

6907's

455

Jego malowidła są w Pol. Literaturze.

*KSIĘGARNIA
 ANTYKWARIA
 DOM
 KSIĄZKI
 033911 F
 XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX

Paul Plontke / Von Alfred

Mit acht Abbildungen

Raum ein Land dürfte so reich sein an künstlerischen Kräften wie Schlesien. Unzählige Namen weist die Künstlergeschichte seit Jahrhunderten bis in die Gegenwart hinein auf, und sie alle sind eigentlich groß und bekannt geworden erst außerhalb ihrer Heimat. Es ist hier nicht der Ort, den Ursachen dieser Erscheinung nachzugehen. Sie alle aber haben doch stets das Beste ihrer Kunst aus der heimatlichen Erde mitgebracht, und bei vielen ist diese Liebe zur Heimat immer und immer wieder durchgebrochen. Der Schlesier ist im allgemeinen konservativ, hängt fest am Alten und gibt es erst auf, wenn er wirklich das Neue als Besseres erwiesen sieht, dann aber erfährt er es auch mit dem Ernst und der Ehrlichkeit, die ihm in allen Dingen eigen sind. Kein Wunder, daß Schlesien — auch schon durch seine Lage als eine der östlichsten Provinzen des Reiches und zu fern von der Kultur des auch materiell besser gestellten Westens und Südens — in der Wirtnis der Gegenwartskunst nicht bald empfänglich genug den neuen Offenbarungen gegenüberstand. Dazu war der Schlesier zu nüchtern, um sich von der allgemeinen Begeisterung für die Neukunst mit fortreißen zu lassen, andererseits aber auch zu ehrlich, um mit Hohn und Spott etwa die Aufrichtigkeit und lauterste Ehrlichkeit einer in tiefer Überzeugung und Idealismus wurzelnden neuen Bewegung in ihren besten Vertretern zu verkennen, die letzten Endes ja aus der verzweifeltsten Einsicht über den Mangel eines Eigenstiles der Gegenwart hervorbrach.

Seit mehr als einem Jahrtausend ja Europa unfähig, dem Inhalt seines geistigen und seelischen Lebens in der bildenden Kunst dergestalt und so einheitlich formalen Ausdruck zu geben, wie es die früheren Jahrhunderte etwa in der romanischen Zeit, in der Gothik, der Renaissance und noch im Barock vermochten. Auf die kurze Blüte des Klassizismus, einer mehr aus den gelehrten Forderungen von Literaten und Ästhetern erwachsenen Richtung, folgte eine lange Zeit öder Verflachung und Stilvermengung schrecklichster Art bis in die letzten Jahrzehnte des vergangenen Jahrhunderts hinein. Und auch die Großen des 19. Jahrhunderts standen ja noch ganz in formaler Abhängigkeit von den Alten. Und als dann um die Jahrhundertwende die Bewegung des Impressionismus all die Feinheiten und Wirkungen des Lichtes entdeckte und die Malerei ganz in der Objektivität und in einer Sachlichkeit der Naturwiedergabe aufging, die nicht überboten werden konnte, ja sozusagen Selbstzweck geworden war — ein Dienst des Menschen, des einzelnen wie der Gesamtheit an den Dingen selbst, eine Art Sklaverei gegenüber der Herrschaft der äußeren Mächte auf Kosten des eigentlichen inneren Menschen — da mußte notwendigerweise ein Umschlag ins Subjektive und Persönliche erfolgen. Und diese neue Malform des Expressionismus wollte nunmehr bei aller Verneinung der Natur und der völligen Loslösung von ihrer Erscheinungswelt nur auf das Wesen hinzielen und sich im Ausdruck der denkbar stärksten Unmittelbarkeit bedienen. Nur das innere Erlebnis des Künstlers sollte die Lösung

ZBIORY SLASKIE

Akc 2 Nr 61 / 74 / 1

sein. Die Bewegung ging schlecht hin auf das Letzte hinaus. Ein kosmischer Zug sollte ihre Richtung sein, die Dynamik der Linien und die Mystik der Farbe ihre Ausdrucksmittel. Das Mystische, Ekstatische, das Visionäre, Primitivische führte sie auch zum Religiösen, vermischt freilich mit unheiligen, verzerrenden Elementen. Verhängnisvoll und belastend wurde der neuen Richtung bald die Erotik so vieler ihrer Künstler. Die durch den vollkommenen Bruch mit der künstlerischen Tradition der Vergangenheit entfesselte Willkür hatte eine große Verarmung in den künstlerischen Ausdrucksmitteln zur Folge und zog bald ein Heer von Nachtretern und unfähigen Kopisten nach sich. Nur ganz wenige, die einen ganz ungewöhnlichen Reichtum einer inneren Welt besaßen, konnten vielleicht in dieser Sprache aus innerster Überzeugung aufrichtig und erfolgreich reden. Und heute stehen wir vor der schmerzlichen Erkenntnis, daß fast alle Hoffnungen auf den „neuen Stil“ uns täuschten, der anstatt einer frisch einsetzenden Entwicklung bereits nur Stagnation, Stillstand und Erstarrung in ödem Mechanismus brachte.

Den Passiva der neuen Kunst stehen aber auch einige Aktiva von nicht zu unterschätzendem Gewicht gegenüber. Die Richtung auf das Wesenhafte, Tiefe, Innerliche ist ein begrüßenswerter allgemeiner Zug der Zeit, durch die tiefen seelischen Eindrücke der Kriegsjahre nur noch begünstigt. Und diese Befreiung der inneren seelischen Welt für die künstlerische Darstellung ist ein wesentliches Verdienst des Expressionismus, ein für die religiöse Kunst ganz unschätzbare Fingerzeig, die nun geradezu aufgefordert wird, unmittelbar aus dem tiefsten religiösen Erleben zu gestalten. Auch eine Reihe neuer bedeutender künstlerischer Ausdrucksmittel wird der Zukunft zustatten kommen,

und die Forderung der Wiederbetonung des reinen Kunstwerkes und der selbständigen Bildmäßigkeit erweist sich als durchaus notwendig. So konnte Dr. Alois Burm, der geistvolle Herausgeber der „Seele“, mit Recht der neuen Bewegung die Zensur schreiben: „Alles in allem dürfte der Weltenlenker wohl sagen: Die gestellte Aufgabe ist nicht befriedigend gelöst worden; sie muß noch einmal gemacht werden, das heißt: in irgend einer neuen Wendung muß das in der überhitzten Bewegung vielfach verschlachte Gute organisch, ruhig und gesund in den Körper einer neuen Zeit hineinwachsen.“

Und diese Forderung — wahrlich des Schweißes der Edlen wert — zu erfüllen, wird die Aufgabe einer Generation von Künstlern sein müssen, die auf dem guten Alten fußend und die bleibenden Errungenschaften der expressionistischen Bewegung nutzend, der Kunst nunmehr neue Wege zu weisen haben.

„Kunst ist Seelensprache. Was den Menschen zum Künstler macht, ist die Fähigkeit, das, was an Gedanken und Empfindung zum inneren Erlebnis geworden ist, in einer sinnlich wahrnehmbaren Form auszusprechen, die ein vollkommenes Abbild des seelischen Vorganges gibt. Das innere Erlebnis ist also nicht nur der Quell, es ist auch das Wesen des Kunstwerkes, das in seiner äußeren Erscheinung nur als Kleid dieses Wesens wirken kann.“ Mit diesen Worten des feinsinnigen Benediktinerabtes Dr. Adelfons Herwegen aus Maria-Laach auf der zweiten Tagung der christlichen Kunst zu Köln (1921) dürfte das Programm einer Künstlergruppe umschrieben sein, von deren Schaffen wir wohl den oben geforderten Ausgleich erwarten dürfen und zu deren Besten mit wir den Namen eines Schlesiens zählen dürfen, der mit Recht die Aufmerksamkeit aller Kunstkreise



Anbetung der Hirten

in den letzten Jahren auf sich gezogen hat: Paul Plontke.

Geboren am 8. Juni 1884 zu Breslau und ursprünglich für den Kaufmannsstand bestimmt, konnte er erst 18jährig seiner Lieblingsneigung nachgehen und die Kunstschule seiner Heimatstadt besuchen, wo Arnold Busch und Eduard Kämpfer seine Lehrer waren und er nach zwei Jahren die Zeichenlehrerprüfung bestand. Einen freundlichen Gönner und Mäcen gewann der tüchtige Kunstschüler bald in der Person des Pfarrers Dr. Schönfelder in dem märkischen Dorfe Mühlbock, der, auf Plontke aufmerksam geworden, sein Talent und das ernsthafte Streben wohl zu schätzen wußte, und in dessen Hause er auf Jahre hinaus in den Ferien nicht nur gastliche Aufnahme, sondern neben liebe-

vollem Verständnis auch jene innere sorglose Ruhe zu eifrigstem Naturstudium fand. So sehr sich Plontke auch ohne tiefere systematische und schulmäßige Anleitung um Klärung und Festigung in seiner Kunst bemühte, empfand er doch bald den Mangel einer weiteren Ausbildung. Deshalb war dem Mittellosen die ihm für ein halbes Jahr angetragene Vertretung seines erkrankten Lehrers Busch höchst willkommen. Auch ein Auftrag seines Freundes Schönfelder, für dessen Kirchlein er als Altarbild die Madonna mit einem geigenden Engel malte, setzte ihn in den Stand, den Besuch der Dresdener Akademie versuchsweise zu wagen, die er Ostern 1907 bezog. Karl Banzer, der heutige Akademie-



Johannesknabe

schlichte Art der ganzen inneren Richtung Plontkes entsprach, war hier sein Lehrmeister, der ihm viel zu geben wußte und unter dessen Leitung in der Sonnen- und Freilichtmalerei er jene Sicherheit des Landschaftlichen sich aneignete, die für Plontkes spätere Werke auch charakteristisch geblieben ist. Bald jedoch stellte sich das Verlangen nach monumentaler Komposition ein, und darin gab ihm sein nächster Lehrer, der vor kurzem verstorbene Altmeister Hermann Prell, außerordentlich viel. Hier lernte er neben gutem Handwerk auch jene Sicherheit in der Darstellung bewegten Figurenwerkes; in der farbigen Anschauung blieb er stets unter dem Einfluß Banzers.

Nach einigen Kompositionsversuchen,

deren erster bezeichnenderweise das von ihm damals schon bevorzugte Madonnenmotiv war, zog es Plontke in die Welt hinaus. Dem rastlos vorwärtstrebenden jungen Künstler wurde 1910 der Preis der Raußendorf-Stiftung zuerkannt und er dadurch in den Stand gesetzt, das gelobte Land der Kunst, Italien, zu sehen. Eine neue Welt des Lichtes und der Farbe ging ihm hier auf. Das brausende Gegenwartsleben der Stadt Florenz reizte ihn malerisch am meisten, und leicht entging er der Gefahr eines zu tief ins Historische führenden Einflusses der alten italienischen Kunst. Dort in Florenz hat er zum ersten Mal eine persönlichere Anschauung

gefunden, besonders in farbiger Hinsicht. Er sah in Italien weniger die beliebte bunte Farbigkeit des Südens, als vielmehr die hell-silbriggraue, steinig staubige Luft von Florenz. Das beeinflusste seine Art zu malen außerordentlich stark, und jahrelang weisen seine Bilder jene ausgesprochene silbrig graue, beinahe weiße Grundstimmung auf; besonders deutlich zeigt dies das in Florenz entstandene „Florentiner Fuhrwerk“. Zu gleicher Zeit wirkten auch die frühen Italiener in den Uffizien stark auf ihn ein. Eine noch in Florenz gemalte junge Venus ist ganz unter diesem Einfluß entstanden. Nach der Rückkehr nach Deutschland arbeitete er zunächst in Dresden in demselben Sinne weiter, und das nächste größere Bild war die



Pflege des heiligen Sebastian

„Madonna mit den lautespielenden und singenden Jünglingen“, das noch ganz in demselben silbergrauen Ton gehalten ist. Bei den nächstfolgenden Bildern blieb die Farbe im wesentlichen dieselbe, nur wurde die Zeichnung lockerer (Kreuzigung, Tischgesellschaft). Geschickt wußte der Künstler der Gefahr einer zu starken Auslockerung zu entgehen, die sich mit einer großzügigeren Komposition nicht verträgt, ebensowenig wie eine zu blass, graue Farbe. Bedeu-

tungsvoll für ihn und sein Schaffen wurde seine Übersiedlung nach Berlin. 1914 heiratete er die Breslauer Malerin Anna Breuer.

In diesem Augenblick kam der große Krieg, der ihn in Paris überraschte, und mit ihm eine lange Malpause. Beinahe vier Jahre war der Künstler von der Leinwand verbannt. Auch das große, furchtbare Erleben der Kriegsjahre war nicht spurlos vorübergegangen, und als er sich 1919 im friedlichen Oberlangenau

in den Glager Bergen als Maler wiederfand, da sah er sich vor der Erkenntnis, daß er in jeder Hinsicht stärkere Mittel brauchte, um das auszudrücken, was er empfand. Seine früheren Arbeiten schienen ihm zu kraftlos, und es ist nicht zu verkennen, daß er von da ab seine Bilder in Ausdruck und Form und auch in Farbe ganz wesentlich vertiefte, und auf dieser Linie ist er bis heute weitergegangen in dem Bestreben, die neuen Erkenntnisse und Bereicherungen der Kunst unserer Zeit zu verbinden mit einer vernünftigen Tradition, und fußend auf den uns noch immer tragenden Pfeilern der alten Meister.

Bersenken wir uns nun nach diesen biographischen Notizen in die Art und die Werke des Künstlers, so erkennen wir in ihnen auf den ersten Blick die Herzenbekenntnisse einer aus äußerem Schauen und tiefinnerem Erleben geborenen Künstlerfreude. Nicht einer bestimmten Richtung sucht der Künstler zu dienen, seine Kunst ist eine durchaus eigene und tritt uns als selbstverständlich, ja naiv entgegen in Erfassung und Anlage, trotz sorgfältigster Abwägung der künstlerischen Mitteln in Komposition und Farbe. Plontke gehört zu jenen Künstlern, die zwar den Meistern der Vergangenheit folgen, aber doch mit beiden Füßen in der Gegenwart stehen. Alle Mittel der modernen Technik beherrscht er mit Virtuosität, ohne revolutionär zu werden. Äußere technische Schwierigkeiten kennt seine Kunst nicht, und er bleibt stets vollstümlich und allgemein verständlich. Koloristisch zeigt sich seine Eigenart zum erstenmal in dem „Florentiner Fuhrwerk“, das auf der großen Berliner Kunstausstellung 1912 berechtigtes Aufsehen erregte und den Namen des Künstlers bekannt machte. Aus derselben Zeit stammt die liebliche „Venus“ mit ihrem Sinnbild der erblühten Rose in der rechten Hand, ein feiner schlanker Mädchenakt, unter

Einfluß eines Meisters der Frührenaissance, des Lorenzo di Credi, entstanden bis auf die Beibehaltung der schmalen Bildtafel. Religiöse Motive, vor allem der Madonnentypus, ziehen den Künstler immer wieder in ihren Bann, und schon die Lautenmadonna, der vier Florentiner Edelknaben ihre Huldigung darbringen, zeigt uns des Künstlers Neigung, seine Malerei in den Dienst einer höheren Idee zu stellen. Wie bei den alten Meistern so wechselt auch in seinen religiösen Darstellungen Weltliches mit Heiligem. Auf grüner Wiesenpracht, voll Mutter- und Frühlingsglück, sitzt die mädchenhafte Madonna mit ihrem süßen Köpfcchen, kindlich anmutig und unschuldsvoll, von Lautenklang und Liedersang umtönt. Wie Stefan Lochners Jungfrau im Rosenhaag mutet uns dieses Werk deutscher Innigkeit an, und nur die singenden Knaben in ihren silbriggrauen Kitteln verraten in der freien Sicherheit ihre Haltung südlichen Einfluß.

Wie in seinem äußeren Lebensgange, so bildet auch in seiner künstlerischen Entwicklung der Krieg einen tiefen Einschnitt. Das seelische Weh um des Vaterlandes Not führt auch seine Kunst zu tieferer Innerlichkeit in großen religiösen Motiven. Außerlich auch angeregt durch die alten flandrischen Maler, greift er zu stärkerer Farbengebung und reicheren Kompositionen. Immer noch dringt die lyrische Stimmung durch in seinen Madonnen, die er bald in ein rotes Gewand gehüllt, den segnenden Jesusknaben im Arm, über den Bergen oder ein anderes Mal in einer Herbstlandschaft in den Wolken schweben läßt. Waren seine Bilder bisher lyrisch zart gestimmt und ging es ihm stets darum, die heilige Jungfrau darzustellen, so wird seine Kunst immer mehr gefestigt, gestrafft und dramatisch bewegter, und dementsprechend auch seine Farbe breiter und herber, seine Gruppen monumen-



Maria, das Kind und Johannes

taler figurenreicher, so in der Anbetung der Hirten, die das schlummernde Kind umgeben, vor dem Maria in Anbetung kniet, während Joseph in einer Ecke sitzt und eingeschlafen ist. Ganz unverkennbar ist der Einfluß Rubensscher Bilder in seinem monumentalsten Werk, dem der Maler den schönsten Erfolg seines arbeitsreichen Mühens verdankt, nämlich die Berufung an die Berliner Akademie: „Die Pflege des hl. Sebastian“. Hier erreicht der junge Meister das höchste Ausmaß seiner Kraft sowohl in der großartig aufgebauten Komposition als auch in der seelischen Vertiefung des Vorganges. Der nackte Leichnam des Heiligen — diagonal in

dem Viereck der Bildfläche ruhend — liegt in den Händen von trauernden Frauen, die um seine Wunden bemüht sind. Besonders schön ist die Bewegung der von rückwärts gesehenen jungen blondhaarigen Frau im Vordergrund des Bildes, das auf glücklichste mit bewegten Figuren erfüllt ist. Es darf wohl mit Recht als die schönste Frucht des gewaltigen Kriegserlebens, als ein Klagelied auf tapferen deutschen Soldatentod angesehen werden.

Das schönste seiner bisher entstandenen Madonnenbilder ist die „Maria mit dem Kinde und Johannes“. In grünem Kasen auf einem weißen Tuche sitzt das Christuskind, daneben hockt Johannes mit einem Körbchen voll Kirichen. Einige der dunklen Früchte hebt das Jesulein in feinen Händen, sie erfreut der Mutter darreichend, die in tiefstem Mutterglück bis zur Verzückung erschüttert ist. Innigkeit des Gefühls zeichnet dieses wie alle anderen religiösen Gemälde Plontkes aus. Die eigenartige Gewandung in reichem Faltenwurf, die aufgetürmte Landschaft, die kleinen Figuren im perspektivisch feinen Mittelgrunde, die eigenartige Wolkenbildung, der Typus der heiligen Mutter mit ihrem zarten Kopfschleier in so tief empfundenener, vor Entrückung bebender Haltung, die Innigkeit im Spiel der Hände, das alles erinnert an die alten deutschen Gothiken, die Mystik der Farbe an einen Grünewald. Schon



Bildnis meiner Frau



St. Christophorus



Magd mit Kühen

die Vorstudie des Johannesknaben zeigt uns das achtunggebietende Können des Künstlers. Ein anderes Madonnenbild „Maria in der Kirche“ stellt die Gottesmutter mit dem Jesuskind im Arm dar, hinter der sich dem Beschauer der Blick in ein altertümliches Kirchenschiff öffnet.

Nur ein tiefinnerlicher Mensch voll Religion und Glauben konnte diese Bilder der Gottesmutter schaffen. Hier ist der Punkt, wo eine Neubelebung des Altarbildes für die religiöse Kunst einsetzen muß. Ohne ausschließlich religiöser Maler sein zu wollen, stellt der Künstler seine großen Bilder doch immer in den Dienst der religiösen Idee, seine ganze Art ist ja auf tiefste Innerlichkeit und religiöse Stimmung eingestellt, und das ihm am meisten am Herzen liegende und erstrebenswert erscheinende Ziel ist eine Erneuerung religiöser Kunst aus der Empfindung unserer Zeit

heraus und fest gegründet auf dem guten Alten. Die innere Sicherheit und Klarheit seines künstlerischen Willens, die Einfachheit der Zeichnung und die Harmonie der Farben, wie sie kein neuer Maler außer Plontke besitzt und die seinen religiösen Bildern einen ganz eigenartigen Charakter geben, lassen seine Kunst als fest verankert in der Religion erscheinen, und so möge auch hier noch ein zweites Wort des Laacher Abtes zur Charakterisierung und als Forderung unserer künstlerischen Zeit angeführt werden, die sich ja so gerne in Vergleich zur frühen christlichen Kunst setzt. „Wenn die christliche Frühkunst dennoch in friedlicher Abgeklärtheit und himmlischer Harmonie leuchtet, so liegt das daran, daß die innere Sicherheit und Klarheit der damaligen Künstler stärker war als der Wellengang des äußeren Lebens. Es wird daher eine

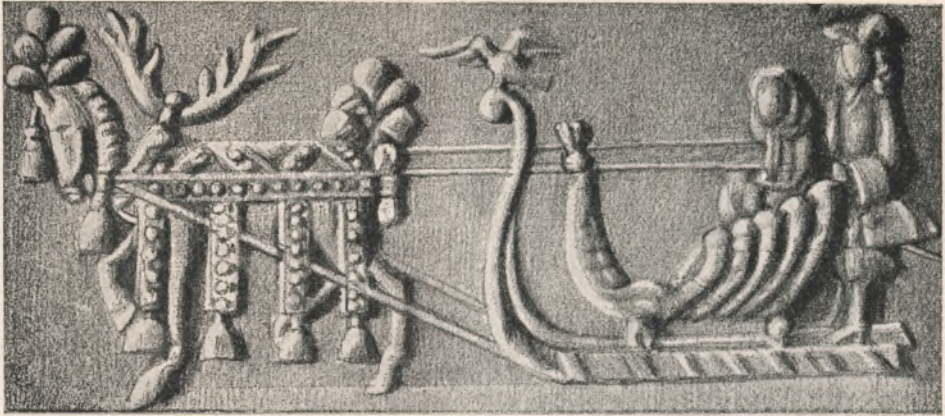
Hauptaufgabe des Künstlers sein, alle Dinge um sich *sub specie aeternitatis* zu betrachten und dadurch eine so sieghafte innere Kraft zu gewinnen, daß er seine bildhaften Gestalten über die Zufälligkeit der irdischen Erscheinungen zu idealer Größe zu erheben vermag. Nur so allein kann er der großen, heiligen Aufgabe gerecht werden, ein Prophet, ja ein Apostel zu sein.“

Auch die kleineren Bilder wie „Landschaft mit Ruhe auf der Flucht“ und „Christophorus“ zeigen den Künstler als charakteristischen Landschaftler. Das kleine Figürchen des Christusträgers nahm er später noch einmal in gewaltiger monumentaler Darstellung auf, die uns die ganze Gestaltungskraft des Künstlers offenbart. Die „Kinder im

Schnee“ (Sammlung Dingner in Dresden) die „Schlittschuhlaufenden Kinder“, verschiedene Stilleben, der jetzt im Besitz der Stadt Schöneberg befindliche „Kummelplatz“, „Das gestreifte Kleid“, die von der Stadt Berlin erworbene „Tischgesellschaft“, das Bildnis seiner Gattin und andere erweisen uns den Künstler auch als Meister des Genre und des Porträts. Auch Bilder aus der schlesischen Heimat wie die „Alte Gasse in Glas“, schlesische Bauertypen oder die „Magd mit den Kühen“ zeigen vollgereiftes Können. So wird Plontke, auch fernerhin seinen künstlerischen Zielen treu bleibend, mit zu den Besten zu zählen sein, die berufen sind, auf dem Gebiete der Kunst eine Wiedergeburt und Neuaufrichtung unseres Vaterlandes herbeizuführen.



Landschaft mit Ruhe auf der Flucht



Galaschlitten, Marzipanmodell (Kaufbeuren)

Spekulatius und Lebkuchen

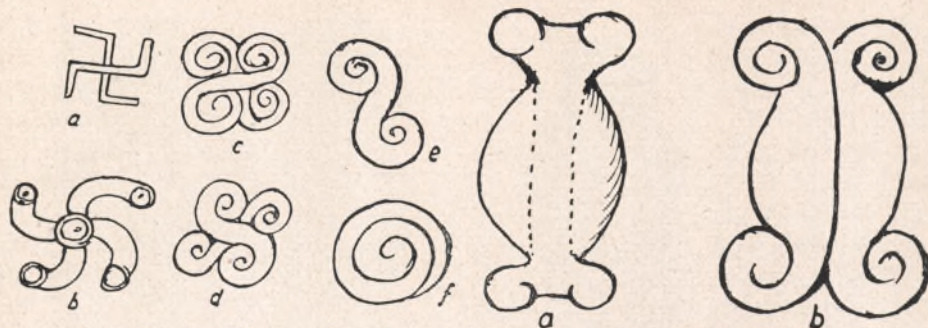
Eine Plauderei über Nikolaus- und Weihnachtsgebäcke
von Friß von Schonnebeck. Mit 16 Abbildungen.

Volksgebäcke sind so alt wie Volks-
feste. Sie gehen bei allen Völ-
kern auf den Toten-
oder Seelentult zurück. Die
Toten- und Seelengeister, die
in den Zeiten der Jahres-
wende sogar als die wilde
Jagd umgingen, waren ge-
fürchtet, und das Volk suchte
sie mit Speisen zu versöhnen.
Daher erscheinen Volksgebäcke
vor allem um die Zeit der
Winter Sonnenwende, zu Ni-
kolaus, Weihnachten und Neu-
jahr. Allmählich werden diese
Festgebäcke dann der äußere
sinnbildliche Ausdruck der
Wünsche, die man sich gegen-
seitig ausspricht, so nach
Fruchtbarkeit und Kinder-
seggen, nach Gesundheit und
Glückseligkeit. Dabei stellte
man sich die Schicksalsmächte
und Patrone gern auch bild-
lich vor, so in der Zeit der
Vorfeier der Winter Sonnen-
wende (St. Nikolaustag) und
zu Weihnachten selbst.

In der christlichen Zeit wurde das
Festgebäck naturgemäß mit dem Bischof
Nikolaus in Verbindung ge-
bracht. Nikolaus ist der Lieb-
ling der Kinder, ihr Wächter
(speculator), und man hat
von diesem Worte sogar die
Bezeichnung *Spekulatius* ab-
geleitet. Und diese Ver-
mutung wird genährt durch
die schöne Legende, nach der
Sankt Nikolaus die Stadt
Myra vor der Hungersnot
errettete, indem er einem
sizilianischen Kaufmann im
Traume gebot, ein mit Ge-
treide befrachtetes Schiff zu
dieser Stadt zu führen. Dar-
um wird das niederdeutsche
Spekulatius und das rheini-
sche *Printengebäck* mit Vor-
liebe in der Form des Bi-
schofs selbst gebacken. Gern
wählte man dabei die Form
der *Botivbilder* aus der Re-
naissancezeit, indem man zu
Füßen des Bischofs kleine
kniende Figuren anbrachte.



Sausgebackener Seelenzopf



Das uralte Hakenkreuz (a, b), aus dessen schneckenförmig aufgerollten Speichenenden sich die heutigen Schneckengebäcke (c–f) herleiten

Der tierische Schenkelknochen (a) und das daraus hergeleitete Knaufgebäck (b)

Aber diese Deutung ist willkürlich. Schon Jakob Grimm, der größte Kenner deutscher Vorzeit, hat gesagt: „Eine Geschichte der deutschen Kuchen und Semmeln ließe sich nicht ohne unerwartete Aufschlüsse zusammenstellen.“

Und Max Höpfer hat in seinen umfassenden Untersuchungen, denen diese Plauderei folgt, überraschende und wirklich unerwartete Aufschlüsse über die Herkunft der Volksgebäcke gegeben.

Um die Michaelis-, Barbara-, Nikolaus-, Weihnachts- und Neujahrsfeste reihen sich zahlreiche Volksbräuche. Und wie die Nüsse in vielen Landesteilen ein besonders beliebter Bestandteil auf dem Nikolausteller — eine letzte Erinnerung an vorchristliche Zeiten — sind, in denen man sie an die dämonischen Windgeister, an die Seelen in den Lüften auswarf, um sie huldreich zu erhalten, so sind auch die Gebäcke Reste germanischer Vorfeiern der Wintersonnenwende, die vermutlich mit bestimmten Speise-

opfern verbunden waren. — Die einfachsten Vorbilder der Volksgebäcke sind die Haken- und Radkreuze. Haken- und Radkreuze umgeben das ganze Leben des Germanen im Kriege wie im Frieden bis in den Tod hinein und über den Tod hinaus. Die Speichenenden des Hakenkreuzes wurden schneckenförmig aufgerollt und entwickelten sich langsam zu den heutigen Schneckengebäcken.

Auf die Tieropfer weisen die Knauf- und Stollengebäcke zurück: Huhn, Rind, Schwein, Lamm, „Hörndl“ als Teil für das Ganze, Hase (auch hier „Hasenöhr“ als Teil). Noch heute kann man in vielen Knauf- und Stollengebäcken die Urform eines tierischen Schenkelknochens mit zwei oberen und zwei unteren Gelenkknöcheln erkennen. Die Entwicklung dieses Gebäcks bis zu der köstlichen Verfeinerung des in Windeln gewickelten Jesuskindes ist dabei ganz natürlich. Auf die Speiseopfer für die Seelengeister gehen auch die mannig-



Spekulatiusgebäck in Form des heiligen Nikolaus (Westfalen)

faltigen ornamentalen Gebäcke anderer Art zurück. Alles, was den Toten lieb und wert war, wurde ihnen mit ins Grab gegeben, so vor allem Schmuck. Das ärmere Volk erleichterte sich diese Pflicht, indem es in Teig geformte Nachbildungen dieser Gegenstände mit ins Grab gab. So erscheint an Stelle des Armschmuckes,

des Bracelets, die die geopferte Haarflechte vielfach noch Seelenzopf genannte Hausbrot, das bald als einfache, gewundene Flechte gestaltet ist, bald auf dem eigentlichen Laib eine flechtenförmige Verzierung trägt.

Leb- und Pfefferkuchen sind Abarten dieser frühesten Gebäckformen. Sie erhalten je nach landläufigen Sitten, Festen und Gebräuchen die vielfältigsten örtlichen Bezeichnungen. Sie stammen aus den Klosterbäckereien und führen ihren Namen von den Gewürzen (hier gleich Pfeffer) und den Heilkräutersäften (angelsächsisch *lybb* = Heiltrank), die ihnen beigemischt wurden. Ihr Hauptbestandteil aber ist der Honig, der „Totenbalsam“, also auch hier wieder die Beziehung



Widestinder aus Lebkuchen



Christkind im Wagen, Marzipangebäck (München)



Zeitentinder

zu den Toten- und Seelenopfern.

Weit eigenartiger und symbolischer aber sind die reinen Figurengebäcke, deren Verschiedenartigkeit einen Rückschluß auf die lebendige, unerschöpfliche Phantasie der Volkskunst ermöglicht. Zur Winter Sonnenwende zieht die Seelenschar durch die Lüfte, an ihrer Spitze der Schimmelreiter.

Der Schimmelreiter spielt gerade in der Vorstellung des Volkes eine große, geheimnisvolle Rolle. Im Lüneburgischen hat der sogenannte Weihnachtsmann einen Schimmel. Im altmärkischen Drömling zieht der Schimmelreiter um, ihm folgt der Schmied, der dem Pferde nach den Hufen sehen

muß, ob auch alles in Ordnung ist. In Hinterpommern war es Sitte, daß das junge Volk in der Christnacht mit einem Schimmel durch das Dorf zog.

In Oberbayern „reiten“ die Engel vom Himmel in der heiligen Nacht. In Obersteier geht in der Weihnachtszeit die wilde Jagd um.

Der Schimmelreiter ist die beliebteste Spekulations- und Gebäckfigur. Er erscheint als Reitersmann im Soldatengewand, als Ritter, als Sankt Georg, als Rü-



Der Hahn, beliebte Gebäckfigur
aus vorchristlicher Zeit (Westfalen)

rassier, als Postillon, als Edelmann usw. Eine Abwandlung des Schimmelreiters ist der Hahn- oder Gockelreiter. Ursprünglich war dies der die neue Jahreszeit verkündende Ritter, der auf einem Hahn sitzend dargestellt wurde; daraus wurde dann allmählich eine scherzhafte Vereinigung und Umkehrung hausbackener Phantasie, und so reitet dann bald ein Hahn oder ein Hund oder ein Affe in Reitertracht auf dem Pferd.

Der Hahn hintwiederum, der das Sonnenlicht ankündigt und mit seinem Krähen die Nacht-Elben verscheucht, ist eine gern gewählte Tierfigur für das Gebäck. Zu ihm gesellt sich oft das Schwein, aber vorwiegend in nordischen Ländern; denn bei den Germanen war

das Schwein als Haustier nicht bekannt. Auch in Holland kam das Schwein vor, und dort bäckt man auch heute außer den Bischofsbildern noch „Sant Nicolaas varkens“. Christlichen Ursprungs ist sicher der Pelikan, der sich für seine Jungen die Brust aufreißt; ebenso das Lamm, wiewohl hier schon wieder die Erinnerung an Lamm und Widder auftaucht, die in der vorchristlichen Zeit Opfertiere waren und hier vermutlich als Opferablösung in Teigform aufzufassen sind. Auch der Hirsch ist wohl so einzuordnen. Einstmals ersetzte das Jagdtier das volle blutige Opfer des geschlachteten Haustieres. Darauf scheint auch hinzudeuten, daß der Hirsch oft ein Eichenlaub mit mehreren Eichelfrüchten im Maul hält, oder daß sein



Der Pelikan als Gebäckfigur
christlichen Ursprungs (Westfalen)

Geweib stilisiert ist wie ein eichelntragender Zweig; vermutlich war nämlich das herbstliche Eichenlaub ein Opfer schmuck.

Gern arbeiten auch Volkspantasie und Humor an den Gebäckformen mit. Im späten Mittelalter waren in ganz Deutschland Schultafeln aus Lebkuchenteig verbreitet. Wie die Stubenvögel durch das Verzehren des Weihnachtsbrotens leichter singen lernen sollten, so sollten auch die Kinder durch den Genuß der Buchstaben besser lesen lernen. Diese Lebkuchenschuldbuchstaben wurden in Tütentrichtern verkauft, und vielleicht hängt hiermit sogar der berühmte Ausdruck „Nürnberger Trichter“ zusammen. Daneben erscheinen allerhand kuriose Käuze, und viel begehrte oder gefürchtete Volksgestalten treten auf: der Schornsteinfeger, als der die Kinder schreckende „Schwarze Mann“, der Arzt mit der großen Klüfterspritze, der Nachtwächter mit der Laterne, die Wehemutter mit dem Wickelkind und andere. Aber die Volkssage spinnt auch hier weiter: wir sehen oft eine Edelbame



Adam und Eva unter dem Feigenbaum
Form für Anisbrot (Straßburg)

mit einem Erntekranz oder einem Gebind Flachß in den Händen: eine Erinnerung an die segenspendende Göttin Frigga oder an die spinnende Frau Berchta-Holba, die mit dem Schimmelreiter an der Spitze des Seelenheeres, der wilden Jagd, durch die Lüfte zog.

Je weiter das ahnende Gefühl für diese Darstellungen zurücktritt, um so mehr beschäftigt sich die Volkspantasie mit Dingen und Gestalten aus ihrem Gesichtskreis. Musikanten und Komödianten, Bärenführer und Handwerker treten in den Vordergrund. Adam und Eva werden nachgebildet, natürlich unter dem verhängnisvollen Apfelbaum mit der verführerischen Schlange. Häusliche Szenen und gesellige Veranstaltungen werden nachgebildet und halten Erinnerungen an vergangene Zeiten und Geschlechter wach.

Man staunt immer aufs neue über die unererschöpfliche Fülle dieser Formen.



Schultafel (Abakus),
Holzmodell für Lebkuchen aus Rosenheim



Wojewódzka Biblioteka
Publiczna w Opolu

6907 S



001-006907-00-0