entbehren diese allen dekorativen Reizes, bieten dafür aber gegenständliches Interesse. Dargestellt ist auf der Kanne das Brustbild des lorbeergekrönten Napoleon I. und im Spiegel der Schale das Brustbild der Kaiserin Josephine. Landschaftsbildchen, Friese aus Sphinxen und Harfen, Weinranken treten hinzu, wie ja das wohlfeile Verfahren zum Übermaß der Ornamentierung verleitete.

Miniaturmalereien.

Aus dem Vermächtnis der Frau Marie Oppenheim, geb. Lehmann, wurden in Erinnerung daran, daß der Vater dieser langjährigen Freundin des Museums einer der ausgezeichneten hamburgischen Miniaturmaler gewesen, auch einige Miniaturen angekauft, freilich keine Arbeiten dieses in unserer Sammlung noch nicht mit verbürgten Werken vertretenen Meisters.

Zwei dieser Miniaturen befinden sich in ihrem ursprünglichen Zusammenhang als Beigaben einer kleinen dreiblätterigen Schreibtäfel aus Elfenbein, die nebst einem Schreibstift und goldenem Ohrlöffelfchen in einem flachen, zweiteiligen, hölzernen, mit grünebeizter Haifischhaut überkleideten, in vergoldetes Metall gefaßten Etui stecken. Auf einer von dem Etui umschlossenen, mit grünem Seidenzeug überzogenen Holzplatte ist offen die eine rechteckige Miniatur angebracht, auf einem Schieber versteckt die zweite ovale. Jene zeigt in hügeliger Landschaft den Abschied eines preußischen Offiziers von seiner Braut. Aufgerichtet faßt der junge Mann die Hände des Mädchens, das, in ein schwarzes Kleid mit weißer Spitzenschürze und weißem Brusttuch gekleidet, weinend ihren Kopf an des Geliebten Brust legt. Auf dem Rasenhügel neben dem Paar blühende Vergißmeinnicht bekunden, in welchem Gedanken das Bild gewidmet wurde. Die zweite Miniatur zeigt in größerem Maßstab das Brustbild desselben Offiziers in der gleichen Uniform, blauem Waffenrock mit gelben Aufschlägen, Spitzenvorhemd, kleinem weißen Klappkragen im Ausschnitt des Uniformkragens. Sichere Familienüberlieferungen erklären dieses Etui als ein Andenken, das der Königlich preußische

Hauptmann Arwid Conrad von Carnall-Dünastroem, ein in Stralsund geborener Sohn des in schwedischen Diensten stehenden Hauptmannes Hinrich Rudolph von Carnall, i. J. 1792 seiner Verlobten widmete. Conrad war 1772 in das Kadettenkorps in Berlin eingetreten, darauf als Fahnenjunker in das Infanterie-Regiment Prinz von Nassau-Usingien, in dem er in den Jahren 1778/79 den bayerischen Erbfolgekrieg mitmachte. Er verlobte sich 1792 mit dem Fräulein Charlotte le Comte, der Tochter eines Majors seines Regiments, und schenkte ihr das Notizbüchlein mit seinem zwiefachen Bildnis, als er als Hauptmann und Adjutant des Grafen von Hertzberg mit in den Krieg gegen Frankreich zog. In diesem erhielt er nach der Schlacht bei Pirmasens, in der er am 14. September 1793 drei Kanonen eroberte, den Verdienstorden. Nach dem Kriege führte er seine Braut heim. Die Befreiungskriege riefen ihn nochmals ins Feld. Als Brigadekommandeur erwarb er sich das Eiserne Kreuz zweiter und erster Klasse. Später lebte er im Ruhestande zu Glatz; gestorben ist er in Parnowitz. Der aus jener Ehe entsprossene Sohn Rudolph von Carnall hat als Oberberghauptmann seinem Vaterlande ehrenvoll gedient. Durch die Erinnerung an jene Lebensschicksale gewinnen diese Miniaturen an innerem Wert, aber auch ohne jene zu kennen, sagt uns heute das feine Werk eines ungenannten Malers, was es sagen sollte, als es entstand.

Demselben Vermächtnis verdankt die Sammlung ein Miniaturbildnis des Dr. med. Schleiden in Hamburg in dem ursprünglichen, aus Horn gepreßten Rahmen mit dem Stempel H. F. V. A Paris. Als Maler der in Wasserfarben auf Pappe gemalten Miniatur nennt sich auf ihr A. Schröner 1839. Von demselben hamburgischen Arzte gibt es eine von Kitzerow gezeichnete, von Chs. Fuchs in Hamburg ausgeführte Lithographie, welche die Malerei im Gegensinne wiedergibt. Entweder hat die Miniatur der Zeichnung auf dem Stein als Vorlage gedient oder beide gehen auf ein Ölgemälde zurück.

Diese beiden Stücke entsprechen in jeder Richtung den Grundsätzen, die wir bei Vervollständigung unserer Miniaturensammlung verfolgen: Zu dem künstlerischen Wert gesellt sich das kulturhistorische Interesse durch die zeitgenössische Tracht und durch die Fassung.

Glas.

Wie aus den Darstellungen gläserner Trinkgefäße auf deutschen und niederländischen Gemälden des ausgehenden Mittelalters sich ergibt, hatte der Weinbecher damals häufig die Gestalt eines fußlosen, walzenförmigen oder leicht gebauchten Töpfchens, dessen Mantelfläche oft mit Warzen oder Buckeln besetzt war, eine Verzierungsweise, die der praktischen Aufgabe, den Becher griffester zu machen, wie dem reicheren Spiel des Lichtes auf den Flächen diente. Erhalten sind uns Trinkgefäße dieser

Art dadurch, daß man sich ihrer bediente, um kleine Reliquien der Heiligen einzuschließen, deren man in großer Zahl für die Weihe der Altäre bedurfte. Durch wächserne Deckel gegen Feuchtigkeit geschützt, durch den Aufdruck eines bischöflichen Siegels als geweihte Sache bezeugt, wurden solche kleine Glasgefäße in den Altären oder sonstwo hinterlegt und überdauerten so in Ruhe die Jahrhunderte, bis irgend ein Umstand sie aus ihrer Verborgenheit wieder ans Licht brachte. Ein gutes Beispiel eines mittelalterlichen Trinkbechers, der durch solches Schicksal wohlbehalten auf uns gekommen, ist der Sammlung durch Herrn Geh. Kommerzienrat *Th. Heye*



Deutscher Trinkbecher aus grünlichem Glas, spätmittelalterlich. Höhe 9 cm.

im Vorjahre geschenkt worden. Bei dem Glase befand sich der Wachsabdruck eines bischöflichen Petschafts, das sich noch nicht bestimmen ließ, weil die Ortsbezeichnung unkenntlich geworden ist.

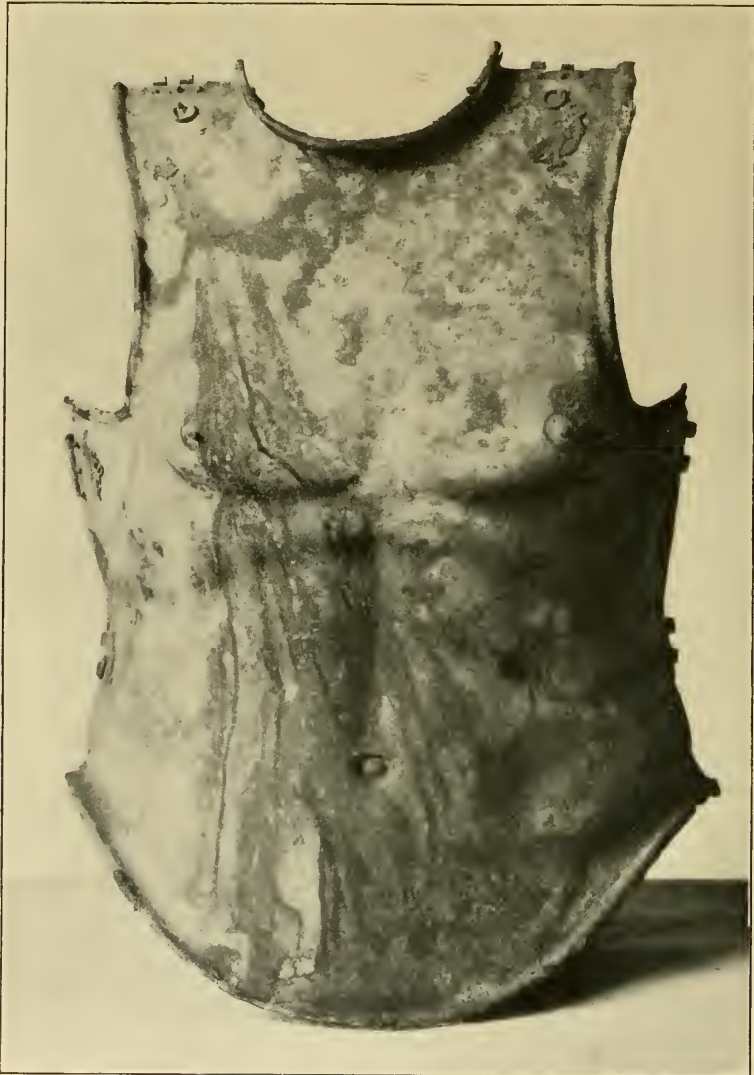
Verschiedenes.

Unter den Käufen des Berichtsjahres befindet sich eine Nürnbergsche Hochzeitsschüssel, ein Andenken an die im Jahre 1634 vollzogene Heirat des Johann Wilhelm Kreß von Kressenstein und der Susanna Koler. Die aus Holz gedrechselte, 65,5 cm im Durchmesser große Zierschüssel ist auf beiden Flächen in Ölfarben bemalt. Die beiden Wappen und Namen der Vermählten mit der Jahrzahl füllen die innere Fläche der Schüssel und wiederholen sich auf der Unterseite. Auf dem Rande sind in radialer Anordnung zwanzig Doppelwappen von Vorfahren und Verwandten des Paares gemalt.

Endlich ist dankend zu gedenken einer letztwilligen Gabe, mit der eine alte gute Freundin unseres Museums, Fräulein Professor *J. Mestorf*, Direktor des Museums Vaterländischer Altertümer in Kiel, uns sechs Leuchter überwies. Die besonders in England hergestellten silberplattierten Geräte des ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts geben in der Regel die bei dem gleichzeitigen Silbergerät beliebten Formen wieder, ohne dieselben jedoch, wie bei diesem, durch Ziselierarbeiten zu detaillieren. Plattierte Metallarbeiten haben daher einen eigenen Stil und sind aus diesem Grunde in England schon Gegenstand eigenen Sammelns geworden.

Griechische Altertümer.

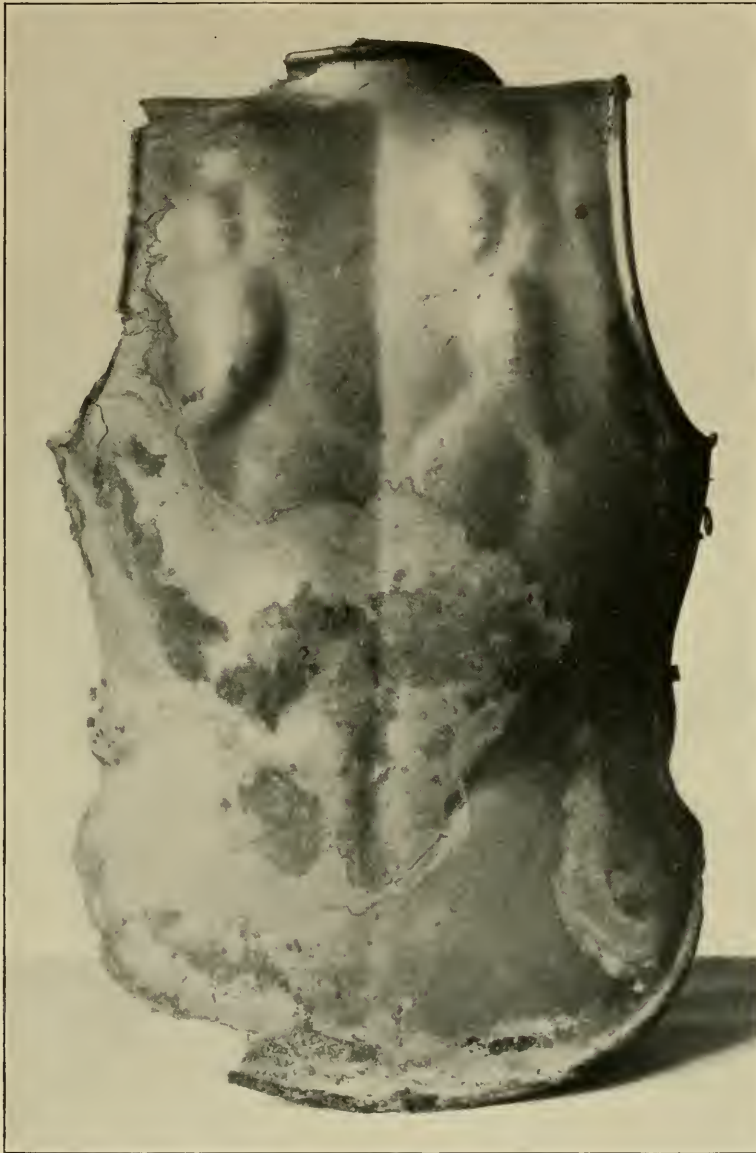
Von hervorragender Bedeutung, nicht nur für unsere kleine Sammlung griechisch-römischer Kunstsachen, ist ein griechischer Bronzepanzer,



Brustschild eines griechischen Panzers aus Bronze des 4. Jahrhunderts v. Chr.

den das Museum der Verwaltung der Dr. *Wilhelm Martin von Godeffroy Familien-Eidekommiß-Stiftung* verdankt. Von griechischen Waffen besaßen wir bisher nur einen korinthischen Bronzehelm und wenige Speerspitzen; in diesem Panzer haben wir nunmehr ein klassisches Hauptstück, wie es schöner

aus keinem deutschen Museum bekannt ist, und das sich vor den ihm nahestehenden Panzern in Karlsruhe durch die vorzügliche Erhaltung und die Unberührtheit von der Hand eines Restaurators auszeichnet.



Rückenschild eines griechischen Panzers aus Bronze des 4. Jahrhunderts v. Chr.

Der Brustschild des Panzers mißt, gemessen in der Höhe vom tiefsten Punkt des Bruststückes bis zum vorderen Rande des Halsausschnittes,

45 cm, bei 37,5 cm Brustbreite, gemessen am unteren Armausschnitt, und 28,5 cm Schulterbreite. Der Rückenschild mißt vom unteren Rand bis zum Halsrand 54 cm und hat dieselben Breiten wie der Brustschild, mit dem er durch Scharniere verbunden werden kann. An seiner schmalsten Stelle mißt der Bauch von vorn nach hinten 23 cm, während die Brust nur 21 cm tief ist und die Ränder der beiden Schilde unten über dem Bauch 38 cm klaffern, so daß in der Seitenansicht der Panzer unten vorn ein wenig über die Brustlinie vortritt, hinten von der Taille ab, das Gesäß deckend, sich erheblich ausbreitet. Mannigfache Farben und Zeichnung bietet die Patina. Während, wie aus der Abbildung erkennbar, große Flächen des Rückenschildes die blanke Farbe der goldigen Bronze rein bewahrt haben, breiten sich von den Rändern aus in flechtenartigem Wuchs große Wucherungen einer spangrünen Patina über die Fläche, in deren Mitte dunkelgrüne und lapisblaue Wolken erscheinen. Auf dem fast ganz mit grünen Wucherungen in verschiedenen Tönen überzogenen Brustschild zeigen sich, von der rechten Schulter ausstrahlend, dunklere, zum Teil Eisenoxyd enthaltende, nach unten in Lapisblau verlaufende Streifen. Auf der Innenfläche ist unter der linken Schulter eine handgroße Fläche ohne Patina geblieben, im übrigen alles spangrün patiniert, stellenweise mit lapisblauen Flecken und an den Rändern mit kleinen Wucherungen von Eisenrost, der hier und da die Bronzehülle des den Rand verstärkenden Eisendrahtes gesprengt hat. Mit Ausnahme einiger Abbröckelungen am Rande der schurzartigen Verbreiterung des Rückenpanzers ist die Erhaltung tadellos.

Ausgegraben wurde dieser Panzer schon vor etlichen Jahren zu Grosicella in Apulien zugleich mit anderen Fundstücken, von denen das berühmteste jener mit der Helmsammlung des Freiherrn von Lipperheide dem Königl. Antiquarium zu Berlin einverleibte gallische Eisenhelm ist, in dessen durchbrochene Bronzehülle Stücke einer gelbroten Masse eingelegt sind, die man neuerdings als Edelkoralle erkannt hat. Während für die Entstehungszeit dieses gallischen Helmes das 5. bis 4. Jahrhundert vor Christo angenommen wird, sehen wir in unserem Panzer ein griechisches Werk des 4. vorchristlichen Jahrhunderts. Zugleich mit diesen beiden Hauptstücken enthielt jener Fund noch eine Anzahl griechischer Schmuckstücke, die inzwischen in verschiedene Hände gelangt, von denen aber Abbildungen erhalten sind. Zu erwarten ist, daß Herr Dr. Robert Zahn vom Königl. Antiquarium zugleich mit der Veröffentlichung jenes merkwürdigen Helmes, dem der Lipperheidesche Helmkatalog noch nicht gerecht wird, die Gesamtheit des Fundes wissenschaftlich erörtern und dabei auch unseres Panzers vergleichend gedenken wird.

Beide Teile des Panzers geben, wie die Abbildungen zeigen, die Muskulatur des menschlichen Körpers, die sie schützend verhüllen sollten,

lebensvoll wieder. Mit Ausnahme der Nähte, an denen Scharniere sitzen und das Blech scharf zusammenstößt, sind sämtliche Ränder mit einem dicken Eisendraht unterlegt, dessen Rost stellenweise die Bronze durchbrochen hat. Die Scharniere bestehen aus je vier kurzen Röhren, die, ineinandergreifend, durch einen beweglichen Stift geschlossen werden konnten, um dem Ganzen festen Schluß am Körper zu geben. Jede Scharnierhälfte ist so aus einer an der Unterseite des Schildes vernieteten, durch Umlegung verdoppelten Bronzeplatte geschnitten, daß zwei zungenförmige Lappen dieser Doppelplatte Röhrrchen bilden und diese beiden Röhrrchen eingreifen in die Zwischenräume der Röhrrchen der gegenständigen Doppelplatte. Außen am Panzer treten die Niete der Scharniere jederseits als drei rundliche Knöpfe hervor. Auf jeder Schulter sitzt ein beweglicher Ring, den ein umgelegtes, auf der Unterseite doppelt umgebogenes Bronzebändchen festhält. Die Scharniere an der Brust werden jedes von zwei solchen Ringen begleitet, einem auf jeder Seite des Scharniers. Wahrscheinlich dienten diese Ringe, daran die Schnüre oder Kettchen zu befestigen, an denen die Scharnierstifte saßen; diese waren aus Eisen, wie Reste eines erhaltenen erkennen lassen. Die Niete, welche die Ringe neben den Seitenscharnieren hielten, dienten vielleicht zugleich zum Festhalten eines aus dünnem Blech getriebenen, der Schildfläche aufgelegten durchbrochenen Zierstückes. Die palmettenförmigen Umrisse dieser Zierate haben sich überall in der Patina abgedrückt und eines derselben hat sich zum Teil erhalten. An den Schulterringen deckten derartige Zierstücke eine größere Fläche, zeigten auch anderes Ornament als die Zierstücke neben den Brustringen; einzelne Bruchstücke haben sich auch hier erhalten. Ob, wie zu vermuten, diese noch durch Lötung fester mit der Grundfläche verbunden waren, wird vielleicht die chemische Untersuchung der weißlichen, ihren alten Platz stellenweise bedeckenden Kruste zeigen. Auf den Schultern erinnern drei Nietlöcher, die an der ohne Ring belassenen Seite des Scharniers sitzen, daran, daß hier noch irgend etwas befestigt war, das wir zu erklären nicht vermögen. Im übrigen keine Spur irgendwelcher Verzierung. Abgesehen von jenen Zutaten und den Brustwarzen, die aus einer knopfförmigen Niete bestehen und auf der Unterseite durch eine runde, 2 cm messende Gegenplatte gehalten werden, ist das Ganze reine Hammerarbeit.

Aus Mitteln des Budgets angekauft wurde eine attische Bronzeschale etwa derselben Zeit wie jener Panzer. Die 4 cm hohe, im Durchmesser 16 cm große Schale ist auf der Drehbank sorgfältig abgedreht, wie die fünf konzentrischen Profilierungen auf der Unterseite erkennen lassen. Innen im Spiegel ist eine rosettenförmige Blume, umgeben von einem Kranz aus zwei durch Bandschleifen gehaltenen Lorbeerzweigen, flach vertieft eingeschnitten. Von den Einlagen, die einst diese Vertiefungen füllten, hat sich nur

das Silber erhalten. Dieses füllt den Zweig und die Lorbeerblätter, abwechselnd mit einem anderen Stoffe, der spurlos verschwunden ist. Vermutet werden darf, daß er Niello war, das im Wechsel mit dem hellen Silber auf dem goldfarbenen Bronzegrund gut wirken mußte.

Ebenfalls aus Mitteln des Budgets angekauft wurde ein marmornes Grabmal in Form eines Lekythos, gleichfalls eine attische Arbeit des vierten vorehristlichen Jahrhunderts. Die Form einer zur Salbung des Grabmales dienenden Ölfflasche als Gestalt des Grabmales selbst kommt in jener Zeit häufig vor, und häufig auch finden sich auf dergleichen Grabmälern Figuren in ähnlicher Anordnung wie auf dem unsrigen. Dargestellt ist in flachem Relief eine Gruppe dreier Personen; darüber vertieft die Namen einer jeden. Der verstorbene *ΑΙΩΝ*, ein bärtiger Mann, sitzt im Profil nach links gewendet auf einem Lehnstuhl; seine Chlamys läßt die rechte Seite des Oberkörpers frei; seine linke Hand ruht auf dem Schoße; die Rechte reicht er der vor ihm stehenden Frau *ΤΙΜΑΦΟΙΑ*. Diese, bekleidet mit Unter- und Obergewand, hält ihre Linke mit erklärender Gebärde. Hinter dem Lehnstuhl steht in Profil ein Mann, *ΣΜΙΚΡΟΣ ΕΛΕΥΣΙΝΟΣ* (?), ebenfalls bärtig und mit einer Chlamys bekleidet, die über den linken Arm fällt. Den rechten Arm stützt er scheinbar auf die Lehne, vielleicht hielt er in der erhobenen Hand einen nur gemalten, jetzt verschwundenen Speer, wie bei ähnlichen Darstellungen von Conze in seinem Werk über die attischen Grabreliefs wiederholt bemerkt wird. Der Fuß und die Mündung unseres Lekythos fehlen und sind aus Masse nach sicherem Vorbild ergänzt. Zugleich mit jenem gelangte der Mündungsteil eines zertrümmerten ähnlichen Lekythos in unseren Besitz.

Die ältesten keramischen Arbeiten, welche im Vorjahr der Sammlung eingereicht wurden, sind Geschenke des Herrn Professor *Th. Wiegand* in Konstantinopel; es sind kleine aus dem Hinterland des Hellesponts bei Kyzikus stammende altertümliche Gefäße, deren Anfertigung noch in das zweite vorehristliche Jahrtausend zu versetzen ist. Dabei ist eine dünnhalsige kleine Flasche mit kugeligem Bauch aus gelblichem Ton, unten rot überzogen, oben zum größeren Teil glänzend schwarz gefirnißt, verziert mit eingeritzten Wellenbändern und Zonen aus je vier Linien. Ferner eine runde Deckeldose aus schwarz gefirnißtem Ton, wie die Flasche aus freier Hand geformt, verziert mit eingeritzten, sich schräg kreuzenden Bändern, die mit kleinen Kreisen, Winkeln (Grätenmuster), schrägen Kreuzen, Zackenlinien gefüllt sind; auf dem Deckel fünf kegelförmige Zapfen und geritzte rhombische Zierstücke; im Fußrand, in der Rundung und im Deckel je vier kleine Löcher, wie zum Durchziehen einer Schnur.

Aus dem griechischen Handel wurden u. a. angekauft: ein schlauchförmiges Alabastron in der Art der korinthischen Töpferarbeiten des 7. bis 6. Jahrhunderts vor Christo. Die Wandung ist auf gelblichem

Grund in Braun und trübem Dunkelrot bemalt mit großem symmetrischen Schlinggerauche, von dem nach den Seiten je eine große fächerförmige Palmette mit Lotosknospe, nach oben je eine halbgeöffnete Lotosblüte ansieht; der Grund dazwischen ist mit großen und kleinen Rosetten gefüllt. Umrisse und Innenzeichnung sind durch Ritzung betont. — Ferner ein attischer Lekythos des 5. Jahrhunderts vor Christo mit schwarzfiguriger Malerei, einer dionysischen Szene von drei Mänaden und zwei Satyrn in tanzender Bewegung und verbunden durch lange Ranken. Die Innenzeichnung ist in die schwarzen Figuren geritzt. Einzelheiten wie die Bärte der Satyrn und der Haarputz der Mänaden sind mit rotbrauner Farbe aufgesetzt.

Aus der vor einigen Jahren in Cassel versteigerten Vogellschen Sammlung hellenistischer und hellenistisch-römischer Töpferarbeiten aus Südrußland, von denen wir im Vorjahre die große rotfigurige attische Amphora als Geschenk des Herrn Martin Bromberg einföhrten, wurden im Berichtsjahre noch einige kleine Stücke gekauft. Unter anderen vier jener als Megarische Schalen bekannten rundlichen fußlosen Becher mit geformten Reliefs auf der Außenfläche, sämtlich gefunden zu Olbia. Im XXIII. Band des Jahrbuchs des Kaiserlich deutschen archäologischen Instituts (1908—09) hat R. Zahn diese Gefäße aus ehemals Vogellschem Besitz beschrieben und abgebildet. Einer dieser Becher von halbeiförmiger Gestalt ist um den Rand mit einem Eierstab zwischen Perlsreihen und auf der Wölbung mit unregelmäßig verteilten vierstrahligen Höckern besetzt, die dem Gefäß das Aussehen eines Pinienzapfens geben. Zahn bemerkt, daß die Flicklöcherpaare an diesem aus fünf Stücken wieder zusammengesetzten Becher von einer antiken Ausbesserung herröhren. — Bei dem zweiten flachen Becher strahlen von einer Rosette in Doppelring vier Akanthusblätter aus, abwechselnd mit lanzett- und rautenförmigen Blättern. Darüber umgürten das Gefäß ein Streifen von Sträußen mit je fünf Blättern und am Rande ein Rosettenfries. — Der dritte Becher dieses Typs ist halbkugelig mit leicht nach außen gebogenem Rande. Auf der Unterfläche wechseln, von einer durch Verdrückung unkenntlich gewordenen Rosette aus wachsend, lanzettförmige Blätter mit ährenförmigen Strahlen und langgestreckten Fiederblättern; darüber umzieht die Rundung ein Gürtel aus kleinen, mit Bändern umwundenen Gehängen mit kleinen Rosetten in den Bogenfeldern, und ein verdrückter Blattstab bildet den Abschluß. — Der vierte Becher vertritt nach Zahns Meinung einen jüngeren Typus; der Boden des halbkugeligen Gefäßes ist etwas nach innen gewölbt und die ganze Außenwandung mit spitzen gerippten und in gewundenen Schräg Reihen regelmäßig angeordneten Blättchen umkleidet; ein Eierstab bildet den Abschluß.

Ebenfalls aus der ehemals Vogellschen Sammlung wurde noch angekauft

ein kleiner doppeltgehenkelter Becher (Nr. 521 des Katalogs), der mit seiner olivbraunen Bleiglasur das erste Beispiel in unserer Sammlung ist für die in der Spätzeit der griechischen Töpferkunst auftretenden Versuche, eine wirkliche Glasur anzuwenden, die der älteren Zeit fremd geblieben, obwohl sie viel früher schon in Ägypten und im asiatischen Mittelstromland bekannt war. — Die griechische Tonlampe (Nr. 640) in Form eines linken Fußes mit verschnürter Sandale, aufgerauhter Sohlenfläche und dem Brennloch in der großen Zehe. — Der apulische Fischteller (Nr. 570) bemalt in schwarzem Grund mit drei Meerfischen in verdünntem Firnis und weißen und schwarzen Einzelheiten. — Die rotfigurige Pelike (Nr. 550), bemalt mit einem Jüngling mit Tanie vor einem Mädchen, das mit Spiegel und halbgeöffnetem Kästchen auf einem Felsen sitzt; auch dieses Gefäß von apulischer Herkunft des 3. bis 4. vorchristlichen Jahrhunderts.

Chinesisches.

Seit wenig mehr denn einem Jahrzehnt hat sich unser Wissen von alter chinesischer Töpferkunst auf unerwartete Weise erweitert durch Grabfunde, die, sagt man, den Eisenbahnbauten zu verdanken sind. Hatte früher die den Chinesen auszeichnende tiefe Ehrfurcht vor den Gräbern der Ahnen und auch vor den überall durch die Felder verstreuten namenlosen Grabstätten verhindert, deren Inhalt aufzurühren, so konnten die Schienenstränge nicht mehr, wie früher die Landwege und der Ackerbau, die Gräber umgehen. So kam nach und nach manches von den vor Jahrhunderten oder Jahrtausenden den Toten auf den Weg ins dunkle Jenseits mitgegebenen Geräten und Gefäßen zutage, und als die Entdecker einmal erfahren hatten, welche Werte für den abendländischen Antiquitätenmarkt sie damit besaßen, mögen planmäßige Raubgrabungen ein Weiteres getan haben. Jedenfalls ist damit eine Fülle chinesischer Altertümer zu uns gelangt, über deren Anfertigungszeit man anfänglich im dunkeln blieb, bald aber sich einigte, daß eine gewisse Gruppe von Tongefäßen mit geformten Reliefzieraten unter grüner Bleiglasur ein ungefähr zweitausendjähriges Alter habe. Nachdem in unseren Büchern über alte chinesische Töpferkunst diese Grabfunde nur vereinzelt erwähnt waren, sind sie 1909 von Dr. Berthold Laufer in einem von dem East Asiatic Committee of the American Museum of Natural History herausgegebenen Werke „Chinese Pottery of the Han Dynasty“ ausführlich behandelt worden. Herr Jacob H. Schiff hatte im Jahre 1901 ein großes Kapital gestiftet, um China wissenschaftlich zu durchforschen, und im Auftrage dieser Stiftung hatte sich Dr. Laufer drei Jahre in Ostasien aufgehalten. Das Ergebnis dieser Reise und des Studiums der in anderen nordamerikanischen Sammlungen vereinigten Denkmäler liegt in jenem umfangreichen und gut illustrierten Buche vor.

Laufer stützt seine Annahme, daß die von ihm behandelten Töpferarbeiten solche aus der Zeit der Han-Dynastien seien, also annähernd in die Zeit von etwa 200 vor bis 200 nach Beginn unserer Zeitrechnung zu setzen sind, auf eine ganze Reihe von Beobachtungen. Die auf diesen Töpferarbeiten gefundenen Inschriften zeigen den Duktus und den Stil

der Inschriften auf den Bronzen der Han-Zeit, womit auch die Daten einiger Inschriften stimmen. Die Vorwürfe und der Stil der Reliefs auf den Töpferarbeiten begegnet uns auch auf Steimonumenten der Han-Zeit, und zu dieser führt aus historischen Gründen auch der in den Töpferarbeiten nicht seltene Typ des hill-jar, eines walzenförmigen Topfes mit bergförmigem Deckel. Viele Tongefäße sind Wiederholungen von Bronzegefäßen, die zur Han-Zeit schon gebräuchlich waren oder eben in Aufnahme kamen. In den Annalen der späteren Han-Dynastie finden sich Verzeichnisse der irdenen Gegenstände, die man damals neben den Toten in den Gräbern niederlegte, und derartige Gegenstände sind in großer Zahl unter



Vase aus grün glasiertem Ton, silberig irisierend, chinesische Arbeit der Han-Zeit. Höhe 37 cm.

den jetzt zutage geförderten Grabfunden. Damit ist zugleich der Beweis geliefert, daß es sich dabei vielfach um Dinge handelt, die nicht für den Gebrauch im täglichen Leben, sondern als Beigaben für den Toten hergestellt sind. Auch die Ansicht der Chinesen selbst geht dahin, daß diese Töpferarbeiten, die sämtlich in der Provinz Shensi, dem Mittelpunkt der chinesischen Kultur der Han-Zeit, aufgefunden wurden. Erzeugnisse von Töpfern jener Zeit seien. Berichte über Ausgrabungen unter

wissenschaftlicher Leitung in jener Provinz fehlen freilich noch bei Laufer und sind unseres Wissens auch sonst nicht veröffentlicht worden. Mögen solche Ausgrabungen, wenn je sie Europäern möglich werden, unser Wissen auch noch bereichern und die Verwendung derartiger Totentöpfereien für eine längere Zeit als die Han-Zeit nachweisen, die Hauptsache, daß wir es bei derartigen Grabfunden mit Kulturdenkmälern von 1500 bis 2000jährigem Alter zu tun haben, wird dadurch schwerlich erschüttert werden.

Höchst mannigfaltig sind die Formen der in den Gräbern der Han-Zeit aufgefundenen Gefäße. Zu den großen und kleinen Vasen, die als Blumengefäße, und den kleinen dreifüßigen Töpfen, die als Räuchergefäße ihre Gegenstücke in den Bronzen finden, gesellen sich zahlreiche kleine Nachbildungen von Gegenständen der Haus- und Landwirtschaft, die in ihrer Gesamtheit uns das Leben jener alten Zeiten plastisch zur Anschauung bringen. Der walzenförmige, mit Ziegeln gedeckte Kornspeicher, die Handmühle zum Mahlen des Getreides, der Ziehbrunnen mit seinen Eimern, das Haus mit der Herdanlage, den Kochgefäßen und allerlei Geräten, Urniergefäße von seltsamer, bis auf unsere Zeit bewahrter Schlauchform, Viehställe mit Schafen oder Schweinen, auch figürliche Darstellungen begegnen uns. Eines der merkwürdigsten Gefäße hat die Gestalt eines dreifüßigen niedrigen Topfes von Walzenform mit einem hohen schweren Deckel in Form eines mehrgipfeligen Berges. Diese auch in Bronze- und Nephrit-Skulpturen nachgewiesene Form wird zurückgeführt auf eine Überlieferung aus der Zeit des Kaisers Huang-ti (221—210 v. Chr.). Damals hatte sich zuerst die Kunde verbreitet von den drei Inseln der Seligen, auf denen das Lebenselixier wachse, alle Vögel und Vierfüßer weiß seien, die Paläste und Tore von Gold und Silber. Diese Inseln aufzufinden, wurde durch Expeditionen versucht. Unter dem Han-Kaiser Wu (140—85 v. Chr.) wurden nochmals Expeditionen unternommen, an deren einer der Kaiser selbst teilnahm — ohne daß er oder seine Abgesandten das gelobte Land erreichten. In einem künstlichen See seines Palastes wurde eine Nachbildung der Inseln der Seligen hergerichtet. Aus vielen Quellen, auch der jüngeren Literatur, ergibt sich, daß jene Inseln, auf denen man vermutete, was der Stein der Weisen den Alchymisten des europäischen Mittelalters bieten sollte, die Phantasie der chinesischen Dichter, Philosophen und Künstler der Han-Zeit lebhaft beschäftigten. Von China aus sind die märchenhaften Vorstellungen von den Inseln der Seligen auch in den Motivenvorrat der japanischen Kunst übergegangen. Zu keiner Zeit war diese Sehnsucht nach einem Land und Leben ewiger Glückseligkeit stärker ausgeprägt als in der Han-Periode, und Laufer findet einen greifbaren Ausdruck dieser Stimmung in den „hill-jars“, die als Deckel den Inselberg P'eng lai darstellen und dem Toten in das Grab mitgegeben wurden, als sinnbildlicher Ausdruck der Hoffnung, er möge

das Land ewiger Glückseligkeit erreichen und damit Unsterblichkeit. Die Zeit des Kaisers Wu, unter dem jene Ideen so lebendig waren, wäre danach auch die Zeit, in der die Töpfer, Erzgießer und Steinschneider den Typ des Wassertopfes mit dem Bergdeckel erfanden und die meisten derartigen Gefäße der Han-Periode (von denen auch wir eines besitzen) als Grabbeigaben geschaffen wurden.

Die figürlichen Darstellungen in den Reliefs, die viele der Han-Gefäße, auch die Töpfe mit dem Bergdeckel, auszeichnen, beziehen sich meistens auf die Jagd, die ein beliebter Zeitvertreib der Chinesen schon in jener viel älteren Zeit war, aus der die von Konfuzius im Shi-king vereinigten alten Poesien überliefert sind. Den Tieren der Wildnis und den sie meist zu Pferde jagenden Bogenschützen gesellen sich nur ausnahmsweise drachenähnliche Phantasiegebilde oder dämonenartige Mäner.

Vier dieser Töpferarbeiten der Han-Zeit wurden im Pariser und Londoner Handel erworben. Drei davon bilden wir ab. Das größte Stück, die Vase, S. 643, ist in Gestalt und Ausstattung ein typisches Beispiel. Man sieht an dem Schwung des Profils, den Furchen an dem Bauch und der Schulter, dem verstärkten Mündungsrand, daß jene alten Töpfer sehr geschickt die Töpferscheibe zu benutzen wußten, aus den beiden grotesken Tierköpfen mit festanliegenden Ringen, daß sie auch Hohlformen zu nutzen verstanden, und daß ihnen als Vorbild eine bronzene Vase vorschwebte, an der die Ringe im Rachen der Tierköpfe noch beweglich waren. Die ursprünglich lebhaft grüne Glasur dieser Vase ist durch die Verwitterung mit schönem silberigen Perlmutterglanz überzogen.

Eine unter den bekant gewordenen Funden dieser Art sonst nirgend beobachtete, aber in jüngeren Bronzen vorkommende Gestalt zeigt die kleine schlanke Vase. Ihre Wandung ist vom Fuß bis zum Mündungsrand von acht tiefen Furchen durchzogen, denen an dem nach außen umgebogenen Rand Einschnitte entsprechen, während die gewölbten Rippen zwischen den Furchen



Vase aus hellgrün glasiertem Ton, chinesische Arbeit der Han-Zeit. Höhe 32 cm.

in überfallende ausgehöhlte Rundzacken endigen. Diese eigenartige Form scheint dem Stilgefühl einer jüngeren Zeit näher zu stehen als dem der Han-Zeit. Die smaragdgrüne Glasur zeigt, wo sie nicht, wie aus der Abbildung ersichtlich, von dem rötlichen Scherben abgeblättert ist, messingfarbene Irisierung und hängt in Tropfen am Rande. Spuren der Töpferscheibe sind nicht erkennbar; nach dem unregelmäßig gerundeten Fuß zu urteilen, muß dies Gefäß freihändig aufgebaut und aus dem noch weichen Ton geschnitten sein.

Das dritte Stück ist ein ausgezeichnetes Beispiel für den von Laufer als *hill-jar* beschriebenen Typus der Han-Gefäße. Drei kleine bärenartige Ungeheuer bilden die Füße des walzenförmigen Kessels, den ein geformter Fries mit erhabenen Figuren umgürtet; auf dem Kessel liegt ein schwerer Deckel in Gestalt einer Gruppe von fünf Bergen. Innen auf die unglasierte Fläche des Deckels ist das Schriftzeichen für die beiden von 265—419 n. Chr. herrschenden Tsing-Dynastien von einem chinesischen Vorbesitzer mit Tusche geschrieben, wonach man schließen darf, daß dieser das Gefäß in jene Zeit zu versetzen für richtig hielt. Das Gefäß ist freihändig geformt. Der Fries ist mittels desselben Verfahrens geformt, das z. B. von den Raerener Steinzeugtöpfen bei ihren großen Schenkkanen angewendet wurde. Man legte dabei aus Hohlformen gedrückte Tonkuchen auf das Gefäß, mußte aber, da die Länge der Form nicht reichte, um auf einmal die ganze Rundung zu umgürten, eine zweite Ausformung oder den Abschnitt einer solchen zur Vervollständigung des Gürtels hinzufügen. Die den rötlichen Ton deckende grüne Glasur zeigt stellenweis Irisierung; auf dem Rande und an den Berggipfeln hat sie dicke Tropfen gebildet, woraus zu schließen ist, daß dieses Gefäß in umgekehrter Lage im Brennofen stand oder hing. Die Darstellung des Frieses ist durch zwei flache, beringte Tierköpfe abgeteilt, die nicht einzeln aufgelegt wurden, sondern gleich in die Hohlform für den Fries eingeschnitten waren. Zwischen steilen Berggipfeln und geschlängelten Wolkenlinien sind Jagdszenen dargestellt; von der Linken zur Rechten sieht man einen in gestrecktem Galopp einen Abhang hinaufgaloppierenden Reiter (ihn zeigt die Abbildung), der rückwärts gewendet seinen Bogen auf den über ihm laufenden, durch die gesträubte Nackenmähne kemtlichen Eber oder den verfolgenden gewaltigen Tiger abschießt; jenseits der hinter diesem eingeschalteten Tiermaske erscheint nochmals ein großer Tiger, dessen gestreiftes Fell durch Furchen im Relief angedeutet ist, und die hintere Hälfte eines dritten Tigers. Die gleiche, derselben Hohlform entnommene Darstellung wiederholt sich, um die Rundung ringsum zu decken. Auch dieses Gefäß ist freihändig aufgebaut.

Das vierte Gefäß, eine 18,5 cm hohe Vase von bauchiger Balusterform, hat dunkelmoosgrüne Glasur, die nur geringe Spuren von Zersetzung

zeigt. Der Figurenfries umgürtet hier die gewölbte Schulter etwas oberhalb des größten Durchmessers. Zwischen aufschäumenden Wellen sind die Figuren verteilt. Ein Bogenschütze legt kniend mit aufgestütztem



Topf mit bergförmigem Deckel, sog. hill-jar,
aus grünglasiertem Ton, chinesische Arbeit der Han-Zeit. Höhe mit Deckel 24 cm.

rechten Bein seinen Pfeil auf einen anstürmenden Eber an, anderes Wild läuft in gestrecktem Galopp gegen- oder hintereinander; jedes Tier ist gut gekennzeichnet: ein gewaltiger Bär durch die dicke Schnauze und den fast fehlenden Schwanz; die Eber durch den Rüssel und die Mähne;

die Tiger durch den rundlichen Kopf mit aufgesperrem Rachen und den langen emporgerichteten Schwanz; der Hirsch durch sein Geweih und den kurzen Schwanz; die gestreckte Haltung, bei der Vorder- und Hinterläufe in einer geraden Linie liegen, ist bei allen nahezu die gleiche. Weder ist dieses Relief, in dem sich kein Teil wiederholt, aus Hohlformen gedrückt und aufgelegt, noch ist die dickwandige Vase als Ganzes aus einer Hohlform gewonnen. Man kommt zu dem Ergebnis, daß auf die mit Hilfe der Töpferscheibe geformte Vase die Figuren und Wellen freihändig in Tonschlempen aufgelegt sind, etwa wie man bei den Jagdfriesen auf vielen spätrömischen Töpferarbeiten verfuhr, von denen auch unsere Sammlung gute Beispiele aus rheinischen Funden besitzt.

Unsere Untersuchung der wenigen Stücke sogenannter Han-Pottery ergibt schon große Unterschiede in den bei ihrer Herstellung angewendeten Verfahren. Laufers sonst so treffliches Buch berührt diese technischen Fragen kaum; sie an reichem Material zu prüfen, scheint geboten.

In dem „fliegenden Gallop“ auf den Vasen der Han-Zeit sieht Lanfer ein Leitmotiv, das seine Quelle hat in der älteren skythisch-sibirischen Kunst. Weder Assyrien oder Ägypten, noch Griechenland oder Rom haben in ihrer Kunst „fliegenden Gallop“ gekannt, ja, wie S. Reinach nachgewiesen hat, ist er in Europa zuerst gegen Ende des 18. Jahrhunderts dargestellt worden.

Jahrhunderte verfließen, bevor die Chinesen von jenen Töpferarbeiten übergangen zur Herstellung von Porzellan, und weitere lange Jahrhunderte, ehe ihre Porzellanmanufakturen zu dem reichen Dekor mit vielfarbigen Schmelzen vorschritten, der im 18. Jahrhundert so viele dekorative Gefäße für Europa geliefert hat, das damals trotz schon hoch entwickelter eigener Erzeugung von Porzellan immer noch das Porzellan der Chinesen hochschätzte, weil dessen Vorzüge auf anderen technischen Grundlagen beruhten, wie die im Abendlande befolgte Richtung. Zwei prächtige Vasen aus der die beiden letzten Drittel des 18. Jahrhunderts ausfüllenden Zeit der Regierung des Kaisers Kienlung verdanken wir der Frau *Catharina Margaretha Magdalena Brumm*, geb. *Nielus*, welche die Güte hatte, diese von ihr und ihrem Ehemann Herrn *Joh. Hinrich Brumm* in ihrem gemeinsamen Testament dem Museum vermachten Vasen nach dem Ableben ihres Ehemannes dem Museum zu übergeben. In dem glänzend milchkaffeebraun überschmolzenen Grund der schlankbauchigen Vasen sind große blattförmige Felder ausgespart, auf deren weißem Grund Päonien, kleine Chrysanthemum und ein buntgefiederter Fasan in der hochaufliegenden Schmelzmalerei der „famille rose“ wiedergegeben sind. Blumen in denselben Farben schmücken auch zwischen den großen Feldern verteilte kleine Reserven, behangförmige Felder auf der Schulter und kleine Reserven auf dem Deckel, dessen Knauf ein kleiner vergoldeter Löwe bildet.

Japanisches.

Durch Ankäufe wurden im Vorjahr die japanischen Sammlungen nur wenig vermehrt; wir haben hier jedoch eines Vermächtnisses zu gedenken, mit dem eine Hamburgerin, die am 13. März 1907 zu Wien verstorbene Frau *Agnes Marie Mendelson*, geb. *Berend*, wie sie in ihrer letztwilligen Verfügung schreibt, „dem Direktor des hamburgischen Museums für Kunst und Gewerbe, Herrn Dr. Brinckmann, ihre Dankbarkeit für die Anregungen ausdrücken wollte, die ihr schon, als sie noch ein Kind war, durch das Museum zuteil wurden, sie zum Sammeln veranlaßten und damit manche freudige Stunde ihres Lebens bereiteten“. Frau Agnes Mendelson hatte im Lauf der Jahre eine interessante Sammlung ostasiatischer Teekannen, vorwiegend keramischer Gegenstände, doch auch solcher aus Metall und anderen Stoffen, nahezu zweihundert an der Zahl, vereinigt. Aus dieser Sammlung, so lautete das Vermächtnis, durfte der Direktor Dr. Brinckmann die ihm für das Museum für Kunst und Gewerbe erwünschten Stücke auswählen, die übrigen sollten dem hamburgischen Museum für Völkerkunde als ein Ganzes dargeboten werden. Angesichts seines schon sehr reichen Bestandes an keramischen Erzeugnissen Ostasiens konnte das Museum für Kunst und Gewerbe sich auf eine kleine Auswahl beschränken. Die Sammlung als Ganzes, die der Ehemann und Testamentsvollstrecker der Verstorbenen, Herr *Max Mendelson*, uns aus Wien zu übersenden die Güte hatte, wurde vom Museum für Völkerkunde unter den Bedingungen des Testaments dankend entgegengenommen.

Unter den uns aus diesem Vermächtnis verbliebenen Töpferarbeiten heben wir hervor ein Wasserkännchen, Mitsutsugi, aus weißem Steingut mit Blaumalerei, eine Kioto-Arbeit aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Sowohl die Bemalung mit europäischen Figuren in dem einen der Medaillons, die in dem mit Blumen gedeckten Grunde ausgespart sind, wie in dem andern mit einer turmreichen, als „Ysoepana“ bezeichneten Stadt, und nicht minder die Art des Farbauftrags zeigen, daß der japanische Töpfer hier versucht hat, mit seiner Handmalerei das blaubedruckte Steingut nachzuahmen, mit dem England zu jener Zeit die Welt überschwemmte und noch heute versorgt. — Eine Reisweinkanne, ebenfalls Kio-yaki der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, hat die Gestalt eines unten runden, oben sechseckigen Kessels, der mit einer Kiefer und einem Mumebaum in Grau, Blau und weißer Schlempe unter gekrackter bräunlicher Glasur bemalt und mit einem Bügelhenkel aus zehn zusammengebundenen Reisern versehen ist. — Ein Teekännchen, Kiusu, aus Banko-yaki, zeigt in dem dünnen braunen Steinzeug weiß eingelegte durchscheinende Mumezweige. — Auf einem andern Kiusu aus Porzellan mit der Bezeichnung Kiju ist das Motiv der musizierenden, Go spielenden, kalli-

graphierenden und malenden chinesischen Kinder in Blau gemalt. — Ein dritter Kiusu aus weißlichgelbem, mit freier Hand geformtem sehr dünnwandigem Steinzeug hat einen Griff in Gestalt eines Stückes Bambus, einen Lotosblattstengel als Deckelknopf, und ist unter der gekrackten, elfenbeinfarbenen Glasur mit einem in den weichen Ton geritzten Gedicht in der Uta-Form, sowie der Bezeichnung „Hachijūshi Rengetsu“, d. h. Rengetsu in ihrem 84. Lebensjahre, verziert. Rengetsu, eine geschätzte Dichterin und keramische Dilettantin ist nach dem Dai-Nippon Jimmei Jisho im Jahre 1800 geboren und, 85 Jahre alt, im Jahre 1885 gestorben. Das von ihr dem Werk ihrer alten Hände anvertraute kleine Gedicht lautet:

Mononofu no
 Yashima no ura no
 yūshio ni
 nagare mo ayenu
 yumihari no tsuki.

Zu deutsch: „Am Gestade von Yashima schwebt der bogenförmige Mond auf der Abendflut.“ Mit diesem dichterischen Bilde verbindet sich für den Japaner die Erinnerung an jenen Kampf am Meeresufer, bei dem der Held Yoshitune seinen Bogen ins Wasser fallen ließ — eine von den Malern und Ziseleuren oft wiedergegebene Szene.

Von Herrn Dr. *Julius Derenberg* wurde geschenkt eine runde Platte, Bon, aus altem Oribe-yaki, sog. Ao-Oribe; die diesem eigentümliche tief moosgrüne Glasur ist sehr schön entwickelt und deckt mit Ausnahme zweier, in braunem Umriß gezeichneten zwölfblättrigen Chrysanthemumwappen die ganze, 23 cm messende, von niedrigem Rand umfaßte Platte.

Unter den wenigen käuflich erworbenen Töpferarbeiten bietet die hier abgebildete flache Schale von Nabeshima-Porzellan mit dem in Unterglasurblau und Eisenrot gemalten blühenden Baum besonderes Interesse durch die Dentung, die Herr Sh. Hara dem auffallenden Vorwurf zu geben vermochte. Das europäische Auge sieht hier eine uns wunderlich erscheinende und im allgemeinen auch der japanischen Kunst fremde Mischung der Motive einer Hängeweide und der Kirschblüte. Die Darstellung des Baumes, der keine Blätter trägt, wie der Hängekirschbaum sie zeigen würde, sondern deutliche Weidenblätter, dazu aber offenbare Kirschblüten, erklärte Herr Hara aus Erinnerungen seiner Kinderzeit mit einer dichterischen Hyperbel, die im Mund des japanischen Kindes sprichwörtlich umgeht und etwa den Sinn hat: Der Hängeweidenbaum (von Dichtern oft besungen, von Malern viel dargestellt) ist der schönste Baum, die Blüte der Kirsche (ein unendlich abgewandelter Vorwurf der Dichter und Maler) ist die schönste Blume — wie schön wäre erst ein Weidenbaum, an dem Kirschblüten erblühten! Weitere Ermittlungen haben dann die Fassung dieses

Gedankens in der poetischen Form eines Dodoitsu ergeben; dessen japanischer Wortlaut ist:

Mume no nioi wo
sakura ni motase
soshite yanagi ni
sakasetai.

Zu deutsch etwa: „Zu wünschen wäre, daß die Kirschblüten den Mumeduft erhielten und an der Hängeweide erblühten.“



Schale aus Nabeshima-Porzellan, bemalt in Unterglasurblau und trockenem Eisenrot mit Kirschblüten an einer Hängeweide. Durchm. 20,5 cm.

Für die Sammlung der Schwertzieraten wurde noch aus dem Nachlaß des Prinzen Heinrich von Bourbon eine kleine Anzahl von Stichblättern, Messergriffen und Griffbeschlägen erworben, zumeist jüngere Arbeiten guter Meister und wichtig durch die auf ihnen dargestellten Motive. Ein von Gotō Hōkiō Ichijō bezeichnetes Stichblatt zeigt die Meereslandschaft von Futaminoura, mit den beiden durch ein Strohseil

verbundenen Felsen, hinter denen die Sonne aus dem Meere aufsteigt. — Ein anderes, bezeichnet Furiuken Takase Hisanaga, zeigt einerseits den Helden Minamoto no Yoriyoshi, wie er mit seinem Bogen einen Felsenquell erschließt, anderseits das Pferd des Helden zwischen zwei stehenden Kriegerern. — Ein drittes, bezeichnet Hamano Naonaga, verwendet ein Motiv der alten chinesischen Gelehrten-geschichte; Taikōbo wird von den Gesandten des Königs, die ihn als Minister an den Hof berufen sollen, beim Angeln angetroffen. Ebenso ein viertes, bezeichnet Ishiguro Masayoshi, mit dem chinesischen Dichter Rimpo, der, unter einem blühenden Kirschbaum stehend, der Fütterung seines Kranichs durch einen jungen Diener zuschaut. — Ein fünftes, bezeichnet Morinaga, zeigt einen Hirtenknaben, der, auf einem Ochsen reitend, die Flöte bläst, ein Motiv, dem man als einem buddhistischen Simbilde des Sieges über die sinnliche Leidenschaft tief sinnige Deutung gegeben hat. — Ein Messergriff, bezeichnet Hironaga, zeigt das aus japanischer Überlieferung den alten chinesischen Beispielen opfervoller Kindesliebe angereichte Erlebnis des Holzhackers Yoro, neben dem, als er im Walde schlafend liegt, ein heilbringender Quell aus dem Felsen sprudelt. — Ein Griffbeschlagn, bezeichnet Hōjusai Hirochika, zeigt zwei auf alte japanische Überlieferungen bezügliche Vorgänge; auf dem Kopfstück die vom Palaste nach Saga geflüchtete Hofdame Kogo, die Koto spielend; auf der Zwinge den kaiserlichen Gesandten Nakakuni, wie er zu Pferde die Flöte spielt. — Alle diese Schwertzieraten sind feine Arbeiten in der reichen, mit Einlagen vielfarbiger Metalle in Bronze, Shakudo oder Shibuichi arbeitenden Technik der auf ihnen genannten Künstler; in unserer Sammlung kommen sie der Abteilung zugute, welche die Vorwürfe der japanischen Kunst durch Beispiele illustriert, die den Schwertzieraten entlehnt sind, jener umfassendsten Fundgrube japanischer Ikonographie.

Wechselnde Ausstellungen.

Als im Frühjahr 1909 die Arbeiten für den Umbau der Turnhalle des ehemaligen Realgymnasiums zu einer Schauhalle des Museums kaum begonnen hatten, begann die Aussperrung der Bauhandwerker. Der Hofanbau für das Specker- und Milde-Zimmer konnte nur mit knapper Not so weit gefördert werden, um vor dem Winter die Kalkplatten mit den Wandmalereien an ihrer Stelle anzubringen, aber die Ausbesserungen an diesen Malereien blieben, da die Wände zuvor austrocknen mußten, dem folgenden Jahr vorbehalten. Auch die Schauhalle konnte nur eben früh genug im Rohbau vollendet werden, um für eine Ausstellung benutzt zu werden, die der Kunstgewerbeverein auf Anregung des Museums im Dezember des Berichtsjahres abzuhalten beabsichtigte. Diese Ausstellung,

die unter dem Schlagwort „Raumkunst“ vorbereitet und durchgeführt wurde, sollte den Besuchern zeigen, daß in unserer Stadt „künstlerische und technische Kräfte am Werke seien, die in sich die Voraussetzungen erfüllen zur Schaffung sowohl einfacher wie reicherer Einrichtungen in gediegener Arbeit neuzeitlichen Geistes“. Da der Kunstgewerbeverein und die bei ihm sich meldenden Aussteller beabsichtigten, durch Einbauten die große Halle in eine Anzahl geschlossener kleinerer Räume zu zerlegen, konnte sie vor der Vollendung des Anstriches und mancher Einzelheiten vorläufig in Benutzung genommen werden. Als sich ergab, daß die Halle nicht ausreichen würde, allen Meldungen zu entsprechen, stellte das Museum dem Verein noch den Vorsaal des Pariser Saales und die beiden Nordsäle zur Verfügung, da diese ohnehin nicht für Sammlungszwecke eingerichtet werden konnten, ohne gleichzeitig das Speckter- und das Milde-Zimmer in dem angrenzenden Anbau zu vollenden. Die Ausstellung wurde am 28. November 1909 eröffnet und blieb, zeitweilig neu belebt durch vorübergehende Einzelausstellungen, eröffnet bis Mitte Februar 1910. Wie groß die allgemeine Teilnahme für dieses Unternehmen war, zeigt die Zahl der Besucher, die im Dezember auf über das Dreifache des Durchschnittsbesuches der vorausgehenden Monate und im Januar 1910 auf 14008 Personen stieg, obwohl für die von den Sammlungsräumen getrennte Ausstellung des Kunstgewerbevereins von diesem ein kleines Eintrittsgeld erhoben wurde zur Deckung der erheblichen Kosten, für die der Verein die Verantwortlichkeit übernommen hatte.

Ohne die für wechselnde Ausstellungen bestimmte Halle konnten wir weder, wie wir beabsichtigt hatten, zurzeit magazinierte Abteilungen der Sammlungen wenigstens vorübergehend vorführen, noch den Darbietungen des neuzeitlichen Kunstgewerbes einen Schauplatz eröffnen. Einzelne Gegenstände und zwei wenig umfangreiche Ausstellungen ließen sich in dem Vorsaal des Pariser Saales unterbringen. Im Juni wurden daselbst gezeigt die fünf von Alexander Schoenauer entworfenen und ausgeführten großen Ehrenpreise der Stadt Hamburg für das Bundesschießen, ferner für denselben Zweck bestimmte Edelmetallarbeiten anderer hiesiger Silberwerkstätten, drei von Johannes Gröwel (davon zwei nach Entwürfen des Lehrers an der Kunstgewerbeschule Anton Kling, einer nach eigenem Entwurf Gröwels), zwei von Johannes Jauchen (davon eines vom Aussteller selbst, das andere vom Lehrer an der Kunstgewerbeschule Richard Schmidt entworfen) und zwei von A. Drees (nach eigenem Entwurf). Im Juli wurden ausgestellt zwei in der hiesigen Kunstanstalt für Glasmalerei der Gebr. Kuball nach eigenen Entwürfen ausgeführte Bildfenster für die unierte Kirche zu Bremerhaven. Im September wurde das Ergebnis eines von der Deutschen Goldschmiedezeitung ausgeschriebenen Wettbewerbes zur Erlangung von Entwürfen für in ein-

facher Handarbeit auszuführende Schmucksachen ausgestellt, wobei von 102 Bewerbern über 1000 Entwürfe eingegangen waren. Gegen Ende September endlich konnten wir unseren Besuchern eine Ausstellung von Werken der in Rom lebenden hamburgischen Malerin Fräulein Charlotte Popert vorführen; sie umfaßte Bilder und Skizzen von einer ostasiatischen Reise der Künstlerin und eine Anzahl ihrer Radierungen von Bildnissen hervorragender Zeitgenossen. Danach wurde auch dieser Ausstellungssaal dem Kunstgewerbeverein eingeräumt.

Beschickung auswärtiger Ausstellungen mit Altertümern unserer Sammlungen.

Die von Jahr zu Jahr an Zahl und Ausdehnung zunehmenden Ausstellungen, die nicht nur aus den örtlichen Museen und dem Besitz ortsansässiger Sammler zusammengebracht werden, sondern zum großen, oft zum größten Teil auf die Beteiligung auswärtiger Sammlungen rechnen, geben zu ernstern Bedenken Anlaß; handelt es sich doch dabei nicht nur um die mögliche Beschädigung oder den Verlust von Kunstaltertümern, die durch keine noch so hoch bemessene Versicherung gegen Beschädigungen, Entwendung und Feuergefahr wiederhergestellt oder ersetzt werden können, sondern auch darum, daß wesentliche Bestandteile öffentlicher Sammlungen auf Monate ihren nächstliegenden Bestimmungen entzogen werden und durch die infolgedessen entstehenden Lücken die Wohlordnung der öffentlichen Sammlungen gestört wird, ganz abgesehen von den durch die Verpackung und Versendung entstehenden, den eigenen Betrieb belastenden Arbeiten und den keineswegs immer wieder einbringlichen Kosten.

Altertümer, die an der Stätte ihrer Bewahrung sorgfältige Pflege in museumstechnischer Hinsicht genießen, können sie unmöglich finden in großen Ausstellungen ohne technisch geschultes Personal für die Aufsicht und Reinigung. Zu starke Belichtung lichtempfindlicher Gegenstände, Einstäuben infolge von Massenbesuchen, Anlaufen oder Rosten infolge von atmosphärischer Feuchtigkeit, die allzu leicht in weitgeöffnete Ausstellungshallen eindringt, dazu die unausbleiblichen Reinigungsarbeiten bringen Gefahren aller Art mit sich, gar nicht zu reden von den ärgeren Gefahren durch Feuersbrünste, für die es ebenso wenig an Beispielen bei Ausstellungen fehlt wie für die Zerstörung verschickter Altertümer durch Eisenbahnunfälle oder Schiffsunglücke.

Alle diese Umstände führen dazu, daß in jedem Einzelfall geprüft werde, ob im Ernst ein öffentliches Interesse der Kunst oder Wissenschaft dem Vorhaben zugrunde liegt und nicht bloß der Betätigungsdrang einiger Unternehmer oder das Bestreben, Ausstellungsbauten, die aus irgend einem Grunde einmal geschaffen sind, nicht unbenutzt ruhen zu lassen.

Die Erkenntnis der Bedenken, die den mit fremdem Gute aufgebauten langwierigen Leihausstellungen entgegenstehen müssen, hat das hamburgische Museum abgehalten, selbst derartige Ausstellungen zu veranstalten. Wenn das Ersuchen um Beteiligung bei auswärtigen Ausstellungen an uns herantrat, ist, einem Beschluß der Museumskommission gemäß, stets geprüft worden, ob die Schaustellung stattfinden solle in den Räumen eines Museums, oder doch in menschlicher Voraussicht nach feuersicheren Räumen, und ob die Leitung und Verantwortlichkeit nicht nur bei einem beliebig zusammengesetzten Komitee angesehenen Männer, sondern bei Männern liege, die mit der Verwaltung und Schaustellung von Kunstsachen und Altertümern berufsmäßig vertraut und in amtlicher Stellung berufen waren. Nur unter diesen Voraussetzungen waren und sind wir bereit, auswärtigen Ausstellungsunternehmungen zu dienen. Ausnahmen bedurften stets einer ganz besonderen Begründung, wie sie im abgelaufenen Jahr sich in einigen Fällen ergab.

Bei fünf auswärtigen Ausstellungen wurden unsere Sammlungen mehr oder weniger beteiligt. Die erste dieser Ausstellungen war die vom Lyceum-Klub zu Berlin veranstaltete Internationale Ausstellung für Volkskunst. Für diese war ein Teil des Wertheimschen Kaufhauses in Berlin in Aussicht genommen, eine Räumlichkeit also, die nicht hinreichende Sicherheit gewährt für die Bewahrung unersetzlicher Altertümer. Eine Vorbesichtigung der Räume und einerseits der Umstand, daß es sich um nicht durchaus unersetzliche, sondern um vertretbare Altertümer handelte, andererseits die Möglichkeit, die Schaustellung und Abnahme durch unsere eigenen Angestellten zu beschaffen, ließ andere Bedenken zurücktreten und uns dem Beispiele einiger anderen volkskundlichen oder kunstgewerblichen Museen folgen. Uns zu betheiligen, schien uns als eine Pflicht, als nur dadurch die von keinem Gebiete deutscher Sprache übertroffene alte Geschmackskultur der hamburgischen Vierlande genügend zur Anschauung gebracht werden konnte und zugleich verhindert wurde, vierländische Altsachen, wie anfänglich beabsichtigt war, aus verstreutem Einzelbesitz herbeizurufen, womit eine Vorstellung vom Besten doch nicht erreicht wäre und die Gefahr nahe gelegen hätte, das beschränkte Kunsterbe des Ländchens weiter zu verzetteln. Einige eingelegte Truhen aus den Jahren 1761 und 1808, eingelegte Stühle, geschnitzte Handtuchhalter und Wagenbretter, gestickte Namentücher, Netzstickereien, die Hauptstücke der weiblichen Tracht, soweit diese mit farbigen Stickereien in Kreuzstich, Plattstich oder Metallfädenstickerei ausgestattet sind, eine Auslese des Frauenschmuckes und einige unserer schönsten Aquarelle Hermann Haases mit vierländischen Innenansichten wurden nach Berlin geschickt und an Ort und Stelle durch Herrn Dr. *R. Stettiner* geordnet. Nur Höhepunkte der Entwicklung konnten in dem beschränkten Raum

vorgeführt werden. Der Einladung des Lyceum-Klubs, der durch eine Reihe von öffentlichen Vorträgen das Verständnis für die Darbietungen der verschiedenen Länder zu fördern wünschte, folgte der Direktor am 8. Februar mit einem im Saal der Marine-Akademie gehaltenen Vortrag über die vierländische Volkskunst.

Auch eine zweite, im Spätherbst zu Berlin eröffnete Ausstellung fand unter Umständen statt, die nach Maßgabe der obigen grundsätzlichen Voraussetzungen uns von der Beteiligung hätten abhalten sollen. Die Firma Carl R. Reiner & Karl Lewinsky hatte die uns seit Jahren gut bekannte Sammlung schleswig-holsteinischer Altertümer des Herrn Kallsen in Flensburg käuflich erworben und wünschte, indem sie diese Sammlung wieder zum Verkauf stellte, damit eine umfassendere Ausstellung von Altertümern gleicher Herkunft aus öffentlichem und privatem Besitz zu verbinden. Indem das hamburgische Museum sich bei der in den Räumen jener Firma eingerichteten, eines allgemeinen Interesses nicht ermangelnden Leihausstellung mit einer Auswahl seiner besten schleswig-holsteinischen Fayencen und etlichen seiner schönsten geschnitzten Mangelbretter beteiligte, und sie damit auf einem in ihr sonst ungenügend vertretenen Gebiet vervollständigte, konnte es sich ein Vorkaufsrecht auf einige Altertümer sichern, die zu erwerben wir uns schon vor Jahren, als die Sammlung sich noch in Flensburg befand, vergeblich bemüht hatten. Als eine Frucht unserer Beteiligung wurde dem Museum unter anderem jener Wandbrunnen aus Kieler Fayence zugeführt, dessen an anderer Stelle dieses Berichtes schon gedacht ist. Zur Einführung in die Ausstellung und den von den Unternehmern gut illustrierten Katalog schrieb der Direktor des hamburgischen Museums eine die Entwicklung des alten Kunstgewerbes in den Herzogtümern schildernde Einleitung, die seither bei verschiedenen Gelegenheiten in Zeitschriften und Jahrbüchern wieder abgedruckt worden ist. Die reich vertretenen schleswigschen Beiderwandgewebe behandelte gleichzeitig der Direktor des Flensburger Kunstgewerbemuseums, Herr Dr. E. Sauer mann, der diesem Sondergebiet schon ein größeres Werk, „Schleswigsche Beiderwandwebereien“, gewidmet hatte.

Unseren Aufgaben näher lag eine dritte Leihausstellung, die vom Bayerischen Nationalmuseum zu München in den eigenen Räumen im Juli veranstaltete Ausstellung bayerischen Porzellans des 18. Jahrhunderts. Mit diesem Unternehmen sollte das Gesamtwerk der Manufakturen von Nymphenburg, Frankenthal, Ansbach und Zweibrücken so umfassend wie erreichbar zur Anschauung gebracht werden, in gleicher Weise wie das an anderen Stellen in früheren Jahren für die Manufakturen von Wien, Ludwigsburg und Thüringen versucht worden war. Da die Örtlichkeit und die leitenden Fachleute alle Sicherheit erwarten

ließen, sandten wir die erbetenen Gefäße und Figuren nach München; es waren im ganzen etwa 20 Stücke, denen später noch einige hinzutraten, als der Direktor bei seinem Besuch der Ausstellung bemerkt hatte, daß aus unserem Bestande noch Lücken dieser sich füllen ließen. Zugleich übernahmen wir die Beförderung der von hiesigen Sammlern für denselben Zweck zur Verfügung gestellten Gegenstände. Ohne irgend welche Unordnungen oder Beschädigungen gelangten unsere Beiträge nach dreimonatlicher Abwesenheit wieder zurück.

Die Ausstellung hatte großen Erfolg, der wesentlich dadurch gefördert wurde, daß ein im Auftrag der Direktion des Nationalmuseums von Dr. Friedrich H. Hofmann bearbeiteter wissenschaftlicher, mit geschichtlichen Einleitungen, Markentafeln, sorgfältigen Literaturnachweisen und guten Abbildungen versehener Katalog rechtzeitig ausgegeben wurde. Als eine weitere Frucht des Unternehmens steht in naher Aussicht die Herausgabe eines Abbildungswerkes, das die gesamte figürliche Plastik Frankenthals, soweit sie durch die Ausstellung und weitere Forschungen bekannt geworden, im Bilde vorführen soll. Zu hoffen ist, daß der Nymphenburger Manufaktur, deren Bastelli-Figuren noch mehr geschätzt werden als die Figuren aus der pfalzbayerischen Manufaktur, die gleiche Würdigung bald zuteil werde. Ansbach, dessen figürliche Plastik als erheblich hinter derjenigen jener beiden Fabriken zurückgeblieben sich erwies, bedarf weniger solcher Auszeichnung und das wenig bedeutende Zweibrücken, das nur für die Gefäßbildnerei in Betracht kommt, hat erst vor kurzem durch C. Heuser eine monographische Behandlung erfahren. Über die nur literarisch überlieferte Herstellung von Porzellan in Würzburg hat die Ausstellung keine Aufklärung durch sicher daher stammende Erzeugnisse gebracht.

Ohne Bedenken konnten wir auch der mit dem Jubiläum der Leipziger Universität verbundenen Ausstellung dienen, die im alten, in ein städtisches Museum verwandelten Rathaus der Stadt Leipzig unter der Leitung dortiger Museumsbeamten stattfand. Wir beteiligten uns mit jenen jenensischen Stammbuchbildern, die den Stoff geliefert hatten zu Herrn Dr. Edmund Kelters im vorjährigen Bericht erwähntem Buche „Jenaer Studentenleben zur Zeit des Renommisten von Zachariae“, sowie mit einigen studentischen Gruppenbildern aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

Endlich ist noch einer im K. und K. Heeresmuseum zu Wien zur Feier der 100jährigen Wiederkehr des Siegestages von Aspern veranstalteten militärisch-historischen Ausstellung zu gedenken, die nicht nur ein Bild der Kämpfe des Jahres 1809 geben, sondern weiter ausgreifend das gesamte militärische Leben jener Epoche zur Darstellung bringen sollte. Auf Ersuchen des Konservators jenes Museums steuerten

wir zu dieser Ausstellung bei eine Tasse aus der Blütezeit der Wiener Manufaktur mit dem in Grisaille gemalten Bildnis des Erzherzogs Karl, des Siegers von Aspern.

Sind auch bei keiner dieser Beteiligungen unmittelbar üble Folgen für die hamburgischen Sammlungen erwachsen, so müssen wir doch der bei älteren Gelegenheiten von uns und anderen gesammelten üblen Erfahrungen eingedenk bleiben und an der Beobachtung der eingangs behandelten Forderungen für derartige Beteiligungen grundsätzlich pflichtgemäß festhalten, auf die Gefahr hin, weniger entgegenkommend zu erscheinen als vielleicht dieser oder jener leichtfertige Hüter alter Kunstsachen. Geht es mit der Inanspruchnahme der Museen für auswärtige Schaustellungen so flott weiter wie in den letzten Jahren, so wird bald nichts übrig bleiben, als je nach den örtlichen Verhältnissen auf gesetzlichem oder statutenmäßigem Wege ein für allemal festzulegen, daß kein zum Museumsbestand gehöriger Gegenstand das Gehege der Anstalt zu Ausstellungszwecken verlassen darf. Dank solchem Gesetz erfreut sich z. B. das British Museum schon lange eines ungetrübten und ungefährdeten Besitzes seiner Kunstschatze zu ununterbrochenem Nutz und Frommen der vielen Tausende seiner Besucher, die niemals einen ihnen bekamten, zu wissenschaftlichen oder Kunstzwecken aufgesuchten Gegenstand zu vermissen haben.

Die Bibliothek.

Auch im verflossenen Jahr ist die Bibliothek durch Schenkungen um wertvolle Werke bereichert worden. An erster Stelle ist zu gedenken der prachtvollen Veröffentlichung „Philipp Hainhofer und der Kunstschränk Gustav Adolfs in Upsala“. Dieses im Verlag der Lithographischen Anstalt des Generalstabes zu Stockholm erschienene große vierbändige Werk wurde uns durch den unserem Museum befreundeten Verfasser Herrn Dr. John Böttiger, Oberintendanten der Königlichen Kunstsammlungen im Kgl. Schlosse zu Stockholm, überwiesen in der von Dr. Ernst A. Meyer in Stockholm besorgten deutschen Ausgabe, Nr. 12, der nur in 200 Abdrucken hergestellter Auflage. Böttigers Werk stellt sich würdig zur Seite dem von Julius Lessing und A. Brüning verfaßten großen Werk über den berühmten Pommersehen Kunstschränk im Kunstgewerbemuseum zu Berlin, der ebenfalls der Unternehmertätigkeit des Philipp Hainhofer zu verdanken ist. Wie der im Jahre 1632 dem Schwedenkönig von der Stadt Augsburg feierlich überreichte Kunstschränk ein Abbild im kleinen von den fürstlichen Kunstkammern alten Stiles, so wächst Böttigers Kommentar zu dem alle Wissensgebiete, alle Interessen der Kunst und Kuriositätensammler jener Zeit berührenden Inhalt zu einem

kulturgeschichtlichen Sammelwerk von erstaunlicher Fülle der Einzelheiten. Der Schrank selbst, sein kunstreicher Schmuck und sein hundertfältiger Inhalt werden in ausgezeichneten Abbildungen wiedergegeben und gründlich erklärt.

Als eines Geschenkes der uns befreundeten Verfasser ist auch des großen, schon in anderem Zusammenhang dieses Berichtes erwähnten, vom Städtischen Kunstgewerbe-Museum zu Leipzig herausgegebenen Werkes von Richard Graul und Albrecht Kurzwelly über „Altthüringer Porzellan“ (Leipzig 1909, Verlag von E. A. Seemann) hier dankend zu gedenken.

Die räumlichen Mißstände für die Wohlordnung und Benutzung der Bibliothek und der Sammlungen graphischer Blätter bestanden, wie wir sie im voraufgegangenen Bericht schilderten, auch im Berichtsjahre. Mit dem Anwachsen der Bestände wuchsen auch die Schwierigkeiten nach beiden Richtungen.

Die Flugblätter des Museums.

Um den Besuchern der Sammlungen bei der Eröffnung neuer Räume, bei der Schaustellung neuer Abteilungen oder bei zeitweiligen Ausstellungen magazinierte Bestände sichere Unterlagen für das Verständnis des Gesehenen mitzugeben, wurden einige Flugblätter gedruckt und ohne Entgelt ausgegeben. Schon bei der Eröffnung der neuen Räume am 27. Dezember 1908 waren zwei solche Flugblätter verteilt worden. Das erste hatte eine Übersicht der Arbeiten seit der am 2. Oktober 1907 erfolgten Bewilligung für den Umbau der alten Turnhalle zu einer Schauhalle, für die baulichen Änderungen im ersten Stockwerk, für die Anschaffung von Schauschränken und für den Einbau im nördlichen Hofe geboten sowie die danach erfolgte Neuordnung des größeren Teiles der Sammlungen kurz dargelegt. Das zweite Flugblatt hatte eine Zusammenstellung aller vom Jahre 1877 bis Ende des Jahres 1908 zu Ankäufen für die Sammlungen verwendeten Geldmittel gebracht. In diesem Flugblatt waren die Ankäufe aus Staatsmitteln und die Ankäufe aus privaten Mitteln in je zwei in den Schlußsummen übereinstimmenden Übersichten, die eine nach 25 technischen Gruppen, die andere nach 13 kulturgeschichtlichen Gruppen, zusammengestellt. Daraus hatte sich ergeben, daß, abgesehen von den in den Jahren 1869 bis 1876 (vor dem Übergang der Sammlung in die staatliche Verwaltung) für diese verwendeten Staats- und privaten Mitteln im Betrage von \mathcal{M} 47 349,52, für die Sammlungen verausgabt waren aus Staatsmitteln \mathcal{M} 949 214,72, aus privaten Beiträgen und Vermächtnissen \mathcal{M} 383 470,91. In einer dritten Übersicht waren diese Aufwendungen vereinigt. Danach hatte der Gesamtaufwand zu Ankäufen für die Sammlungen bis Ende 1908 betragen \mathcal{M} 1 332 685,63.

Wie diese ersten Flugblätter, beschränkten sich auch die folgenden in den ersten Monaten des Berichtsjahres ausgegebenen je auf vier Druckseiten im Format unserer Jahresberichte und des Führers. Flugblatt 3 bot einen Rundgang durch die Sammlung der niederdeutschen Möbel und Holzschnitzereien, Flugblatt 4 einen Gang durch die südlichen Möbelszimmer, Flugblatt 5 betraf die keramischen Sammlungen im ersten Stock. Alle diese Flugblätter wurden den Besuchern freigebig verteilt, insbesondere auch allen Teilnehmern an den Führungen behändigt.

Die Führungen und Vorträge.

Schon in früheren Jahren hatte der Direktor, wenn Vereine darum ersuchten, für deren Mitglieder „Führungen“ d. h. Vorträge, während des gemeinsamen Durchwanderns der Sammlungen gehalten. Nach Eröffnung der neuen Räume wurde versucht, das Interesse an den in besserer Ordnung dargebotenen Sammlungen durch planmäßige Führungen zu beleben. In den letzten Jahren vor dem Umbau waren solche Führungen durch die Überfüllung der Schauräume verhindert gewesen, und auch jetzt mußte die Zahl der Teilnehmer beschränkt werden, wenn diese von den Vorträgen im Umhergehen Nutzen haben sollten. Für die Möbelabteilung wurde die Teilnehmerzahl auf höchstens 45, für die Keramische Sammlung auf höchstens 35 beschränkt und diese Grenze dadurch innegehalten, daß die Teilnehmer sich vorher mit Karten zu versehen hatten, die kostenlos ausgegeben wurden. Der Druck der Karten wurde von Fall zu Fall mit Leichtigkeit durch den Buchbinder im Museum beschafft. Der Andrang zu den ersten Führungen des Direktors war so stark, daß bald weitere Führungen angekündigt werden mußten und auch mit neun Führungen von je anderthalbstündiger Dauer die Listen der vorgemerkten Teilnehmer nicht erschöpft wurden. Je drei dieser Führungen betrafen die Möbel und Holzschnitzereien, die Fayencen und die europäischen Porzellane. Um diese Vorträge sowohl für den Vortragenden selbst, wie für die Hörer anziehender zu machen, wurden die Gegenstände bei Wiederholungen weder in derselben Reihenfolge noch unter denselben Gesichtspunkten besprochen. Abwechselnd traten kulturgeschichtliche, stilgeschichtliche und technische Gesichtspunkte in den Vordergrund. In den folgenden Monaten erfolgten so viele Gesuche, für die Mitglieder von Vereinen derartige Führungen abzuhalten, daß von Ankündigungen und Kartenausgabe abgesehen werden konnte. U. a. wurden auf Ersuchen des Vereins für Kunstpflege vier Führungen an Sonntagsvormittagen, mehrere auf Ersuchen der Kunstgesellschaft und des Frauenklubs, mehrere auch auf Ersuchen auswärtiger Vereine abgehalten. Da bei den meisten dieser Vereinsführungen die Zahl der Teilnehmer größer war, als dem Zwecke angemessen erschien, fanden solche Führungen meist

gleichzeitig in zwei Abteilungen statt, von denen eine der Direktor, die andere Herr Dr. *Stettiner* übernahm. Im Frühjahr hielt der Direktor noch auf Ersuchen des Kgl. Landgerichts in Altona fünf Führungsvorträge, denen regelmäßig drei Richter und zehn bis zwölf an jenem Gericht zu ihrer Ausbildung arbeitende junge Juristen beiwohnten.

Während des Winterhalbjahres 1909 auf 1910 hielt der Direktor wie in früheren Jahren des Sonntagsmorgens von 9 bis 10 Uhr Vorträge für einen auf etwa 40 Teilnehmer beschränkten Hörerkreis. Neue Erwerbungen für die Sammlungen oder die Bibliothek, Neuerungen in der Aufstellung der Sammlungen wurden besprochen. Die im ersten Viertel des Berichtsjahres besprochenen Themata sind schon im vorigen Bericht erwähnt. Im letzten Viertel wurden besprochen unsere Ankäufe bei der Versteigerung der Sammlung Lammas, Edelzinn, deutsche Steinzeugkrüge, deutsche Hafnerarbeiten, Majoliken aus der Sammlung Lammas, Dürers Holzschnitte und Kupferstiche als Vorlagen für Majolikamalereien und niederdeutsche Holzschnitzwerke, spanische Fayencen. Weitere Vorträge über den gotischen Ofen in St. Stephan zu Wien, über den Goldhochzeitsbecher des Gerhard Roosen zu Hamburg vom Jahre 1690, über schleswig-holsteinische und Straßburger Fayencen, über chinesische Töpferarbeiten der Han-Dynastie, über die Versteigerung der Frohneschen Sammlung in Kopenhagen fielen schon in das erste Viertel des folgenden Jahres.

Im Februar 1909 begann der wissenschaftliche Assistent Herr Dr. *R. Stettiner* mit „Übungen im Bestimmen kunstgewerblicher Gegenstände“. Da sich hierzu etwa 50 Teilnehmer gemeldet hatten, ergab sich die Notwendigkeit der Trennung in zwei Zyklen — in dem einen wurden keramische Gegenstände, in dem anderen graphische Arbeiten besprochen. Die Übungen begannen mit einem einleitenden Vortrag am 17. Februar, in dem Herr Dr. *Stettiner* auseinandersetzte, was er mit den Übungen bezwecke. Er könne natürlich im Laufe weniger Stunden keine Kunstkenner heranbilden wollen, es käme ihm auch nicht darauf an, eine größere Menge bestimmten Wissens beizubringen — sein Zweck sei vielmehr, durch Rede und Gegenrede zu zeigen, wie man natürlich auf Grund gewisser Kenntnisse methodisch an die Beurteilung alter kunstgewerblicher Arbeiten herantreten solle. Die Erkenntnis dieser Methode sei zum Teil Selbstzweck, zum großen Teil diene sie aber zur Schärfung des Urteils in den täglich im praktischen Leben an uns herantretenden Fragen, die das kunstgewerbliche Gebiet streifen. Aufgabe sei, Material, Technik und Stil des einzelnen Gegenstandes zu bestimmen, ihn zeitlich und ästhetisch an den richtigen Platz zu stellen; die pikante Echtheitsfrage komme daneben erst in zweiter Linie in Betracht. Jeder Zyklus umfaßte von Februar bis Ende Mai zwölf Doppelstunden. Das ganze Gebiet der Graphik und Keramik wurde so behandelt, daß Vorträge des Leiters

der Übungen abwechselten mit Bestimmungen der Teilnehmer von Blättern oder Gegenständen, die dem Studium bereits vor Beginn der Übungen zugänglich gemacht waren. Einzelne Teilnehmer hielten gegen Schluß der Übungen zusammenhängende Vorträge über ein gestelltes Thema; im Anschluß daran fand eine allgemeine Besprechung statt.

Der wissenschaftliche Assistent Herr *Wilhelm Weimar* hielt im Winterhalbjahr 1909 auf 1910 ein photographisches Praktikum in den Monaten November bis März ab. An den Mittwochnachmittagen wurde in 16 zweistündigen Vorträgen behandelt: I. Objektiv und Apparat: Kenntnis und Bestimmung der Brennweite und deren Anwendung bei den verschiedenen Arten von Aufnahmen; Objektivöffnung und Blendensystem, Tiefenschärfe, Lichtstärke, Gesichtsfeld und Bildfeld. Wirkung im Verhältnis zum Plattenformat nicht richtiger Brennweiten. Die verschiedenen Stand- und Handapparate für Zeit- und Momentaufnahmen. Einstellen auf der Mattscheibe bei Verkleinerungen und Vergrößerungen mit Hilfe von Formeln und Tabellen. Beobachtungen, unter denen die Aufnahme eines Gegenstandes zu erfolgen hat, besonders bei der monochromen Wiedergabe farbiger Objekte. Die fehlerhaften Erscheinungen, besonders die Überstrahlungen und deren Abhilfe. Chemische und optische Lichtwirkung auf die lichtempfindliche Platte oder auf die Mattscheibe. Expositionsmesser. — II. Negativverfahren: Plattensorten. Entwicklungsprozeß. Verstärken und teilweises oder völliges Abschwächen der Negative. Das richtige Beurteilen eines Negativs für die verschiedenen Kopierzwecke. — III. Bromsilberkopien: Die Bromsilber- und Chlorbromsilber-Papiere für Vergrößerungen und Kontaktkopien.

Im Anschluß an das Kolonialinstitut hielt der wissenschaftliche Assistent Herr *Sh. Hara* im Sommersemester ein japanisches Praktikum für Geübtere, zweimal wöchentlich einstündig durch das ganze Semester.

Besuch der Sammlungen im Jahre 1909.

Der Besuch während des Berichtsjahres ergab 52 315 Personen, 19 320 mehr als im vorausgehenden Jahr.

Januar	4414 Personen.
Februar	2966 ..
März	3351 ..
April	3821 ..
Mai	2376 ..
Juni	4075 ..
Juli	3078 ..
August	3070 ..
Übertrag . . .	27151 Personen

Übertrag . . .	27 151	Personen
September	3 156	..
Oktober	3 368	..
November	4 046	..
Dezember	14 594	..
Zusammen . . .	52 315	Personen.

Aus diesen Besuchsziffern ergibt sich, daß die vergrößerten Sammlungen an und für sich keinen starken Zuwachs an Besuchern herbeiführten, daß aber bei Schausstellungen neuzeitiger Dinge von allgemeinem Interesse die Besuchsziffer stieg.

Benutzung der Bibliothek und des Lesezimmers.

Januar	290	Personen
Februar	269	..
März	213	..
April	185	..
Mai	144	..
Juni	139	..
Juli	146	..
August	122	..
September	202	..
Oktober	214	..
November	255	..
Dezember	197	..
Zusammen . . .	2386	Personen

Diese 2386 Personen benutzten im Lesezimmer 2066 Bände, 219 Kasten der Sammlungen von kulturgeschichtlichen Abbildungen, Hamburgensien und japanischen Farbenholzschnitten sowie 76 Sammlungsgegenstände. Ausgeliehen wurden 469 Bände, 386 Einzelblätter der graphischen Sammlungen, 123 Photographien, 20 Sammlungsgegenstände und, zur Benutzung bei Vorträgen, 87 Laternenbilder. Über die ohne Entfernung von ihrem Standort gezeichneten Gegenstände wurden Aufzeichnungen ebensowenig gemacht, wie über die Benutzung der im Lesezimmer ausliegenden Zeitschriften. Während des ganzen Jahres zeichneten fast alltäglich und schon von den Frühstunden vor Eröffnung des Museums an Schüler und Schülerinnen der Kunstgewerbeschule unter Leitung ihrer Lehrer in fast allen Sammlungsräumen, vorwiegend jedoch in den Möbelzimmern. An die Kunstgewerbeschule ausgeliehen wurden 28 Gegenstände, an die Gewerbeschule für Mädchen 4 Gegenstände.

Anhang.

Die Versteigerung der Sammlung Adalbert von Lannas.

Seit der Versteigerung der Hirthschen Sammlung durch das Helbingsche Auktionshaus in München hat kein öffentlicher Verkauf kunstgewerblicher Altertümer in Deutschland die allgemeine Aufmerksamkeit in gleich hohem Maße auf sich gelenkt, wie die Versteigerung der Sammlung Adalbert von Lannas. Bei keiner ähnlichen Gelegenheit haben wie bei dieser die Museen ihre Kräfte aufgeboten, und bei keiner einen so großen Bruchteil, nicht der Zahl der versteigerten Stücke, sondern ihrem Geldwerte nach, dem privaten Besitz zugunsten des öffentlichen entzogen. Angesichts dieser Beobachtung und des Umstandes, daß auch das hamburgische Museum bei jenem Wettbewerb sich mit einigem Erfolg beteiligen konnte, erscheint es angemessen, wie wir das anläßlich der Versteigerung der Sammlung Spitzers in Paris im Jahre 1893 getan haben, so an dieser Stelle auch einen Blick auf die Ursachen zu werfen, die zu dem Erfolg dieser Versteigerung im allgemeinen, zu der Preisbildung im besonderen geführt haben, und dabei sowohl die Ankaufspolitik wie die Erfolge der beteiligten Museen kurz zu erörtern.

Zugunsten des Erfolges dieser Versteigerung fiel ins Gewicht, daß der Freiherr Adalbert von Lanna seit langen Jahren mit feinem Verständnis und erheblichen Mitteln gesammelt hatte, zu seiner eigenen Freude und nicht in der verhüllten Absicht, dereinst großen Gewinn aus dem Wiederverkauf zu erzielen. Seine Sammlung war die eines echten und gerechten Sammlers alten Schlages, nicht die eines Antiquitäten-Spekulanten, als welchen sich in den letzten Jahren mancher Sammler erwiesen hat, der seinen in wenigen Jahren zusammengerafften Besitz plötzlich auf den Markt warf, weil die bei anderen Versteigerungen erzielten Preise ihm hohen Gewinn zu versprechen schienen, dessen Sicherstellung durch übertriebene, dem Versteigerer vorgeschriebene Preisgrenzen herbeizuführen versucht wurde. Herrn von Lannas Sammlung war seit Jahren bekannt, für Leihausstellungen zu wissenschaftlichen Zwecken war er stets hilfsbereit gewesen. Hauptstücke waren in die Fachliteratur eingeführt worden, und schließlich hatte Julius Leischings gut illustrierter großer Katalog und die jahrelange Ausstellung eines großen Teiles der Sammlung im Kunstgewerbemuseum zu Prag die allgemeine Aufmerksamkeit auf diesen Besitz gelenkt. Als die Beschwerden hohen Alters die Verwaltung eines so umfangreichen Schatzes seinem Besitzer von Jahr zu Jahr lästiger machten, entschloß er sich zur Veräußerung, aber nicht ohne die kostbarste und vollkommenste Abteilung, die Sammlung der Gläser, die wenige ihresgleichen hat in der Welt, dem Kunstgewerbemuseum der Handels- und Gewerbekammer der böhmischen Hauptstadt als Geschenk

zu überweisen und eine Anzahl erlesener Stücke, die in seinen Wohnräumen gleichsam seinen täglichen Umgang gebildet hatten, bis an sein Lebensende sich vorzubehalten. Die auf den 9. bis 16. November 1909 anberaumte Versteigerung des Hauptteiles seiner Sammlung erlebte er nicht mehr, die zurückbehaltenen kunstgewerblichen Altertümer werden daher in Bälde denselben Weg nehmen wie die große Sammlung und ebenfalls in Berlin, dessen Anziehungskraft sich bei jener ersten Versteigerung so glänzend bewährt hat, zum Aufruf gelangen, während andere Abteilungen von anderen Mittelpunkten des Kunsthandels aus, die Miniaturen von Wien aus, die Kupferstiche von Stuttgart aus inzwischen bereits in alle Welt zerstreut sind oder werden sollen.

Erwies sich auf ganz natürlichem Wege ohne künstliche Stimmungsmache die Versteigerung vorzüglich vorbereitet, so bereitete den Erfolg weiter vor die sorgfältige Bearbeitung des Kataloges durch den sachkundigen Teilhaber von Rudolph Lepkes Kunst-Auktionshaus. Wenn gleich nicht zu verkennen ist, daß die großen deutschen Auktionshäuser sich allmählich dazu aufschwingen, an Stelle der verleitlichen, über alle Zweifel an der Echtheit hinwegleitenden oder sie mit konventionellen Redensarten verschleiern den Katalogbeschreibungen wissenschaftlich richtige Angaben drucken zu lassen und nur die ernster Prüfung standhaltenden Stücke unter die Abbildungen aufzunehmen, so liegt doch die Zeit kaum hinter uns, in der der übliche Vorbehalt, daß für die Angaben im Katalog keine Gewähr geleistet werde, nicht nur verzeihliche Versehen, sondern allznoft bewußte Unrichtigkeiten decken mußte und der alte Spruch „Augen für Geld“ nirgend besser angebracht war, als bei dem Kauf auf Grund von Versteigerungskatalogen. Nun wird und kann niemand von den Verfassern solcher Kataloge eine unfehlbare Allwissenheit erwarten, aber wenn man den Anspruch erheben will, auf dem deutschen und dem Weltkunstmarkte eine führende Rolle zu erlangen und zu behaupten, wird gefordert werden dürfen, daß dann jeder Katalog in voller Ehrlichkeit und Gründlichkeit, nötigenfalls unter Zuziehung wissenschaftlicher Fachleute bearbeitet werde, daß er weder von Routinisten handwerksmäßig auf den Gimpelfang zugeschnitten, noch unter der bequemen Maske der „Angaben des Besitzers“ Unehrlichkeit oder Unwissenheit decke. Wer von den großen Auktionshäusern den guten Weg gewissenhaft gehen will, wird freilich darauf verzichten müssen, seinen guten Namen als Deckmantel für Fälschungen herzugeben, die ein mit ihnen Betrogener heimlich wieder auf Kosten anderer zu Gelde machen oder gar ein im Dunkeln bleibender Fälscher unerkannt auf den Markt werfen möchte. Das ehrliche Geschäft wird dabei nur gewinnen können und damit beitragen, den Markt von den auf ihm ruhslos hin- und hertreibenden Falschsachen zu säubern. Daß die Verfasser des Lepkeschen Auktionskataloges

der Sammlung Lannas ein vordem nicht übertroffenes Muster eines guten Auktionskataloges dargeboten hatten, wird auch der zugeben, der in dieser oder jener Einzelheit einen Irrtum nicht verkennen kann; und daß ein guter Teil des großen finanziellen Erfolges der Auktion in eben dem guten Eindruck beruhte, den jeder sachkundige Käufer von der gewissenhaften Abfassung des Kataloges alsbald gewann, ist nicht zu bezweifeln.

Der Katalog zählte 1988 Nummern auf; daß diese nicht alle Perlen sein konnten, liegt auf der Hand, denn mit der eigentlichen Sammlung sollte veräußert werden, was bei Lanna, wie bei jedem großen Sammler, sich im Laufe der Jahre an nicht vollwertigen Stücken angehäuft hatte. Eigentliche Falschsachen waren aber vorher ausgeschieden oder, wie bei dem Klappaltar Nr. 41, der die Initialen des Leonard Limousin und die Jahrzahl 1509 trug, wurde deutlich angesprochen, daß ein echtes altes Stück nicht vorliege. Das sonst viel übliche, verschleiende „Stil des usw.“ im Sinne von „Nachahmung im Stil des usw.“ war auch vermieden. Eine willkommene Neuerung war, daß allen Fayencen und den Porzellanen aus weniger bekannten Manufakturen ihre Marken in Faksimiles beigegeben waren.

Gleich die erste Abteilung, obwohl sie mit ihren 146 Arbeiten in Email, Gold und Silber nicht zu den wichtigsten Gruppen der Sammlung gehörte, brachte große Überraschung mit ihrem Erlös von mehr dem einer Drittel Million Mark und den außerordentlich hohen Preisen der Hauptstücke, brachten doch vier Nummern französischer Emailarbeiten allein zusammen M 234 000, zwei Platten von Jehan Penicaud 45 000, eine dem Monvaerni zugeschriebene Platte 68 000 und ein kleines Limousiner Reliquiar des 13. Jahrhunderts gar den Preis von M 121 000, zu dem ein Pariser Händler gegen das Prager Museum siegte, welches das Mögliche aufgeboten hatte, dieses in Prag aufgefundene Stück der Stadt zu erhalten. Ließ dieser erste Tag das Schlimmste befürchten hinsichtlich der Überlegenheit der Kaufkraft und des Kaufwillens der internationalen Händlerschaft über die Mittel und Absichten der deutschen Museen, so wendete sich doch in der Folge das Blatt, und wohl noch nie bei einer derartigen Versteigerung behaupteten die öffentlichen Sammlungen im allgemeinen so sicher gegenüber den einzelnen oder zu kleinen Gruppen vereinten Händlern ihre Stellung, freilich nicht ohne große Opfer zu bringen, wo es sich um nicht vertretbare oder doch seltene Altertümer handelte. Nur noch bei einzelnen Stücken traten in der Folge die Händler unwiderstehlich auf. Der Albarello mit Lüstermalerei auf blauer Glasur ging so mit M 29 000, ein rundes Madonnenrelief des Andrea della Robbia mit M 15 000, ein großes Hochrelief der Robbia-Werkstatt mit M 21 000, ein Faenza-Albarello des 15. Jahrhunderts mit M 13 000 in den Handel; alles Hauptstücke, bei denen die Museen zurückstehen mußten. Zwischen

den Händlern, bei deren Käufen, soweit sich das in der Öffentlichkeit erkennen ließ, dieses Mal übrigens kein Auftreiben ohne eigene Kaufabsichten sich vordrängte, und den in großer Zahl, zum Teil durch mehrere Vertreter sich beteiligenden Museen nahmen auch private Sammler, zumeist ohne daß ihre Gebote äußerlich erkennbar wurden, teil. Gleichviel ob auf diesem Wege oder erst durch Kauf aus dem Handel erworben, haben schließlich doch manche sehr gute Stücke in angesehenen deutschen Privatsammlungen eine Stätte gefunden, von der aus sie eines Tages ihren Gang auf den Antiquitätenmarkt wieder aufs neue beginnen mögen, nochmals den Museen die Gelegenheit bietend, sich ihrer im Wettkampf zu versichern.

Der Gesamterlös der Versteigerung belief sich auf rund *M* 1 330 000, und von diesem Betrag entfielen nicht weniger als rund *M* 400 000, also rund 30 vom Hundert, auf die von den Museen und für sie bewirkten Käufe. Bei der Versteigerung der Sammlung Spitzers konnten wir, allerdings nur auf Grund unvollständiger Schätzungen, den Anteil der Museen bei dieser bedeutendsten, aber zugleich auch täuschendsten Versteigerung unserer Zeit auf nur 10 vom Hundert des Gesamterlöses berechnen. Daraus dürfen wir auf eine erhebliche Steigerung der Kauflust der Museen schließen, während der Vergleich anderseits freilich auf den meisten Gebieten eine nicht minder erhebliche Steigerung der Preise innerhalb der seither verflossenen 16 Jahre ergibt. Mit den Rekordpreisen der Sammlung Spitzers glaubte man einen Höhepunkt erreicht, von dem der Abstieg sicher bald beginnen müsse; das Gegenteil ist eingetreten. Wenn auch manche Stücke bei ihrem etwaigen Wiedererscheinen auf dem Markte die alten Preise nicht mehr erreichen konnten, weil man inzwischen aufgeklärt worden war über innere Mängel solcher Stücke (Ausbesserungen, Ergänzungen und selbst Fälschungen), so dürften doch nach Ausscheidung des Unlauteren die Durchschnittspreise heute um ein Beträchtliches höher ausfallen als im Jahre 1893 — und so wird es weiter gehen, die Preise der lauter befundenen und tadellos erhaltenen Kunstaltertümer, die bis auf unsere Tage gekommen sind, werden steigen und steigen, bis das letzte Stück aufgehört hat, als res in commercio zu gelten.

Nehmen wir an, daß private Sammlungen in der Regel nach Ablauf eines Menschenalters, eher früher als später, wieder auf den offenen Markt, dem ihre Bestandteile entnommen wurden, zurückgelangen, und daß die Museen auch nur der Hälfte des Anteils wie bei der Lammasammlung sich versichern, so wären damit einige Unterlagen für die Berechnung des Zeitpunktes gegeben, an dem es ein Ende haben wird mit dem Handel von kunstgewerblichen Sachen, die vor dem Jahre 1800 geschaffen sind.

Als Käufer stand an erster Stelle das Kunstgewerbliche Museum der Handels- und Gewerbekammer in Prag; nahezu ein Drittel,

genau 31.79 v. H., der von den Museen insgesamt erworbenen Stücke ging zurück an die Stätte, wo es zuvor schon leihweise dem Bestand jenes Museums einverleibt gewesen war. Im ganzen 185 Nummern, im Durchschnittspreise von \mathcal{M} 703, nahmen diesen Weg. Weit höher würde der Durchschnitt gewesen sein, wenn den Pragern jenes schon erwähnte Reliquiar von Limousiner Grubenschmelz zugefallen wäre. Stücken böhmischer Herkunft, deren es nach dem Ausscheiden der Gläserammlung nicht sehr viele mehr gab, wurde der Vorzug gegeben. Dahin gehörten von wertvolleren Stücken u. a. das dem Prager Bildhauer Mathias Braun zugeschriebene Modell eines Bacchus Nr. 206 (\mathcal{M} 4600) und der Hafnerkrug mit böhmischem Adelswappen Nr. 597 (\mathcal{M} 4500). Die Ankäufe verteilten sich im übrigen, ohne daß eine andere Richtung als die des allgemeinen kunstgewerblichen Interesses den Ausschlag gab, auf alle in dem Lammachen Besitz vertretenen Gebiete. Von Hauptstücken wurden gekauft der italienische Abendmahlskelch Nr. 53 (\mathcal{M} 4000), der Emailteller von Pierre Raymond mit dem April nach Etienne Delaune Nr. 73 (\mathcal{M} 5500), der Koraneinband Nr. 176 (\mathcal{M} 3200), die Solenhofener Platte mit Sonnenuhr Nr. 214 (\mathcal{M} 2100), mehrere Majoliken, darunter die Faenzaflasche Nr. 470 (\mathcal{M} 4000), die beiden großen farbig glasierten Kacheln Nr. 612 und 613 (\mathcal{M} 5200 und 5000), die große Siegburger Dreibilderschmelle Nr. 644 (\mathcal{M} 6000), die Hollitscher Fayenceterrinen in Form eines Fisches, von Fasanen, einer Gans (Nr. 1114 \mathcal{M} 1750, Nr. 1119—20 \mathcal{M} 2900, Nr. 1133 \mathcal{M} 1500), die Meißener Wochensuppenschüssel Nr. 1554 und 55 (\mathcal{M} 3000).

Auch das „Museum der Königl. Hauptstadt Prag“ beteiligte sich als Käufer; es erwarb 18 Stücke im Durchschnitt von rund \mathcal{M} 352, als Hauptstücke das bronzene Aquamanile Nr. 311 (\mathcal{M} 2900) und die Ofenkachel mit dem Bildnis des Joh. Huß (\mathcal{M} 2100).

Von den übrigen Museen der Österreich-ungarischen Monarchie stand Wien an erster Stelle. Das K. K. Österreichische Museum für Kunst und Industrie erwarb 22 Stücke, deren Preis bei einem Durchschnitt von \mathcal{M} 2234 12 v. H. des Gesamtkaufes der Museen ergab. Kräftig trat auch hier der Wille zutage, jenem ältesten Kunstgewerbemuseum in deutschen Landen die Hauptstücke österreichischer Herkunft zu sichern. Dahin gehörten der große Breslauer Zimhumpen Nr. 315 (\mathcal{M} 6100), die unbemalte Wiener Porzellangruppe „Familienglück“ von Grassi Nr. 1248 (\mathcal{M} 4010), einige der besten Wiener Porzellangefäße, so drei Stücke eines Frühstücksservices mit Reiterkämpfen Nr. 1408 (\mathcal{M} 2000), eine frühe Schokoladentasse v. d. M. Nr. 1422 (\mathcal{M} 3050), die Bottengruber-Spülkumme Nr. 1424 (\mathcal{M} 3950), der frühe Deckelbecher mit der Callotfigur Nr. 1436 (\mathcal{M} 4050), und endlich als bedeutendstes Stück die große Eckkachel vom Ofen aus St. Stephan Nr. 603 (\mathcal{M} 11 000).

Erst in weitem Abstände folgten das Nordböhmisches Gewerbe-Museum in Reichenberg, dessen Anteil 23 Stücke im Preise von 2,11 v. H. der Gesamtkäufe der Museen betrug, weiter das Kaiser Franz Josef Museum für Kunst und Gewerbe in Troppau mit 15 Stücken, gleich 1,46 v. H., und das Erzherzog Rainer-Museum für Kunst und Gewerbe in Brünn mit 16 Stücken, gleich 0,95 v. H., endlich das Kunstgewerbemuseum zu Budapest mit nur 2 Stücken, gleich 0,36 v. H. Die Käufe Reichenbergs verteilten sich über alle Gebiete, jedoch wog die Keramik vor; Hauptstücke waren der Meißener Krug mit Silberdeckel Nr. 1552 (*M* 1250) und die Westerwälder Turmspitze Nr. 705 (*M* 710). Troppau beschränkte sich auf keramische Erzeugnisse, Steinzeug, Fayencen, Porzellan; seine Hauptstücke waren das Delfter vielfarbige Teekämchen Nr. 1009 (*M* 1600) und das Wiener Figürchen „der Herr Bürgermeister“ Nr. 1247 (*M* 900). Auch Brünn beschränkte sich, von einer Zimplakette abgesehen, auf die Keramik; Hauptstück war die Hollitscher Fayencekanne Nr. 1115 (*M* 1250). Eine Hollitscher Fayence Nr. 1121 (*M* 850) war auch das Hauptstück von Budapest.

Im ganzen betrug der Anteil der österreichisch-ungarischen Museen insgesamt 50,71 v. H., etwas über die Hälfte des Gesamtbetrages der Museumskäufe, womit ein rühmenswertes Beispiel für die Betätigung des Willens gegeben ist, von dem einmal im Lande gehütet gewesenen Schatz von Altertümern dem Lande möglichst viel zu erhalten. Daß auch private Sammler aus Österreich kräftig eingriffen, trat ebenfalls zutage, wie denn z. B. die zweite der Eckkacheln vom Ofen aus St. Stephan, Nr. 602, um einen noch höheren Preis, als das Wiener Museum bezahlen mußte, an einen Wiener Sammler ging.

Von der auf die Museen im Deutschen Reiche entfallenen anderen Hälfte kam dem Werte nach der Hauptanteil mit 13 v. H. des Gesamtanteils auf das Kgl. Kunstgewerbemuseum in Berlin, für nur 6 Stücke, darunter aber eines der schönsten Stücke der Sammlung, der auch von dem hamburgischen Museum vergeblich begehrte spätgotische Breslauer Zimhumpen Nr. 314 (*M* 33 000), der Hafnerkrug aus der Preunig-Werkstatt Nr. 600 (*M* 11 000), die Majolikaschüssel Nr. 462 (*M* 3900) und die schlesische Hafnerschüssel Nr. 607 (*M* 3200).

Dem Berliner Museum zunächst stand das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe mit 8 v. H. für 14 Stücke, mit Ausnahme der zinnernen Gustav Adolf-Schüssel nur keramische Gegenstände, die ausschließlich für uns in Betracht kamen, nachdem sich die Ummöglichkeit ergeben hatte, eine oder die andere der frühen Limousiner Emailplatten zu erwerben. Über einen Teil unserer Käufe ist in dem vorstehenden Bericht das Nähere mitgeteilt worden. Weiteres wird der

Bericht für 1910 bringen. Der Weinkühler Nr. 616 (M 12 100) war eines der bedeutendsten Hauptstücke in Lannas Sammlung.

An dritter Stelle stand das Schlesische Museum für Kunstgewerbe und Altertümer in Breslau, das bei 10 Stücken sich mit 7,16 v. H. beteiligte. Da dies Museum schon im Besitz einiger spätgotischen gravierten Zimhumpen schlesischer Herkunft sich befand, konnte es den Humpen aus der Sammlung Lannas in andere Hände übergehen lassen und seine volle Kaufkraft einsetzen für die auch glücklich zum Preis von M 26 000 erworbene schlesische Hafnerschüssel mit der Kreuzigung, Nr. 598, die um so wichtiger war für das Breslauer Museum, als von den neben der Lannaschen Schüssel noch bekannten drei Breslauer Fayenceschüsseln eine aus dem Besitz der alten preußischen Kunstkammer in den des Kunstgewerbemuseums in Berlin übergegangen, die beiden übrigen, die eine mit dem „Heute mir morgen Dir“, die andere mit der Kreuzigung in Relief, dem Hamburgischen Museum gehören. Auch die oberösterreichische Hafnerschüssel in ähnlicher Technik (Trennung der Farbflächen durch Ritzung) wie die Breslauer Fayence Nr. 591 (M 2650) sicherte sich Breslau.

An die vierte Stelle trat das Königliche Landes-Gewerbe-Museum in Stuttgart mit 6,07 v. H., wofür es 82 Stücke im Durchschnitt von M 303 erwarb. Diese Ankäufe verteilten sich auf Email-, Metall- und keramische Arbeiten. Hauptstücke waren die venetianische Emailschüssel Nr. 61 (M 1510), der Briot-Zimkrug Nr. 326 (M 2000), der Zimkrug mit dem Verlorenen Sohn Nr. 330 (M 1050), die Deruta-Schüssel Nr. 471 (M 1650), der Kruzifixus von Böttgersteinzeug Nr. 1522 (M 1110) und die Spülkumme von Berliner Porzellan Nr. 1720 (M 805).

Das Städtische Kunstgewerbe-Museum zu Leipzig folgte mit 25 Stücken, die zum Durchschnitt von M 862 5,26 v. H. des Anteils der Museen ausmachten. Diese Käufe verteilten sich über verschiedene Gebiete, jedoch vorwiegend auf Keramik. Hauptstücke sind: das Salzfaß von Limousiner Email Nr. 70 (M 3400), die Raerener Kanne mit den Jahreszeiten Nr. 694 (M 2300), der Kreußener Lutherkrug Nr. 825 (M 1550), die Kachel vom Ofen von St. Stephan Nr. 605 (M 2000), der sächsische Steinzeugkrug Nr. 849 (M 2800) und die Siegburger Schnabelkanne Nr. 638 (M 1550).

Weiter folgen das Kestner-Museum zu Hannover mit 2,31 v. H. und 14 Stücken, das Kaiser Friedrich-Museum zu Posen mit 2,03 v. H. und 7 Stücken, das Kunstgewerbe-Museum zu Frankfurt a. M. mit 1,76 v. H. für 3 Stücke, das Städtische Museum für Kunst und Kunstgewerbe Halle a. S. mit 1,40 v. H. für 16 Stücke, das Bayerische Nationalmuseum mit 0,92 v. H. für 8 Stücke, das Kaiser Friedrich-Museum zu Görlitz mit 0,80 v. H. für 18 Stücke, das Städtische Historische Museum zu Frankfurt a. M. mit

0,44 v. H. für 3 Stücke, das Königliche Museum Fridericianum in Cassel mit 0,32 v. H. für 2 Stücke und das Städtische Museum in Potsdam mit 0,24 v. H. für 3 Stücke. Unter den in diese Museen übergegangenen Hauptstücken sind hervorzuheben: Für Hannover: die Ofenkachel von St. Stephan mit dem h. Nicolaus v. Bari Nr. 607 (M 2400), der Nürnberger Fayencekrug mit farbigem Allianzwappen Nr. 1104 (M 1500). Für Posen: die Zinnschüssel mit der Diana Nr. 325 (M 3600), die Simsonkachel vom Ofen zu St. Stephan Nr. 606 (M 2700), die Ofenkachel mit dem Wappen Nałecz Nr. 625 (M 1350). Für Frankfurt a. M. (Kunstgewerbemuseum): der Limousiner Emailteller mit Januar Nr. 74 (M 3700), die Ofenkachel mit Simsons Kampf mit dem Löwen Nr. 596 (M 2500). Für Halle a. S.: der Enghalskrug von Fayence mit der Reiterschlacht Nr. 1103 (M 2100). Für München: der Nürnberger Fayencekrug mit dem Kavalier als Schäfer Nr. 1100 (M 1850). Auch die übrigen Museen kauften ausschließlich keramische Gegenstände, und zwar solche von landesgeschichtlichem Interesse, wo solches vorlag.

Wenn bei ähnlichen Gelegenheiten die deutschen Museen mit nicht geringerer Kaufkraft und dem durchschnittlich guten Erfolg einzugreifen vermöchten, wäre uns nicht bange um die Bewahrung des Kunsterbes des deutschen Volkes vor den gierig nach ihm ausschauenden Museen und Sammlern von jenseits des Atlantischen Ozeans. Soll etwas Ernstes und Bedeutendes bei solchen Gelegenheiten für die deutschen Museen erreicht werden, wie es im November 1909 erreicht wurde, so wird man sich vergegenwärtigen müssen, daß Preise, wie sie bei der Versteigerung der Lannaschen Sammlung erzielt wurden, stets dann aufgewendet werden müssen, wenn es sich um den Kauf von Stücken von hervorragender kunstgewerblicher Bedeutung handelt. Die mittlere und vollends die mindere Ware braucht ein Museum, wenn es ihrer bedarf, nicht mit Preisen zu bezahlen, wie sie im Feuer des Wettstreites bei einer Versteigerung leicht hervorgerufen werden und auch bei der Lannaschen Versteigerung bisweilen auffielen. Waren geringer Güte schwimmen überall im Handel und sind, wenn nicht heute, so morgen oder übermorgen immer noch zu mäßigen Preisen zu erreichen. Auf diese Ware hat der internationale Handel, der die Preise kunstgewerblicher Altertümer hinauftreibt, kaum irgendwelchen Einfluß, denn er begehrt solcher Ware nicht, weil er mit ihr die großen Geschäfte nicht machen kann, an denen allein ihm liegt. Von Jahr zu Jahr vermindert sich die Zahl der Altertümer in commercio, diejenigen ausgenommen, denen durch Grabungen neue Zufuhr wird und selbstverständlich diejenigen Kunstsachen ungerechnet, die durch das Vorrücken der Zeit in den Rang von Altertümern allmählich aufsteigen. Indem anderseits die Zahl der Museen in allen Ländern zunimmt, steigt bei geringerem Angebot die Nachfrage,

und unausbleiblich werden wir in wenigen Jahrzehnten mit noch weit höheren Preisen zu rechnen haben, als diejenigen sind, angesichts deren man heute wohl erstaunt fragen hört, ob man nicht besser tun würde, einstweilen vom Kaufen abzustehen und günstigere Konjunkturen abzuwarten. Die Befolgung solcher Ratschläge würde sich bitter rächen durch die Notwendigkeit, in nicht ferner Zeit mit weit größeren Opfern das in der Gegenwart Versäumte nachzuholen, es wäre denn, man wollte die öffentlichen Kunstsammlungen zum Stillstand bringen, was gleichbedeutend wäre mit ihrer Ausschaltung als Volksbildungsanstalten. Man hat in der Besorgnis vor den Opfern, welche die öffentlichen Sammlungen den Staaten, Provinzen oder Städten in steigendem Maße auferlegen, die Frage aufgeworfen (und gerade die Versteigerung der Lannaschen Sammlung hat dazu Gelegenheit gegeben), ob nicht der Preissteigerung Einhalt zu gebieten sei durch eine Verständigung der Museen, die sich wechselseitig verpflichten sollten, über gewisse Preise nicht hinauszugehen und sich untereinander nicht zu überbieten, was im Grunde darauf hinauskommen würde, Museenkippen zu bilden, wie es Händlerkippen gibt, die den Zweck verfolgen, die Einkaufspreise für die beteiligten Genossen möglichst niedrig zu halten, andere, besonders die Privatkäufer, durch Treiben der Preise abzuschrecken und so über den Vorteil aufzuklären, anstatt persönlich als Selbstkäufer durch den Händler zu steigern. Wird man diesen alten Krebschaden der Kunstversteigerungen auch durch keine gesetzlichen Maßnahmen ausrotten können, so wird er doch schwinden, je mehr die Händler zu der Einsicht gelangen, daß der Antiquitätenhandel in den Museen die beste Stütze findet, ja der Hilfe dieser bedarf, wenn er sein Geschäft aus der Sphäre handwerksmäßiger Routine zu einem auf wissenschaftliche und technische Kenntnisse gegründeten, gebildeten Beruf erheben will.

Wie es allgemein üblich, daß die Händler untereinander sich bei den Versteigerungen gruppenweise verständigen, taten sie dies auch bei der Lannaschen Versteigerung, ohne damit jedoch, soweit es erkennbar war, irgend welche unfreundlichen Maßnahmen gegen irgend eines der kaufenden Museen zu verbinden. Eine ähnliche Verständigung unter den Museenskäufern wäre schon deswegen unstatthaft, weil die Unterschiede zwischen Leistung und Gegenleistung sich hier nicht, wie im Handel regelmäßig geschieht, durch Geld ausgleichen lassen. Jeder Vertreter eines auf einer Versteigerung kaufenden Museums hat feste Ziele im Auge oder sollte sie haben. Er wird nicht ins Blaue hinein, weil er sieht, daß ein anderer, dem er höheres Wissen zutraut, auf ein Stück bietet, diesem als Nachbieter nachlaufen, sondern, sein eigenes Ziel fest im Auge haltend, es zu erreichen suchen, solange seine Kräfte reichen. Das braucht nicht auszuschließen, daß von der einen Seite besondere wissenschaftliche Interessen

der anderen Seite, wo sie zutage treten oder verständig begründet werden, kollegial berücksichtigt werden, ohne daß für solche freundschaftliche Leistungen Gegenleistungen erwartet werden. Auch dafür gab es bei der Lamaschen Versteigerung Beispiele. Das muß genügen; eine weitere Verständigung, wie sie, nicht aus Kreisen der Museen selbst, angeregt worden, würde, auch wenn sie gesetzlich erlaubt wäre, ebenso unzweckmäßig sein, wie im Widerspruch stehen mit den beruflichen Anstandsbegriffen.

Versteigerungen von Sammlungen, deren Vorbesitzer längere Zeit mit Sachkunde und Geschmack sammelten, werden immer eine der ergiebigsten Quellen für die Mehrung des öffentlichen Kunstbesitzes bleiben. Jeder ernste und den Dingen auf den Grund gehende Sammler nützt auch dann den Museen, wenn er lebend oder von Todes wegen seinen Besitz auf den Markt bringen muß, ohne daß ihm seine Mittel, wie Herrn von Lama, gestatten, Teile seiner Sammlung schenkungsweise Museen zu stiften. Wollte man diesen wegen der Gefahr, einmal ein Stück ungewöhnlich hoch bezahlen zu müssen, von der Beteiligung an dergleichen Versteigerungen abraten, so würde man vergessen, wie gerade solche Versteigerungen die Kenntnis vieler den Leitern der Museen wissenswerter Erfahrungen hinsichtlich der Preise und nicht selten auch der vorkommenden Fälschungen vermitteln. Durch gewissenhafte Kataloge eingeleitete Versteigerungen guter alter Sammlungen werden immer die beste Schule für die praktischen, nicht nur theoretischen Kenntnisse sein, deren die Museumsbeamten bedürfen. In solcher Schule lernen wird man aber nicht bloß als Zuschauer aus der Ferne, sondern dann am besten, wenn man gehörig vorbereitet sich bei ihnen tätig beteiligt.