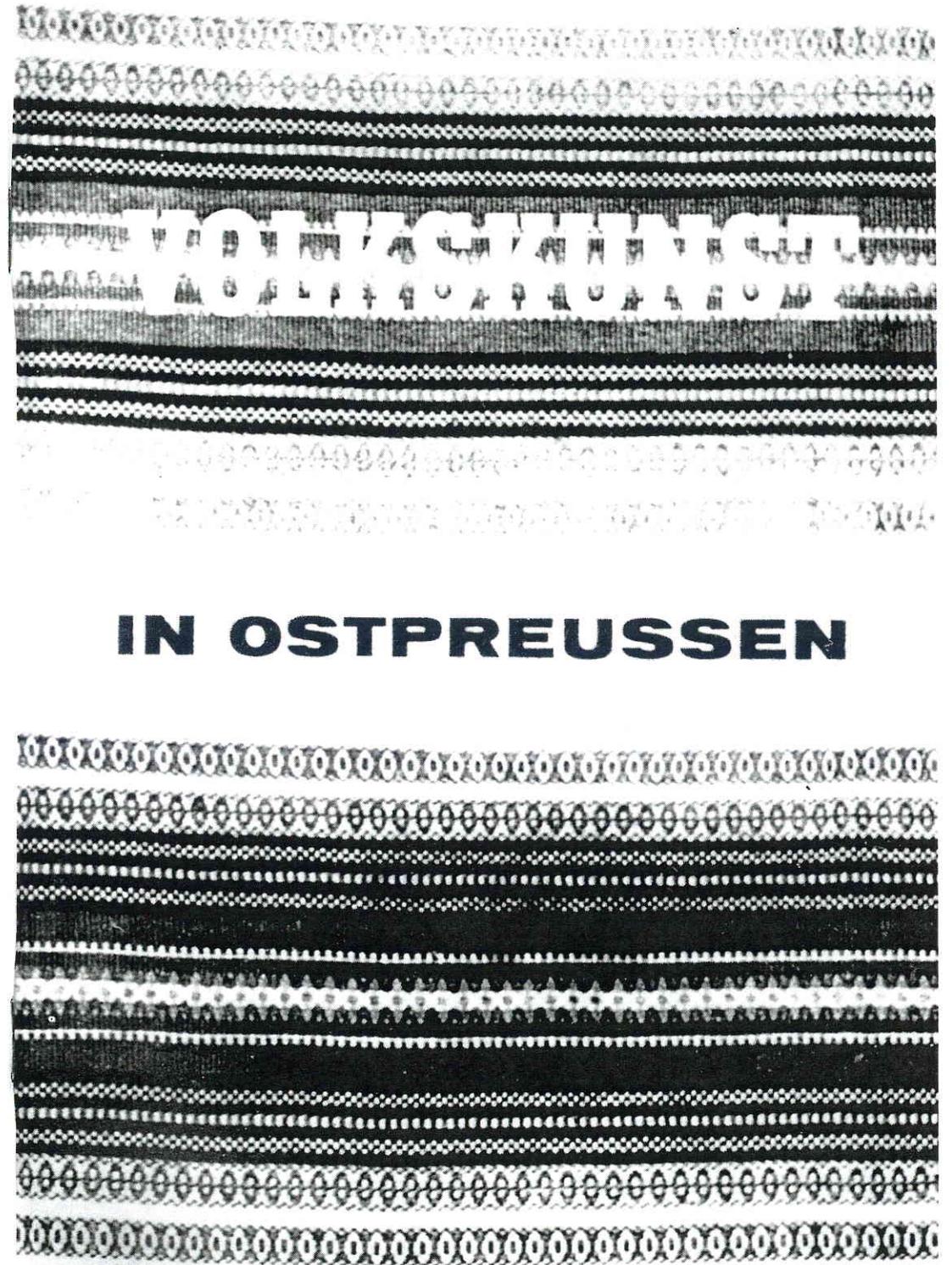




Neujahrsglückwunsch von 1816 (Museum Elbing)



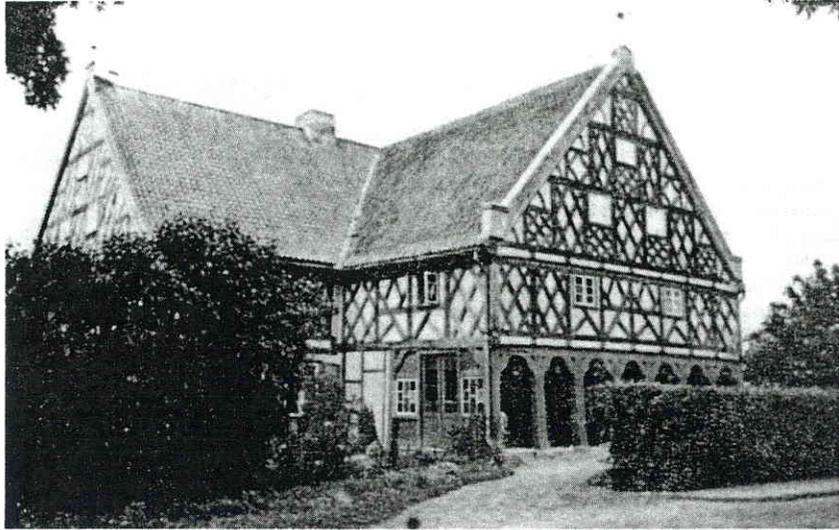
Ostpreußische Volkskunst

Die Volkskunst Ost- und Westpreußens ist nicht ohne weiteres mit den Heimatgebieten der Siedler in Verbindung zu bringen. Sie hat vielfach Eigenständiges entwickelt oder gliedert sich mit anderen Schöpfungen in größere, über die Volkstumsgrenzen hinausgreifende Volkskunstkreise. Die Volkskunst des Preußenlandes — wie überhaupt die des deutschen Ostens — zeigt nicht die überquellende Schmuckfreude und die Formphantasie, welche die Volkskunst des süddeutschen Raums aufweist. Dafür hat sie doch auf manchen Gebieten sehr Eigenartiges oder sogar Einmaliges geschaffen. Aus dem weiten Gebiet volkskünstlerischen Schaffens kann hier nur das Wichtigste herausgehoben werden, das für diesen Raum kennzeichnend ist. Volkskunst setzt immer das Vorhandensein bestimmter Materialien voraus. Wo keine Tonerden vorhanden sind, kann sich keine Keramik entwickeln, und in einem holzarmen Lande wird eben das Holz in der Volkskunst nur eine untergeordnete Rolle spielen. Das Preußenland aber war nicht nur das Land der grünen Pferdekoppeln, der braunen Ackerbreiten, der blauen Seen und Haffe, es war vor allem auch das Land der Wälder. Bis in unsere Zeit hinein waren die Reste des alten Wildnisgürtels, der zur Ordenszeit den ganzen Osten und Süden der Provinz erfüllte, noch vorhanden: die Ibenhorster Forst, die Tawellingker Forst, der Frising bei Wehlau, die Rominter Heide, die Johannsburger Heide und die Sadlowoer Forst. Aber darüber hinaus gab es noch zahllose kleine Bauernwälder, die in die Landschaft eingestreut waren und ihr Bild bestimmten. Noch 1830 war rund ein Drittel des Gebietes von Wald bestanden, der dann allerdings durch Abholzungen auf 19 Prozent der Gesamtfläche zurückging. Im größten Teil der Provinz fanden sich Mischwälder aus Fichten und Kiefern, in Masuren herrschte die Kiefer vor. Unter den Laubbäumen war besonders die Erle weit verbreitet, die in der sumpfigen Memelniederung sogar in großem, zusammenhängendem Waldgebiet auftrat. Im trockenen Hinterland kamen dann noch Hainbuchen, Linden, Eichen, Spitzahorn, Eschen und Birken hinzu.

In einem so walddreichen Lande war das Holz einer der wichtigsten Werkstoffe. Zunächst einmal war es als Baustoff von größter Bedeutung. Die deutschen Siedler des Mittelalters, die zum größten Teil aus dem mittel- und niederdeutschen Fachwerkgebiet stammten, fanden bei der eingesessenen altpreußischen (prußischen) Bevölkerung den Blockbau in einer verhältnismäßig ursprünglichen Form vor. Sie übernahmen ihn teilweise — vor allem in den besonders walddreichen Gegenden — und entwickelten ihn weiter, indem sie ihn durch die vom deutschen Fachwerk bekannten Balkenverbindungen bereicherten. In dieser Form war der Blockbau noch bis 1945 die vorherrschende Bauweise im Süden der Provinz. Anheimelnd warm und malerisch wirkten diese Häuser mit dem Grau und Braun ihrer Holzwände und dem Grün der bemoosten Strohdächer, wenn sie in langer Häuserzeile unter dem Schatten alter Bäume gegen das Gelb der Kornfelder oder das dunkle Blau eines Sees standen. Aber sie boten auch dem ländlichen Menschen viele Möglichkeiten zur Entfaltung seines künstlerischen Gestaltungswillens. Besonders das Giebeldreieck reizte zu lebendiger Aufteilung der Fläche durch wechselnde Lage der Schalbretter. Das Aufgelockerte betonte

INHALTSVERZEICHNIS

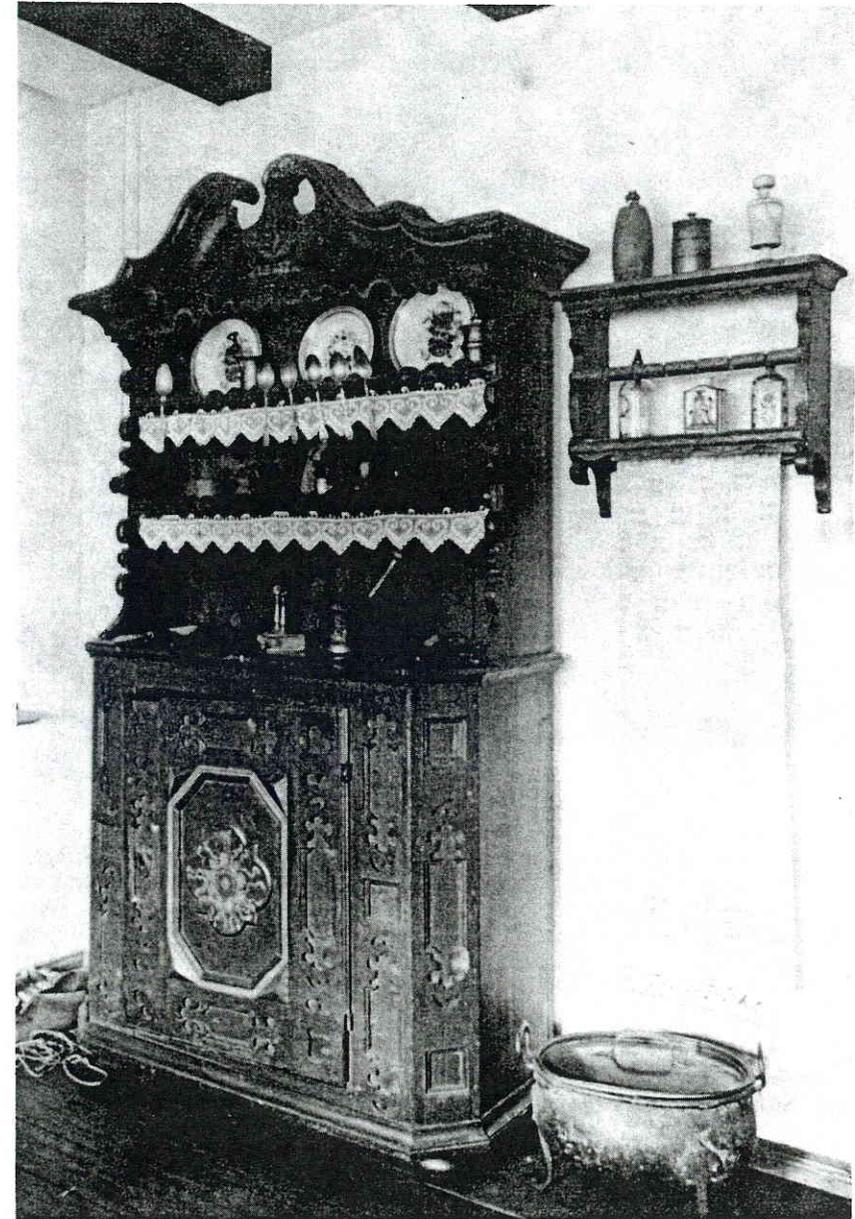
	Seite
Erhard Riemann / Ostpreußische Volkskunst	3
Erich Meyer-Heisig / Masurische Doppelgewebe	29
Erich Meyer-Heisig / Die masurischen Knüpftteppiche	32
Paul Brock / Unsere Freunde, die Kachelöfen	37



Vorlaubenhaus in Stalle, Kreis Marienburg

man dann noch durch ausgesägte Randleisten, durch Ausgestaltung der sich kreuzenden Windbretter und durch ausgesägte oder geschnitzte Giebelbekrönungen. Auch beim Fachwerkbau war das Holz der konstruktive Grundstoff, der mit Stielen, Streben und Riegeln das Gerüst der Wände bildete. Zugleich aber wirkten die schwarz oder rotbraun gestrichenen Holzteile als Ornament auf der weißen Fläche. Daher fügte man bei reicheren Fachwerkbauten weitere Holzteile ein, die nur noch dekorative Bedeutung hatten.

Das Holz war aber vor allem der Werkstoff für die Möbel, mit denen unsere ostpreußischen Bauernhäuser ausgestattet waren. In den alten weißgetünchten Bauernstuben war die Zahl der Möbel nicht groß. Das meiste konzentrierte sich auf die Große Stube, die Wohn- und Eßraum für die ganze Familie und zugleich Schlafräum für den Bauern und die Bäuerin war. Wichtigstes Stück war der von einer Eckbank umgebene Tisch. Da fanden sich noch gotische Kasten- und Zargentische oder auch Tische mit gedrechselten Säulen und schwerer Fußplatte, entweder bunt gestrichen oder in reichen Bauernwirtschaften poliert und mit Einlegearbeit versehen. Das war auch der Fall bei den Schränken, bei denen man dazu noch verschiedene Formen unterschied. Die einfachen eintürigen Schränke waren meist nur durch aufgelegte Latten horizontal und vertikal gegliedert und waren nach oben durch eine Hohlkehle begrenzt. Solche Schränke waren fast immer bunt bemalt. Auf grünem oder blauem Grund zogen sich Ranken aus Blättern und Blüten hin, während in der Türfüllung ein Blumentopf oder eine Blumenvase mit roten und weißen Blüten und Blattspitzen saß. In Masuren setzte man statt dessen gern einzelne Menschengestalten mitten in die Fläche.



Schrank einer ostpreußischen Bauernstube um 1700 (Museum Tilsit)



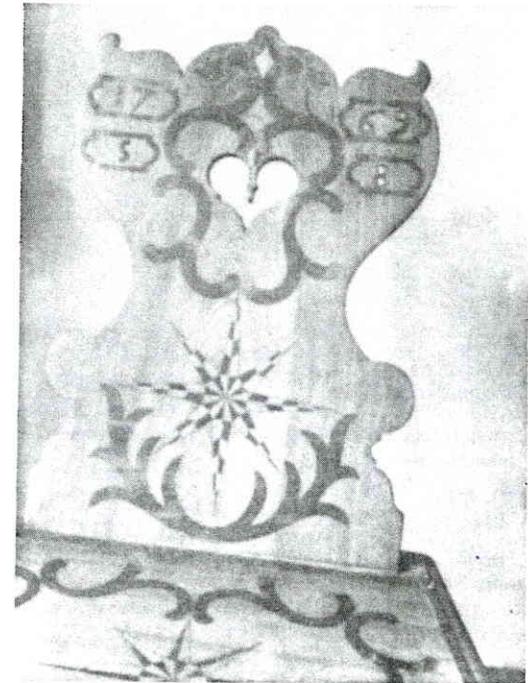
Truhe, blau und rot bemalt, aus Willenberg, Kreis Braunsberg (Prussia-Museum Königsberg)

Im Kerngebiet Ostpreußens und noch mehr im Westen zeigten die Schränke immer stärkere Abhängigkeit von den barocken Formen der städtischen Möbelkunst. Vor allem strahlte das Danziger Barock weit nach Osten hinaus. Nach dessen Vorbild hatten auch die Bauernschränke oft den stark profilierten, stufenförmigen Aufsatz. Dazu kam oft reiche Einlegearbeit, entweder in einem geometrischen Stil mit Sternen, Randleisten und Winkelaufteilungen oder in einem mehr malerischen Stil mit stark abgetöntem Blumenornament. Oft war das städtische Vorbild in bäuerliche Formensprache umgesetzt, und ein Bauernschrank mit kräftigem Stufenaufsatz und stark profilierten Füllungen konnte durchaus bäuerlich-bunt bemalt sein. Im allgemeinen aber bestand die Neigung, plastischen Schmuck durch flächiges Ornament zu ersetzen.

Ähnliches gilt auch von den Truhen. Es waren im allgemeinen Kastentrühen, von denen die einfachen, bemalten auf geschweiften Fußbrettern, die kostbaren, mit Einlegearbeit versehenen, meistens auf gedrehten Kugelfüßen standen. In diesem Möbelstück, das man „Kasten“, „Kuffert“ oder auch „bunte Lad“ nannte, bewahrte man Kleider und Wäsche auf, und die Dienstboten führten



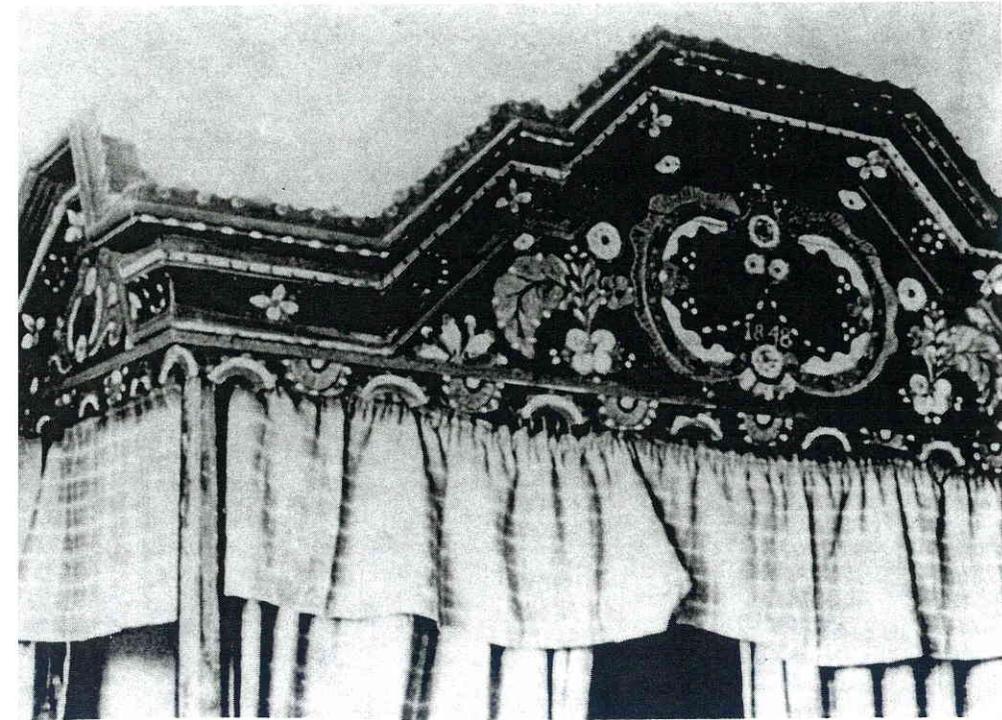
Stuhllehne mit Flachschnitzerei von der Elbinger Höhe, 1777 (Prussia-Museum Königsberg)



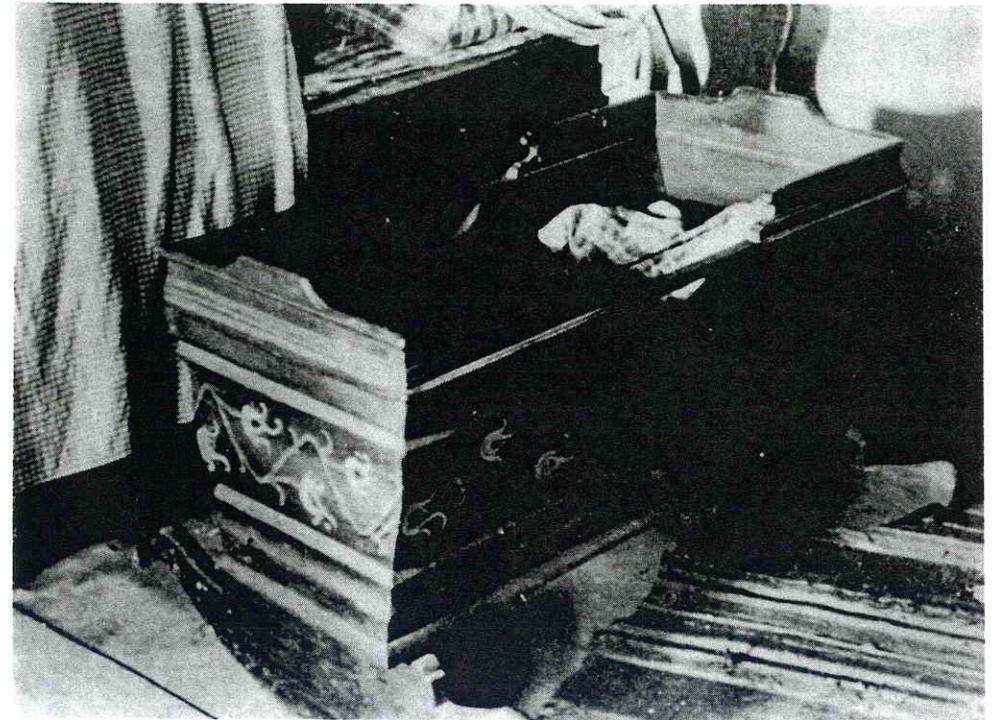
Stuhl mit Einlegearbeit aus der Marienburger Niederung, 1769 (Museum Marienwerder)

Stuhl mit Flachschnitzerei von der Elbinger Höhe, 1776 (Museum Elbing)





Aufsatz eines Himmelbetts aus Nidden (Kurische Nehrung), bunt bemalt, 1848
(Heimatemuseum Labiau)



Wiege aus dem Ermland (Schloßmuseum Heilsberg)

beim Stellungswechsel ihre gesamte Habe darin mit. In jüngerer Zeit hatten sie nur noch unverzierte Koffer mit gewölbtem Deckel.

Bei den Stühlen hatte sich sogar noch hier und da — besonders in der Königsberger Gegend — eine bis in romanische Zeit zurückreichende Form mit schweren, runden Ecksäulen und gedrechselten Füllstäben erhalten, die im Westen bereits im 13. Jahrhundert ausstarb und sich nur noch in Skandinavien und im Ordensland in Resten erhalten hat. Diese Pfostenstühle wurden als Kirchen-, Buß-, Zunft- oder Schulzenstühle verwandt. Im Westen der Provinz gab es farbig gestrichene Bauernstühle mit kräftig geschnitzten Pfosten und trapezförmiger Rückenlehne, bei denen die Bretter ausgesägt und mit Kerbschnitzerei versehen waren. Ähnliche Stühle kennen wir aus Pommern und Hessen. Sonst gab es im Kerngebiet Ostpreußens noch leichtere Stühle mit gedrechselten Pfosten und Querstäben und mit Kerbschnitzerei oder Einlegearbeit an den Rückenbrettern. Am weitesten verbreitet waren jedoch die einfachen Brettschemel mit ausgesägtem Rückenbrett

Das Himmelbett, das in einer Ecke der Großen Stube stand und in dem die Eheleute schliefen, hatte meistens in der Art der barocken Schränke eine stark profilierte, stufenförmig gegliederte Bekrönung, die von vier glatten oder gedrechselten Pfosten getragen wurde. Es war meistens bunt bemalt. Im östlichen Teil der Provinz hatte man auch reich ausgesägte Bekrönungen auf den Himmelbetten. Die Kinder schliefen in Bankbettstellen, die man durch Auseinanderziehen der beiden bankartigen Hälften beliebig verbreitern konnte, für Dienstmädchen in Schlafbänken.

Sonst gehörten zum bäuerlichen Mobiliar noch Eckschränke und Küchenschränke, Teller- und Löffelborde, alle reich ausgesägt und bunt bemalt.

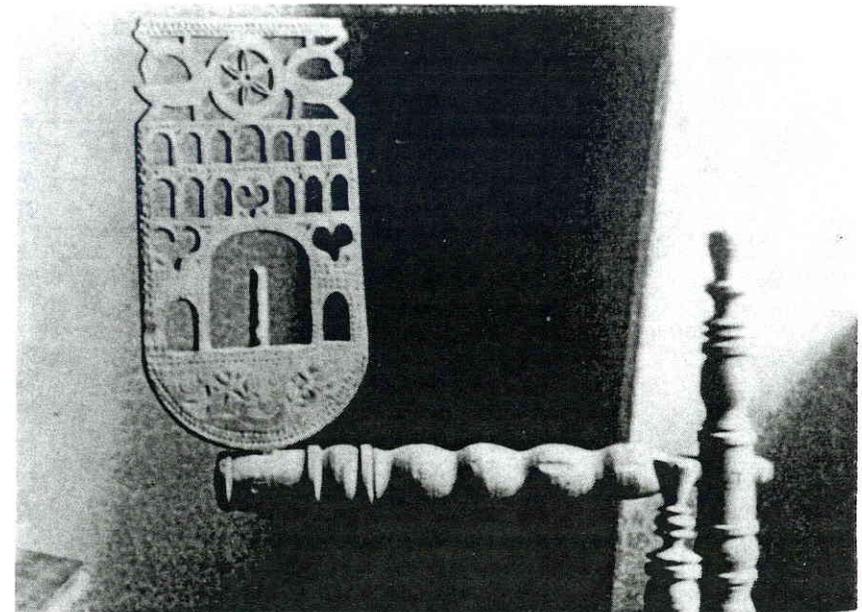
Während die bäuerlichen Möbel vom Dorftischler gearbeitet wurden, stellte der Bauer einen großen Teil des hölzernen Hausrats selbst her. In verkehrsabgelegenen Gegenden war er sogar darauf angewiesen, die Arbeiten selbst auszuführen, die sonst der Handwerker tat. Die ärmere Bevölkerung aber hatte nicht das Geld, um sich teure Handwerksarbeit leisten zu können. So ging man selbst an die

Arbeit. Das gab innere Befriedigung, denn hierbei konnte man seine ganze Formphantasie und seinen Schmucksinn entfalten. Die Gegenstände sollten ja nicht nur zweckmäßig, sondern auch schön sein. Man wollte seine Freude daran haben, auch wohl anderen damit Freude machen. Deshalb verzierte man auch solche Gegenstände, die man beim Dorfstellmacher, beim Tischler oder in der Stadt auf dem Markt fertig gekauft hatte, durch Kerbschnitzerei, durch eingeschnittene Namen, Anfangsbuchstaben und Jahreszahlen und machte sie sich dadurch erst ganz zu eigen.

Wenn aber solch ein einfacher Gebrauchsgegenstand verziert ist, dann gehört er schon in den Bereich der Volkskunst hinein. Das war der Fall bei manchem Küchengerät, bei den Butterformen, den alten Kuchenformen, bei Salzfüßchen und Gewürzstampfern. Solche hölzernen Formen, die besonders für die in Ost- und Westpreußen sehr beliebten Honigkuchen bestimmt waren, wurden früher von den Bäckern oder auch von wandernden Handwerksgesellen selbst geschnitzt. Diese „Kuchenmodeln“, für die man meist Obstbaumholz verwendete, zeigen die gleichen Motive wie in anderen deutschen Landschaften: Blatt- und Blütenmotive, Sechssterne und Herzen, Tiere und Menschengestalten, sogar Darstellungen aus der biblischen Geschichte. Viele ostpreußische Museen bewahrten schöne Stücke davon auf, und in der Vorweihnachtszeit kam es öfters vor, daß sich ostpreußische Hausfrauen solche Formen ausliehen, um ihre Weihnachtskuchen nach altüberlieferter Weise zu backen. Aber auch in manchen ostpreußischen Familien hatten sich solche Kuchenformen über Generationen hin erhalten. Auch die Waschkörper und Mangelbretter ließen sich durch Kerbschnitt leicht und wirkungsvoll ornamentieren. Man brauchte dabei keineswegs Neues zu erfinden, man konnte zurückgreifen auf den alten Formenbestand der Volkskunst, auf altüberlieferte Motive, mit denen sich einst wohl auch ein — nun längst vergessener — Sinngehalt verbunden hatte, wie z. B. den Sechsstern, den Sonnenwirbel, das Herz usw.

Oft machten die jungen Leute solche Gegenstände für ihre Mädchen als Liebesangebinde. Da wurde an den langen Winterabenden die große Bauernstube oder die Gesindestube zur Werkstatt, da holte man, während die Mädchen in der Nachbarschaft zum Spinnen waren, die Schneidebank herein, um für die Angebetete ein Paar besonders schöne „Klotzkorken“ (oder „Holzschlorren“) zu machen, die man durch Kerbschnitt und durchgezogene farbige Lederstreifen verzierte. In manchen Gegenden Natangens war es nämlich Brauch, daß ein ernsthafter Bewerber seiner Angebeteten solch ein Paar Klotzkorken vor die Kammertür stellte. Ging sie am nächsten Morgen mit diesen Klotzkorken über den Hof, so war der Antrag angenommen, ließ sie sie stehen, so war der Bewerber abgeblitzt.

Hierher gehören auch die holzgeschnitzten Kratzenstöcke, die nur in der Westhälfte der Provinz bis zu einer Linie Pregel- und Bartenstein — obere Alle vorkamen. Aber auch in der Weichselniederung waren sie schon wieder unbekannt. Auf den Dorn eines Brettchens, das oben auf dem Spinnwöckchen (Spinnrad) aufsaß, steckte man zwei Kratzen, die die Hede (die Flachsstückchen) beim Spinnen zusammenhielten. Diesen kleinen Zweckgegenstand hat die Volkskunst reich ausgestaltet. Bei den einfachen Stücken ist der Dorn von zwei Pferdeköpfen flankiert. Bei einer anderen Gruppe sitzt der Dorn in der Mitte eines Brettchens, in das alte Volkskunstmotive wie Sonnenräder, Kreuze, Dreispinne, paarige Vögel und Herzen sowie ein Gitter mit Holzglöck-

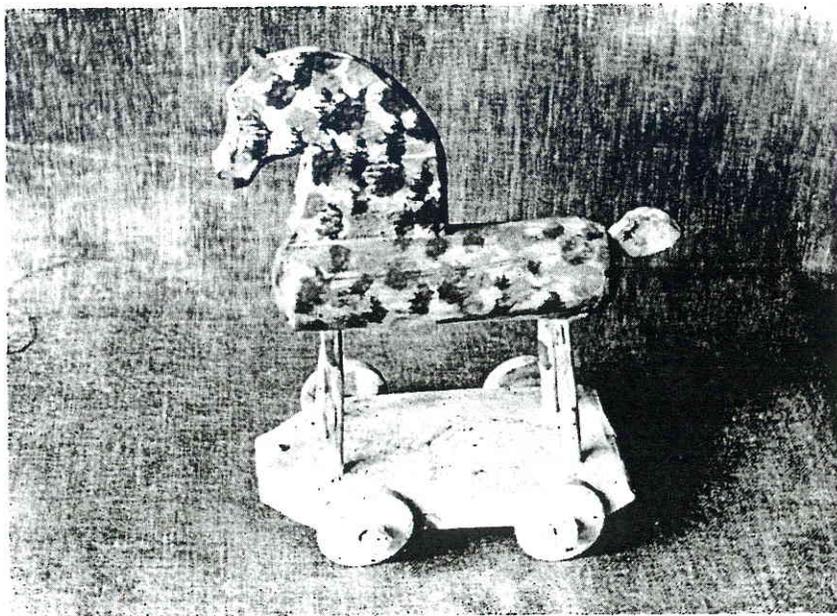


Oben links: Kratzenstock von 1886 (Museum Osterode). Oben rechts: Bemalter Kratzenstock mit beweglichen Vögeln und Holzglöckchen (Sammlung Dr. Abmann, Mohrungen). Bild unten: Kratzenstock mit Kerbschnitzerei (Museum Elbing)

chen eingeschnitzt sind, während bei jüngeren Stücken auch das Menschenpaar auftritt. Diese Kratzenstöcke, die meistens die jungen Burschen für ihre Mädchen als Liebesangebinde schnitzten und bemalten, erinnern in ihrem Stil an schwedische und lettische Wockenbretter und gehören in einen größeren nord- und osteuropäischen Volkskunstkreis. Verwandt mit ihnen sind noch die selbstgeschnitzten Webebrettchen zum Bandweben, die man besonders im Memelland kannte.

Der Vater schnitzte früher auch das Spielzeug für seine Kinder selbst. In einzelnen Städten gab es aber auch berufsmäßige Spielzeugmacher, wie etwa in Goldap. Sie arbeiteten aber auch in größeren Dörfern der Goldaper Gegend und Masurens. Dort schnitzte und drechselte man Holzpferde mit und ohne Reiter, Steckenpferde, Holzpuppen, Wasserträgerinnen, Frauen am Butterfaß, Puppenwiegen und Puppenschränke, die man bunt bemalte. In der Goldaper Gegend wurden sie weiß grundiert und dann mit rohen Farbtupfen verziert.

Wunderschönes Kinderspielzeug wurde auch von Heiligenbeiler Drechslern hergestellt. Ihre berühmte „Heiligenbeiler Büchse“ aus herrlich duftendem Kaddigholz enthielt winzig kleine Kaffeekännchen, zierliche Täßchen, Tellerchen, Bügelhenkeltöpfe, Kelchgefäße, ein schlankes Butterfaß, ein Mörserchen, ein Salzpaudelchen und ein paar Garnröllchen — alles zusammen 28 verschiedene Stück-



Spielzeugpferdchen aus der Goldaper Heide (Museum Goldap)

lein, wie für einen Zwergenhaushalt gemacht. Aber die Heiligenbeiler Drechsler machten auch viel gutes Gebrauchsgerät, dazu feine Kunstdrechslerarbeiten aus Kaddigholz, Buchsbaumholz und Knochen, kunstvolle Wocken aus Ebenholz mit aufgesetzten knöchernen Rosetten und eingefügten Knochenringen, kleine Kegelspiele in einer Eichel, Knäuelbecher, Garnwinden, Haspeln, Ringbehälter aus Knochen und hölzerne Schalen, Teller und Becher.

Während es sich bei den Heiligenbeiler Drechslerarbeiten um ausgesprochenes Kunsthandwerk handelt, war die Wimpelschnitzerei am Kurischen Haff ein ganz eigengewachsener Zweig echter Volkskunst. In der Zeit des Schacktarp, wenn Haff, Flüsse und überschwemmte Niederungswiesen nur mit dünner Eisdecke überzogen waren, nahm der Fischer sein Taschenmesser vor und begann zu schnitzen. Diese Schiffswimpel der Keitelkähne auf dem Kurischen Haff reichen aber keineswegs, wie man denken könnte, bis in uralte Zeiten zurück. Sie sind im Gegenteil verhältnismäßig jung. 1844 hatte die Behörde durch Gesetz für die einzelnen Fischerdörfer rundum bestimmte Farbzeichen festgelegt, die in den Stoffwimpeln der Kähne geführt werden mußten. Im Bereich des Kurischen Haffs wurden die beiden „Scheren“ aus Eichen- oder Eschenholz, in die man das Ortszeichen einspannte, zum Träger reicher Aufbauten, die aus weichem Holz geschnitzt und mit leuchtenden Farben bemalt wurden. Der ganze Wimpel drehte sich um den „Spieß“, eine auf die Mastspitze aufgesetzte Eisenstange. Den Spießaufsatz krönte häufig ein geschnitzter Adler. Die alten Wimpel zeigten eine geringe Anzahl von Einzelmotiven. Es waren auch nicht Abbilder, vor allem nicht Landschaftsmotive, sondern die überlieferten Motive der Volkskunst, Radkreuz, Herz, Anker und Schiff. Diese Zeichen waren in ein phantasievolles Gitterwerk eingebaut, das in mehrere Teile gegliedert war und in seinen Umrissen an Häuser und Kirchen mit vielen kleinen Türmchen erinnerte. Erst in jüngerer Zeit, als die Wimpelschnitzerei auf der Nehrung teilweise zu einer Fremdenindustrie zu werden begann, kamen neue Motive auf, die den Stil der alten Wimpel stark veränderten oder verdarben, z. B. Elch, Leuchtturm, Haffdampfer, Matrose am Steuerrad, Matrose mit Flaggen, Wasserjungfrau, Meergott, Glaube-Liebe-Hoffnung oder sogar Inschriften. Man verwandte reine, leuchtende Olfarben, und zwar bevorzugte man auf der Nehrung und im Nordteil der Niederrungsküste Schwarz, Weiß und Rot, in deren Südteil Grün, Blau, Weiß und Rot und an der Steilküste des Haffs Blau, Gelb und Grün. Diese Wimpel, die sich auf dem Mast jedes Keitelkahns drehten, waren der Stolz jedes Kahnschiffers, der seinen Ehrgeiz dareinsetzte, die Nachbarn noch zu übertreffen.

Merkwürdigerweise hat sich dieser Volkskunstzweig nur in den Fischerdörfern rund um das Kurische Haff entwickelt, während man auf dem Frischen Haff ausschließlich die behördlich angeordneten Ortszeichen ohne jede weitere dekorative Ausgestaltung als Schiffswimpel führte.

Die Keitelkähne des Kurischen Haffes, deren Schmuck die Kurenwimpel bildeten, waren sehr urtümliche Boote mit flachem Boden, die entweder Spritsegel oder Gaffelsegel führten. Gaffelsegel hatte man nur an der Südküste des Haffes und dem ersten Nehrungsdorf Sarkau, sonst überall Spritsegel. Die Keitelkähne hatten als flachbodige Schiffe Seitenschwerter und waren in Kraweelbau erbaut. Die auf Kiel und in Klinkerbauweise gebauten Angelkähne des Frischen Haffes zeigten sogar noch rostrotgefärbte Rahsegel, wie sie einst zur Ausrüstung der Wikingerschiffe gehört hatten.

Im Gebiet um das Kurische Haff hatte sich aber noch ein anderer Zweig der



Fischerfrau auf dem Friedhof in Nidden (Kurische Nehrung). Im Vordergrund hölzerne Grabtafeln in Krötenform. Bild rechts: Kurenkahn vor der Nehrung.

Volkskunst erhalten: eine sehr altertümliche und eigenartige Friedhofskunst. Es sind Grabmäler in Brettform, deren Reiz in der merkwürdigen Silhouette des ausgesägten Oberteils und der bunten Bemalung liegt. Diese Grabtafeln haben ein rundliches Mittelstück mit vier beinähnlichen, geschwungenen Ansatzstücken und einem kopfartigen Auswuchs in der Mitte, der häufig die Form einer Blüte oder eines Kreuzes zeigt. Sicher gehen diese Grabtafeln auf eine Tiergestalt zurück, am ehesten auf die Erdkröte, die im Volksglauben eine besondere Rolle spielte. Dieser Grabtafeltyp wurde immer mehr abgeschliffen, so daß schließlich nur noch ein Oval mit vier kleinen, rundlichen Ausbuchtungen an den Ecken übrig blieb. Hölzerne Grabtafeln in Form einer Kröte gab es übrigens auch in entlegenen Dörfern der Danziger Höhe. Wahrscheinlich handelt es sich in beiden Fällen um die Reste eines einst viel größeren Verbreitungsgebiets. Ein anderer Typus ging von der Form der Urne aus. Viele Grabtafeln aber zeigten eine Mischung der verschiedensten Volkskunstmotive, etwa des Krötenmotivs mit dem des Herzens. An die Stelle der oberen Auswüchse traten ausgesägte Vögel. Die Grabkreuze, die wohl als jüngere Form der Grabzeichen angesprochen werden müssen, hatten bei den Frauengräbern ein Dach aus zwei schmalen, ausgezackten Brettern, die um so länger waren, je älter die Verstorbene gewesen war.

Grabbretter, mit dem Urnenmotiv gab es auch im Oberland und im angrenzenden



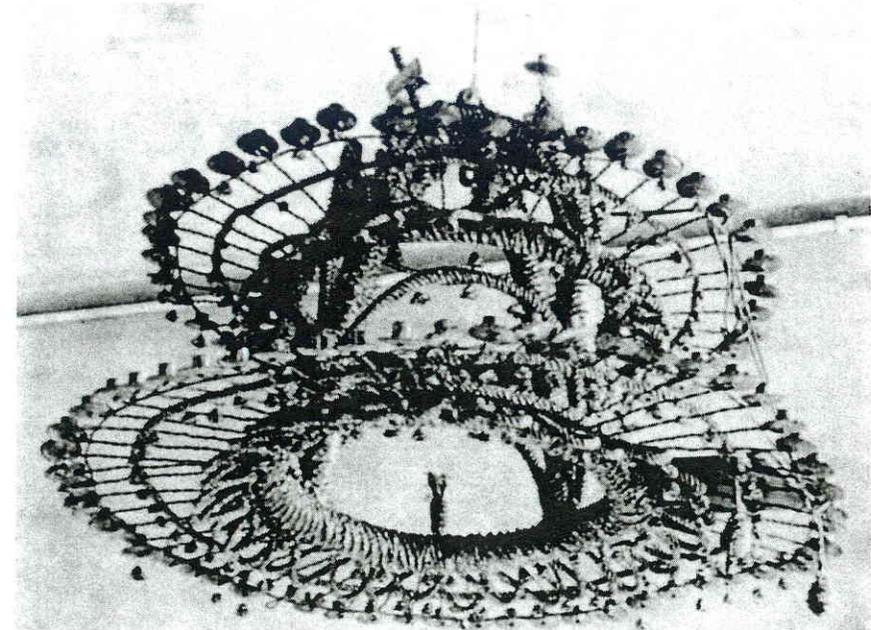
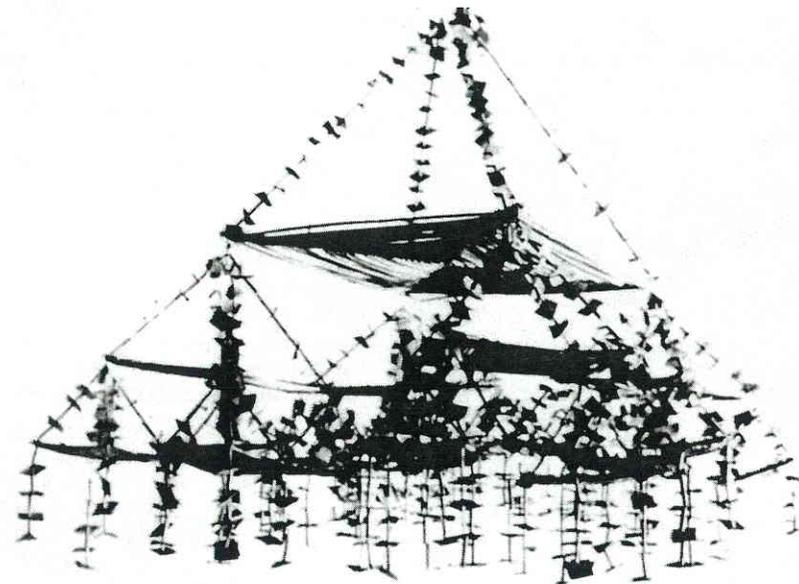
westpreußischen Gebiet um Marienwerder. Darüber hinaus hatte das Oberland noch einen ganz eigenartigen Zweig der Friedhofskunst entwickelt. In der einfachsten Form waren es rohe, aufrechtstehende Eichenbalken mit quadratischem Querschnitt, bei denen nur der Kopf mehr oder weniger ausgeschnitten war, oder starke Bohlen, die in Form von stehenden Leichensteinen ausgesägt waren. In den Kreisen Mohrungen, Pr.-Holland und Osterode hatte man diese primitiven Formen weiterentwickelt. Dort setzte man mit reichem Schnitzwerk überzogene und bunt bemalte Grabpfosten auf die Gräber. Sie hatten eine Bekrönung, die aus drei Ausstülpungen mit aufgesetzten gedrechselten Knöpfen bestand. Die reiche Verwendung von Schrift und die Art der Ornamentik deuten darauf hin, daß diese entwickelteren hölzernen Grabpfosten von dem Stil steinerner Grabdenkmäler beeinflußt waren. Allerdings hat man dann bei dem Schnitzwerk auf den alten Bestand der Volkskunstmotive zurückgegriffen, und so standen Sechsterne und andere alte Zeichen neben barockem Blattwerk.

Im Memelland entstanden als besondere landschaftstypische Leistungen der Volkskunst Hängeleuchter aus verschiedenem Material. Hierbei verwandte man Holz als Ersatz für kostbare Metalle. Flämische barocke Messingleuchter, wie man sie in den städtischen Kirchen sah, bildete man in Holz nach, indem man gedrechselte Kugeln und Lichthalter auf s-förmig gebogene Drähte zog, die strahlenförmig von einem gedrechselten Mittelstück ausgingen. Viel naiver und eigenständiger wirkten Leuchter, bei denen kreuzförmig in drei Ebenen um einen Mittelstab angeordnete, ausgekerbte und bunt bemalte Holzstäbe an ihren Enden die Lichter trugen. Auf den Stäben, die mit der nächsthöheren Ebene durch Bandeisensbögen verbunden waren, saßen auf Drahtspiralen kleine hölzerne Vögel, während nach unten kleine rhombische Metallplättchen herunterhingen.

In den gleichen nord- und osteuropäischen Volkskunstkreis, in den wir vorher die holzgeschnitzten Kratzenstöcke einordneten, gehören auch die Strohkronen, die früher in Ost- und Westpreußen hergestellt wurden. Man nahm dazu ungedroschenes Stroh, schnitt es in Stücke von verschiedener Länge, zog sie auf Fäden und baute ein luftiges Gerüst von vierseitigen Doppelpyramiden, an deren Ecken wieder kleinere Doppelpyramiden hingen. Es konnten auch einfache vierseitige Pyramiden sein, deren Grundfläche ausgeflochten war, mit kleinen Gehängen aus Strohgliedern und eingefügten Papierplättchen an den Ecken. Solche Strohkronen wurden entweder dem Bauern als Erntekrone überreicht oder — was viel häufiger der Fall war — der Liebsten als Angebinde geschenkt. In jedem Falle bekamen sie einen Ehrenplatz in der Bauernstube, etwa im Herrgottswinkel, wo sie sich in jedem leisen Luftzug drehten. Es ist das Prinzip der „Unruhe“, das in der Volkskunde eine große Rolle spielt: die ständige Bewegung soll Böses vom Haus und seinen Bewohnern fernhalten.

Im Memelland gab es auch Hängeleuchter aus geflochtenem Stroh, bei denen auf zwei konzentrischen, in verschiedener Höhe angeordneten Ringen zahlreiche kleine Kerzen aufgesteckt wurden. Dort kannte man auch Brautkronen aus Strohgeflecht, die mit bunten Bändern und Papierblumen geschmückt waren.

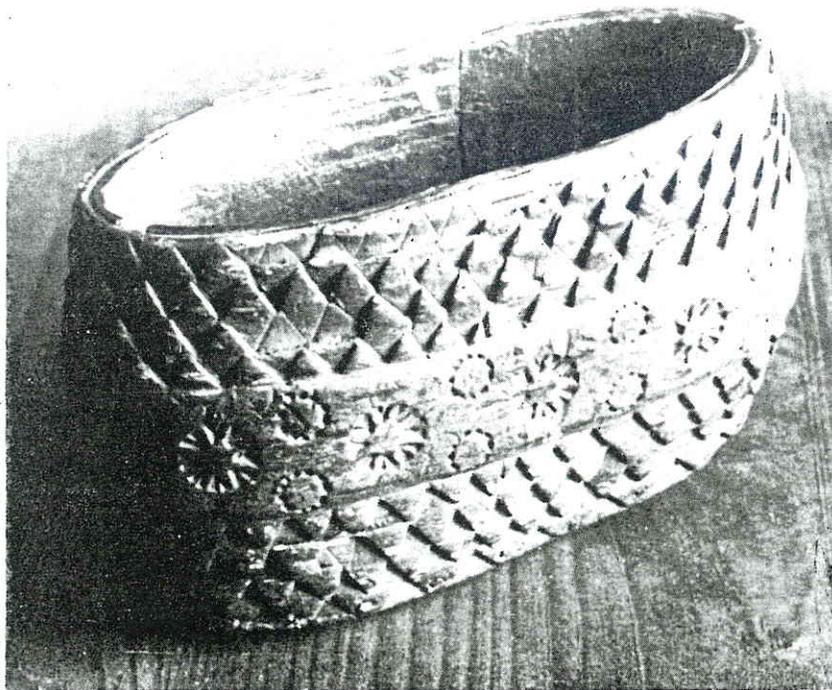
Bild rechts oben: Hängekrone aus Stroh und buntem Papier aus Pr. Eylau
 Bild rechts unten: Hängeleuchter aus geflochtenem Stroh aus Heydekrug,
 Memelland (Prussia-Museum, Königsberg)



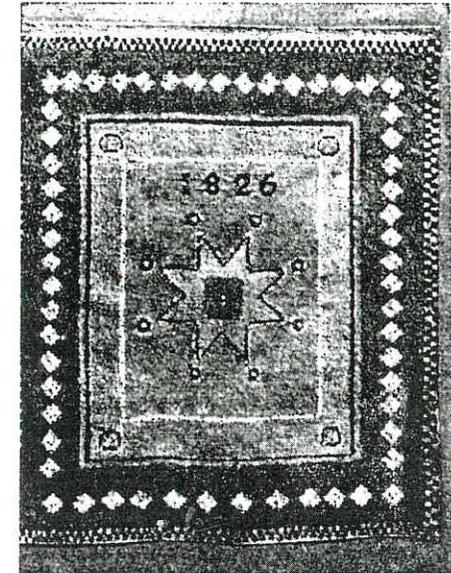
Im Kerngebiet von Ostpreußen waren Strohklebarbeiten sehr verbreitet. Mit buntgefärbten Strohstückchen, die vom Naturgelb bis zu dunklem Braun und Rot, gelegentlich auch zu zartem Gelbgrün hinüberspielten, beklebte man Kästchen aus Holz oder Pappe in geometrischen Mustern, deren Reiz in dem schillernden Wechsel der kleinen Farbflächen lag. In die Mitte setzte man gern Sterne, während man für die Randleisten Schachbrett- und Rautenmuster oder auch Andeutungen des Lebensbaummotivs in Form eines Tannenzweiges wählte. Dagegen fielen Herzen, Blumen, Vögel und Monogramme mit Jahreszahlen etwas aus dem Stil dieser strengen, abstrakten Formensprache. Bei einigen besonders schönen Stücken waren sogar reizvolle stilisierte Stadtdarstellungen gelungen. Diese Strohmosaikien sind wohl durch die Intarsiatechnik der städtischen Möbelkunst angeregt worden. In ihrem Aufbau und vor allem in der Form der Deckel erinnerten die Kästchen oft an Truhen.

Für Flechtarbeiten verwendete man außer dem Stroh auch Span, Binse und gespaltene Weide. Aus diesen Materialien gestaltete man Stuhlsitze, Körbe und manches andere. Aus Span geflochten wurde auch die Lischke, eine früher in

Tabakdöschen aus Bast (Museum Bartenstein)



ganz Ost- und Westpreußen heimische Form des Tragkorbes. Sie war kasten- oder taschenförmig gestaltet, und ihr Deckel ließ sich an der Tragschnur hochschieben.



Rechts: Einfacher kleiner Knüppteppich aus Masuren von 1826 mit einem schlichten Achtstern. Bild unten: Ermländer Webstuhl und Webschiffchen (Museum Heilsberg)





Tragtasche
mit Wollstickerei
aus dem Memelland

Bild rechts:
Drei ermländische
Hauben aus dem
19. Jahrhundert
(Germanisches
Nationalmuseum
Nürnberg)

Auch auf dem Gebiet der Textilien hatte die ostpreußische Volkskunst Beachtliches aufzuweisen. Zu den schönsten Leistungen deutscher und sogar europäischer Volkskunst gehören die masurischen Knüpfteppiche, Webteppiche und Doppelgewebe. Früher glaubte man, diese Technik gehe auf masurische Einwohner zurück, die 1656 von Tataren nach Südrußland verschleppt worden seien und nach ihrer Heimkehr die in der Fremde erlernte Teppichknüpferei nach Masuren verpflanzt hätten. Andere schrieben sie zurückgebliebenen Tataren zu. Tatsächlich sind solche Knüpf- und Webteppiche im ganzen germanisch-baltischen Nordostseeraum seit dem Mittelalter hergestellt worden, und ihre Techniken sind sogar noch weit älter. Aus archivalischen Quellen wissen wir, daß die Teppichknüpferei schon zur Ordenszeit in Ostpreußen üblich war. In Technik und Ornamentik sind die masurischen Teppiche nahe verwandt mit den finnischen und schwedischen Bauernteppichen, den sogenannten „Ryen“, während kein Zusammenhang mit der orientalischen Teppichknüpferei festzustellen



ist. Wahrscheinlich ist dagegen, daß sich die Grundlagen dieser Kunst bereits in der Zeit der Berührung von Ostgermanen und Altpreußen herausgebildet haben. In Ostpreußen benennt man diese Teppiche mit dem Wort „Kotz“ oder „Kotze“, einem Wort germanischen Ursprungs, mit dem man sonst in Deutschland und seinem östlichen Ausstrahlungsgebiet eine rauhe, pelzartige Wolldecke und einen Mantel aus dem gleichen Stoff bezeichnet. Die ostpreußischen Teppiche gehen zurück auf die wollenen Schlafdecken des Mittelalters, die in Deutschland bis ins 18. Jahrhundert üblich waren. In Ostpreußen und Skandinavien haben sie sich als Zierteppiche erhalten und wurden nur noch bei festlichen Anlässen als Schmuckdecke über das Bett gebreitet. Sie wurden nicht von Berufswebem, sondern von den Frauen im Haus hergestellt. Besonders gern schenkte man solch einen Teppich zur Hochzeit, und in Ostmasuren, dem altpreußischen Gau Sudauen, gehörte er sogar zur Brautausstattung. Während der Trauung stand das Paar darauf, und beim Begräbnis lag er auf dem Sarg. So begleitet er den Menschen durch das ganze Leben und vererbte sich als besonders kostbarer Familienbesitz auf die Nachkommen. Die alte Teppichkunst wurde zwischen den beiden letzten Weltkriegen durch Erna Koller in der Web- schule Lyck neu belebt.

Die Weberei war überhaupt im Preußenland seit Jahrhunderten bodenständig und noch bis zum letzten Krieg in Übung. 1934 wurden allein in Ostpreußen noch 23 500 Hauswebstühle gezählt, von denen noch 6450 in Betrieb waren. Früher wurden fast alle Stoffe, die für die bäuerliche Kleidung gebraucht wurden, im Hause selbst gewebt. Erstaunlich reich war die Fülle der Webmuster. Das Institut für Heimatforschung an der Universität Königsberg besaß früher eine Sammlung, die Tausende solcher Webmuster, vor allem Leinenmuster, enthielt. Eine kleine Sammlung ostpreußischer Webmuster befand sich auch im Museum für deutsche Volkskunde in Berlin. Beide Sammlungen sind leider verlorengegangen. Die „Flickerdecken“, der allgemein übliche Fußbodenbelag für die Wohn- stuben, wurden noch bis 1945 überall hergestellt. Man zerschnitt hierfür alte Flicker in schmale Streifen, die man zusammennähte und die dann, aufgespult, den Schuß des Gewebes bildeten. Wir empfanden diese Flickerdecken immer als kennzeichnend ostpreußisch, aber sie kommen auch in anderen deutschen Land- schaften, in Pommern und vor allem in Süddeutschland vor. Sehr beliebt war früher auch die Brettchenweberei, die ebenfalls nach Nordeuropa weist und auf einer sehr hohen volkskünstlerischen Stufe stand. Vor allem im nordöstlichen Ostpreußen webte man früher auf solchen geschnitzten hölzernen Brettchen schmale, reich gemusterte Schürzenbänder. Auch junges Kunsthandwerk schloß sich gelegentlich an die alte heimische Webkunst an. So stellte die Weberei Kapkeim zwischen den beiden Weltkriegen schönes Leinen in der Art des alten Bauernleins her.

Auch die Stickereitechniken, die wir aus der Volkskunst der anderen deutschen Landschaften kennen, fanden sich in Ostpreußen. Besonders beliebt war Kreuz- stickerei auf Leinengrund. Die oft datierten Stickmüstertücher, die in Museen und Privatbesitz aufbewahrt wurden, vermittelten einen Eindruck von der Fülle der überlieferten Motive und der Farbenwahl. Besonders schöne Stücke stamm- ten aus dem Weichselmündungsgebiet. Die beliebtesten Motive waren Sterne und Herzen, paarige Vögel, Hirsche, Pferde und Kühe, der Dreisproß (Lebens- baum) in allen möglichen Ausformungen, das Menschenpaar, Adam und Eva neben dem Baum der Erkenntnis und die beiden Kundschafter Josua und Kaleb mit der Traube. Von der zweiten Hälfte des 18. bis zur Mitte des 19. Jahrhun-



Gestrickte Handschuhe aus dem Memelland

derts reichte die Blütezeit dieser volkstümlichen Stickkunst, dann verblaßten die Formen und Farben, und an ihre Stelle trat städtisch bestimmte Handarbeit minderer Qualität, besonders Stickereien auf Stramingrund mit großblumigen, aus gedruckten Vorlagen übernommenen Mustern.

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts kam dann, auch schon unter städtischem Einfluß, Stickerei mit Glasperlen und Glasröhrchen in Mode, bei der man die Farben Blau, Weiß, gelb und Schwarz bevorzugte. Diese Perlenstickerei verwendete man für eine Fülle von Gebrauchs- und Ziergegenständen wie Handtäschen, Bucheinbände, Brillenfutterale, Tabaksbeutel, Klingelzüge u. ä. Aber auch in dieser Technik konnte man z. B. im Memelland noch eine Gürteltasche mit altüberliefertem Motivbestand gestalten, wie man es früher bei der Wollstickerei getan hatte. Vereinzelt kam übrigens auch Fischschuppenstickerei vor, in der man auf schwarzem Samtgrund sehr dekorative Rankenmuster gestaltete. In manchen Gegenden zeigten auch die Strickarbeiten alte überlieferte Muster. Im Weichselgebiet gab es weiße, mit Monogramm und Jahreszahl versehene Handschuhe und Strümpfe. Die schönsten gesrickten Handschuhe gab es im Gebiet um das Kurische Hafl, vor allem aber auf der Kurischen Nehrung. Hier liebte man kräftige Farben und starke Farbkontraste, und man strickte außer Monogrammen und Jahreszahlen auch kleine Widmungen ein, z. B. „Zur Erinnerung“.

Bis zum Ersten Weltkrieg war auch der Blaudruck auf dem Lande vielfach noch lebendig. Vor allem Schürzen und Kopflücher, aber auch Tischdecken und Bettbezüge wurden damit verziert. Die Muster, meist Sternchen, Ranken oder Streublumen, wurden mit holzgeschnitzten Modellen mit der Hand auf das Leinen aufgedrückt.

Natürlich wurden auch Metalle in der Volkskunst eingesetzt. So schufen einfache Dorfschmiede im Memelland schmiedeeiserne Hängeleuchter mit gedrehten vierkantigen Stäben und angeschmiedeten oder eingehängten Spiralen oder Doppelspiralen, wie sie auch in anderen Gebieten des Ostseebereichs anzutreffen waren. Sie schmiedeten aber auch Standleuchter oder einfache Stallaternen. Eine reizvolle Aufgabe für einen Schmied waren auch die aus starkem Eisenblech ausgehauenen Windfahnen und Zunftzeichen, von denen es in Ostpreußen noch einige schöne Stücke in Museen gab. Im katholischen Ermland scheint es in alter Zeit auch schmiedeeiserne Votivgaben gegeben zu haben, denn vereinzelt hatten sich noch solche Tierfiguren erhalten, wie man sie — etwa im Alpengebiet — zum Dank für die Rettung einer Kuh oder eines Pferdes in der Kirche opfert. Die Zinngießer und Kupferschmiede in den Städten schufen kostbarere Hausgeräte für ihre bürgerliche Kundschaft wie Krüge und Kannen, Teller und Schüsseln, Kochkessel und Handmühlen.

Beachtliche Leistungen hat das Preußenland auch auf dem Gebiet der Keramik hervorgebracht. Die bedeutendsten Töpferwerkstätten lagen bei Danzig, am Rand des Weichseltales, im Gebiet südlich des Frischen Haffes, im Oberland und im westlichen Masuren. Die künstlerisch wertvollsten Erzeugnisse entstanden in Stolzenberg, einer Vorstadt von Danzig, die zur Zeit Friedrichs d. Gr. stark aufblühte. Die Keramik der Küstengebiete zeigt deutliche Beeinflussung von Holland her. Bei dem starken Seehandelsverkehr zwischen Danzig und den Niederlanden wurden schon im 17. Jahrhundert viele Delfter Fayencen über See in die preußischen Küstenstädte gebracht. Ihre Blütezeit erlebte die Stolzenberger Industrie im 18. Jahrhundert, und im Wettbewerb mit den anderen Töp-



Ostpreußischer Paartopf (Museum Marienwerder)

ferstädten des Preußenlandes wie Thorn, Marienwerder, Marienburg, Elbing, Frauenburg und Tolkemit blieb sie immer führend, bis sie dann alle dem neu aufkommenden, fabrikmäßig hergestellten Emaillegeschirr weichen mußten. Die Stolzenberger Irdenware war mit weißer Zinnglasur überzogen, auf die das Dekor in Dunkelblau, Manganbraun, Chromgelb und Chromoxydgrün gemalt war. Man schuf nicht nur Teller, Schüsseln, Terrinen, Vasen und mancherlei Kleingerät, sondern auch Plastiken, was in den anderen Orten kaum vorkam, ferner bemalte Ofenkacheln, auf denen innerhalb einer reliefartigen Randverzierung Figurengruppen, biblische Szenen, Landschaften mit Phantasiearchitekturen und Trachtenfiguren dargestellt wurden. Später überzog der reliefartige Schmuck die ganze Kachelfläche und verdrängte schließlich die Malerei völlig. Die Ofen, die auf zierlichen Holzfüßen standen, zeigten eine kunstvolle Gliederung im Aufbau und stark profilierte, stufenartig ansteigende Aufsatzgesimse oder pyramidenförmige Bekrönungen.

Die übrigen Töpferstädte des Nordwestens schufen zwar auch Beachtliches, erreichten aber nicht die künstlerische Höhe Stolzenbergs. Tolkemit, das keine so alte Tradition besaß, aber 1886 immerhin noch 46 Töpfermeister beherbergte, stellte für die Milchwirtschaftsgebiete des Weichsel- und Pregeltals einfachstes Gebrauchsgeschirr her, das meistens nur Innenglasur aufwies. Es wurde nach 1870 immer mehr durch die Bunzlauer Irdenware verdrängt. Eine für Ostpreußen sehr charakteristische Gefäßform war der oben mit einem Traggriff versehene Paartopf, in dem man das Essen auf das Feld brachte. Diese Paartöpfe zeigten früher meist ein einfaches, mit dem Malhorn aufgetragenes Schlickerornament in farbigem Kontrast zu dem hellen oder dunkelfarbigen Grund. Reicher bemalt waren Teller und Schüsseln, wie sie in der Gegend von Elbing, Marienburg und Marienwerder hergestellt wurden. Hier tauchten Ornamente auf, die wir auch aus anderen norddeutschen Töpferlandschaften kennen: ein Vogel auf einem Zweig, eine Frauengestalt zwischen zwei Bäumen und der aus einer Vase aufsteigende Dreisproß. Die runde Fläche konnte aber auch mit einem großen Sternmotiv oder mit reichem pflanzlichem Dekor ganz ausgefüllt sein.

Eine Sonderstellung nahm die masurische Ofentöpferei ein, deren Mittelpunkt die Städte Neidenburg und Willenburg waren. Hier hatte sich fast unberührt von allen holländischen Einflüssen eine ganz urwüchsige, eigenständige Volkskunst herausgebildet, die sich bereits für die Ordenszeit — also vor der Einwanderung masowischer Siedler — urkundlich nachweisen läßt. Wir hören nämlich, daß der Hochmeister Winrich von Kniprode im 14. Jahrhundert einen Neidenburger Töpfermeister nach Italien schickte, damit er sich dort vervollkomme. Nachdem diese Kunst durch den Tatareneinfall von 1656 und die Pest von 1709 ziemlich zum Erliegen gekommen war, hat sie offenbar um die Mitte des 18. Jahrhunderts eine neue Blüte erlebt. Die masurischen Ofen haben nichts von städtischer Kultur an sich, sie sind für die Bauernstube geschaffen, schlicht, naiv und lustig. Das Dekor ist unter Glasur gemalt. Fast unerschöpflich ist die Fülle der Motive, die alle dem Erlebnisbereich des bäuerlichen Menschen entstammen: Soldaten und Reiter, Bauern und Handwerker, Zecher und Musikanten, Jäger und Wild, biblische Szenen, Adler, Sterne, Uhren, daneben Fabelwesen und grobstilisierte Blumenornamente. Meistens sind sie mitten auf die weiße Kachel gesetzt, und nur kleine Ecksträußchen oder schmale Randleisten bilden das einzige gliedernde Ornament. Bei den jüngeren Ofen tritt auch das Flachrelief auf, aber es umrahmt nicht die Zeichnung, sondern das Motiv wird selbst als Relief gestaltet und übermalt. Die Farben sind blau, braun, gelb und grün. Aufbau und Bekrönung sind im Vergleich mit den Stolzenberger Ofen recht schlicht. Im ganzen wirkten diese masurischen Ofen wie ein lustiges, buntes Bilderbuch und brachten eine fröhliche Note in die Bauernstube.

Es gibt aber auch Bereiche, die in der ostpreußischen Volkskunst völlig fehlten. So scheint es hier einen Schmuck aus Edelmetallen in den bäuerlichen und kleinbürgerlichen Kreisen nicht gegeben zu haben, auch nicht einmal in großbäuerlichen Landschaften wie dem Weichselmündungsgebiet oder dem nördlichen Ermland. Der ostpreußische Bauer, dessen Vorfahren in den ersten Jahrhunderten der Landesbesiedlung einen schweren Daseinskampf zu führen gehabt hatten, war mehr auf die praktischen Notwendigkeiten des Lebens ausgerichtet und hatte keinen Sinn dafür, sich mit Schmuck zu behängen. Daraus erklärt sich wohl auch die Tatsache, daß es im Lande des Bernsteins keine volkstümliche Bernsteinverarbeitung gab und daß er in der ostpreußischen Tracht nie eine Rolle gespielt hat, wogegen die Bückeburger Frauentracht mit ihren dicken Bern-



Masurische Ofenkachel (Museum Lyck)

Masurische Doppelgewebe

Wieder ein ganz Neues und Anderes tut sich vor uns auf angesichts der ostpreussischen Doppelgewebe, die der masurischen Landschaft Sudauen entstammen. Zunächst vom Werkvorgang her betrachtet, sind es reine Wollgewebe, mit Wollgarn also für beide Ketten und beide Schüsse, durch die zwei selbständige Gewebeschichten zu einem Doppelhohlgewebe ganz in der Art der leinenen Bildzeuge ineinander gearbeitet werden, mit Musterumkehr zwischen Ober- und Unterseite. Sie sind auf zwei Farben, zumeist Blau und Weiß oder Blau und Rot gestellt. Die Bindung ist so eingerichtet, daß je zwei Kettfäden von je zwei Schußfäden in Leinenbindung gebunden werden. Hergestellt sind diese Gewebe auf dem Schaftwebstuhl und zwar in bäuerlichem Eigenwerk. Es sind große, aus zwei Längsbahnen zusammengefügte Decken zwischen zwei bis vier Meter Länge und 140 bis 175 cm Gesamtbreite mit einem Mittelfeld und einer ringsum laufenden Randborte. Öfter sind die beiden Bahnen nicht vollständig gleich in der Musterverteilung, so daß dann nach dem Zusammenfügen die querüberlaufenden Musterstreifen nicht zusammenpassen und Verschiebungen eintreten. Auch diese handwerkliche Äußerlichkeit ist ein Kennzeichen dafür, daß hier nicht Berufswerber am Werke waren. Aber davon abgesehen ist das gesamte Erscheinungsbild so ganz anders, daß es in dem Musterschatz der Berufsweberei nicht unterzubringen ist.

Die Mittelfelder sind in der Regel gefüllt mit Rauten, die von Winkelhaken gerahmt werden und anderen, aus Liniengittern gebildeten Rauten, dann mit gleichschenkeligen, breitbalkigen Kreuzen, deren Arme dreieckig eingeschnitten sind, so daß sie auch als Achtsterne gedeutet werden können, mit Rauten schließlich, deren Rand mehrfach abgetreppt ist. Lebensbäume in einer ganz naturabgekehrten Zeichnung, auf gleiche Weise gesehene Tiere und menschliche Figuren, in seltenen Fällen auch Weinranken und Flechtbandstreifen sind der weitere Musterschatz. In scheinbarer Regelmäßigkeit bedecken sie, in Querstreifen übereinander gelagert, den Grund. Doch wird ein fleißiges Auge Abweichungen von der Regelmäßigkeit sonstiger Webmuster wahrnehmen, sei es, daß in eine Reihe gleicher Rautenformen plötzlich ein ganz anderes Muster eingestreut ist, oder daß unerwartet eine Gitterraute ein Kreuz eingeschrieben bekommen hat. Bei den Reihungen gegenständiger Tiere kommt es vor, daß eines der Tiere, das sich seinem Partner zuzuwenden hätte, sich abkehrt, oder daß plötzlich sogar ein Tier einer ganz anderen Art in die Reihe eingedrungen ist. Oder bei den Lebensbäumen, für die doch sonst selbst bei naturnaher Wiedergabe strenge Spiegelbildlichkeit herrscht, trägt hier der eine Zweig zwei Blüten im Gegensatz zu dem entsprechenden, nur einblütigen Zweig. Und ebenso läßt sich sehen, daß sich die Blüten und Blätter nicht immer gegenseitig entsprechen. Widerspricht schon alles dieses dem sonst bei der Weberei Gewohnten, weil hier die strenge Musterwiederkehr in beiden Richtungen, nach Breite wie Länge, eine wesentliche Arbeitserleichterung beim Vorrichten mit sich bringt und deshalb die Regel ist, so läßt sich noch Weiteres sehen. In die Reihungen dieser Muster sind willkürlich kleine, zeichnerische Formen eingestreut — man ist versucht, an Runen zu denken, obwohl keinerlei Formverwandtschaft mit ihnen vorliegt. Die Willkür



Kacheln aus einem Neidenburger Ofen, hergestellt 1841 von Friedrich Karpowitz in Neidenburg.

stein-Halsketten geradezu prunkte. Allerdings besaßen der Orden, später die Herzöge und schließlich der preußische Staat das Bernsteinregal, und sie hatten die Verarbeitung im Lande verboten, so daß unrechtmäßig gesammelter Bernstein nur schwer abgesetzt werden konnte. Auch künstlerische Glasverarbeitung suchen wir in Ostpreußen vergebens. Wohl gab es eine Reihe von Glashütten, die aber alle nur einfache Gebrauchsware herstellten. Kunstvollere geblasene und verzierte Stücke waren wohl immer westlicher Import.

Trotzdem können wir wohl ohne Übertreibung sagen: die Volkskunst Ost- und Westpreußens braucht den Vergleich mit dem Schaffen anderer deutscher Landschaften nicht zu scheuen. Vor allem auf dem Gebiete der Holzverarbeitung, der reich entwickelten Textilkunst und der volkstümlichen Keramik hat der deutsche Nordosten sehr Eigenartiges und sogar Einmaliges geschaffen.

ist aber wohl nur scheinbar und hinter diesen formelhaften Zeichen, wie ihrer Anordnung, waltet ein verborgener Sinn. Überhaupt wirkt das ganze Schmuckwerk dieser Decken nicht als „Zierrmuster“ schlechthin, sondern als Verschlüsselung eines unter Bildzeichen verborgenen Vorstellungsinhaltes, den zu enträtseln kaum mehr gelingen wird, und der auch von den Webereien wohl nur noch als ererbtes Formengut gehandhabt wurde. Daß wir es mit einer verhältnismäßig frühen Formenwelt zu tun haben, lehren vor allem die Winkelhakenrauten, die zum Mustergut hochmittelalterlicher deutscher Webereien und Stickereien gehören und geradezu als „germanisches Ornament“ angesprochen werden.

Fügen wir noch hinzu, daß bei einem Teil dieser Decken die menschlichen Figuren sich als Brautpaar teilweise mit Gefolge, zu erkennen geben, dann wird klar, warum hier eine alte Vorstellungs- und Formenwelt beschworen wird. In die Brauchumsordnung gehörende Gegenstände bedienen sich in, volkskundlich gesprochen, sogenannten „Rückzugsgebieten“ mit Vorzug altartig-ererbter Formen. Und daß in dieser Landschaft Sudauen ein solches Rückzugsgebiet vorliegt, wird noch aus einer zweiten textilen Gattung ersichtlich werden. Wenn diese Decken mit dem Brauchtum, noch dazu mit dem hochwichtig genommenen Hochzeitsbrauchtum zusammenhängen, dann wird aber weiter klar, daß man diese umständlichere, weil auf strenge Musterwiederkehr verzichtende Zierweise in Kauf nahm und auch, daß bei aller Verwandtschaft untereinander keine dieser Decken — wir kennen 11 Stück davon — der anderen gleicht. In welcher Weise wurden diese Decken bei der Hochzeit verwendet? Gute Gründe sprechen dafür, daß sie als Tischdecken ihren Zweck zu erfüllen hatten. Nach alter Rechtsitte wird das Paar zu Tisch und Bett zusammengegeben — so wie es umgekehrt die Rechtsformel der Trennung von Tisch und Bett gibt und die sinnbildhafte Handlung, zum Zeichen dessen das Tischtuch zu zerschneiden. Zudem scheint über diese Rechtsbedeutung hinaus der Tisch im sonstigen Hochzeitsbrauchtum Sudauens eine besondere Rolle gespielt zu haben, erscheint er doch auf einer dieser Decken im Zuge der Darstellung des Brautpaares und seines Gefolges. Auf diesem Bildstreifen an einer Schmalseite der Decke sehen wir einen Tisch, mit zwei Trinkgefäßen bestellt, beiderseits zwei Männer — die Trauzeugen oder Väter von Braut und Bräutigam? — daneben die beiden Stühle für die Brautleute, anschließend das Paar selbst und als Ehrengelitte drei weitere Paare, denen die sechs Paare auf der anderen Schmalseite noch als nachfolgend zu denken sind. Die beiden Männer beiderseits des Tisches und der Bräutigam sind durch hochaufgeschlagene Hutkrempen von den anderen Männern, deren Hüte nur schmale gerade Krempen haben, unterschieden. Auch beim Kopfputz der Braut scheint ein, allerdings wohl geringer Unterschied zu den übrigen Mädchen und Frauen vorzuliegen, soweit die ja sehr formelhafte Bildwiedergabe erkennen läßt.

Wenn wir vorhin sagten, daß von diesen Decken keine der anderen gleiche, so gilt das nur für das Mittelfeld. Die Randborten dagegen ähneln einander sehr, ja gleichen sich in einigen Fällen sogar. Auf ihnen umgibt eine eckig gebrochene Wellenranke, deren Zeichnung einer Getreideähre gleicht, ringsum das Mittelfeld und läßt im Wechsel Blüten nach innen wie nach außen aus sich herauswachsen. Bei einem Teil der Decken bleibt es bei einem Bortenstreifen, bei dem anderen Teil sind es zwei solcher Streifen, ein breiterer innen und ein schmalerer außen mit artgleichen Wellenranken.

Bieten diese ostpreußischen Doppelgewebe, deren datierte Beispiele den Zeitraum von 1799 bis 1818 belegen, für sich schon des Interessanten genug, so sind sie



In zwei Bahnen gewebtes masurisches Doppelgewebe, hergestellt im Kreis Treuburg

zudem Glieder eines größeren Zusammenhanges. Doppelgewebe solcher Art kennt nämlich noch Schweden, Norwegen und Finnland, die dort vom Hochmittelalter bis an unsere Zeit heran als Bauernwerk entstanden sind. Allerdings haben unsere masurischen Gewebe nähere Berührung mit den skandinavischen Frühbeispielen, deren Musterung verwandteren Geistes ist. In jüngerer Zeit, in der Zweithälfte des 18. Jahrhunderts, gibt es aus der schwedischen Landschaft Bohuslän noch manches, was sich mit unseren Doppelgeweben zusammensehen läßt. Wir müssen es hier bei solchem Hinweis bewenden lassen.

Es ist durchaus einleuchtend, daß zwischen Ostpreußen und Schweden, oder in größerer Sicht zwischen den skandinavischen und den baltisch-pommerschen Ländern, Wechselwirkungen bestanden, durch Vermittlung der beiden Landbrücken, der finnischen und der dänisch-jütischen Brücke — und auch über die See hinweg, die ja entgegen der üblichen Anschauung eher verbindende als trennende Wirkung hat.

ERICH MEYER-HEISIG

Die masurischen Knüpft Teppiche

Eng neben die in Noppentechnik gearbeiteten Ziergewebe stellen wir die Knüpfarbeit, bildet sich doch bei beiden das Muster oberhalb einer Grundgewebeschicht. Und wenn die Noppen aufgeschnitten sind, ist für das Auge die Unterscheidung, ob eine ursprüngliche Schlingenbildung aus dem Schuß oder eine Fadeneinknüpfung vorliegt, am fertigen Stück schwer zu treffen. Erst eine eingehendere Untersuchung kann da Klarheit bringen.

Wieder ist es das südostpreußische Sudauen, das mit dieser Werkarbeit — wie schon zuvor mit seinen wollenen Doppelgeweben — für sich allein steht. Einunddreißig solcher masurischer Knüpft Teppiche konnte Konrad Hahm, der viel zu früh seinem Wirken entrissene Leiter des Staatlichen Museums für Deutsche Volkskunde zu Berlin, in seiner weitgespannten und erschöpfenden Veröffentlichung nachweisen. Sie waren der Rest eines ursprünglich viel umfangreicheren Bestandes, der schon im Ersten Weltkrieg einschneidende Einbußen erfahren hatte. Dieser Rest ist nun durch den zweiten Weltkrieg neuerlich so vermindert worden, daß man wohl nicht mehr alle seine zehn Finger braucht, sie abzuzählen. Noch höher scheint der Hundertsatz der Verluste bei den an gleicher Stelle veröffentlichten Doppelgeweben zu sein. Um so erfreulicher ist, daß das Germanische National-Museum noch vor dem letzten Kriege ein solches Doppelgewebe erwerben und durch ihn hindurchretten und 1955 einen der letzten Knüpft Teppiche in öffentlichen Besitz überführen konnte. Hahms Buch aber ist so zu einem Denkmal für diese in deutschen Landen allein stehende Werkgattung geworden und zugleich für seinen Verfasser selbst.

Von den Skudden, einer alten ostpreußischen Schafrasse, ist die etwas harte, glänzende Wolle gewonnen, die versponnen und in vielen Tönen gefärbt — wir zählten bei manchem der Teppiche bis zu 19 Farbtöne — in kurzen Fäden in das

fast ausnahmslos flächserne Kettgerüst eingeknüpft wurde und einen niedrigen, dichten Flor bildet. Bis auf einen fast genau quadratischen Teppich sind alle anderen gestreckt rechteckig mit einer Breite zwischen 140 und 165 cm bei einer Länge zwischen 240 und 270 cm. Wenige Stücke überschreiten diese Länge bis zu 300 cm bei etwas größerer Breite. Rund ein Drittel beschränkt sich auf Längen zwischen 200 und 240 cm. Immer ist ein Mittelfeld von einer Randborte umgeben, die z. T. sehr schmal ist, bei anderen Teppichen zu einer gewissen Breite anwächst und dann aus einem breiteren und mehreren schmalen Streifen zusammengesetzt ist.

Durchmustern wir nun die Teppiche auf ihren Bildschmuck hin, so scheidet sich eine kleine Gruppe mit geometrischen Mustern — Rauten, Waben und Kreuzen, z. T. mit zwischengesetzten, ganz linear gesehene Lebensbäumen — ab gegenüber der überwiegenden Mehrzahl, auf der Tiere (Hirsch, Einhorn, Pferd, z. T. mit einem Vogel auf dem Rücken oder mit Reiter, Kühe, dann unverkennbar der einheimische Elch und die Skudde, weiterhin Vögel, darunter auch Schwan und Storch), Pflanzenwerk aller Art, vor allem der Lebensbaum in bald strengerer, bald freierer Zeichnung und auch als Staude in einer Vase, und bräutliche Paare ihr in ein Bild gebanntes Leben führen. Als bisher auf Geweben noch nicht beobachtet, treten hinzu ein Schiff in der Form der Hansekogge mit hohem Aufbau auf Vor- und Hinterschiff und dem hohen Mast mit großem Korb, dann der obere Abschnitt einer Säule mit senkrecht gerieftem Schaft und dem aus jonischen und korinthischen Schmuckformen gemachten Zierwerk am Säulenkopf, schließlich ein Torbau mit einem beidseits überragenden, von Schrägstreben gestützten Geschoß, das von drei Türmchen gekrönt wird. Mag zunächst die Hansekogge auf den Teppichen dieser immerhin einigermaßen küstenfernen Landschaft wundernehmen, so bieten dafür die am Küstensaum mit solchem Bildschmuck versehenen Stickmüstertücher wohl eine Erklärung für das Hereinnehmen dieser Darstellung, wie dann auf gleiche Weise die an bürgerlich-höfische Mustergebung anklingende Zeichnung der Blütenvasen und Hirsche auf einigen Teppichen in diese sonst so eigene Formenwelt hineingetragen worden ist.

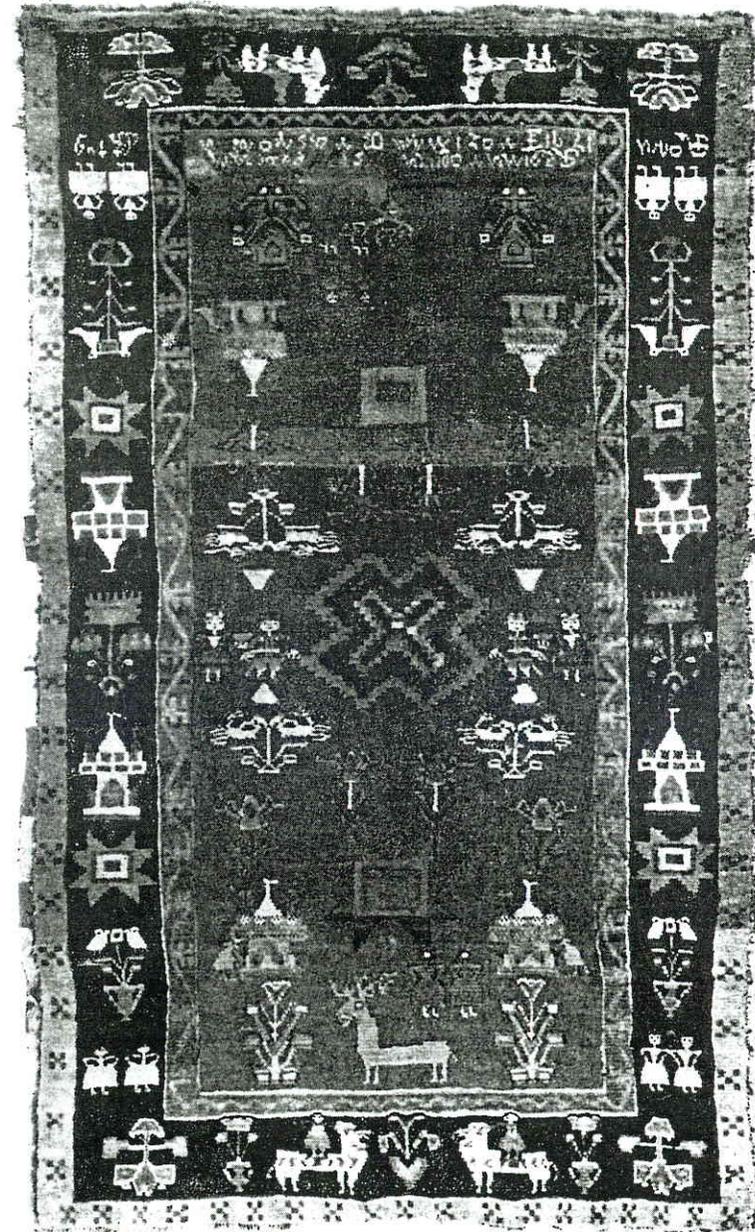
Wenn sich über die Sinngabe der jonisch-korinthischen Säulen noch nichts sagen lassen will, so hat Hahm für das auf einem guten Drittel aller Teppiche vorkommende dreitürmige Tor eine ansprechende Deutung beigebracht, wenn er darin die Wiedergabe eines Kirchentores, der Brauttüre, sieht, an der vor alters (bis in das 17. Jahrhundert hinein) das Paar vom Priester zusammengegeben wurde, ehe für die Trauhandlung der Altar zuständig wurde. Und damit, nachdem schon die Wiedergabe des bräutlichen Paares im Bildschmuck, die Beischrift von Jahreszahlen und Namen (oder nur ihrer Anfangsbuchstaben) den Anlaß für die Herstellung dieser Teppiche haben ersichtlich werden lassen, ist ihre Bestimmung als Hochzeitsgabe noch bekräftigt. Nicht als Hochzeitsgabe schlechthin wie die anderen auch, die der Hausausstattung dienen, sondern als Gabe für die Trauhandlung selbst. Auf diesen Teppichen wurden die Brautleute getraut, wie Hahm auch aus anderen Landschaften nachweisen kann. Seinen Belegen können wir einen weiteren hinzufügen, wenn auch aus einem ganz anderen als dem bäuerlichen Lebenskreis. Im Christiane-Zimmer des Goethehauses zu Weimar befindet sich heute noch der Teppich, auf dem Goethes Eltern und er selbst getraut worden sind. Auf ihm wurde dann sein Sohn August getauft und stand späterhin Goethes Sarg. Und ganz Gleiches läßt sich für die sudauischen Brautteppiche feststellen, daß nämlich auch auf ihnen der Sarg des Verstorbenen während der häuslichen Totenwacht stand und sie die Bahre oder den

Wagen deckten, wenn dann der Tote auf den Friedhof gebracht wurde. — Eng berührten sich in der alten Lebensordnung die Marksteine des Lebensweges, wenn zur Brautausstattung schon das Totenhemd und das Leichlaken gehörten, wenn die Frau ihr Hochzeitskleid aufhob, damit sie darin in den Sarg gelegt werde und wenn die Totenkrone für die unverheiratet Gestorbenen der Brautkrone gleichend gestaltet wurde. Und so auch dienten die sudaischen Teppiche in gleicher Weise dem Hochzeits- wie dem Totenbrauchtum und manchmal auch der Taufhandlung.

Unsere Brautteppiche lassen sich aber auf einen noch älteren Brauch zurückführen — hierbei folgen wir wieder Konrad Hahn. Wir sagten schon oben bei der Betrachtung der sudaischen Doppelgewebe, Tischdecken und gleichfalls Hochzeitsgaben, daß nach alter Rechtsform das Paar zu Bett und Tisch zusammengegeben wurde, und nach altem Recht wurde die Ehe als vollzogen angesehen, „wann die Decke Mann und Frau beschlägt . . . , das Bett beschriften ist“ (Jakob Grimm in Deutsche Rechtsaltertümer, Rechte der Ehe). So erklärt sich auch, daß nach liturgischen Vorschriften nordischer Diözesen aus dem 11. Jahrhundert der Ehesegen gespendet wurde, nachdem das Paar das Bett bestiegen hatte, was noch 1483 in dem Holzschnitt des Heinrich Knoblochtzer zu „Reymond und Melusine“ (Straßburger Wiegendruck) bildlich wiedergegeben ist. Und so ist dann späterhin aus der für solchen Anlaß festlich gestalteten Bettdecke, als die Trauung vom Haus an die Kirche, an ihre Brautpforte, und später in die Kirche an den Altar verlegt worden war, der Teppich geworden, auf dem das Paar bei der Trauung stand und kniete. Und stimmt dazu nicht auch die von Hahn wiedergegebene Mitteilung einer hochbetagten Frau aus Sudauen, daß der in ihrem Elternhause bewahrte Brautteppich, den ihre Mutter als Mitgift eingebracht habe, dann noch bei festlichen Anlässen auf dem Tisch oder dem Bett aufgelegt worden sei — Tisch und Bett! Und die andere Mitteilung, daß ein Mädchen lieber ohne Bettstatt heiratete als ohne Decke, d. h. wohl ohne Brautteppich. Und wenn von einem dieser Teppiche, auf dem die letzte Trauung noch 1925 stattfand, berichtet wird, daß er in der Familie, in der er sich forterbte, nicht nur als Trau- und Bahrteppich diente, sondern auch bei Taufen, denken wir da nicht an den Goetheschen Teppich zurück?

Nach solchem Ausblick auf die durch Sitte und Brauch veranlaßte Herstellung unserer sudaischen Knüppteppiche bleibt noch die Fortführung ihrer Beschreibung. Wir sprachen oben schon von den Randborten, die z. T. sehr schmal, dann aber wieder verhältnismäßig breit seien. Die schmalen treffen wir bei den geometrisch gemusterten Teppichen an. Sie beschränken sich auf ein Schachbrett- oder Würfelmuster und Rosetten wie Sterne. Diese Muster kehren bei den breitbortigen Teppichen wieder und zwar auf den schmälere, die eigentliche Borte begleitenden Streifen. Auf den breiten Bortenstreifen sehen wir dann die meisten der Schmuckformen des Mittelfeldes wieder, also die Tiere, Pflanzen, auch die Brautpaare, die Kirchenpforte, nicht dagegen Kogge und Säule. Auf einigen dieser Borten kommt aber auch die winklich gebrochene Wellenranke mit nach innen wie außen sprossenden Blüten vor, wie wir sie von den Doppelgeweben her kennen.

Masurischer Knüppteppich aus dem Kreis Lyck ►



Die Musterverteilung, die bei dieser Werkart an sich, gegenüber der Weberei, keinerlei Beschränkung unterliegt und willkürlich schalten und walten könnte, ist auch hier wieder spiegelbildlich geordnet beiderseits der einen Längsmittelachse und zwar mit klarem Aufbau von unten nach oben oder aber von beiden Schmalseiten aus in Richtung auf die Mitte zu, die in diesen Fällen scharf betont ist durch ein Malkreuz oder das Zifferblatt mit dem Uhrzeiger auf der Stundenzeiger 12 als dem Höhepunkt des Tages, der hier für das ganze Leben steht.

Wie aber haben wir uns solche Sondererscheinung des Teppichknüpfens in dieser einen Landschaft Sudauen zu erklären? 1656 ist, im Zuge des polnisch-schwedischen Krieges um die Herrschaft an der Ostseeküste, ein Tatareneinfall in Ostpreußen zu verzeichnen. Landeseinwohner seien nach der Schwarzmeerküste verschleppt worden und nach ihrer Rückkehr hätten sie oder auch in Ostpreußen zurückgebliebene Tataren selbst diese Kunst im Lande heimisch gemacht. So wollte es die Legende, die sich an die Masurentepiche hängte, obwohl ein ungetrübter Blick genügt hätte, zu sehen, daß für ihr ganz anderes Erscheinungsbild weder die tatarische noch die sonstige morgenländische Teppichkunst als Erklärung zu bemühen seien. Und daß die Gewebeverstärkung durch Schlingenbildung, durch die Noppen, sie seien geschlossen oder durch Aufschneiden geöffnet, und — was an dieser Stelle eigens nachgetragen sei — auch durch das Einknüpfen von Garn- und Fasersträngen, in Alteuropa auf eine lange Übung zurückgeführt werden kann, sahen wir bereits. Und stehen denn nicht als Zeugen dafür, daß aus den auf solche Weise zu größerem Wärmeschutz verstärkten Nutzgeweben dann auch Ziergewebe sich entwickeln konnten, die dem 12. Jahrhundert zugehörenden, heimischen Knüpfteppeiche (ein Ganzstück bzw. ein Reststück) aus dem Quedlinburger und dem Halberstädter Domschatz? Was hätten die Tataren den Masuren, da die Werkart schon bekannt war, noch zu vermitteln gehabt außer ihrem Musterschatz? Und gerade der ist nicht übernommen worden. Überdies: in dem Verzeichnis der aus Sudauen von den Tataren Verschleppten erscheint eine Frau, die ausdrücklich als „Teppichmachersche“ bezeichnet wird. Also war das Teppichknüpfen schon vor den Tataren hier bekannt.

Diese Tatarennachricht, noch 1925 in einer ostpreußischen Zeitung wieder einmal aufgewärmt, war dann für Konrad Hahn der Anlaß, sich dieses Sachgebietes anzunehmen, um es zu erhellen. Und er stellte dann den Zusammenhang unserer sudauischen Knüpfteppeiche mit den gleichartigen Decken Nordeuropas, Skandinaviens und Finnlands her, wo sie seit altersher, wenn auch nicht erhalten, doch aber nachweisbar sind und bis in die jüngste Zeit hinein gearbeitet wurden. Trotz seiner Zusammenhänge mit skandinavisch-finnischen Arbeiten im Werkmäßigen geht Sudauen im Schmuckwerk seiner Teppiche, wie ausdrücklich betont sei, seine eigenen Wege. Auffallend bleibt freilich, daß nur die eine Landschaft an dieser Werkart teilhat mit ihren Brautteppichen, deren ältester aus dem Jahre 1706 stammt und deren jüngster 1837 entstanden ist.

Paul Brock

Unsere Freunde, die Kachelöfen

Wenn es vor siebzig Jahren so etwas wie eine Fern- oder Ölheizung im eigenen Haus gegeben hätte und man hätte mich in ein solches Haus gebracht, ich würde es als Zauberei empfunden haben, zu sehen, wie eine Hausfrau an einem Knopf dreht und sich das kalte Zimmer allmählich mit Wärme füllt.

Danach wäre ich gern und leichten Herzens zu den Stuben meines Elternhauses mit den großen, bunten Kachelöfen zurückgekehrt, um mich von der lodernenden, prasselnden Flamme brennenden Holzes hinter dem Gitter der inneren Ofentür in schöner und echter Weise verzaubern zu lassen.

Würde ich heute noch vor die Wahl gestellt, ich wäre bereit, alle Mühe auf mich zu nehmen: auf dem Hof das Holz zu spalten und aufzuschichten, es morgens . . . oder abends in der Schummerstunde ins Haus zu tragen, vor der geöffneten Ofentüre niederzuknien und dünne Splitter aus Kienholz auf den nackten, kalten Rost zu legen, darüber trockene Holzscheite zu schichten, ein Streichholz daran zu halten, um zu sehen, wie die entfachte Flamme emporzüngelt und an dem Holz zu zehren beginnt, um mich dann an die blanken Kacheln zu schmiegen, um zu spüren, wie die aufkommende Wärme mir allmählich unter die Haut zu dringen beginnt.

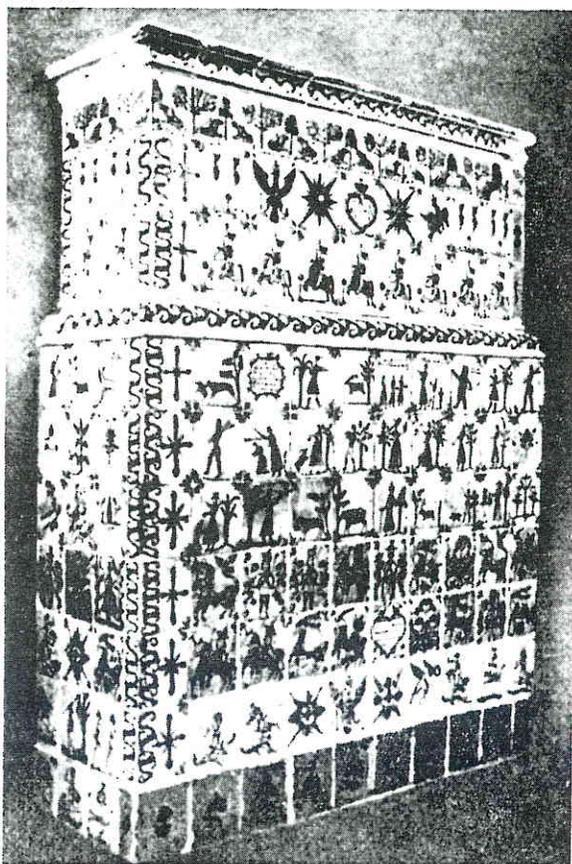
Lud und Trug ist es, meine ich, zu behaupten, daß der technische Fortschritt, wie man zu sagen pflegt, das Leben bequemer und uns darum glücklicher macht.

So, wie es einst im Elternhaus war

Den Sommer über stand es leer, weil wir die Sommer meiner Kindheit auf einem Schiff verbrachten, das stromauf und stromab auf den Flüssen der Heimat fuhr und über die Haffe. Da blieben die Fensterläden des Hauses geschlossen, bis wir wieder in den Heimathafen einliefen, ein Nebenfluß der Memel, der einen natürlichen Schutz bildete, wenn im Frühjahr die Eisdecke zu brechen begann.

Einen Tag, nachdem wir die Leinen an Land festgemacht hatten, kam wieder Leben ins Haus.

Johann, der Matrose, trug die großen Holzkloben aus dem Schuppen herein. Zuerst brannte das Feuer im Küchenherd, danach kamen die Kachelöfen in den Stuben an die Reihe. Der eine war braun wie gerösteter Kaffee, der andere schimmerte hellbau, ein dritter so grün wie Glas, aus dem die Blumenvasen gemacht werden, und ein großes, stilles Behagen zog in die Räume ein, denn draußen war nichts, was man schön nennen konnte. Die Wiesen sahen braun und eintönig aus, das Wasser des Stromes war grau und kalt, die Weidenbäume ragten wie Skelette zum trüben . . . oder auch klaren Himmel auf; der Garten war fußhoch angefüllt von welkem Laub.



Alter masurischer Ofen
mit bunten Kacheln, zum
Teil im Relief.
Neidenburger
Töpferarbeit etwa aus
dem Jahre 1830.

Abends heulte der Wind um das Haus, rüttelte an den Fensterläden, zauberte der bleiche Mond spukhafte Gebilde aus alten Bäumen, trieben große, schwarze, schwer mit Feuchtigkeit befrachtete Wolken am Himmel hin, bis eines Morgens die Erde eine weiße Schneedecke trug, die alles Graue und Unheimliche zudeckte.

Dann saßen wir im gemütlichen Wohnzimmer beisammen. Da war in der Mitte der Stube ein Tisch, und die Petroleumlampe darauf verbreitete einen milden Schein. Meine Mutter nähte, mein Vater las in einem Buch. Johannes saß in einer Ecke der Stube und schnitzte an einem hölzernen Kunstwerk; manchmal war es ein Schiff, dann wieder ein Schaf. Der Unterschied lag nur in den Konturen, der Ausdruck war immer gleich wuchtig und überraschend lebendig;

je einfacher die Schöpfungen seiner Hände waren, desto mehr liebte ich sie. Sie paßten in meine Welt, so . . . wie ich sie in meiner kindlichen Einfalt begriff. Am liebsten lag ich an solchen Abenden ausgestreckt vor der Feueröffnung des Ofens, so lange sie offen war, sah zu, wie die Flammen eifrig die Buchenscheite fraßen, daß sie geheimnisvoll knisterten, knackten und seltsame Formen annahmen, die alle in mein Bewußtsein eingingen und wirkten und meine Gedanken anregten. Würde man mich gefragt haben, ich hätte die Wirkung nicht zu fassen und erst recht nicht zu beschreiben vermocht. Aber das ist gewiß: es waren die gleichen Kräfte, die mir zur Sommerzeit aus Wind und Welle entgegenkamen und meinem Wesen den Inhalt gaben, im Strauch wie im Gesang der Sprosser und in den Liedern der Handharmonika, die Johann mir vorspielte.

Die Flamme im Ofen, die war nicht das einzige, was mich bewegte und anrührte, vom Kachelofen . . . es war der hellbaue — ging noch eine andere Faszination aus, der ich immer wieder und aufs neue verfiel und die mein Vorstellungsvermögen in seltsamer Weise anregte.

Alle anderen Ofen im Haus waren einfach, ohne jede Zierat gebaut, reine Zweckschöpfungen; sie sollten Wärme verbreiten, sonst nichts. Das taten sie auch.

Nur dieser eine Ofen war von einem friesartigen Aufsatz gekrönt, mit einer Fülle von Figuren versehen, daß man sich wundern mußte, was dem Schöpfer alles eingefallen war. Die vordere Front zeigte ein Schiff uralter Form, mastenlos, das von Delphinen gezogen wurde. Auf dem vorderen Deck stand ein Mann, hoch aufgerichtet, mit Helm, Speer und Schild, den Blick nach vorn gerichtet. Im Heck hatte sich eine Harfe spielende Nymphe niedergelassen. Außenbords tummelten sich allerlei Märchenwesen, Nixen, die sich von der Bugwelle tragen ließen; einige hielten sich an den Borden fest, andere ließen sich treiben.

Die Querseiten waren mit Blattranken und stilisierten Blüten geschmückt, äußerst bunt.

Nie wurde ich müde, im abendlichen Lampenlicht diese Bilder zu betrachten. Ich gab ihnen Leben und Klang und träumte mich in ein Märchendasein hinein, das mich bis in den Schlaf hinein beschäftigte. Ich zehrte noch lange davon, wenn meine Seele leergeschöpft war.

Etwas sehr Wichtiges hätte ich fast zu erwähnen vergessen: die Röhre, in die man die Äpfel legte, deren Duft schon köstlich war, wenn sie von der Hitze zu braten anfangen. Als Verschuß besaß sie eine sehr schöne, handgehämmerte Messingtür.

Ein erinnerungsträchtiger Brief

Die Zeit war gekommen, da wir uns fragen mußten, was wohl von den alten Herrlichkeiten und Kostbarkeiten im Heimatbereich übriggeblieben war. Im übrigen hatten wir alle Hände voll zu tun, um uns, irgendwo in deutschen Landen, eine erste Ersatzheimat zu schaffen. Unter vielen Entbehrungen hatten wir schon einen Winter verbracht und der nächste stand uns bevor. Das Glück

war uns insofern hold, als die Gemeinde, in der wir Unterkunft fanden, einen beträchtlichen Waldbestand ihr eigen nannte; dazu ließ man Großmut walten und erlaubte uns — Kohlen waren schwer zu bekommen — aus dem Wald so viel Holz zusammenzutragen, als nötig war, uns zumindest ein warmes Zimmer zu schaffen.

Als uns einmal Freunde besuchten, die in der gleichen Lage waren wie wir, war es nicht zu vermeiden, daß wir uns über die eisernen, unzulänglichen Ofen mokierten, die dazulande im Gebrauch waren, während wir Holzscheit um Holzscheit in das von oben her zugängliche Feuerloch praktizierten, um es besonders gemütlich zu machen.

Da nestelte die Frau meines Freundes in ihrer Handtasche und zog einen Brief heraus. Ihre Blicke huschten über das Blatt und suchten nach einer bestimmten Stelle.

Sie lautete: „. . . dann befahlen die Russen mir, mit einigen anderen Frauen, im unteren Stockwerk Ihres Hauses den Schutt herauszuschaffen. Die Decken waren eingestürzt, von den Möbeln nichts mehr erkennbar . . . nur eine blaue Kachel habe ich gefunden, die stammte gewiß von dem Ofen in Ihrem Wohnzimmer. Was für Erinnerungen mich dabei überfielen, können Sie sich denken. . .!“ Ja — das waren unsere Kachelöfen — die wärmespendenden Freunde in unseren langen Wintern, eine Kostbarkeit ostpreußischer Wohnkultur!

Von jeher war man in Ostpreußen darauf bedacht, gute Ofen zu haben, doch wechselten ihre Formen. Der ursprüngliche, wie ein riesiger spitzer Bienenkorb anmutende Lehm- oder Ziegelofen machte dem Kachelofen Platz. Die Heiztechnik schritt weiter fort; fabrikmäßig hergestellte Kacheln verdrängten allmählich die im Lande erzeugten; unter jenen alten Kachelöfen aber gab es wahre Prunkstücke, die eine prächtige und lustige Note in die Bauernstube brachten.

Einer der Hauptorte der Ofenherstellung, bevor die Fabrikware eingeführt wurde, war Neidenburg. In dieser masurischen Stadt lieferten mehrere Werkstätten hübsche Schmuckkacheln. Sie waren mit farbigen Reliefs versehen, oder auch nur flächig bemalt. Beliebte Motive waren Darstellungen aus der biblischen Geschichte, Sinnsprüche, Pflanzen- und Tierornamente. Im nördlichen Ostpreußen wurden grünlich glasierte Kacheln bevorzugt. Bisweilen bestand die Ofenbank aus dem gleichen Material, meist aber war sie aus Holz gezimmert. Auch in der Landschaft am Memelstrom hat es Werkstätten gegeben, aus denen Bildkacheln hervorgingen. Einen „bunten Ofen“ sah man in Trakeningken bei Piktupönen. Seine Wände belebten marschierende Soldatenfiguren, Reiter, Blumen und Vögel.

Hohen künstlerischen Wert hatten vor allem Kamine und Ofen, die in den Festsälen ostpreußischer Schlösser aufgestellt waren. Reich verzierte Gesimse schafften ihnen ein stattliches Aussehen. Beispielhaft waren die Wappenkacheln in Sanditten, die Stuck-Kamine in Willkühnen und Schlodien. Eine besonders gediegene Arbeit war der Ofen im Kapitelsaal in Frauenburg.

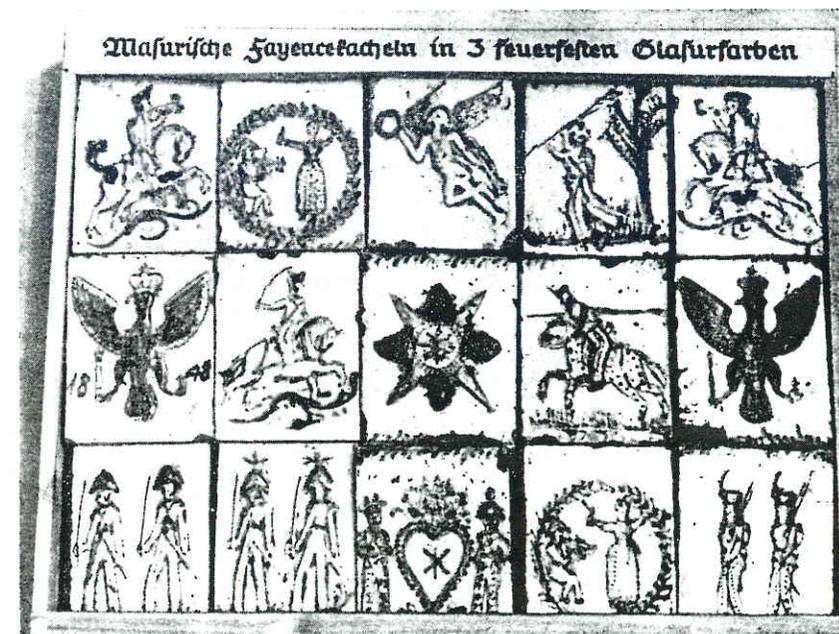
Wohl hat es in der Heimat schon hier und da die praktische, aber unpersönlich wirkende Zentralheizung gegeben, doch in Häusern, wo man sich ihrer bediente, blieben daneben nicht selten die künstlerisch wertvollen Fayence-

Ofen als Schmuckgegenstand des Hauses stehen. Außerdem waren sie sparsam für die Übergangszeit, an kalten Tagen im Herbst, ehe der Heizungskessel in Gang gesetzt wurde.

Auf jeden Fall, das ist gewiß, wären die langen, harten Winter in unseren freistehenden Häusern nicht auszuhalten gewesen, hätten wir sie mit eisernen Ofen versehen. Auch in den Gastzimmern war ohne die gute, alte Kachel nicht auszukommen; die ausgekühlten Mauern erwärmten sich frühestens am zweiten Tag, nachdem die Kacheln unentwegt Hitze ausgestrahlt hatten. So tief saß der Frost, und spät regte sich im Frühjahr das Leben erst wieder in der erstarrten Erde.

Hatte man pelzvermummt, mit Ohrenklappen und Mauchen angetan, mit zwei Paar wollenen Socken in den getranten Stiefeln, bei schneidendem Nordost und tiefem Schnee, auf dem Hof seine Pflicht getan, wie wundervoll empfungen fühlte man sich dann beim Betreten des alten Hauses mit seinen bullernden Kachelöfen.

Die Stuben waren hoch, und die Ofen waren es auch; lange mußten ihre Türen offienstehen, ehe sie durchgebrannt waren. Freundlich erhellte das flackernde



Masurische Ofenkacheln (Staatliches Museum für deutsche Volkskunde Berlin)

Feuer den im Schneelicht noch dämmrigen Raum und warf wechselnd rötliche Lichter auf Bilder, Möbel und Kaffeekanne. Der „Wirtschaftspelz“ blieb gleich mit im Zimmer, wenn man zum Frühstück hereinkam, damit er nicht auskühlte, sonst wurde man draußen nie warm. Er wurde neben dem Ofen sorgsam über einen Stuhl gehängt, nicht zu weit entfernt und nicht zu nahe; langsam bildeten sich von den hängengebliebenen Schneeklumpchen kleine Rinnsale auf dem sorgfältig gebohnerten Fußboden. Die Hausfrau nahm es gerne in Kauf.

Denn nach dem Frühstück mußte man — ob Gutsherr oder Bauer, Inspektor oder Instmann, gleich wieder hinaus, der Mann in die Außenwirtschaft, die Frau zu Geflügel oder in die Gärtnerei; auch wenn keine Gewächshäuser vorhanden waren, gab es dort Arbeit genug im Winter. Es wurde Mist gefahren, Geräte und Fenster repariert, der Wintergemüsevorrat durchgesehen, die Mieten stärker abgedeckt, die Kellerfenster verpackt — oder gelegentlich gelüftet, und vieles andere, was keinen Aufschub duldete.

Wie herrlich strahlten am Nachmittag, bei der leise dichter werdenden Dämmerung, die glühenden Kacheln wohlthuende Wärme aus. Da konnte man die verklammten Finger dranhalten und sich mit dem Rücken anlehnen, wenn die Familie sich zum Essen sammelte; abends konnte man die Leselampe und den Sessel etwas näher an den guten Ofen heranziehen und im Schutz des Hauses ausruhen, während draußen der Sturm durch die breiten Flußtäler und Niederungen brauste, daß die Holzläden klapperten und die Äste der alten Bäume knarrten und ächzten.

Aber alles im Leben beruht — auch bei den Kachelöfen — auf Gegenseitigkeit. Sie geben Wärme und verlangen dafür liebevolle Behandlung, sonst weigern sie sich einfach, ihren Dienst zu erfüllen. Sie wollen, daß ihre Rohre im Sommer gereinigt werden. Herausgebröckelte Chamottsteine sind zu ergänzen und durch Hitze geworfene Eisenteile und Türen bedürfen der Korrektur oder der Erneuerung durch den Schmied, und nasses Holz vor allem vertragen sie nicht.

Oft haben die ostpreußischen Ofen eine erhebliche Tiefe in der Waagerechten. Man wirft nicht von oben ein, sondern schiebt das Brennmaterial von vorn nach hinten. Erst kommt das Holz, aber beileibe kein diesjähriges, wer könnte sich dessen geringfähige Brennleistung im Osten leisten? Nein, es ist mindestens ein Jahr alt, besser zwei, im Winter bei Frost geschlagen, während des Sommers gesägt und gespalten, in Stapeln unter freiem Himmel getrocknet, und ohne Regen unter Dach gebracht. Wie das dann prasselt und der Ofen sich freut, bis am Ende die Kohlen draufkommen.

Da gab es allerdings noch ganz alte, die lehnten die Kohlen ab, sie fraßen nur Holz, und den Willen taten ihnen durch Generationen alle Besitzer des Hauses. Man mußte das Holz sogar nach besonderen Maßen für sie schneiden, solche Tiefe besaßen sie, etwa die Länge eines Backofens.

Einen solchen kannte ich, der war schneeweiß, aus herrlichen Fayencekacheln mit dem Wappen des Ehepaars, das ihn im 18. Jahrhundert hatte setzen lassen. Er verjüngte sich nach oben und jeder Absatz seines ebenmäßigen Aufbaues war mit schmalen, schwarzen Streifen abgesetzt — ein Meisterstück ostpreußischer Töpferkunst. Mit seinem „Backholz“ gefüttert, wärmte er den ganzen Gartensaal, wo alle Feste gefeiert wurden, die sich im Familienkreis ergaben.

Das Haus . . . es hatte viele Zimmer und jedes hatte seinen Ofen; einige waren darunter, die dem eben beschriebenen im Material und in der Schönheit nicht unbedingt ebenbürtig waren, aber ebenfalls ihre Reize besaßen. Einer war unter ihnen, der — am Backholzfresser gemessen, beinahe ein „Ofchen“ genannt werden konnte. Er war auf einen Holzrahmen gestellt, mit Kugelfüßen von solider Eiche und hatte auf seinem Absatz — auch er war nach oben verjüngt — eine Nische . . . eine Miniaturnische in sich selber, halbrund, geeignet zum Warmstellen einer Grogwasserkanne oder einer Rotweinflasche. Seine Kacheln wiesen zierliche Spätbarockschnörkel auf, und oben auf der Spitze thronte ein feinmodelliertes Kachelmännchen. Es trug die Tracht der damaligen Zeit: Zopf, Dreispitz und Kniehosen. Da saß es durch Jahrhunderte und blickte auf die wehenden und kommenden Generationen herab und bedeutete, mit allen anderen, auch den weniger wertvollen, Wärme und Geborgenheit für alle Hausgenossen. Was darüber zu sagen war . . . : es stand in einem alten, vergilbten, zerlesenen Zeitungsblatt und soll hier noch einmal zu neuem Leben erstehen, damit wir uns alle daran erinnern.

Den eingesessenen Meistern der Töpferkunst unserer östlichen Heimat sei damit ein Denkmal gesetzt.

BILDNACHWEIS

Die Abbildung der gestrickten Handschuhe aus dem Memelland ist in dem vergriffenen Buch „Deutsche Volkskunst Ostpreußen“ (Text- und Bildersammlung von Karl Heinz Clasen, Verlag Böhlau Weimar) enthalten (Seite 23).

Die Aufnahmen des masurischen Doppelgewebes und Knüpft Teppichs sind mit freundlicher Genehmigung des Eugen Diederichs Verlages Düsseldorf — Köln dem Werk von Konrad Hahn „Ostpreußische Bauernteppiche“ (Jena 1937) entnommen (Seite 31 und 35).

Die Wiedergabe der drei ermländischen Hauben danken wir dem Germanischen Nationalmuseum Nürnberg (Seite 21).

Carl J. Grabow, Hamburg, nahm für uns eine über 100 Jahre alte handgewebte Bortendecke aus unserer Ausstellung ERHALTEN UND GESTALTEN auf. Diese Aufnahme wurde für den Umschlag verwendet.

Aus dem Archiv von Dr. Max Krause stammt die Wiedergabe des masurischen Kachelofens, Neidenburger Töpferarbeit (Seite 38).

Die Aufnahme des Kurenkahnes verdanken wir Foto Krauskopf / Zeven, Bezirk Bremen (Seite 15).

Professor Dr. Erhard Riemann stellte uns freundlicherweise seine eigenen Aufnahmen von dem Friedhof in Nidden, der Strohkrone und den Kacheln aus einem Neidenburger Ofen von 1841 zum Abdruck zur Verfügung (Seite 14, 17 und 28).

Alle übrigen Bilder sind dem Archiv der Landsmannschaft Ostpreußen, Hamburg, entnommen.